UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Programa de Pós Graduação da Escola de Comunicações e Artes
Área de Concentração: Teoria e Pesquisa em Comunicação
Linha de Pesquisa: Epistemologia, Teoria e Metodologia da Comunicação

LIGIA MARIA PREZIA LEMOS

O AUTOR-ROTEIRISTA E A FICÇÃO TELEVISIVA BRASILEIRA NA ERA TRANSMÍDIA

São Paulo

2017

LIGIA MARIA PREZIA LEMOS

O AUTOR-ROTEIRISTA E A FICÇÃO TELEVISIVA BRASILEIRA NA ERA TRANSMÍDIA

Tese apresentada ao Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Ciências da Comunicação.

Área de Concentração: Teoria e Pesquisa em Comunicação

Linha de Pesquisa: Epistemologia, Teoria e Metodologia da Comunicação

Orientadora: Profª Drª Maria Immacolata Vassallo de Lopes

São Paulo

2017

Ligia Maria Prezia Lemos

O autor-roteirista e a ficção televisiva brasileira na era transmídia

Banca examinadora

Presidente: _____

Profª Drª Maria Immacolata Vassallo de Lopes

Membros: _____

_____

_____

_____

São Paulo,_____de _____ de 2017.

Para você, Rafael, filho amado, para que saiba que
na vida vale a pena persistir no que a gente acredita,
mesmo que todos achem que não há mais tempo
nem condições adequadas.
O sonho é agora, o resto a gente resolve depois.

AGRADECIMENTOS

Essa tese só foi possível pelo apoio maravilhoso de uma multidão de amigos, colegas e familiares. Agradeço a todos e muito especialmente:

Agradeço à Luiza por estender sua mão quando eu era uma astronauta perdida no espaço, já sem nenhuma ligação com a nave. Ela me resgatou.

Agradeço ao querido tio Dácio que me acalmou na tormenta.

Agradeço ao meu filho Rafael, luz do caminho, paz do coração, parceiro demais.

Agradeço ao Dr. Hani Dergham que acreditou em mim e me deu armas para perseverar.

Agradeço a minha querida amiga Marta Tchakerian pela presença insubstituível.

Agradeço aos meus irmãos, Claudia, Eduardo e Renato, pelo amor incondicional. E aos nossos queridos pais, Heloisa e Wilton, pela alegria da vida.

Agradeço aos funcionários, aos alunos de graduação e aos de pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes pela convivência harmônica e enriquecedora.

Agradeço aos colegas do Obitel Brasil e Obitel Internacional, grandes estudiosos e especialistas em ficção televisiva brasileira e ibero-americana, por estarem ao meu lado também no mundo real.

Agradeço aos mais de oito anos que, no Centro de Estudos de Telenovela, pude compartilhar pesquisas, conhecimento e afeto com pesquisadores que estão iniciando ao lado de outros muito mais experientes. Cito seus nomes a seguir, juntos, em equipe, em ordem alfabética e agradeço a parceria e amizade: Alana Jorge, Alexandre Misawa, Alexandre Tadeu dos Santos, Alice Carnevalli, Amanda Oliveira, Anezio Fidalgo, Angelina Souza, Bárbara Caparroz, Cacau Freire, Caio Treft, Cláudia Bredarioli, Cleiton Eishima, Cleonice Silva, Cristina Mungioli, Daniela Ortega, Denise Freire, Eduardo Perioli, Fernanda Castilho, Gustavo Barranco, Helen Suzuki, Isabela Silberschmidt, Issaaf Karhawi, Ivo Paulino, Juliana Augustinho, Kyara Camargo, Lorena Brettas, Lucas Néia, Luiza Lusvarghi, Mariana Lima, Mariana Reis, Miguel Souza, Milena Khouri, Neide Arruda, Patricia Bieging, Patrícia Ribeiro, Pedro Zanotto, Rafael Crema, Rafaela Bernardazzi, Rosana Mauro, Samuel Grillo, Silvia Dantas, Silvia Torreglossa, Tainá Costa, Tissiana Pereira, Tomaz Penner, Vanessa

Souza, Wania Malafaia. Pude conviver com alguns desses pesquisadores por muitos anos, e com outros por menos tempo, em relações sempre produtivas. Destaco um agradecimento carinhoso a Clarice Greco Alves, pois estivemos e permanecemos juntas – debatendo, pesquisando e caminhando persistentes – por todo esse período.

Agradeço aos autores-roteiristas que se dispuseram a participar dessa pesquisa, dedicando seu tempo e atenção para responder a um longo questionário.

Agradeço à minha caríssima orientadora, Profª Drª Maria Immacolata Vassallo de Lopes pela disposição em compartilhar seus conhecimentos profundos e abrangentes sobre comunicação, metodologia da pesquisa e estudos de telenovela, e ainda mais pelo apoio, incentivo, disposição, coragem, compreensão, amizade e confiança.

Agradeço ao CNPq pela bolsa de estudos que permitiu esse percurso.

A todos minha feliz e sincera gratidão.

Muito obrigada.

“O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala". Há, por conseguinte, alguém que, mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irredutível necessidade.

(AGAMBEN, 2007: 49)

RESUMO

LEMOS, Ligia Maria Prezia. **O autor-roteirista e a ficção televisiva brasileira na era transmídia.** 2017. 228f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

A presente pesquisa tem como objeto a figura do autor-roteirista relacionado ao âmbito do universo transmídia da ficção televisiva no Brasil. Partimos da hipótese de que a ação do autor-roteirista em todas as dimensões da criação de conteúdo transmídia da ficção televisiva brasileira é viável, possível e recomendável. Assim, compreendemos que esse autor-roteirista detém poder aglutinador inicial para estabelecer estratégias mais criativas para gerar produtos ficcionais com uma dimensão simbólica superior à sua dimensão material. As histórias, ou seja, as narrativas da ficção televisiva brasileira, por sua expressividade inerente, possuem potencialidade de circulação e redundância muito maior e mais expressiva se forem, num primeiro momento, assumidas e disseminadas por autores-roteiristas. Para alcançar nossos objetivos, elaboramos uma estratégia metodológica que envolveu recursos qualitativos de tratamento de dados e nos valemos de alguns conceitos e operacionalizações do método etnográfico, particularmente da etnografia virtual. Trabalhando com um universo de investigação de teor relacional, coletamos através de pesquisa bibliográfica clássica, de textos acadêmicos na internet, além de sua extensão para textos e materiais não acadêmicos. Aplicamos um questionário on-line em pesquisa do tipo *survey*, a fim de obtermos dados primários sobre as formas de trabalho relativas ao conteúdo transmídia (conceito) entre autores-roteiristas (população-alvo). Desenvolvemos, também, um método de quadros sintético-analíticos que serviram de base para o escalonamento de autores, desde os mais teóricos até os mais práticos. Entre os principais resultados, destacamos a possibilidade de criar diálogo entre autores-roteiristas e teorias recentes relacionadas à profissão e identificamos algumas obras de ficção televisiva brasileira que exibem notadamente essas características autorais em suas extensões transmídia.

Palavras-chave: ficção televisiva brasileira, transmídia, autor-roteirista, telenovela, autoria.

ABSTRACT

LEMOS, Ligia Maria Prezia. **The author-screenwriter and Brazilian television fiction in the transmedia era.** 2017. 228f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

The following research has as its study object the figure of the author-screenwriter relating to the transmedia universe of Brazilian television fiction. The research starts from the hypothesis that the author-screenwriter acting in all dimensions of creating transmedia content is something viable, possible and recommended. Thus, it's comprehensible that the author-screenwriter has initial agglutinative power to stablish more creative strategies to generate fictional products with a superior symbolic dimension than its material dimension. Stories, that is, fictional narratives in Brazilian television, by having inherent expression, have the potential of larger and more expressive circulation and redundancy if they were, at first glance, created and disseminated by the author-screenwriter. To reach the objectives of the research, we developed a methodological strategy that used qualitative methods of data analysis and used concepts and operations common to the ethnographic method, more specifically of virtual ethnography. While investigating related content, we collected data through a classic bibliographic research; internet bibliographic research and research of articles and other non-academic materials. We created and applied an online survey which had the objective of discovering the work methods that related to transmedia content (concept) between authors-screenwriters (target population). We developed, also, a method of synthetic-analytic studies that served as base for the scaling of authors, from the most theory-based to the practical-based. Among the main results, we highlight the possibility of the creation of dialog between authors-screenwriters about recent theories related to the profession and identified some works of Brazilian television fiction that notably exhibit those authorial characteristics on its transmedia extensions.

Keywords: Transmedia, screenplay, Brazilian television fiction, telenovela, authorship.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 14

1. PROJETO E MÉTODO 19
1.1. SUSTENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA 25
1.2. OBSERVANDO UM UNIVERSO 27
1.3. COLHENDO CONEXÕES 31
1.4. ESTRUTURA DO PROJETO 40

2. ESTUDAR TELENOVELA E FICÇÃO TELEVISIVA BRASILEIRA 42
2.1. ALGUMAS PREMISSAS 46
2.2. FICÇÃO TELEVISIVA: DE ONDE VIEMOS E PARA ONDE VAMOS 50
2.3. REFERENCIAL TEÓRICO DESSE ESTUDO 57

3. AUTORIA 66
3.1. FICÇÃO TELEVISIVA TRANSMÍDIA 71
3.1.1. Verossimilhança e ficção em rede 73
3.1.2. Exercício de criação de um modelo semiótico da ficção televisiva transmídia 75
3.2. AUTORIA DA FICÇÃO TELEVISIVA NO BRASIL 85
3.3. FICÇÃO TRANSMÍDIA BRASILEIRA 92

4. O ROTEIRO TRANSMÍDIA 107
4.1. ELEMENTOS BASILARES DE ROTEIRIZAÇÃO 116
4.2. CONCEPÇÃO DO CONTEÚDO TRANSMÍDIA 136

5. NARRATIVAS TRANSMÍDIA 145
5.1. BÍBLIAS TRANSMÍDIA 157

6. CAMPOS DE TRABALHO DO AUTOR-ROTEIRISTA NO BRASIL 164
6.1. VALORIZAÇÃO PROFISSIONAL E CONTEÚDO TRANSMÍDIA 170
6.2. QUESTÕES TRABALHISTAS E DIREITOS AUTORAIS 174
6.3. TV ABERTA 178
6.4. TV PAGA 180
6.5. PRODUTORAS INDEPENDENTES 180
6.6. OTTS 181

7. UM OLHAR PARA O FUTURO 183
7.1. CORTA 185

REFERÊNCIAS 188
APÊNDICES 207

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa das Mediações, de Martín-Barbero

Figura 2 – Interseção de dois conjuntos

Figura 3 – Modelo de gráfico bipartido da matriz apresentada na Tabela 2

Figura 4 – Marcílio Moraes responde a diversos roteiristas (trecho)

Figura 5 – Gêneros do Discurso de Bakhtin

Figura 6 – Cartazes de três versões para cinema de *A Megera Domada*

Figura 7 – Cenas das telenovelas brasileiras *A Indomável*, *O Machão* e *O Cravo e a Rosa*

Figura 8 – Telas de cinema e TV como molduras

Figura 9 – Diferentes telas – diferentes molduras

Figura 10 – Diferentes molduras – mesma narrativa

Figura 11 – *Print* de página do blog *Sonhos de Luciana*

Figura 12 – *Print* de *frames* de quatro cenas estendidas de *Passione*

Figura 13 – Expansão

Figura 14 – Primeira tela da versão online do *processo* da série *3%*

Figura 15 – Universo narrativo transmídia

Figura 16 – Mundo da história de *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen

Figura 17 – Mundo da história de *Gota D'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Pesquisa bibliográfica 1 – textos acadêmicos

Gráfico 2 – Cidade/local em que mora

Gráfico 3 – Permissão para citar o nome do respondente

Gráfico 4 – Seleção das experiências

Gráfico 5 – Realização de conteúdo transmídia

Gráfico 6 – Produção de conteúdo transmídia individualmente ou em equipe

Gráfico 7 – Descrição do sistema estático da telenovela brasileira

Gráfico 8 – Descrição do sistema dinâmico da telenovela brasileira

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Exemplo de relação autores roteiristas/conteúdo transmídia

Tabela 2 – Exemplo de matriz de afiliação: autores roteiristas/conteúdo transmídia

Tabela 3 – TV Aberta: Número de títulos por ano, por emissora

LISTA DE QUADROS SINTÉTICO-ANALÍTICOS

Quadro Sintético-Analítico 1 – Serialidade na ficção televisiva brasileira

Quadro Sintético-Analítico 2 – Vertentes e propriedades digitais em relação à criação transmídia

Quadro Sintético-Analítico 3 – Estratégias de expansão

Quadro Sintético-Analítico 4 – Vladimir Propp

Quadro Sintético-Analítico 5 – Joseph Campbell

Quadro Sintético-Analítico 6 – Christopher Vogler

Quadro Sintético-Analítico 7 – Christopher Vogler e Joseph Campbell

Quadro Sintético-Analítico 8 – Georges Polti

Quadro Sintético-Analítico 9 – Lewis Herman

Quadro Sintético-Analítico 10 – A. J. Greimas

Quadro Sintético-Analítico 11 – Ronald B. Tobias

Quadro Sintético-Analítico 12 – John Truby

Quadro Sintético-Analítico 13 – Blake Snyder

Quadro Sintético-Analítico 14 – Syd Field

Quadro Sintético-Analítico 15 – Robert Mckee

Quadro Sintético-Analítico 16 – Produção transmídia dos países integrantes do Obitel em 2013

Quadro Sintético-Analítico 17 – Henry Jenkins

Quadro Sintético-Analítico 18 – Jeff Gomez

Quadro Sintético-Analítico 19 – Robert Pratten

Quadro Sintético-Analítico 20 – Gary Hayes – *Structure*

Quadro Sintético-Analítico 21 – Robert Pratten – Projeto

Quadro Sintético-Analítico 22 – Robert Pratten – *The Storyworld Bible*

Quadro Sintético-Analítico 23 – APRO e Sebrae – Bíblia

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Lemos, Ligia Maria Prezia
O AUTOR-ROTEIRISTA E A FICÇÃO TELEVISIVA BRASILEIRA NA ERA TRANSMÍDIA / Ligia Maria Prezia Lemos. -- São Paulo: L. M. P. Lemos, 2017.
228 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Maria Immacolata Vassallo de Lopes
Bibliografia

1. transmídia 2. roteiro 3. ficção televisiva brasileira 4. telenovela 5. autoria I. Lopes, Maria Immacolata Vassallo de II. Título.

CDD 21.ed. - 302.2

APRESENTAÇÃO

Não há narrativa natural; toda narrativa é uma escolha e uma construção; é um discurso e não uma série de acontecimentos.
(TODOROV, 2008: 108)

O roteiro de uma obra de ficção televisiva é invisível. E é necessário que seja assim, pois se ele nos chama atenção significa que não é bom e não funciona. Essa invisibilidade é fundamental. Tão fundamental que há gentes que acreditam que personagens falam por si próprias, caminham automotivadas, histórias se desenrolam autonomamente e surpresas acontecem de repente. Outras gentes analisam ações e falas de personagens sem levar em conta a intencionalidade do autor, sua ideologia, conceitos e ideias; o papel dessas ações e falas no desenrolar da trama e, principalmente, sua função dramática. O roteiro é uma arte e uma técnica (*techné*) [1], está embutido nas histórias, faz parte de suas estruturas, ou melhor, é sua estrutura. Por essa razão, apesar de poder ser lido por qualquer pessoa, não é essencialmente obra de literatura. É feito para ser encenado, colocado em ação, contém as instruções de montagem de uma engrenagem que, essa sim, audiovisual, apresenta a história para o público.

Comparato (2009) pontua que, diferente de outros tipos de escrita, o roteiro se refere a códigos distintos que levam a um produto final e só alcança sua plena funcionalidade ao ser, por fim, representado. Para Field (1995), o roteiro é sobre alguém, num lugar, vivendo sua "coisa", com uma dinâmica efetiva de começo, meio e fim. Um dos papas do roteiro atualmente, McKee (2006), com foco no mercado e na funcionalidade, diz que o importante mesmo, ao fim e ao cabo, é o roteiro contar uma boa história, sobre a experiência humana universal, arquetípica, original (não apenas o que se diz, mas como se diz), pois a história é uma "metáfora para a vida". Por isso, não basta o público compreender, é necessário que acredite na história, que embarque na história, pois é a estrutura de eventos em uma história que cumpre essa função e é do autor-roteirista a responsabilidade de criar essa estrutura.

---

[1] *Techné*, conceito grego, é a capacidade de produzir objetos/arte/artesanato de forma racional. Os processos de aquisição de conhecimento eram separados dos processos de produção de artefatos na Grécia antiga. Por essa razão, os gregos distinguiam os conceitos de *Episteme* e *Techné*. O termo *techné* também dá origem ao que nomeamos de *tecnologia.* "A idéia é que a construção de artefatos é uma arte criativa dos homens, e realiza-se através de uma combinação de conhecimento, prática e experimentação" (CÂMARA, 2006).

As estratégias de negócios contemporâneas também se mostram interessadas por essas estruturas invisíveis das narrativas, igualmente chamadas de *transmedia storytelling*. E ainda os *fandoms*, comunidades de fãs, mostram sua clara preferência por algo que foi pensado e desenhado com o fim específico de contar uma história[2]. A técnica de criação dessas estruturas invisíveis é constantemente considerada uma vantagem:

> "E por que certo negócio pode se sobrepor em meio à competição? Por conta da história que eles criam para te contar", defendeu (Kevin) Spacey. É justamente esse cuidado que irá fazer com que uma determinada história toque mais as pessoas em meio a "tantos comerciais e coisas que só nos fazem querer desligar a televisão". "Eu sempre fui movido por essa ideia. Por coisas que lembrei, com as quais me senti conectado" (BIGARELLI, 2016).

Neste trabalho vamos tratar desta habilidade profissional de prender a atenção ao contar uma história, da desenvoltura para construir um roteiro, especialmente de ficção televisiva, para uma, muitas ou ainda mais mídias que convergem. Vamos analisar os autores-roteiristas.

Contar uma história está profundamente relacionado ao macro e ao microcosmo de uma obra. Assim, uma palavra está no local exato de uma frase, que se adequa perfeitamente a uma cena, que se insere com importância em um ato que, junto com os outros, completa uma obra inteira. Cada palavra, cada cena, cada ato existe com fins explícitos, claros, capitais. Para Aristóteles (1993), se essas conexões forem suprimidas ou mesmo deslocadas, a história se perde, e esse todo se confunde. Ou seja, cada pequena parte da ação dramática possui uma importância vital para o todo, para que a engrenagem possa funcionar e contar uma história.

O roteiro faz parte da estrutura, salvo raríssimas e experimentais exceções, de todas as obras de ficção audiovisual, incluindo cinema, TV, internet. Porém, uma obra de ficção televisiva, nosso objeto de estudo, hoje, não se limita apenas a um meio, pois a convergência de mídias convidou para uma expansão do conteúdo ficcional (JENKINS, 2009).

A presente tese nasceu de um espanto ao perceber que tanto os movimentos de propagação quanto os de expansão de conteúdo estavam sendo comandados por departamentos ligados ao marketing e aos negócios das empresas de TV. O espanto relacionava-se, principalmente, a um entendimento de que o profissional do roteiro era essencial para contar uma boa história.

---

[2] *"Fans who have formed online communities around their fandoms may like the fandom's object of focus for different reasons, but ultimately, regardless of its medium, it is something that was designed to tell a story" (HEIDEN, s/d).*

Ora, a profissão do autor-roteirista estava mudando, devendo de alguma forma ampliar sua esfera de atuação, mas outros profissionais estavam ocupando seus lugares.

Esses ares de mudança paradigmática atravessam o mundo de hoje, impondo uma horizontalidade que vem sendo sistematicamente fustigada pela verticalidade vigente. Imperam incertezas e a profissão do autor-roteirista tem passado – assim como diversas outras na atualidade – por alterações estruturais, técnicas, e, principalmente sociais. A aplicação da presente pesquisa se dá na possibilidade de reflexão sobre as diversas camadas que fundamentam a atividade do autor-roteirista e, também sua inserção nesse mercado transformado.

Em termos pessoais, essa tese de doutorado nasceu de uma trajetória acadêmica caracterizada pela retomada. Com licenciatura em Arte-Educação pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo e formação pela Escola de Arte Dramática (EAD) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), nossa atuação profissional se deu no mercado de roteiros audiovisuais, especialmente corporativos e educativos, desde meados dos anos 1980. Com as profundas alterações que ocorreram no ambiente profissional, tecnológicas com reflexos em um amplo espectro de áreas e técnicas, surgiu a necessidade de reconsiderar modelos e paradigmas. A profissão havia mudado.

A retomada ocorreu, portanto, a partir do curso de especialização em Gestão da Comunicação: Políticas, Educação e Cultura na ECA, USP, nos anos de 2008 e 2009 em que nosso projeto de intervenção orientado pela Profª Drª Maria Cristina Castilho Costa teve o título *CETVN - Centro de Estudos de Telenovela: Fale Conosco! A Gestão da Comunicação on-line*. Já havíamos obtido, nesse período, bolsa CNPq de Apoio Técnico à Pesquisa no próprio Centro de Estudos de Telenovela (CETVN), na ECA e ali, na ocasião, desenvolvemos atividades vinculadas ao projeto *A telenovela como narrativa da Nação: a recepção em nova chave*, sob a orientação da Profª Drª Maria Immacolata Vassallo de Lopes e que, dentre seus objetivos estavam os de identificar e analisar os novos meios em que a ficção televisiva tem sido distribuída e de observar o comportamento do público diante dessas inovações, isto é, a recepção transmidiática desse produto. Na sequência dos estudos, já cursando o mestrado, passamos a atuar propriamente como pesquisadora do CETVN e a colaborar no desenvolvimento de seu principal projeto, o Obitel – Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva, também sob a Coordenação da Profª Drª Maria Immacolata Vassallo de Lopes. Em nossa dissertação de mestrado, orientada pela Profª Drª Maria Cristina Mungioli,

Transmidiação, linguagem, discurso e experiência de criação de universo narrativo, enfocamos a produção de sentidos e as transformações da linguagem da ficção seriada, especificamente da telenovela *Passione* da Globo, a partir de seu trânsito por diferentes mídias. Com base em nossas pesquisas a respeito de tal processo de criação de linguagem para múltiplas plataformas pudemos chegar a alguns questionamentos em termos de estudos teóricos da comunicação e que dizem respeito, entre outros, ao polo da produção e da criação de sentidos. Observamos, então, que no atual cenário midiático um produto audiovisual pode ser, por exemplo, exibido na TV aberta, reprisado na TV paga, pode ser realizado para a TV paga, possuir um site, um blog, estar no Twitter, no YouTube, no Facebook, sem mencionar revistas, jornais e demais canais de TV. Outro produto audiovisual pode ter sido concebido especificamente para um site na internet, por exemplo, uma webserie, e, a partir de então, ganhar espaço em blogs, revistas, programas de TV e ser transformado em livro ou game. Há a criação e elaboração de um texto diferente para cada mídia em processos notadamente marcados pela intertextualidade.

Tal percurso, além de proporcionar significativas fontes de inspiração para artigos apresentados em encontros e congressos desse período, apurou nosso discernimento e, pouco a pouco, foi lapidando os conceitos teóricos e o teor de nossa tese. Em um ambiente marcado pelas mudanças que vieram no bojo de novas tecnologias, nossa ambição é poder compreender a produção, especificamente em termos de autoria, do conteúdo transmídia da ficção televisiva brasileira. Acreditamos que nossa experiência empírica no campo da autoria, produção e criatividade, somada ao conhecimento acadêmico, teórico, irá nos auxiliar a lançar um olhar abrangente para essa temática.

CAPÍTULO 1

PROJETO E MÉTODO

Como a evolução das técnicas (computador, internet, redes sociais...) alterou sua forma de escrever e sua rotina de trabalho?

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética é preciso voltar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade.
(BACHELARD, 1978: 184).

Quando as palestras de Robert Lewis, fundador do *Actors Studio* em New York, foram publicadas em formato de livro estavam ali questionamentos importantes sobre a formalização excessiva ocorrida com o que preconizava Constantin Stanislavski em termos de construção do personagem e interpretação do papel pelos atores, na arte da interpretação teatral. Fazendo um trocadilho com a fala de Polonius na peça *Hamlet* de Shakespeare que diz que "há método na loucura", essa obra de Lewis, "Método ou Loucura", fala sobre a necessidade de haver uma receita pronta e que funcione perfeitamente bem para o trabalho do ator, e mais, para o trabalho de todos os atores. Questiona, assim, o caminho que os estudos e ferramentas propostos e utilizados por Stanislavski estavam tomando. Ou seja, tudo o que havia de vibrante, entusiasmado e instigante recomendado por esse mestre para a interpretação realista dos atores do Teatro de Arte de Moscou do início do século XX foi pouco a pouco perdendo a vitalidade e se transformando no que ficou conhecido como "O Método". Lewis observava, então, que um ator precisava de tempo para desenvolver e criar um personagem, e que era necessário que se submetesse a determinada ordem de procedimentos para que cada fase desse processo fosse amadurecendo devidamente. Dessa maneira, o ator não deveria se forçar a fazer coisas para as quais não estivesse amadurecido ou adotar elementos externos ou internos de caracterização que resultassem em estereótipos vazios de sentido para seu personagem. Ao transformar em método rígido um sistema criativo proposto por Stanislavski "temos a tendência de vestir o sobretudo no primeiro dia e depois tentar, durante o resto dos ensaios, vestir a roupa que deve ir por baixo" (LEWIS, 1982: 134). Ora, cada ator de uma peça teatral possui tempos diferentes com que lidar. Há papeis de maior complexidade psicológica, ou que envolvem maior número de intenções subjacentes a cada fala, ou que se baseiam nas relações entre os personagens; atores com maior volume de texto para decorar, ou aqueles cujos papeis se baseiam em movimentações corporais... Variáveis tendendo ao infinito.

Faço esse preâmbulo porque quando se trata de pesquisa em Comunicação estamos também mergulhando em um campo de peculiaridades e especificidades. A pesquisa científica é

pensar, optar e fazer, de acordo com as características próprias do objeto em questão. E cada objeto de estudo solicita tempos e aproximações diferentes. Utilizo a comparação com o estudo de interpretação do ator pela proximidade com minha formação teatral. Meu intuito primeiro é comparar a pesquisa acadêmica a uma atividade que também depende de paixão e criatividade. E que não pode, ou não deveria poder, cercar-se de fórmulas mágicas, receitas e caminhos mil vezes trilhados e já gravados no chão. Quando aborda os clássicos e a tradição – bases da arte e da ciência – na representação de atores, encenadores e até no modo de olhar do público, dominados então por uma visão comodista e monótona, Brecht nos fala que

> o que efetivamente tem foros de tradição é o progressivo dano que tem sido infligido às obras de arte. Cada vez mais, a bem dizer por desleixo, tomba maior quantidade de pó sobre as grandes obras da pintura antiga, e, quando se fazem reproduções delas, reproduzem-se também, mais ou menos diligentemente, as manchas de pó. Perde-se, assim, sobretudo, a frescura original da obra clássica, o caráter que possuía outrora, surpreendente, novo e criador, e que era uma das suas características essenciais (1979: 95).

Ao fim e ao cabo, Stanislavski havia procurado identificar “o que é que lhe parecia que os bons atores faziam quando eram bons, estudando inúmeros grandes atores, e observando-os em seus momentos mais impressionantes” (LEWIS, 1982: 155). Observar e relatar um *fazer* é o que também, grosso modo, fez Aristóteles em sua Poética e que, diga-se claramente, também foi tomada como modelo imutável, rígido e intransponível da obra de dramaturgia, por séculos e séculos.

Recordo vivamente de uma aula na EAD em que o professor dizia que, assim como um pássaro, o ator precisava voar. Mas que também, assim como um pássaro, o ator precisava de chão para fazer isso. Sem chão, sem base, o pássaro não voa. Na profissão que exerci nos anos seguintes à minha formação, criando roteiros de vídeo, também precisei me amparar em técnicas clássicas, vinculadas de alguma forma à dramaturgia. Da mesma maneira que a interpretação teatral carrega tradições e histórias a serem conhecidas e respeitadas, o ofício de roteirista também abriga uma série técnicas e formalidades.

Parece que faço digressões, mas na verdade faço reflexões e aproximações ao iniciar esse capítulo sobre a metodologia da pesquisa. A metodologia nada mais é do que esse chão que permite que a pesquisa voe. Aqui justifico arte e ciência e concordo ainda mais uma vez com Brecht que afirma:

> Já muitas vezes ao apontar os incalculáveis serviços que a ciência moderna, devidamente empregada, pode prestar à arte, e, em especial, ao teatro, me

> contestaram que a arte e a ciência são dois domínios valiosos, mas totalmente diversos, da atividade humana. Tal asserção é, naturalmente, um terrível lugar-comum, e é bom afirmar logo que está, de fato, certa, como a maioria dos lugares-comuns. A arte e a ciência atuam de maneiras muito diferentes, não nego. No entanto, devo confessar, por muito que fira a sensibilidade de alguns, que não me é possível subsistir como artista sem me servir da ciência (1979: 51).

Em nosso caso ocorre também o contrário, não pensamos em ciência sem a possibilidade do voo. Na pesquisa realizada para a presente tese tive como objetivo apoiar-me em tradições e textos clássicos, mas também me permiti um olhar mais livre, com uma tentativa de despojar-me de amarras e sistemas rígidos, para tentar não reproduzir, talvez, velhas manchas de pó. Mesmo porque o objeto de estudo que elegi não parou quieto nem um minuto sequer nesses quatro anos de pesquisa.

O que Brecht intitulava de domínio, mencionando o domínio da arte, da ciência, Bourdieu nos presenteia com a noção de campo e, nesse ponto, é categórico ao afirmar que o campo científico é um campo de luta concorrencial sendo que o que "está em jogo especificamente nessa luta é o monopólio da autoridade científica definida, de maneira inseparável, como capacidade técnica e poder social [...]" (1983: 122). Para ele, também o campo artístico, ou da produção cultural (2003), como qualquer outro campo, é um campo de forças, uma rede de determinações objetivas que atinge a todos os que agem no seu interior.

Considerado um dos principais sociólogos do século XX, para Bourdieu (1983) o campo científico é dividido em seis temas principais: (1) luta pelo monopólio da competência científica; (2) acumulação do capital científico; (3) capital científico e propensão para investir; (4) ordem (científica) estabelecida; (5) revolução inaugural à revolução permanente; e (6) ciência e os doxósofos[3]. Para ele, não há ciência neutra e é necessário revelar as estratégias de luta para aquisição de autoridade científica, afinal, o campo científico é lugar de luta política pela dominação científica e, desta forma, o objetivo final do pesquisador é obter reconhecimento e prestígio dos pares, camuflado por um interesse científico que teria, de tal modo, uma dupla face (1983: 124). Bourdieu considera a autoridade científica como um capital social particular que conduz à lógica da distinção, que aparta o cientista do local obscuro e indistinto onde se perde o homem comum (1983: 132). A estrutura da distribuição do capital científico, base das transformações do campo científico, diferencia as estratégias de

[3] Para Bourdieu os doxósofos são aqueles que filosofam a partir das aparências das coisas, sem acessar as leis de seu funcionamento interno. Para Platão, são aqueles que vêem a sí próprios como sábios, buscam fama, notoriedade e utilizam os espaços públicos com esse fim. (Estariam tratando de redes sociais?).

conservação, que são dominantes e ortodoxas daquelas que são de subversão, que procuram redefinir os princípios de legitimação da dominação, que podem ser consideradas heterodoxas – ou mesmo hereges (1983: 138). Essa é a dinâmica que gera evolução e revela tanto os interesses quanto as questões políticas presentes no campo epistemológico. Também no campo da arte, Bourdieu observa que critérios de avaliação especificamente estéticos afirmados "para além de, e contra, os critérios comerciais de lucro" (WACQUANT, 2005: 118) valem apenas ao se obter igualmente a chamada distinção, na qual se estabelece o valor do trabalho artístico de acordo com o princípio predominante da percepção artística. É uma forma de enxergar a questão que sai da esfera do *sagrado* na arte e se dirige para uma espécie de autonomia de ação e disputa. Assim é que o campo artístico, sem o verniz do sagrado, revela-se também campo de batalha em que os pesos dos diferentes tipos de *capital artístico* (BOURDIEU, 1992: 199) travam batalhas para preservar ou ultrapassar as posições dominantes ou, por outro lado, para implantar estratégias de subversão.

Para Thomas Kuhn as revoluções e novos mecanismos científicos, guardadas as devidas proporções, são bastante semelhantes às movimentações e revoluções artísticas. Na Renascença, por exemplo, não se estabelecia uma grande separação entre artes e ciências sendo que, mesmo após essa noção perder a força, "o termo arte continuou a ser aplicado tanto à tecnologia como ao artesanato [...]" (1998: 203).

Em nossa pesquisa, transitamos entre esses dois campos e, assim, buscamos um olhar metodológico para o campo do produtor de ficção televisiva, especificamente no que tange à arte de roteirizar. Mas vale mesmo salientar que utilizamos o termo produtor não como aquela instituição detentora do poder simbólico. Por sua extensão – e diálogo – de igual para igual com o espectador, a ficção televisiva transmídia retoma a ideia de Bourdieu (2007) da dissociação entre a arte como simples mercadoria e a arte como pura significação.

Nessa arena de lutas observamos presentemente que as leis do mercado de bens simbólicos não são mais completamente conhecidas e dominadas pelos próprios produtores desses bens simbólicos destinados ao mercado. Mercado que, em nosso país, caracteriza-se basicamente por um autor-roteirista que apresenta um modo todo brasileiro de contar histórias na TV. Hoje esse mercado se abre, além das telenovelas, para as séries, especialmente na TV paga que além de demandar conhecimento amplo em termos de autoria de um gênero, esse sim, dominado pelos norte-americanos, ainda solicita um autor-roteirista que crie roteiros, na acepção do termo de mapas de navegação, de rotas transmidias. É esse autor, portanto, o

produtor para o qual lançamos o olhar nessa pesquisa. Um autor inserido e atuante em mundos e, mais do que apenas na TV, em mídias múltiplas. Um autor múltiplo.

Multiplicidade que nos chama atenção imediatamente para uma visão metodológica transdisciplinar a fim de investigar sua complexidade. Para Morin, o paradigma simplificador, com explicações perfeitas e ordenadas, pelo qual a ciência se pautou nos últimos séculos, já não se adequa mais. O que existe é a possiblidade de uma harmonia ligada à desarmonia, pois é possível constatar "empiricamente que fenômenos desordenados são necessários em certas condições, em certos casos, para a produção de fenômenos organizados, os quais contribuem para o crescimento da ordem" (2006: 63-64). Testemunhamos um ambiente complexo em que o pensamento de um observador, comumente fragmentado e unidirecional, precisaria refletir segundo alguns princípios operacionais, que, para Morin (1991) seriam:

1. O *Dialógico*, relacionado à ordem e desordem, quebra e reconstrução, real e imaginário, ou seja, o tecido composto de elementos supostamente separados.
2. O *Recursivo*, relacionado ao indivíduo e à sociedade e que os faz interagentes, pois somos produto da sociedade ao mesmo tempo em que somos capazes de transformar essa sociedade.
3. O *Hologramático*, que impede que a parte seja separada do todo e o todo separado das partes. A parte está no todo e o todo está inteiro na parte.

Esses princípios do pensamento complexo proposto por Morin (1991), além de abraçarem a noção da totalidade, também concebem que o todo é maior que a soma das partes ou, paradoxalmente, também menor que essa soma. No estudo das redes, nossa principal dificuldade diz respeito à própria matriz da construção do conhecimento, ou seja, à *observação*. Como é possível observar a complexidade da rede? A informação não é dada, não é dado, não está pronta e precisa ser verificada, testada, aprimorada por meio de metodologias experimentais. Além disso, em nosso caso, nos interessam questões de cunho qualitativo, muito mais do que *big data*; pois nos interessa uma atividade específica de um profissional, muito mais do que questões que envolvem a profissão como um todo.

Diz Castells que a internet, antes vista como simplesmente uma tecnologia, hoje é encarada como "um meio de comunicação [...], infraestrutura material de uma determinada forma organizacional: a rede" (2003c: 116), imbricada na produção de novos sentidos que envolvem o maior número possível de plataformas, em um ambiente global. Dessa forma, a internet cria

um novo paradigma que “converte-se em um instrumento dinâmico de mudança social” (2003c: 280) e, nesse caso, são as pessoas que possuem a capacidade de mudar a internet e não o contrário.

A chave metodológica de nossa pesquisa empírica refere-se à análise das possibilidades que se oferecem para o autor-roteirista em um campo claramente ocupado por empresas, instituições e conglomerados que atuam a partir de seus setores de marketing e departamentos voltados ao conteúdo transmídia. Assim, fazer avançar metodologicamente a pesquisa sobre autoria como desencadeadora da expansão transmídia é buscar um *lócus* de estudo em que o poder do autor e seu trabalho relacionado à *pura significação* precedam aquele que tem a *simples mercadoria* como detonadora das iniciativas transmídia; e é realizar essa busca por meio da incorporação das noções de tecnicidade e de visualidade como novos "lugares metodológicos" (MARTÍN-BARBERO, 2001: 4). Estamos nesse ponto tratando de um *lócus* específico no Mapa das Mediações proposto por Martín-Barbero (2009) em que as Lógicas de Produção mobilizam indagações sobre estruturas empresariais, competências comunicativas e competitividade tecnológica.

Figura 1 – Mapa das Mediações, de Martín-Barbero

Fonte: Martín-Barbero (2009).

Em razão, justamente, da tecnicidade que, para além de si mesma, é geradora de experiências de processos semióticos, é coerente que lancemos mão desse pensamento sobre a dinâmica das mediações. Os conceitos de tecnologia e globalização nos aproximam da complexidade dos processos comunicacionais. A tecnologia é muito mais do que meios e processos, pois se relaciona às próprias dinâmicas sociais, é um “âmbito” extremamente potente, tanto de linguagens como de ações, tanto de dinâmicas sociais, políticas e culturais, quanto de interrogações sobre o que significa “o social” atualmente (MARTÍN-BARBERO, 2009: 148) e, portanto, “estamos necessitando pensar o lugar estratégico que passou a ocupar a

comunicação na configuração dos novos modelos de sociedade" (2009: 13).

1.1. SUSTENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA

Em termos teóricos aventuramo-nos a adotar o processo metodológico proposto por Lopes (2005) em sua obra "Pesquisa em comunicação". Considerando que a metodologia é um campo de reflexão, pois lida com teorias e, além disso, é também um campo de estudo, pois é prática, empírica, temos uma aventura feita da ousadia de ir e vir, abraçar e desistir, fazer e desfazer, navegando por níveis e fases da pesquisa. Lembro-me de Fernando Pessoa e seu "navegar é preciso" que eu sempre havia compreendido como necessário e imprescindível. Só ao chegar à maturidade compreendi que navegar é um ato de precisão. É preciso. É calculado. É muito pensado. Navegar é preciso, caso contrário, nunca atingiríamos nosso objetivo. Segundo Lopes, o método de pesquisa obedece a "uma série de opções, seleções e eliminações que incidem sobre todas as operações metodológicas no interior da investigação" (2005:101):

> Nossa concepção metodológica promove a pesquisa como dinâmica múltipla de instâncias e fases que se interpenetram dialeticamente. Portanto, é uma concepção simultaneamente topológica e cronológica de pesquisa que está na base do modelo metodológico que visamos formular (2005: 98).

Lopes diz que a ciência é "um sistema empírico de atividade social que se define por certo tipo de discurso decorrente de condições concretas de elaboração, difusão e desenvolvimento". Por essa razão, a própria ciência da comunicação alcançou legitimidade e centralidade, pois demonstra o "próprio modo organizativo da sociedade contemporânea" e suas "lógicas internas de funcionamento do sistema social" (2004: 16). Ianni (2005: 11) nos apresenta a obra de Lopes dizendo que a pesquisa científica em comunicação revela processos, estruturas, nexos e tendências da realidade. E mais, que a união de teoria e metodologia nos permite transformar assunto em tema.

Buscando, portanto, unir reflexões metodológicas ao processo metodológico empírico que desenvolvemos no decorrer de quatro anos de pesquisa, enfatizamos a importância da relação teoria-metodologia-objeto na prática mesma da pesquisa. Para que não corrêssemos o risco de não "efetuar a ruptura epistemológica com as categorias e problemas do senso comum" (LOPES, 2005: 142) buscamos explicitar nossa **hipótese de pesquisa** no seguinte enunciado: *a ação do autor-roteirista em todas as dimensões da criação de conteúdo transmídia da ficção televisiva brasileira é viável, possível e recomendável*. Essa é a proposição que guia

nosso trabalho. Também foi necessário que, além do senso comum, efetuássemos essa ruptura em termos de nossa proximidade com o tema, o que procuramos ter em vista durante todo o processo, na díade central sujeito-objeto. Buscamos, destarte, enfocar nosso objeto de estudo com a necessária e persistente, por vezes excessiva, autocrítica. Outra ruptura, da qual já tratamos, diz respeito à adoção de um modelo sem transformá-lo em camisa de força. Tarefa simples de enunciar, mas dura de realizar devido à própria articulação dos níveis e fases da pesquisa que solicita constantes problematizações e operações metodológicas.

Temos, portanto uma pesquisa que se aplica especificamente a uma profissão ou atividade que vem – assim como diversas outras no presente – passando por modificações e alterações estruturais, técnicas, paradigmáticas e, principalmente sociais. A aplicação da presente pesquisa se dá na possibilidade de reflexão sobre as diversas camadas que fundamentam a atividade do autor-roteirista e, também sobre sua inserção em um mercado rapidamente transformado. Temos em vista aquela ideia de pós-modernidade que nos dá Giddens (1997) ao verificar que é o fim de uma era e é, igualmente, o começo de uma era. Há um ambiente em que as coisas não estão mais em seus devidos lugares e, ao mesmo tempo, os novos lugares ainda não estão definidos. Característica do tempo presente, pois que a sociedade é um organismo vivo e em permanente mudança, a complexidade das técnicas tem alterado posições e gerado conflitos importantes; e esse é o ponto mutável em que detivemos nosso olhar e propusemo-nos a compreender.

A pesquisa empírica diz respeito ao trabalho analítico das conexões entre campos usualmente vistos em separado, das novas percepções e sensibilidades, da dimensão cultural e antropológica das interações sociais. Por sua relevância e impacto num contexto que abarca interesses sociais e coletivos, nossa ideia foi aplicar procedimentos metodológicos que dessem conta da experiência comunicativa do autor-roteirista da ficção televisiva brasileira na era transmídia.

Vale lembrar que o modelo metodológico de Lopes (2005) primeiramente apresenta dois segmentos que se cruzam, estando inicialmente vazios, porém prontos para receber uma nova construção. Essa construção se dá sobre vetores: (1) vertical, que gradua as bases da ciência enquanto discurso e linguagem. Aqui estão os paradigmas, por onde circulam as teorias, é a metodologia *da* pesquisa, este é o vetor que engloba os chamados *níveis* da pesquisa; e (2) horizontal, que se relaciona à ciência enquanto empiria, prática. Aqui se propõem os sintagmas, que se desenrolam no tempo, com começo, meio e fim, é a metodologia *na*

pesquisa, este é o vetor que engloba as *fases* da pesquisa. A construção que ali será criada, portanto, não obedecerá a um sistema de normas imutáveis, pois o modelo refere-se ao plano estrutural e leva em conta opções e decisões do próprio pesquisador que deve ser "crítico e operativo ao mesmo tempo" (2005: 23).

Em termos bastante concisos, os *níveis* da pesquisa são: (1) epistemológico, (2) teórico, (3) metódico e (4) técnico. O nível epistemológico é aquele com o mais alto grau de abstração e seu movimento é de dedução[4]. Já o nível técnico é aquele com menor grau de abstração e surge de um movimento de indução[5]. As *fases* da pesquisa são: (1) definição do objeto, composta por três operações: (a) problema de pesquisa, (b) quadro teórico de referência e (c) hipóteses; (2) observação, que é o trabalho de campo propriamente dito, com duas operações: (a) amostragem e (b) técnicas de coleta; (3) descrição, que abrange a análise descritiva; e (4) interpretação, que dá conta da análise interpretativa. O modelo proposto visa, portanto, a uma operacionalização da pesquisa científica em comunicação:

> É para fins de operacionalização do modelo que vamos distinguir os momentos de construção/reconstrução da estrutura, ou seja, da articulação dos diferentes níveis metodológicos, e de construção/reconstrução do processo, da articulação das diferentes fases metodológicas no interior da pesquisa (LOPES, 2005: 119).

O conceito de pesquisa em Lopes (2010) ampara-se em dois pontos fundadores: foco no operatório e necessidade de validação externa, sendo que a perspectiva epistemológica é determinada pelas condições sociais da produção. Assim é que, a questão da reflexividade do pesquisador é indispensável, pois cria um tipo de atitude consciente e crítica em relação às operações metodológicas necessárias para a investigação em andamento. Nesse sentido, a atenção volta-se, primordialmente, à dessimetria das posições na pesquisa de campo, pois abrange espaços de pontos de vista, tanto do pesquisador quanto do pesquisado. A reflexividade, portanto, conduz a pesquisa, indaga cada justificativa e reconhece sua importância social.

1.2. OBSERVANDO UM UNIVERSO

As operações envolvidas na fase da Observação de nossa pesquisa empírica buscaram coletar e reunir evidências concretas com o objetivo de criar uma espécie de reprodução da essência dos fenômenos estudados, uma "reconstrução empírica da realidade" (LOPES, 2005: 142).

---

[4] A partir de premissas gerais aproxima-se de conclusões particulares (ECO, SEBEOK, 2008: 156).
[5] A partir de premissas particulares aproxima-se de conclusões gerais (ECO, SEBEOK, 2008: 156).

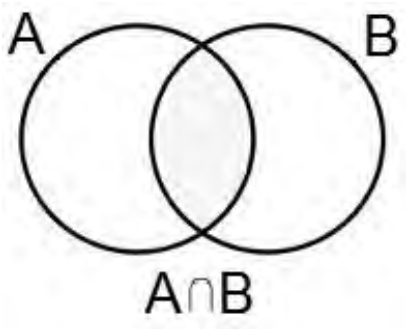
Como em um cabo de guerra, temos de um lado os objetivos teóricos da pesquisa e de outro a construção empírica dos fenômenos. Podemos especificar os objetivos na relação a seguir:

1. Identificar elementos presentes e constantes no âmbito de universos transmidia da ficção televisiva, intrinsecamente relacionados a aspectos autorais.
2. Observar grupos de autores-roteiristas ligados à temática transmidia, tanto em termos teóricos quanto em termos de atuação profissional.
3. Observar grupos de autores-roteiristas que não se identificam com a temática da transmídia e atuam da maneira tradicional.
4. Identificar e problematizar questões típicas de nosso país que por vezes atrasam e impedem o desenvolvimento criativo de universos transmídia, tais como: autores-roteiristas trabalhando sem contrato, trabalhando sem crédito nas telas, assinando cessão total de direitos, entre outras questões.
5. Observar as particularidades do processo de criação transmidia, buscando analisar como a audiência transforma a ficção televisiva e como essa, também e integradamente, cria novos sentidos.
6. Examinar diferentes trânsitos criativos e ideológicos entre produtor e audiência e, assim, contribuir para o desenvolvimento de teorias e metodologias sobre a ficção televisiva brasileira transmídia.

O processo de observação demandou contínuas análises e questionamentos, visando a uma constante reflexividade da pesquisa. A fase de observação de nossa pesquisa empírica não obedeceu aos cânones da pesquisa científica em comunicação, pois que já no início do trabalho, definido o problema de pesquisa, verificamos que uma questão fundamental referia-se à duração da fase de coleta. Interessava-nos verificar o objeto se desenrolando no fluxo temporal, em processo de mudanças, que percebemos de antemão. Notamos, também, uma fragmentação que deveria ser captada já na escolha da amostra.

Uma das questões metodológicas importantes de nossa tese, portanto, se refere à delimitação de nosso *universo de investigação*. Pela dimensão do objeto e a problemática que o envolve temos, em lugar de um conjunto de unidades, a interseção de dois conjuntos (Fig. 2). O conjunto A engloba os autores-roteiristas e o B, a produção de conteúdo transmídia. Nosso universo localiza-se na interseção ($A \cap B$), local em que encontramos a atuação, a relação, a opinião, a experiência, a atividade, o trabalho e, até mesmo, conceituações, aulas e cursos. Além disso, nesse ponto também estão propriamente as teorias acadêmicas, teses e pesquisas.

Figura 2 – Interseção de dois conjuntos



Fonte: desenho da autora

Porém, apesar de representar graficamente o universo, ao adotar essa visão, o aspecto relacional desaparece. Buscamos, então, outra maneira de explicitar o nosso universo de pesquisa, que fosse capaz de indicar ao leitor o aspecto relacional desse universo. Chegamos, assim, a alguns estudos da ciência da informação que apreciam a análise das redes sociais de *dois modos* ou rede bipartida, também chamada de rede de afiliações. Em geral, a análise de redes sociais (ARS) possui aplicações mais comuns em pesquisas de *um modo*, aquelas que "estudam um conjunto de atores similares, como pessoas, organizações, grupos sociais etc." (TOMAÉL, MARTELETO, 2013: 246). Os dados de dois modos referem-se às ligações registradas entre dois conjuntos de entidades que podem ser consideradas como condutoras de informação, sendo que uma é influenciada pela outra.

> Nos estudos da ciência da Informação, por exemplo, uma rede de usuários de informação interligada compõe-se de um conjunto de nós que é formado por pessoas (os usuários) e outro conjunto de nós que é formado pelas Unidades de Informação (organizações). As ligações dos usuários com as Unidades de Informação ocorrem conforme o uso que fazem das unidades, delineando-se, desse modo, a rede de dois modos (TOMAÉL, MARTELETO, 2013: 249).

Utilizamos a perspectiva de redes sociais de dois modos em nosso trabalho com fins conceituais, apenas com o objetivo de elucidar nosso universo de pesquisa em termos os mais graficamente explícitos possíveis. Temos, assim, num primeiro momento (Tabela 1) o registro hipotético das atividades de cinco autores-roteiristas em três participações relativas a conteúdo transmídia. Dessa maneira, as linhas registram os vínculos de tal forma que, por exemplo, o autor-roteirista 1 (AR1) criou o conteúdo transmídia 1 (CT1), deu aulas sobre o conteúdo transmídia 3 (CT3) e não atuou em relação ao conteúdo transmídia 2 (CT2).

Tabela 1 – Exemplo de relação autores roteiristas/conteúdo transmídia

	CT1	CT2	CT3
AR1	Criou	-	Deu aulas sobre
AR2	-	Criou	-
AR3	-	Escreveu artigo sobre	-
AR4	Criou	-	Criou
AR5	-	-	Criou

Fonte: original da autora / Legenda – AR: autor-roteirista / CT: Conteúdo transmídia

A Tabela 2, abaixo, traz a mesma representação em termos de matriz, porém condensou-se no binômio 1 e 0, em que o número 1 indica a presença de relação e o zero indica a ausência. Dessa maneira, as linhas registram as ligações ou vínculos atores/entidades em que, por exemplo, o autor-roteirista 1 (AR1) teve ligação com o conteúdo transmídia 1 (CT1) e 3 (CT3) e não teve relação com o conteúdo transmídia 2 (CT2).

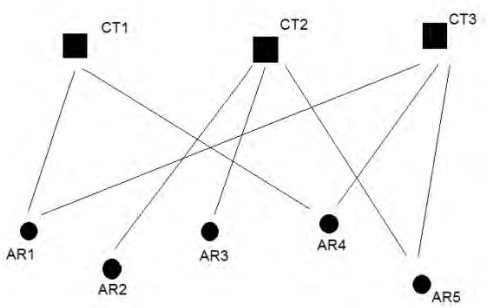
Tabela 2 – Exemplo de matriz de afiliação: autores roteiristas/conteúdo transmídia

	CT1	CT2	CT3
AR1	1	0	1
AR2	0	1	0
AR3	0	1	0
AR4	1	0	1
AR5	0	0	1

Fonte: original da autora / Legenda – AR: autor-roteirista / CT: Conteúdo transmídia

A partir dessa matriz é possível conceber uma rede de dois modos em forma de gráfico bipartido, que nos interessa especificamente, em que os nós são representados por dois conjuntos sendo que não há ligação entre dois nós do mesmo conjunto. Temos, assim, conforme o exemplo conceitual acima, o seguinte (Fig. 3):

Figura 3 – Modelo de gráfico bipartido da matriz apresentada na Tabela 2



Fonte: desenho da autora

Nosso universo de investigação, portanto, pertence ao espaço em que há a interação, a atuação, a relação, a opinião, a experiência, a atividade, o trabalho e, além disso, onde surgem, também, as conceituações que se referem a aulas, publicações, cursos, teorias acadêmicas, teses e pesquisas.

Como já explicitado, nesse ponto nossa pretensão é apenas ilustrativa sendo que a amostragem foi não probabilística, mas sim uma amostra significativa, de representatividade social (não estatística), com métodos qualitativos de tratamento de dados.

1.3. COLHENDO CONEXÕES

Visando a um trabalho analítico das conexões entre campos distintos, adotamos, como procedimento metodológico geral, a combinação de abordagens qualitativas e documentais. Pela característica mutável de nosso objeto de estudo no decorrer do tempo, optamos por realizar uma experimentação metodológica no sentido de ampliar a fase de coleta o que nos permitiu acompanhar estudos e obras relacionados ao tema nesse período. Assim, iniciamos a coleta do material de pesquisa no início mesmo do ano de 2013 e prosseguimos até meados de 2016. Esse material foi sendo, no decorrer do processo, classificado, reclassificado e unificado. Enumeramos a seguir os procedimentos realizados e apresentamos neste capítulo alguns dados iniciais.

(a) **Extensão de pesquisa bibliográfica 1 – textos acadêmicos**

Além das leituras de livros e artigos sobre temas relacionados à transmídia, autoria, comunicação e redes, pesquisamos a questão em trabalhos recentes, na web, devido à atualidade do assunto estudado. Para tanto, realizamos buscas e selecionamos material em:

(1) anais de congressos;

(2) blogs de pesquisadores e teóricos;

(3) artigos publicados pelo site Academia.edu[6];

(4) e criamos alertas no Google Acadêmico a partir das seguintes palavras-chave: *telenovela*, *autoria*, *authorship*, *TV series*, *TV fiction*, *ficção televisiva*, *transmidia*, *transmidiação*, recebendo e-mails sobre esse material específico, diariamente.

[6] Disponível em: https://www.academia.edu. Acesso em novembro de 2016.

Esse volume de dados foi salvo em pastas separadas e os arquivos, em sua maioria em PDF, organizados em uma biblioteca digital segundo os níveis da pesquisa propostos por Lopes (2005) e de acordo com a proposta específica da presente tese:

(1) Nível epistemológico: composto de 84 artigos sobre linguagem, modernidade, teorias da Comunicação, mudanças de paradigmas, cultura contemporânea, semiótica, autoria, transmídia entre outros.

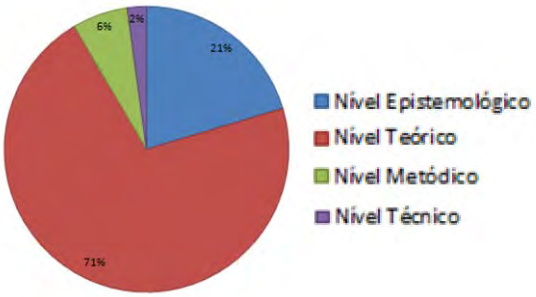
(2) Nível teórico: composto de 65 artigos internacionais sobre o tema estudado e duas subpastas específicas, a saber, Teoria do Roteiro, com 89 itens e Estudos Brasileiros sobre a temática, com 139 itens.

(3) Nível Metódico: com 26 itens especialmente sobre epistemologia da comunicação e aplicação de métodos de estudo.

(4) Nível Técnico: 9 artigos sobre técnicas e procedimentos metodológicos.

Também realizamos um processo de fichamento daqueles textos que dialogam ainda mais proximamente com o presente trabalho. Cientes de que "a pesquisa bibliográfica implica em um conjunto ordenado de procedimentos de busca por soluções, atento ao objeto de estudo, e que, por isso, não pode ser aleatório" (LIMA, MIOTO, 2007: 38) estipulamos tais critérios e procedimentos para que nossas atividades de aproximação da realidade apresentassem "uma carga histórica" que refletisse posições frente à realidade (MINAYO, 1994: 23). Tivemos, assim, a seguinte proporção:

Gráfico 1 – Pesquisa bibliográfica 1 – textos acadêmicos



Fonte: dados da autora / Gráfico Google Forms.

É significativo notar que, ao pesquisar e criar motores de pesquisa na rede, os resultados relativos aos níveis epistemológico e teórico possuem muito mais evidência. Cabe questionar

se pontos que envolvem os níveis metódico e técnico da pesquisa acadêmica em comunicação não mereceriam relevância maior na literatura, especialmente devido à necessidade de termos e dominarmos novos métodos e técnicas de pesquisa em ambientes que não existiam até pouco tempo atrás.

(b) **Extensão de pesquisa bibliográfica 2 – textos não acadêmicos**

Realizamos no mesmo período um monitoramento e seleção de material complementar como, por exemplo, blogs e sites de autores e roteiristas, sites de escolas e cursos de roteiro, listas de discussão de e sobre autores roteiristas, grupos em redes sociais. Essa pesquisa se deu em três instâncias:

(1) Por meio do mecanismo de favoritar do navegador Google Chrome (★) com o objetivo de gerar um *clipping* dos assuntos de interesse sobre a temática estudada. Foram favoritados, no período, 535 links de publicações como jornais, revistas, blogs, repositórios, revistas, sites de escolas e cursos, etc.

(2) Por meio de nossa associação a grupos de discussão sobre o tema no Facebook. Com número variado de membros, selecionamos grupos classificados como: grupo fechado[7] ou grupo público[8]. Tivemos a oportunidade de participar dos seguintes grupos:

i. Roteiristas Independentes, fechado, com 14.665 membros[9].
ii. Mulheres do Audiovisual Brasil, fechado, com 9.040 membros.
iii. Roteirista de Cinema Scriptdoctor, público, com 6.058 membros.
iv. Storyboard: Revista Eletrônica sobre Roteiros de Cinema, TV e Teatro, fechado, com 2.445 membros.
v. Roteiro e Roteiristas, fechado, com 2.902 membros.

(3) Finalmente, vale lembrar que fazemos parte da lista de discussão da própria ABRA, Associação Brasileira de Autores Roteiristas, em permanente debate sobre a profissão, o que nos remete ao ponto a que se refere Hodkinson (2009) *apud* Amaral (2011) do *pesquisador insider*, devido à nossa proximidade sócio-cultural ao assunto da pesquisa.

---

[7] Grupo fechado do Facebook: “Qualquer pessoa pode encontrar o grupo e ver quem está nele. Somente membros podem ver as publicações”.
[8] Grupo público do Facebook: “Qualquer pessoa pode ver o grupo, seus membros e suas publicações”.
[9] Número de membros dos grupos é referente ao mês de Dezembro de 2016.

Num segundo momento, tais textos, publicações, notícias, opiniões, comunicados e informes foram organizados em arquivos específicos. Criamos, assim, as seguintes classificações:

(1) Transmídia / Convergência / *Storytelling*;
(2) Autoria / Roteiro / Roteiristas;
(3) Cursos e concursos;
(4) Direitos Autorais;
(5) TV Paga;
(6) OTT / VOD;
(7) Netflix;
(8) Internet;
(9) Segunda Tela;
(10) Redes Sociais / Midias Sociais;
(11) Produtoras / Operadoras;
(12) Conceitos;
(13) Atualidades / Tendências / Debates;
(14) Ferramentas / Técnicas;
(15) Biblioteca.

Neste ponto, podemos dizer que nos valemos de alguns conceitos e operacionalizações do método etnográfico, mais particularmente da etnografia virtual que seria aquela que trata não mais apenas das relações face a face, mas sim aquelas mediadas por computador e especialmente em ambientes on-line (SANTOS, GOMES, 2013). Hine (2004: 14) pondera que teorizações sobre a internet têm ocorrido em um plano de discordâncias sobre o melhor tratamento a ser dado às formas atuais de organização social na rede. Tendemos a acreditar que os autores-roteiristas, devido a características específicas de sua profissão, e mesmo de sua personalidade, possuem um gosto desenvolvido por escrever e colocar suas opiniões na internet, meio mais do que favorável a isso. Temos, portanto, um estudo de inspiração etnográfica que almeja incorporar alguns documentos assim encontrados para análise de dados. Podemos justificar essa abordagem como Fragoso (2011: 169) no sentido de olhar para um grupo específico de indivíduos que se apropria de determinada tecnologia, com destreza, para difundir, divulgar e disseminar sua cultura, biblioteca digital, sites, blogs, etc. Os autores-roteiristas são um grupo social primeiramente constituído off-line, um tanto difuso, com características e expressões específicas, que migra para o espaço on-line levando um

campo de ação e de expressividade muito particular. Suas práticas comunicacionais são originalmente solitárias, pois que seu principal instrumento de trabalho é o teclado do computador. Assim, o que a princípio a etnografia virtual consideraria como um contato frio entre ser humano e máquina, no caso dos autores-roteiristas estamos diante de uma relação ser humano e máquina que – finalmente – entra em relação, em contato, em comunicação com o outro graças, justamente, às redes sociais, sites, blogs, listas etc. É interessante observar que Hine (2009) *apud* Fragoso (2011: 178) indaga: "teria a etnografia virtual sucumbido de volta a ser simplesmente 'etnografia'?".

Consideramos essa etapa da pesquisa como pesquisa documental, pois se constituiu como meio de indagação e (re)construção da realidade. Apesar de termos consciência de que é impossível descrever a realidade com exata fidedignidade, esses meios de comunicação e expressão presentes democraticamente nas redes refletem anseios, realizações, questionamentos, projetos e estudos. Estimamos e organizamos o conteúdo de tais publicações por seu valor informativo e capacidade de lançar um olhar diagnóstico para problemas que nos interessam abordar na pesquisa na atualidade.

> Ao apresentar a metodologia que compõe determinada pesquisa, busca-se apresentar o "caminho do pensamento" e a "prática exercida" na apreensão da realidade, e que se encontram intrinsecamente constituídos pela visão social de mundo veiculada pela teoria da qual o pesquisador se vale (LIMA, MIOTO, 2007: 39).

A pesquisa qualitativa busca detalhes e singularidades, em uma espécie de "compreensão aprofundada e holística dos fenômenos em estudo" (FRAGOSO, 2011: 67), por essa razão foi importante contextualizar e tentar reconhecer e acompanhar seu caráter dinâmico. Esse procedimento teve como norte essa visão do desenvolvimento de uma totalidade, com foco na seleção, a partir daí, dos elementos mais significativos.

(c) **Questionário**

No século XIX já se dizia que as ciências sociais deveriam possuir um método científico diferente, pois seu objetivo não era explicar os fenômenos, como nas ciências da natureza, mas sim compreendê-los. Observamos essa tese de Dilthey (1970) *apud* Briceño-León pontuando que os fenômenos sociais "não são dados objetivos, mas sim repletos de significado, uma vez que o mundo social é construído sobre significações que outorgam os indivíduos num contexto social e cultural, historicamente determinado" (2003: 158). É claro

que os dados quantitativos obtidos em certos estudos sociais são fundamentais para mapear numericamente os fenômenos. Contudo, em nossa pesquisa questionamos: qual técnica nos levaria a compreender melhor a realidade de forma completa? Levamos em consideração que dados quantitativos não nos auxiliariam, pelo menos nesse primeiro momento em que a compreensão tanto do ambiente quanto dos atores sociais, no caso os autores-roteiristas ligados de alguma forma à produção de conteúdo transmídia, estão em processo, em implantação, em fase de tentativa e erro. Com a devida vigilância epistemológica nos impusemos a objetividade necessária para compreender o alcance de uma e outra determinada técnica. Nossa posição é de proximidade e, além disso, estamos dentro do assunto da pesquisa, nesse caso

> A investigação qualitativa se aproxima da realidade do estudo de uma maneira natural, isto é, procurando não alterar o que ocorre, nem impor moldes para encerrar a realidade em um padrão de observação, uma pergunta ou uma teoria previamente desenvolvida. A investigação qualitativa procura não gerar reações que possam alterar o curso natural dos fatos; isto nem sempre é conseguido, mas o princípio que orienta a investigação implica que se deva minimizar este risco (BRICEÑO-LEÓN, 2003: 158).

Temos, na realidade, um estudo exploratório e nossa proposta inicial foi a de criar uma amostra intencional que propiciasse instituir um panorama do ambiente em que os autores-roteiristas de conteúdo transmídia atuam. Realizaríamos, dessa forma, entrevistas com categorias como: autores-roteiristas estabelecidos, iniciantes, aqueles com experiência de criação de conteúdo transmídia, professores e/ou agentes de cursos de roteiro, representantes de produtoras e emissoras, membros de grupos de roteiristas no Facebook, *blogueiros* e *blogueiros*-roteiristas... Ora, tais categorias que definimos de antemão revelaram-se imprecisas e, mais do que isso, impraticáveis, pois que descoladas da realidade que se apresentava para o panorama desse profissional brasileiro. Autores-roteiristas estabelecidos hoje podem estar desempregados amanhã. Os que têm experiência de criação de conteúdo transmídia muitas vezes não possuem experiência como roteirista, são oriundos da área de marketing e propaganda. Há roteiristas que são também professores e oferecem cursos e seminários. Outros são, ainda, representantes de produtoras; ou mesmo diletantes. E muitos são *blogueiros*, *twiteiros* e membros de vários grupos de roteiristas no Facebook. Para Bourdieu, a prática científica deve necessariamente se submeter a uma reflexão, pois está continuamente em vias de se fazer. Desta maneira, como prática, deve incessantemente ser confrontada com o erro, passando de “um conhecimento menos verdadeiro a um conhecimento mais verdadeiro” (1990: 17). Optamos, assim, por elaborar um questionário-

entrevista em que o autor-roteirista – independentemente de ser experiente, iniciante, professor, conferencista, *blogueiro* etc. – pudesse expressar suas opiniões de maneira livre.

Passamos, então, à elaboração do questionário, preparamos alguns rascunhos, definimos as perguntas e finalizamos na plataforma de Formulários do Google Docs[10] com o título *Autoria da ficção televisiva brasileira na era transmídia.* Disponibilizamos na rede por um período de 15 dias[11] (Apêndice 1), de 28 de outubro a 11 de novembro de 2016. Em seguida, passamos à fase de divulgação. Enviamos o questionário para a lista da ABRA, para os grupos (acima) dos quais fazíamos parte e, ainda, entramos em contato direto com alguns autores-roteiristas pelo *Messenger*, enviando o link.

Poderíamos considerar esse questionário como uma pesquisa do tipo *survey*, com o objetivo de conhecer as formas de trabalho relativas ao conteúdo transmídia (conceito) entre autores-roteiristas (população-alvo). O questionário é uma técnica que não testa a habilidade do respondente, porém observa sua opinião, interesses, valores (GÜNTHER, 2003: 2). Em termos da amostra per se a população-alvo não se refere a todos os autores roteiristas. Tratamos de um determinado subgrupo que poderia ser escalonado da seguinte forma: autores-roteiristas => Escrevem ficção => Escrevem ficção televisiva brasileira => Possuem relação, opinião, interação, atuação, experiência, atividade, interesse, trabalho relacionado ao conteúdo transmídia e/ou desenvolvem aulas, publicações, cursos, teorias acadêmicas, teses e pesquisas sobre o tema. Reportando-nos sempre ao nosso universo de investigação visualizado nas figuras e tabelas acima.

Vale destacar que o questionário é longo, com 6 questões fechadas, de resposta rápida e 8 abertas, sem limite de caracteres para a resposta. Obtivemos 20 autores-roteiristas respondentes (Apêndice 2), cujos dados quantitativos, ou seja, as respostas às questões fechadas seguem abaixo e, claramente não possuem representatividade numérica.

Em termos qualitativos, optamos por desdobrar o teor das respostas dissertativas por diversas passagens da presente tese, integrando sua concepção. Esses dados resultantes de investigação qualitativa são válidos devido à riqueza do aporte de informações coletadas. Os excertos das falas estão apresentados em caixas de texto destacadas na cor cinza, encimadas pelo sobrenome do autor-roteirista ou, se for caso, pela indicação de anonimato.

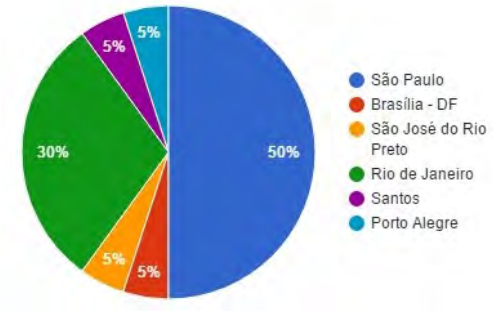
---

[10] Disponível em: https://docs.google.com/forms. Acesso em novembro de 2016.

[11] Disponível em: https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSd5vFSDbsqO2JlBaZ-NZ0sazRoNQD8yJXm7QtvfiSmaiyQjbw/viewform. Acesso em novembro de 2016.

Como exposto, em relação às questões fechadas, a primeira diz respeito ao nome do autor-roteirista e a segunda refere-se à cidade (Gráfico 2) em que o autor-roteirista mora:

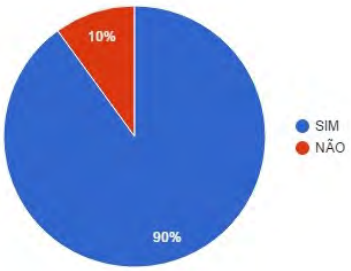
Gráfico 2 – Cidade/Local em que mora



Fonte: dados da autora / Gráfico Google Forms.

Tivemos, portanto, índice de respostas em que a região Sudeste do Brasil predominou (90%). A terceira questão (Gráfico 3) demandava autorização para citar o nome do autor-roteirista no presente trabalho sendo que dois deles preferiram o anonimato.

Gráfico 3 – Permissão para citar o nome do respondente



Fonte: dados da autora / Gráfico Google Forms.

A quarta questão (Gráfico 4) solicitava que o autor-roteirista indicasse suas experiências, sendo que mais de um item poderia ser selecionado:

Gráfico 4 – Seleção das experiências

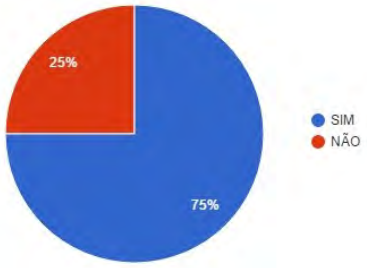
Fonte: dados da autora / Gráfico Google Forms.

A TV aberta contou com a atuação de 18 desses autores-roteiristas (78,3%), seguida de perto

pela TV paga e produtoras independentes (65,2%). Onze autores-roteiristas relataram experiência na internet e YouTube (47,8%) e também onze participam individualmente de concursos e editais. Apenas um relata experiência em canais VoD[12]. Outras atuações citadas no campo *Outros* foram em cinema, literatura, Vimeo[13] e ARG[14].

A quinta questão fechada perguntava se o autor-roteirista produz ou já havia produzido conteúdo transmídia (Gráfico 5). Nosso objetivo era verificar se havia tal envolvimento ou se este ficava apenas a cargo de outras instâncias da produção.

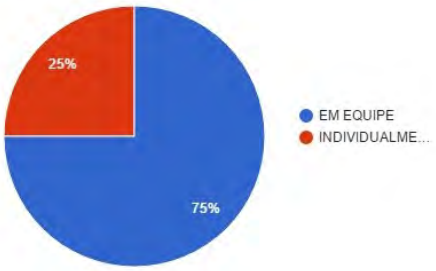
Gráfico 5 – Realização de conteúdo transmídia



Fonte: dados da autora / Gráfico Google Forms.

A maioria (75%) dos autores-roteiristas que responderam já se envolveram com a produção de conteúdo transmídia. Cabe relatar uma dúvida que surgiu: será que outros autores-roteiristas não se dispuseram a responder o questionário por não transitarem pelo ambiente que inclui o conteúdo transmídia? A sexta e última questão fechada (Gráfico 6) deveria ser respondida apenas por aqueles que produzem ou já produziram conteúdo transmídia (16 autores-roteiristas). Nesse caso gostaríamos de saber se esse trabalho havia sido individual ou em equipe.

Gráfico 6 – Produção de conteúdo transmídia individualmente ou em equipe



Fonte: dados da autora / Gráfico Google Forms.
(100% = 16 autores-roteiristas que produziram conteúdo transmídia)

[12] VoD é a sigla em inglês de *Video on Demand* (Vídeo sob Demanda).
[13] Vimeo é um site de compartilhamento de vídeos (*upload*, compartilhamento e acesso). Disponível em: http://vimeo.com.br/. Acesso em dezembro de 2016.
[14] ARG é a sigla em inglês de *Alternative Reality Game* (Jogo de Realidade Alternativa).

A maior parte (75%) havia trabalhado em equipe, reforçando uma ideia da obra de autoria coletiva, complexa.

Por fim, tabulamos as respostas ao questionário em nuvens de tags que ilustram a página de abertura de cada capítulo. Utilizamos as nuvens como uma ferramenta de operacionalização que permite visualização objetiva e sistemática do conteúdo[15]. "A nuvem de tags é utilizada para a categorização visual de sites, imagens, títulos e outras etiquetas ou rótulos. É, portanto, uma representação visual que oferece possibilidade de classificação hierárquica, quantitativa" (LEMOS, 2016:10). Em termos metodológicos, utilizamos as nuvens para verificar a ocorrência das palavras do texto e cada nuvem representa o conjunto de respostas dos autores-roteiristas à determinada pergunta do questionário. Desta maneira, nos permitiu visualizar rapidamente a incidência das palavras mais utilizadas.

1.4. ESTRUTURA DO PROJETO

A estrutura metodológica de um projeto científico se assemelha, por sua função, à estrutura de um roteiro de ficção televisiva. Ambos precisam dar sustentação e equilíbrio, de maneira rígida e coerente, porém ambos precisam se valer da criatividade e da originalidade. De acordo com Bachelard (2006: 33), o saber científico se dá na zona da reflexão, porém sem a influência de um subjetivismo implícito. Mas ainda que tivéssemos toda a garantia do saber objetivo, não poderíamos nos furtar à parcialidade do interesse do conhecimento,

> Interesse que não só faz escolher ao sujeito um setor particular, mas que sobretudo faz persistir o sujeito na sua escolha. É-nos necessário, portanto, ultrapassar as descrições fenomenológicas que ficam, por princípio, submetidas ao ocasionalismo dos conhecimentos. Tudo se torna claro, nítido, reto, seguro quando este interesse de conhecimento é o interesse específico pelos *valores* racionais (BACHELARD, 2006: 34).

Para Morin (1991), a ciência apresenta em certas ocasiões um excesso de convenções e de conservadorismo que, em lugar de esclarecer, impede a visão, ou ao menos um vislumbre, da complexidade que nos cerca. Francelin (2003) defende que uma aproximação entre Bachelard e Morin é necessária para contrabalançar a premissa racionalista e determinista da ciência com o debate em torno dos novos paradigmas[16] e de possíveis rupturas epistemológicas

---

[15] Para saber mais sobre a metodologia detalhada e ferramenta utilizada na confecção das nuvens, ver: Lemos (2016).

[16] O livro de Tomaz Kuhn, *A Estrutura das Revoluções Científicas* transformou a filosofia da ciência e popularizou a expressão *mudança de paradigma.*

Revelando e tratando de fundamentos e estruturas, optamos por inserir nossa pesquisa empírica no conjunto da tese, inclusive neste capítulo inicial, pois que foi composta de um universo que procura explicitar relações epistemológicas, teóricas, metódicas e técnicas. Nosso objetivo teórico foi apresentar uma análise das possibilidades estruturais da criação de conteúdo transmídia pelo autor-roteirista. Em paralelo, buscamos definir os parâmetros das práticas e discursos circulantes no ambiente em que esses profissionais trafegam e atuam. Nosso intuito foi criar um conjunto sistematizado que detivesse o potencial de orientar perspectivas profissionais e acadêmicas futuras para o estudo do tema.

Em termos empíricos, tivemos o objetivo de identificar a percepção e participação dos autores-roteiristas na produção de conteúdo transmídia. Em seguida, procuramos verificar a valorização desse profissional enquanto potencial elemento de vigor e influência na ampliação e conquista de espaços nos universos ficcionais transmidia. Finalmente, procuramos interpretar os dados obtidos no sentido de nos aprofundar no entendimento de tal contexto.

Neste capítulo falamos que o roteiro é uma arte e uma técnica embutida nas histórias, faz parte de suas estruturas, ou melhor, é sua estrutura. Também expusemos que em um trabalho científico, o projeto metodológico é um sistema que dá sustentação epistemológica, teórica e empírica a uma tese. Ambos representam, portanto, as fundações de uma construção, o sustentáculo de um conceito, a coerência de uma proposição. Ambos se oferecem como apoio, mapa, caminho, *roteiro* e *método*. E são engrenagens fundamentais para colocar planos e ideias em ação. No capítulo a seguir tratamos especificamente da definição de nosso objeto e problema de pesquisa buscando um suficiente aporte teórico para a questão.

CAPÍTULO 2

ESTUDAR TELENOVELA E FICÇÃO TELEVISIVA BRASILEIRA

Comente a afirmação: a criação de conteúdo transmídia possibilita a criação de novas formas narrativas.

> *Mas, também é verdade que ela (a telenovela) possui uma penetração intensa na sociedade brasileira, devido a uma capacidade peculiar de alimentar um repertório comum por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas às outras.*
> (LOPES, 2003: 18).

Estudar a telenovela, hoje, no Brasil, além reiterar sua importância histórica e profundamente imbricada com a identidade do país, é verificar que sua inserção em um contexto de múltiplas plataformas e em um ambiente de convergência das mídias, possibilita que esse produto da indústria cultural experimente novas possibilidades de expansão, apropriação e ressignificação parecendo que a simultaneidade das opções interativas tecnológicas configura uma nova ficção televisiva brasileira[17]. Segundo Lopes (2009) é preciso refletir sobre a telenovela a partir de dois eixos: como *narrativa da nação*, incorporada à cultura e à identidade do país, e como *recurso comunicativo*, ou seja, espaço público de debates que gera um repertório comum, compartilhado e que vem a representar a comunidade nacional imaginada de Anderson (2008). Além de ser o principal produto da indústria televisiva de nosso país, a telenovela é um dos mais importantes e amplos espaços de problematização (da intimidade privada aos problemas sociais), possui capacidade de sintetizar o público e o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção, o masculino e o feminino. Sua narrativa combina convenções formais do documentário e do melodrama televisivo e cria um paradoxo: para muitos, é possível ver o Brasil mais na narrativa ficcional do que no telejornal. O significado da telenovela ultrapassa a própria narrativa audiovisual e chega a conversas e discussões permanentes entre as pessoas, sem distinção de classe, idade, sexo ou região formando circuitos que reelaboram e ressemantizam os temas propostos, fazendo com que a telenovela seja tão vista quanto falada (LOPES, 2009), nas ruas, no trabalho, nas casas – reais e virtuais – enfim, no cotidiano contemporâneo. Ao longo de sua história, a telenovela foi se consolidando como o gênero mais popular e lucrativo da televisão brasileira e, em termos de linguagem, trouxe para si o que havia de melhor no rádio e no cinema.

> Fruto da combinação de profissionais de posições e intenções diversificadas, de dramaturgos e escritores de esquerda, passando por atores de talento a produtores e publicitários com visão de indústria e mercado, as novelas passaram a constituir o principal produto da Rede Globo, que a ajudaram a projetar-se como o maior conglomerado brasileiro de midia, e competitivo em nível internacional. Pelo menos desde os anos 70, através da Globo, veio sendo consolidada uma série de mecanismos de produção e convenções de escritura e de recepção que configuram um sistema de real feedback na

[17] Mais adiante, explicitamos a razão de nossa opção por utilizar o termo *ficção televisiva*.

> produção de um produto massivo. Esse sistema leva em conta a participação dos telespectadores no momento mesmo da produção (LOPES, 2003: 26).

Com a participação da audiência em sua escritura “e porque vão ao ar enquanto estão sendo escritas, as novelas foram definidas como obras abertas" (LOPES, 2003: 26). Para Eco (1991) a obra aberta seria, grosso modo, aquela que convida a audiência, o público, a participar de sua feitura. Os autores de telenovela, ao lado dessa posição de diálogo com a audiência, ficaram conhecidos pelos temas específicos que abraçam, pelo universo ficcional que criam.

Atualmente, mídias integradas e interativas ligam-se em redes e essas redes criam sistemas complexos por onde a telenovela em particular e a ficção televisiva brasileira em geral ora transitam, ora se espraiam, com nítida e expressiva interatividade no produto final, ou seja, no texto audiovisual – texto compreendido em sua acepção ampla. Características de nosso tempo, espelho e construção discursiva de nossa sociedade (CHARAUDEAU, 2012), as alterações textuais observadas nas experiências em curso progressivo na última década são tópico fundamental de estudo.

Por essa razão, a presente tese insere-se num momento de necessidade de documentar, descrever e relatar processos criativos ligados à disseminação da ficção televisiva brasileira por/em ecossistemas que alteram o texto ao mesmo tempo em que podem ser alterados por ele, contínua e dinamicamente. Em lugar de nos atermos aos padrões linguísticos per se, vislumbramos possibilidades de um intenso e complexo sistema transmidiático que permite que a obra de teledramaturgia alcance sentido a partir da própria soma das condições sociais e tecnológicas da atualidade.

A convergência de mídias é um conjunto de estratégias de negócios, mas é também fenômeno tecnológico e fenômeno cultural (JENKINS, 2014). As *histórias*, ou seja, as narrativas da ficção televisiva brasileira, por sua expressividade inerente, possuem potencialidade de circulação e redundância muito maior e mais expressiva do que a apresentada até então. Nossa hipótese é que isso seria possível se forem, num primeiro momento, assumidas e disseminadas por autores-roteiristas a partir dessas configurações específicas, desses fatores econômicos, tecnológicos e culturais. Tal hipótese vislumbra que o autor-roteirista-produtor detém poder aglutinador inicial para estabelecer estratégias mais criativas para gerar produtos ficcionais com uma dimensão simbólica superior à sua mera dimensão material.

Como se dá a autoria em tal ambiente? Como o autor se coloca diante da tensão entre os dois universos propostos por Souza e Araújo (2013), ou seja, o campo da produção e o campo das

instituições (BOURDIEU, 2003)? Será necessário que setores criativos enfrentem gestores e lógicas econômicas para ter autonomia de expansão de seus conteúdos? Quais seriam os melhores sistemas de trabalho: parcerias autor-diretor ou o modelo *showrunner*, norte americano? De acordo com Senna (2015):

> De uma maneira geral, e até etimologicamente, o *showrunner* é a pessoa que cria as condições para que o axioma do entretenimento "o espetáculo não pode parar" seja cumprido. Na prática, é o roteirista básico da série (às vezes também o criador da série), que comanda o grupo de roteiristas que trabalha nela, escolhe os atores e diretores, informa ao produtor geral ou à empresa quais são as necessidades de produção. É o responsável maior por tudo que diga respeito à série: qualidade artística, coerência vertical e horizontal em toda a temporada e nas que virão, recursos de produção. E as providências quanto ao fluxo da programação, a pedra de toque da atividade televisiva. Não escreve todos os capítulos e sim determina o que os outros roteiristas devem escrever. Não dirige as cenas e sim instrui os diretores sobre como devem dirigir e comanda a equipe de produção. Essa centralização, que responde à necessidade de harmonia, conjunção, equilíbrio, verossimilhança e credibilidade das serializações, principalmente, das longas séries da atualidade, é a função mais abrangente na história das narrativas audiovisuais. E a de maior poder. Tem-se notícia que também é muito estressante, tanto que são raros os *showrunners* que aguentam tocar mais de três ou quatro temporadas, provocando um constante rodízio entre esses novos semideuses da TV. Estamos diante de um forte indício de que a revolução digital está desconstruindo e reconstruindo, além das linguagens audiovisuais, as funções tradicionais dos seus criadores e trabalhadores. Novas linguagens, novos tempos, novas relações laborais (SENNA, 2015).

E a questão dos direitos autorais, como se desenvolverá? Por fim, não poderíamos iniciar a construção do objeto de pesquisa sem que nos impuséssemos precauções relativas à nossa proximidade com o tema. Nosso olhar carrega elementos de análise que precisarão constantemente ser controlados e contidos para que não assumamos conclusões precipitadas. Apesar de muitas vezes essa proximidade com o objeto ser valorizada, dando subsídios extras e intensificando a sensibilidade do pesquisador, por outro lado pode trazer desafios e obstáculos referentes à necessária isenção. Portanto, mais do que nunca nos desafiamos a praticar a vigilância epistemológica (BOURDIEU, 1990) em todas as fases da pesquisa. Como vimos, para Lopes (2005), as questões básicas da metodologia na pesquisa são as escolhas que se fazem ao longo dela e que são fundamentais para o estabelecimento dos critérios tanto epistemológicos quanto teóricos, tanto metódicos como operacionais. Por essa razão, o aprofundamento da "reflexão sobre as características do discurso científico em Comunicação" (2005: 89) está diretamente ligado à questão da relação teoria-metodologia-objeto na prática de pesquisa, que exige vigilância e atitude crítica constante. Ainda de acordo com a autora, o objeto é "produzido ao longo de um processo de objetivação, que é a

progressão da formação, da estruturação e do recorte dos fatos até os procedimentos de coleta de dados" (2005: 122).

Isto posto, nosso objeto de estudo refere-se ao papel do autor-roteirista na atualidade, e especificamente sua aproximação com experiências transmídia na ficção televisiva no Brasil. Para isso, pretendemos nos reportar às mudanças que aconteceram – e seguem ocorrendo – tanto no que diz respeito à autoria propriamente dita quanto aos suportes tecnológicos (mídias, plataformas) que veiculam e disseminam essa ficção.

2.1. ALGUMAS PREMISSAS

De antemão é imprescindível esclarecer algumas premissas que adotamos neste trabalho para evitar possíveis mal entendidos.

A primeira, fundamental, diz respeito ao **texto da ficção televisiva**. Considerando que nossa bagagem é primordialmente teatral, não encaramos o texto da ficção televisiva a partir da literatura e sim da **dramaturgia**. Entendemos que o texto da ficção televisiva é essencialmente dramático e enfatizamos que o termo *drama*, em grego, significa *ação*.

> ... o drama não é simplesmente uma forma de literatura (muito embora as palavras usadas em uma peça, ao serem escritas, possam ser tratadas como literatura). O que faz com que o drama seja drama é precisamente o elemento que reside fora e além das palavras, e que tem de ser visto como ação – ou representado – para que os conceitos do autor alcancem sua plenitude. (ESSLIN, 1978: 16).

A dramaturgia segue normas, ou leis, ou princípios, que se revelam mais pelo conceito e estrutura de obra do que por mera tradição. Afinal, o drama recria situações e relacionamentos humanos de forma concreta, ou seja, é uma forma narrativa que se coloca presente e pode ser compreendida a partir de vários níveis, camadas, por conter qualidades da própria vida, em forma representada, de jogo, de faz de conta, de simulacro. Por essa razão, ao falar do teatro, da tragédia, Aristóteles nos diz que

> o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [...] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa (1993: 41).

As apresentações dramáticas de qualquer forma ou gênero são “um dos principais instrumentos por meio dos quais a sociedade comunica a seus membros seus códigos de comportamento [...] e que muitos desses esquemas de comportamento são transmitidos, de forma positiva ou negativa” (ESSLIN, 1978: 23). Temos assim, portanto, que a ficção televisiva em geral, e a telenovela em particular, tem sua origem não na literatura e sim no teatro e no cinema:

> A ficção de TV utilizou toda a experiência desses dois veículos, o teatro e o cinema, e lhes acrescentou os recursos do rádio, sem esquecer uma das mais ricas e permanentes fontes de matéria ficcional, a narrativa pura, a literatura de gênero épico, escrita ou não. Tudo isso junto, teatro, narrativa, cinema, rádio e mais alguma coisa peculiar, redundou nas histórias televisadas, cada vez mais atraentes, na medida em que veiculam um conteúdo intencionalmente simples, tornado interessante pela utilização de técnicas mais sofisticadas [...] (PALLOTTINI, 1998: 24).

A segunda premissa que gostaríamos de compartilhar é que compreendemos a palavra **texto** em sentido amplo, com características internas e externas. Com vistas à obra propriamente dita, o que chamamos de características internas, nos alinhamos a Pallottini que afirma que o texto é “tanto aquilo que se diz quanto o que não se diz, mas aparece sob outra forma, como gesto, expressão, entonação, descrição, no espetáculo final” (2005:16). Ou seja, a ação é considerada texto. O que chamamos de características externas do texto seriam suas propriedades de transmidialidade, para as quais adotamos o significado dado por Fávero e Koch, ou seja, o texto “em sentido amplo, designando toda e qualquer manifestação da capacidade textual do ser humano (uma música, um filme, uma escultura, um poema etc.)” (1983: 25) e que, além da forma propriamente dita, inclui contextos e componentes de seus significados sociais, expressivos, comunicativos e representacionais.

A terceira premissa de que partimos é que consideramos a dramaturgia televisiva, ou teledramaturgia, como uma forma de **arte**, uma **técnica** (*techné*) específica por contribuir para “a soma total do instrumental de expressão do homem, bem como, na verdade, para sua capacidade de conceituação e pensamento” (ESSLIN, 1978: 16). Durante anos relegada à marginalidade e desqualificada da produção cultural, a telenovela, a nosso ver, tem o poder de agregar artistas da criação, dramaturgia, interpretação, encenação, fotografia, iluminação, sonoplastia, cenografia, figurinos, efeitos especiais e muitos outros que atuam em prol de um texto, demonstrando ser arte, pois

> a arte é um meio de comunicação particular, uma linguagem organizada de forma particular (metendo no conceito de “linguagem” o largo conteúdo que

> é recebido em semiótica – "todo o sistema organizado que serve de meio de comunicação e que utiliza signos"), então as obras de arte – ou seja as comunicações nessa linguagem – podem ser consideradas textos (LOTMAN, 1978: 32).

Então temos textos, no sentido amplo, de arte.

A quarta premissa que adotamos neste trabalho refere-se ao conceito de **transmidia**, termo cunhado por Jenkins (2009) que, por seu frescor e abrangência proporciona multiplicidade de interpretações. A complexidade do fenômeno transmídia gerou uma imprecisão conceitual que, no dizer de Fechine (2013a) precisava dessa espécie de "guru", no caso Jenkins, e suas ideias "apoiadas na análise de experiências bem localizadas na indústria de entretenimento norte-americana, sobretudo em seriados [...]" (2013: 21). Além disso, devido ao uso indiscriminado, o termo transmídia chega até a se diluir e perder seu sentido. Para refletir sobre a autoria da ficção televisiva transmidia, ou seja, aquela em que sistemas e redes comunicativas se interpenetram e acenam para uma nova produção de sentido da narrativa será preciso fechar, delimitar o que entendemos como transmídia e utilizar uma definição mais restrita do que aquela que vínhamos utilizando até agora[18]. Partimos da concepção proposta por Peters (2011) [19] que enfatiza o que transmídia *não é*: transmídia não é uma história dividida em pedaços e espalhada por sites, jogos, filmes, vídeos do YouTube, no Twitter, aplicativos, etc. Também não se refere a narrativas diferentes em diversas plataformas de mídia. As ações de marketing integrado, apesar de se assemelharem superficialmente com transmídia, não são criadas pelos autores-roteiristas e, principalmente em nosso caso, não serão objeto deste estudo. Assim, nossa definição restrita do termo diz respeito a contar uma história através de vários meios de comunicação e, de preferência, mesmo que nem sempre aconteça, com certo grau de participação, interação ou colaboração do público.

Para construir a ideia de *transmídia* utilizada no presente trabalho, também nos inspiramos no conceito de Fechine (2013a) que diz que transmídia é um projeto de produção de conteúdos associado a um determinado planejamento estratégico (2013: 26). Com base nas descrições de Askwith de categorização de conteúdo, Fechine (2013a) identifica procedimentos e ações vindas de duas estratégias: propagação e expansão. Como tratamos especificamente do

---

[18] Em nossa dissertação de mestrado *Transmidiação, linguagem, discurso e experiência de criação de universo narrativo: o 'ex-pectador' e as cenas estendidas do site da telenovela 'Passione'* optamos pela definição de Jenkins (2009) mais alinhada com a lógica econômica da indústria de entretenimento.

[19] Steve Peters é designer de games especializado em ARG (alternate reality games) e transmedia storytelling.

trabalho do autor-roteirista, estamos, na verdade, lidando apenas com os conceitos presentes nas estratégias de expansão, ou seja, conteúdos de extensão textual, em extensões narrativas e diegéticas; e conteúdos de extensão lúdica, especialmente as extensões vivenciais. À frente aprofundaremos esse assunto, no capítulo 4.

Caberia frisar como quinta premissa que adotamos o termo **autor-roteirista** para tratar do profissional que atua em uma ou mais etapas da concepção da narrativa, ou seja, cria as histórias, tem ideias, desenvolve essas ideias e escreve os roteiros da ficção televisiva brasileira. Em termos de vigilância epistemológica é importante salientar que a adoção deste termo indica também nossa tomada de posição, em que assumimos que este profissional responde pela autoria, é um autor, e seu reconhecimento como tal faz parte da arena de lutas em que este profissional está inserido[20]. Por essa mesma razão, adotamos o termo como substantivo, e por isso hifenizado, conforme Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990[21].

A sexta e última premissa que adotamos diz respeito à expressão **ficção televisiva**. Ao utilizá-la estamos nos referindo a telenovelas, séries, minisséries, webséries e outros formatos semelhantes, realizados em vídeo. De acordo com Brandão et al (2012), por vídeo compreendemos a "sincronização de imagens e sons eletrônicos, sejam eles analógicos ou digitais e se entendermos imagem eletrônica como aquela constituída por unidades elementares discretas (linhas e pontos) que se sucedem em alta velocidade na tela" (2012: 71). Ou telas, pois o que atualmente nomeamos de *televisiva* pode ser acessado por meio de outros aparelhos e outros *devices*[22]. Historicamente a ficção televisiva é aquela que tem sua origem televisiva, da cultura da televisão, de maneira de produzir televisual, seja qual for o *device* em que é transmitida e consumida. Enfim, é aquela realizada em formato de vídeo sendo que o

---

[20] No Brasil, em 2016, a AR, Associação dos Roteiristas, fundiu-se com a AC, Autores de Cinema, para criar a ABRA, Associação Brasileira de Autores Roteiristas. Um dos principais objetivos da nova associação é a valorização da profissão do autor-roteirista. Ver: http://www.abra.art.br/missao/.

[21] Emprega-se o hífen quando: "Em palavras compostas por justaposição (ou seja, colocadas uma do lado da outra, sem mudar nenhuma das duas palavras) que não contêm formas de ligação, cujos elementos formam unidade de sentido diferente quando juntas e que mantêm acento próprio. Por exemplo, ano significa uma coisa; luz significa outra. Quando justapostos, anos e luz têm um terceiro significado: ano-luz (e, portanto, emprega-se hífen). Exemplos: ano-luz, arco-íris, decreto-lei, tio-avô, guarda-noturno, afro-asiático, azul-escuro, conta-gotas, guarda-chuva" (UNIVERSIA BRASIL, 2016).

[22] Utilizamos o termo *device* no sentido de aparato, dispositivo, suporte; algo que foi concebido e construído com uma finalidade específica como, por exemplo, os celulares e os tablets, entre outros. Evitamos, dessa forma, utilizar o termo *dispositivo* que nos remeteria a conceitos relacionados a autores como Charaudeau (2012), para quem dispositivo é a tecnologia enquanto mediação, ou Foucault (1975) que tratou da filosofia do dispositivo, ou Braga (2006) que aborda dispositivos no campo da Comunicação em termos epistemológicos.

vídeo tem a interessante propriedade de unir as práticas artísticas às comunicacionais. Porém, essa nova ficção televisiva não está mais presente apenas na televisão. Então, nesse caso, não seria adequado deixar de nomeá-la de televisiva? Qual seria o nome novo? Independentemente da resposta, e levando em conta as observações acima, optamos por utilizar o termo ficção televisiva para aquela feita inicialmente para a televisão e que passa a circular por diferentes telas.

2.2. FICÇÃO TELEVISIVA: DE ONDE VIEMOS E PARA ONDE VAMOS

Do melodrama de fins do século XVIII, Martín-Barbero resgata a forma-teatro que vem dos espetáculos das feiras que, por sua vez, renovava e reinventava o teatro extraindo-o das igrejas que o acorrentaram por séculos. Assim extraído, novamente em "ação" e marcado por grandes paixões,

> o melodrama nasce como espetáculo total para um povo que já pode se olhar de corpo inteiro, imponente e trivial, sentencioso e ingênuo, solene e bufão, que inspira terror, extravagâncias e jocosidade. Daí a peculiar cumplicidade com o melodrama de um público que [...] não procura palavras na cena, mas ações e grandes paixões (2009: 164).

Bakhtin (2010), ao tratar da cultura popular no Renascimento, enfatiza ritos e espetáculos na praça pública em clara oposição à cultura oficial, de tom sério, religioso e feudal. A burguesia assistia, então, declamações de poesias em ambientes controlados, sem corporalidade, sem atuação. Já no melodrama, na praça, na festa, na feira, o importante era o que se via, incorporado por seres humanos reais, o "visível e palpável, dotado de força e do impacto da carne viva" (ESSLIN, 1978: 116). Sabemos ao certo qual das duas formas perdura até hoje.

De forte matriz cultural, o melodrama realiza a mediação entre o folclore das feiras, das praças públicas e o espetáculo popular-urbano, massivo (MARTÍN-BARBERO, 2009: 172). Classificado como entretenimento, o melodrama foi para a TV via rádio, cinema, teatro e circo, e permaneceu com sua estrutura híbrida, oriunda da praça multifacetada. Vocação brasileira na indústria cultural da contemporaneidade se espalhou por mais de cinco décadas em formatos e gêneros distintos sendo que, muitas vezes foi depreciado e desqualificado. Em algumas dessas vezes, apenas pelo fato de estar na TV.

Williams também enfatiza que as formas dramáticas da televisão apesar de oriundas do cinema e do rádio possuem, essencialmente, precedentes anteriores, no próprio folhetim do final do século XVIII (2016: 70). Para ele, desde o início do desenvolvimento da televisão,

houve um aumento substancial da representação dramática. O que em outras épocas era acessado poucas vezes no período de um ano, por exemplo, pela maior parte da população mundial, passou a ser constante, habitual:

> Parece provável que, em sociedades como a da Grã-Bretanha e dos Estados Unidos, a maioria dos espectadores assista a mais drama em uma semana ou no fim de semana do que teria assistido durante um ano ou, em alguns casos, uma vida inteira em qualquer período histórico anterior. Não é incomum, para a maioria dos espectadores, ver duas ou três horas de drama, de vários tipos, todos os dias (WILLIAMS, 2016: 70).

É plausível que no Brasil ocorra o mesmo e, apesar de termos certeza de que Williams nunca havia ouvido falar em *binge watching* [23], diz: "As implicações disso mal começaram a ser consideradas" (2016: 70). A TV é um meio que combina características de modernidade com importantes processos culturais e é constantemente atravessada pelas lutas do espaço social. A seu favor, possui como arma a capacidade de mixar processos complexos, realizar uma espécie de mestiçagem que, para Martin-Barbero (2009) é a "verdade cultural" da América Latina. Nosso objeto de estudo procede dessa matriz cultural do melodrama, que é uma narrativa que passa pelas lógicas de produção envolvidas em sua concepção e que, em leitura diacrônica, apresenta uma relação que está em processo de transformação entre essas e seus formatos industriais.

> A compreensão do funcionamento das Lógicas de Produção mobiliza uma tríplice indagação: sobre a *estrutura empresarial* – em suas dimensões econômicas, ideologias profissionais e rotinas produtivas; sobre sua *competência comunicativa* – capacidade de interpelar/construir públicos, audiências, consumidores; e muito especialmente sobre sua *competitividade tecnológica*: usos das Tecnicidades dos quais depende hoje em grande medida a capacidade de inovar nos Formatos Industriais (MARTÍN-BARBERO, 2009: 18).

Em pesquisa anterior já enfatizávamos que esses formatos industriais da telenovela, plenamente relacionados com suas matrizes culturais em termos históricos e genéricos, estavam se tornando cada vez mais plurais e demandando experiências válidas de serem documentadas (LEMOS, 2012). Então, almejávamos observar esses elementos inovadores e sua constituição, quais eram os testes, experimentações e descobertas que estavam em curso. Observávamos, através do prisma do mapa das mediações que, nas lógicas de produção, em

---

[23] A expressão *binge watching* refere-se ao comportamento da audiência de assistir a diversos ou a todos os episódios de uma série de uma só vez. Diz Mckee: "Meu filho insistia para eu assistir a *24 horas*, e eu não queria. Um dia, fui à locadora e aluguei quatro episódios. Comecei a assistir às 20h. À meia-noite, estava pronto para invadir a locadora. A série nos deixa de um jeito que você não consegue parar. *Esse é o trabalho do roteirista*" (grifo nosso) (BRITTO, 2014).

termos de *estrutura empresarial*, as rotinas produtivas estavam passando por experimentações que iam da "criação de novos departamentos especializados nas emissoras até a abertura para certa 'autonomia autoral' relacionada à obra e não necessariamente a seu autor principal" (2012: 31). E ainda que, em termos de *competência comunicativa*, era possível enxergar essa estrutura interpelando e construindo públicos, seguindo lógicas capazes, por exemplo, de abrir e fechar comentários em blogs de personagens, disponibilizar o Twitter ao vivo e depois deixar de fazê-lo. E ensaiando uma *competitividade tecnológica* na criação de linguagens nas formas de aquisição de bens, nos aplicativos para celular e TV digital. Enfim, cada ponto do **mapa das mediações**[24] é passível de diálogo e o que notamos na contemporaneidade são processos de construção e maturação da linguagem desses diálogos.

> A linguagem é cada vez mais intermedial e, por isso, o estudo tem que ser claramente interdisciplinar. Ou seja, estamos diante de uma epistemologia que coloca em crise o próprio objeto de estudo. Porque acreditávamos que existia uma identidade da comunicação, que se dava nos meios e, hoje, não se dá nos meios. Então, onde ocorre? Na interação que possibilita a interface de todos os sentidos, portanto, é uma "intermedialidade", um conceito para pensar a hibridação das linguagens e dos meios (MARTÍN-BARBERO, 2009: 153).

Barbero fala de intermedialidade, da fronteira, como local da comunicação, como nascedouro de novas linguagens que se testam e se experimentam. O presente estudo trata deste ponto, deste local em que o autor da ficção televisiva seriada brasileira se encontra enquanto a seu redor a realidade comunicacional, a cultura, fervilha de novas tecnicidades.

Quanto à questão da arte e dos artistas, sua relação com a TV pode ser intimamente conflituosa, pois, conforme pontuam Venâncio e Perazzo quando de sua análise da mobilidade de atores de teatro para a TV, "o pensamento crítico em relação aos meios de comunicação de massa, principalmente a televisão, ganhou forças no Brasil durante os anos de 1970 com a disseminação de textos a respeito da indústria cultural" (2014: 213). Esse fato originou o que se poderia chamar de uma "dessublimação da arte, com seu desprendimento do sagrado e de sua ritualização" (2014: 213). Assim, a transformação da cultura em mercadoria para consumo, viria a suprimir sua função crítica e sua característica de experiência autêntica. Outro ponto a se discutir diz respeito a quem é artista na TV. Em termos de senso comum, ao lado de uma impressão geral de que não é necessária a profissionalização, que bastaria *dizer-*

[24] Esse mapa, verdadeiro modelo metodológico de Martín-Barbero, foi incluído no prefácio de *Dos Meios às Mediações*, a partir da edição de 2007. Reproduzimos acima esse mapa à p. 24.

se artista, que *qualquer um* poderia ser artista opõe-se uma compreensão de que apenas os sujeitos especiais, aqueles dotados de um algo a mais o conseguem.

> A associação entre o que se torna popular e o que é democrático, quando o assunto é o cruzamento da arte com a comunicação, solicita atenção. [...] A questão de que todo mundo pode ser artista não é um assunto somente da arte contemporânea. Ou seja, ela não se instala por conta dos participantes do *Big Brother Brasil*, onde cidadãos comuns, como todos os outros que, a partir do momento em que passam a ser televisivos, tornam-se artistas. Trata-se de uma questão que acompanha e entrelaça a história da arte e da televisão (FREIRE, 2013: 3-4).

Da mesma forma que Freire (2013), também nos encaminhamos nesse sentido de "re-propor e *re-colocar* o artista e a arte no centro do palco dos estudos da comunicação" (2013: 8). A opção que tomamos para defender essa tese diz respeito aos sujeitos interligados pela relação entre artista – no caso, o autor-roteirista; arte – a escrita do roteiro; e televisão – somada à presente infinidade de telas e *devices*. Nossa ideia não é nos aprofundar e refletir sobre sentido da arte, ou algo assim. Queremos falar do *fazer* e o intuito é compreender a escrita da ficção televisiva brasileira a partir do trabalho do roteirista e de como ele lida com as transformações que se apresentam no espaço comunicacional da atualidade. Como era o autor, como é o autor, como poderá ser o autor e o seu trabalho.

Para Foucault (2009) a autoria está intimamente relacionada à individualização das ideias e aos conceitos de autenticidade. Nesse sentido, pensamos na divisão do trabalho do autor nas telenovelas brasileiras, trabalho hoje coletivo, com os chamados "colaboradores"[25]. Apesar de ainda forte a entrada com "uma novela de", como fica essa individualização das ideias? Ora, o autor da telenovela no Brasil, além do status que possui, ainda ocupa uma posição transdiscursiva que, segundo esse pensador, faria do autor aquele que amplia, aquele que cria uma tradição: um fundador de discursividade. O nome de autor é uma indicação, como se fosse uma verdadeira descrição de um papel discursivo que agrupa e delimita certos textos e mostra que aquele não é um discurso do dia a dia e sim algo com certo estatuto. Para Foucault, o nome do autor "é mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para

[25] "Já trabalhei e ainda pretendo trabalhar como colaborador muitas outras vezes [...] Acho uma profissão pouquíssimo valorizada em que o reconhecimento (inclusive financeiro) está longe de vir na mesma proporção que o trabalho empenhado. Acho dificílimo, pois o colaborador ajuda a contar uma história que não é dele. É preciso ter uma grande sintonia com o autor titular, entender o universo que ele propõe na história. Além disso, contribui com um outro olhar e é um suporte para o autor que, muitas vezes, precisa lidar com muitas outras questões de produção que envolvem uma telenovela. Acho fundamental passar por essa experiência antes de assinar uma novela, assim como um piloto precisa de horas de vôo para comandar um avião. Se o autor cria as bases da história, o colaborador, muitas vezes, dá o tempero, que contribui para que aquela história seja saboreada pelo público" (DIAS, 2017).

alguém; em certa medida, é o equivalente a uma descrição" (2009: 42). É um nome inteiramente ligado a uma obra. "Ora, é preciso levantar de imediato um problema: O que é uma obra? Em que consiste essa curiosa unidade que designamos por obra? Que elementos a compõem? Uma obra não é o que escreveu aquele que se designa por autor?" (FOUCAULT, 2009: 37). Agamben explica que Foucault concentra sua análise "na distinção entre duas noções que frequentemente são confundidas: o autor como indivíduo real, que ficará rigorosamente fora de campo, e a função-autor" (2007: 49). Essa função-autor revela o modo de ser, a circulação e o funcionamento dos discursos de uma sociedade. Em nosso caso, que consideramos a unidade *obra* como um amplo conjunto narrativo e não apenas o produto ficcional exibido na TV, com autores e colaboradores[26], a questão se amplia. A esse respeito, e ao lado de outros roteiristas, quisemos saber a opinião de Marcílio Moraes (Fig.4)

Figura 4 – Marcílio Moraes responde a diversos roteiristas (trecho)

- **Ligia Lemos**, sobre a colaboração: *Entendo que somos todos autores-roteiristas: os titulares e os colaboradores. Autores de grandes e pequenas ideias, principais e assistentes. O crédito que diz apenas "colaboradores" pode se referir até à padaria que ofereceu um café para a equipe. Como você acha que deve ser o crédito dos autores-roteiristas colaboradores?*

MM: Vamos primeiro pensar nas funções, para depois designá-las. Entendo que na escritura de uma novela ou série podem existir três funções. O autor, que é quem inventa a história e os personagens e escaleta os capítulos; um coautor, quando existe, que é alguém que contribui significativamente com ideias, sugestões e críticas, e que eventualmente também pode escaletar; e o colaborador, que é basicamente um dialoguista, ou seja, põe os diálogos na escaleta que recebe.

Você tem razão, o termo "colaborador" não é lá muito charmoso, embora tradicional. Mas o de "roteirista" também não é. Roteirista pode ser o cara que faz os roteiros dos caminhões de entrega. Daí que a gente insiste que se use "autor-roteirista". Alguns autores usam o crédito: "escrita com". Novela ou série de fulano, escrita com beltrano e sicrano, evitando a palavra "colaborador". Mas também pode se entender que "escrita com" designe uma participação mais importante que a do colaborador, alguma coisa entre este e o coautor.

Não sei, Lígia, qual seria a palavra ideal para designar a função preservando a conotação de que se trata de um/a "autor/a-roteirista". Acho que nos EEUU eles usam "dialoguista". Não sei se é melhor ou pior. Talvez o mais adequado e o mais justo seja mesmo o "escrita com", porque fica claro que se trata de um/a profissional da escrita.

Fonte: Reis (2017).

[26] McKee compara colaboração e autoria no Brasil e nos Estados Unidos: "Posso estar me enganando, mas vocês tendem a ter um autor dominante. Talvez, ele tenha alguns assistentes, que são só assistentes, que pulem os diálogos e tapem buracos. No sistema americano, é uma equipe que tem mais igualdade. Há um responsável, que ajuda a colocar na forma. Eles não são autores assistentes. Não há um autor. Nos EUA, a série tem de ser boa. Eles não ligam para as contribuições pessoais, o trabalho é o que importa. Vejo que os egos dos autores atrapalham, do tipo 'se não for ideia minha, não vai para a tela'. Se você tem ideias para preencher, pode ter bom material. Senão, você ficará repetitivo. Tem de dar a oportunidade aos outros" (FERNANDO, 2013).

Testemunhamos no presente uma relevante alteração dos hábitos tanto de produção quanto da recepção da ficção televisiva sendo que uns influenciam diretamente os outros. Em termos de hábitos de recepção podemos dizer que aquele telespectador que assistia a determinado programa de televisão, todos os dias na mesma hora está em processo de mudança. Dizia-nos Lopes, há pouco mais de 10 anos:

> O horário da novela é uma instituição na TV brasileira e costuma determinar a hora do jantar e até de dormir. As classes populares têm o hábito de dormir "depois da novela das oito" [...] Também é comum as pessoas marcarem seus compromissos noturnos para depois da novela (2003: 22).

Hoje alguns telespectadores não dependem mais desse horário, podendo escolher o momento e local mais adequados para assistir sua ficção favorita por meio de equipamentos de gravação remota, smart TVs, e internet, via sites oficiais ou não. Além de assistir aos capítulos, “as pessoas, independentemente de classe, sexo, idade ou região acabam participando do território de circulação dos sentidos das novelas, formado por inúmeros circuitos nos quais são reelaborados e ressemantizados” (LOPES, 2003: 30). Essa circulação de sentidos persiste, mas se antes se dava em casa, com a família reunida[27], e também nas ruas, escritórios, escolas; atualmente esse espaço de circulação também se alterou com o acréscimo da comunicação digital, de aparelhos e telas que permitem interações imediatas com amigos, com desconhecidos, com publicações institucionais e, até, com a própria produção da ficção, empresa produtora, atores e autores. Como e o que criar para audiência tão volátil, fragmentada e espalhada? Sabemos que

> o horário da novela foi uma criação da Globo, desde os anos 70, quando ela passou a produzir três novelas diárias. Esse horário se estende por uma faixa que vai das 17h30 às 22 h, sincronizou o horário de cada novela e acabou por determinar hábitos de assistência específicos (LOPES, 2003: 22).

A grade horária da programação televisiva com o passar do tempo foi fidelizando o espectador e, assim, estimulando pouco a pouco a construção e constituição de seus hábitos. Para De Certeau (2007) os hábitos são maneiras de utilizar a ordem imposta e permitem que indivíduos, sem sair do seu lugar, instaurem de modo imprevisível a pluralidade e a criatividade. Segundo Fechine,

---

[27] Recomendamos como exemplo de pesquisa de recepção de telenovela no Brasil o trabalho publicado em 2002 sob o título de *Vivendo com a Telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade* de Maria Immacolata Vassallo de Lopes, Silvia Borelli e Vera da Richa Resende, um marco para os estudos de recepção em nosso país. Ali vemos resultados da pesquisa realizada com quatro famílias de diferentes classes sociais, acompanhadas durante um período de oito meses, enquanto assistiam à telenovela “A Indomada” (Globo, 1997).

> digitalização e inserção da televisão no ambiente de convergência de mídias desafiam, sobretudo, seu modelo de comunicação broadcasting, um modelo organizado a partir da difusão de um fluxo audiovisual em tempo real, contínuo e sequencial, de um ponto central para um número variado de pessoas anônimas que recebem simultaneamente o mesmo material. Se considerarmos, como Williams (1974), que o fluxo é a característica definitiva da transmissão televisual, temos a dimensão do que significa essa possibilidade de ruptura com a grade (2013a: 20).

Ora, tal processo de ruptura e mutação gera alterações verdadeiramente estruturais em termos de lógicas de produção e de recepção. A partir de Williams (2010) podemos mesmo dizer que, no que diz respeito à programação, passamos primeiramente de sistemas de *distribuição* para os de *fluxo* e, agora, para a complexidade da *rede*. Assim, ocorre que, cedo ou tarde, no presente, a emissora ou entidade que controla a ficção televisiva transmídia perde suas rédeas na rede. Algumas das unidades ficcionais podem ser alteradas pela interferência /participação/ interatividade do espectador, por meio de telas/ plataformas/ molduras que incentivam o toque e a ação. Isso é uma questão interessante quando pensamos que os sistemas de radiodifusão baseavam sua programação televisiva na "análise da distribuição de interesses ou categorias num programa" (WILLIAMS, 2010: 96), mesmo que abstratas e estáticas. A questão que se impõe para a indústria é como exercer o controle de agora em diante. As práticas cotidianas dos telespectadores não seguem mais apenas as antigas determinações de horários e grades, o que reflete inclusive na audiência, e localizam-se nesse nó de espaço e de tempo algumas possibilidades criativas da autoria da ficção televisiva na era transmidia.

Com a internet, outras plataformas e a chamada convergência de mídias, a telenovela, como produto de ficção televisiva, não ocupa mais a linearidade do espaço do televisor e do tempo restrito ao horário de exibição determinado pela emissora; e passa a expandir-se por meio das redes, sistemas e mídias que envolvem o cotidiano de maneira quase generalizada. A ficção televisiva extrapola, então, essas mídias e vemos o

> surgimento de formas culturais que não estão mais baseadas em um medium, mas em um conjunto de media, sendo assim transferíveis de uma plataforma para outra. Esse fenômeno, baseado na circulação dos mesmos produtos ficcionais entre plataformas, é denominado transmidiação (FECHINE, 2009: 353).

Pretendemos considerar o papel do autor-roteirista nesse sistema midiático fragmentado e interativo. Na atualidade, os métodos cartesianos começam a apresentar rachaduras no âmago de seus paradigmas, com dúvidas e falhas nas respostas a questionamentos mais profundos e isso vem ocorrendo até nas chamadas ciências duras. O mesmo se pode dizer da nossa

ciência, social e aplicada, diante da internet e suas fragmentações e multiplicações. Modelos antigos tentam se reafirmar e se deparam com novas propostas e alterações em seus sistemas analíticos. Da publicação e difusão da ficção nos folhetins no século XIX às cenas de telenovela exibidas apenas na internet, da carta do fã enviada pelo correio à paródia instantânea no YouTube, muito mudou:

(1) qual é o papel do autor-roteirista que participa dessa experiência comunicativa da ficção televisiva brasileira em ambiência de redes formadas por mídias principalmente interativas?

(2) como teorizar e analisar os meios – novos e tradicionais – em que o autor se insere?

(3) que alterações surgirão doravante relativas a questões como: direitos autorais, qualidade de conteúdo, criatividade, inovação e mercado profissional?

Para o diretor da *Future Media* da BBC, Ralph Rivera "o grande erro da maioria das empresas de mídia que decidem se tornar multiplataforma é acreditar que basta levar o conteúdo da TV para os meios digitais" (LAUTERJUNG , 2014). Nossa tese defende que o planejamento e a criação de narrativas transmidia não devem ficar apenas a cargo de departamentos separados e isolados da criação do texto e sim contar com a atuação do autor-roteirista, profissional capaz e habilitado a dar unidade a uma história modular, fragmentada, expandida. Esse perfil profissional existe no Brasil?

2.3. REFERÊNCIAL TEÓRICO DESSE ESTUDO

Nossa investigação pretende compreender como se dá o processo de criação – o processo da autoria propriamente dita – da linguagem da ficção televisiva brasileira que tem como destino se estender, se espraiar através de diversas plataformas. Como se dá a expressão, a discussão, a exposição de conteúdos em meios e telas múltiplas. É necessário observar e analisar o que gera essa ficção televisiva complexa, capaz de oferecer diferentes possibilidades de apreensão e participação, tanto em formato analógico como digital, real ou virtual, onipresente e plenamente atuante em nossos cotidianos. Tal processo que conjuga produtor e receptor, em contínua experimentação, é a arena de lutas de nosso objeto de pesquisa.

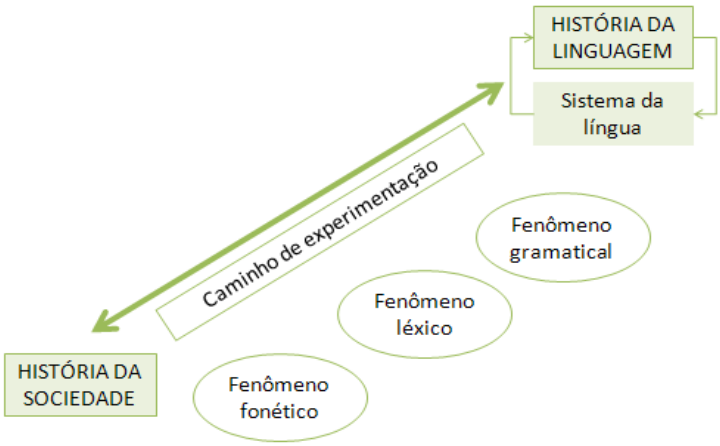
Imersos em ambiente que pede uma nova sintaxe, avistamos o atual sistema de produção da ficção televisiva brasileira como um processo que gera sentidos em seu próprio espraiar-se. Esse enfoque busca a compreensão da constituição dos espaços simbólicos que entretecem

nossa cultura e que é salientado por Lopes para quem estudar a ficção televisiva pode revelar "o modo como as indústrias culturais estão reorganizando as identidades coletivas e as formas de diferenciação simbólica" (2004: 127). Nesse cenário inicial, e em tal paradigma, não poderíamos deixar de lançar um olhar para as possibilidades discursivas da ficção televisiva por meio dos aportes de Bakhtin (1992, 2010), pois esse autor enfatiza que os gêneros do discurso:

> São como correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem, pois todo fenômeno novo (fonético, léxico, gramatical) precisa percorrer um complexo e longo caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos para poder integrar o sistema da língua (BAKHTIN, 1992: 285).

Fizemos uma representação gráfica deste postulado (Fig. 5) com o objetivo de visualizá-lo da perspectiva presente. Assistimos ao nascimento de um novo gênero de discurso que já pode ser visto em experimentações, mas que ainda não foi nomeado nem classificado. Porém, já faz parte dessa era incunabular[28] da narrativa transmidiática e, por essa razão, notamos um momento histórico que traz enormes desafios teóricos para os estudos da ficção televisiva e, consequentemente, para os estudos da comunicação.

Figura 5 – Gêneros do Discurso de Bakhtin



Fonte: representação gráfica da autora.

Fatores internos e externos ao texto, compreendido, mais uma vez, a partir de uma perspectiva ampla, garantem expansão e mutabilidade contínuas a enunciados narrativos que se espalham,

[28] Murray (1997: 43) usa o termo incunábulos quando observa na narrativa computadorizada uma nova era que tenta romper com a linearidade dos romances, filmes e peças teatrais do século XX. "No período entre a publicação da Bíblia de Gutenberg, aproximadamente em 1455, e o início do século XVI (os primeiros anos do livro impresso com tipos móveis), registram-se os incunábulos, do latim *in cuna*, em português no berço, que evidenciam o período em que o livro, apesar de não mais ser apenas manuscrito, ainda segue paradigmas e conserva modelos do período anterior" (LEMOS, 2011:4)

se desdobram e transbordam preenchendo lugares ficcionais em múltiplos meios e se constituem como claras experiências de transmidiação[29].

O discurso da comunicação é matéria de encontro da história e da literatura, esta pela ficção, aquela pela realidade, uma pelo cotidiano, outra pela arte (BACCEGA, 2002: 24). Em seu bojo, a comunicação é multidisciplinar e assim é para, justamente, romper as barreiras das disciplinas. Vemos, por exemplo, uma obra de ficção seriada solicitar opiniões de seu espectador, e essas opiniões serem transformadas em novas cenas na ficção e, mais uma vez, gerar comentários e opiniões, movimentando aspectos da autoria como em um jogo de espelhos.

Diferentes mídias tecem a rede por onde hoje transita a linguagem da ficção seriada. É nossa tarefa de pesquisa enxergar essa dinâmica. "É uma lição comprovada da história da tecnologia que os usuários são os principais produtores da tecnologia, adaptando-a a seus usos e valores e acabando por transformá-la [...]" (CASTELLS, 2003b: 28). Por esta razão, já há algum tempo, os grandes conglomerados de comunicação – e os pequenos produtores – buscam adequar e inserir a possibilidade de interatividade ao conteúdo, ampliando-o e pulverizando-o por uma infinidade de plataformas:

> Novas maneiras de pensar e de conviver estão sendo elaboradas no mundo das telecomunicações e da informática. As relações entre os homens, o trabalho, a própria inteligência, dependem, na verdade, da metamorfose incessante de dispositivos informacionais de todos os tipos. Escrita, leitura, visão, audição, criação, aprendizagem são capturados por uma informática cada vez mais avançada (LÉVY, 1999: 74).

Ao interagir com o mundo virtual os usuários "o exploram e o atualizam simultaneamente. Quando as interações podem enriquecer ou modificar o modelo, o mundo virtual torna-se um vetor de inteligência e criação coletivas" (LÉVY, 1999: 75). Nos anos 2000, com a cultura mundializada, tivemos o tempo da interculturalidade e do neonomadismo em que nada permanece por muito tempo. Assim:

> [...] a introdução da informação e das tecnologias de comunicação baseadas no computador, e particularmente a Internet, permite às redes exercer sua flexibilidade e adaptabilidade, e afirmar assim sua natureza revolucionária. Ao mesmo tempo, essas tecnologias permitem a coordenação de tarefas e a administração da complexidade. Isso resulta numa combinação sem

[29] Segundo Lopes: "Essas práticas que se traduzem por meio de conteúdos e discursos gerados tanto por produtores quanto por receptores, possibilitam entrever produções de sentido ancoradas tanto na produção quanto na recepção" (2013: 136).

> precedentes de flexibilidade e desempenho de tarefa, de tomada de decisão coordenada e execução descentralizada, de expressão individualizada e comunicação global, horizontal, que fornece uma forma organizacional superior para a ação humana (CASTELLS, 2003a: 7-8).

A internet é um meio que se integra a tecnologias e linguagens diferentes, possibilitando a disseminação do conteúdo e a constante produção de novos e outros sentidos criando um comportamento que envolve o maior número possível de plataformas, em busca de um alcance global. As experiências do presente ensejam pesquisas que solicitam transdisciplinaridades e, por essa razão, sistemas estruturalistas e semióticos – Lotman (1978, 1998), Uspênski (1979) – nos interessam pela possibilidade de estudo, análise e traduções simbólicas a respeito do surgimento de novos sistemas semióticos. Ao considerar e analisar a ficção televisiva em múltiplas plataformas em termos de linguagem artística, os conceitos e definições da semiótica russa transformam-se em uma espécie de filtro, ou uma lente, para ponderar sobre essas práticas e experiências fecundas e que, através desse prisma assemelham-se, como toda arte, a um manancial inesgotável de geração de linguagem. Contar histórias é trocar símbolos, compactuar signos; sobre o mundo, sobre a sociedade, sobre o semelhante e sobre si.

Atualmente, vemos novas habilidades de participação e relação com o entretenimento comercial – ou, mais precisamente, neste momento, grupos de usuários pioneiros estão testando o terreno e delineando direções que muitos de nós tenderemos a seguir (JENKINS, 2009: 328). Como será a criação do texto doravante e quais suas implicações na interatividade com o espectador e nos meandros dos meios de produção? Para Gosciola e Venancio, “esse modo de contar histórias vem se desenvolvendo continuamente ao lidar com múltiplas histórias e plataformas, seja no ambiente virtual ou no mundo real, seja estacionado ou em movimento e até mesmo poder contar com a participação do público” (2016: 47). Prosseguimos compreendendo, aqui, o termo texto em seu sentido amplo, considerando não apenas o roteiro de uma obra televisiva ficcional, mas o conjunto dos conteúdos complementares, derivados, adaptados, readequados e distribuídos: “é preciso elaborar um universo, porque um universo pode sustentar múltiplos personagens e múltiplas histórias, em múltiplas mídias” (JENKINS, 2009: 162) ou, se nos aproximarmos da Poética de Aristóteles: “todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo” (1993: 53). Por essa razão, refletimos que o autor-roteirista – e não apenas a empresa produtora, emissora da ficção

televisiva – pode voltar seu olhar para a consistência de seu texto amplo como um todo: coerente, complexo e integrado tanto à diegese quanto ao mundo real. Afinal, não é a ficção televisiva em múltiplas plataformas a causadora de mudanças sociais e sim sua posição de diálogo e conflito com a própria cultura em que está inserida.

A partir de meados dos anos 1990, Jenkins (2009) passa a observar, e nomeia, o fenômeno da narrativa transmídia enquanto fator de importantes transformações culturais a partir do uso da internet e das novas mídias no cenário da indústria de entretenimento norte-americana. Conforme mencionamos anteriormente, e agora seguindo Pallottini (2005), o método indutivo é aquele procedimento analítico que parte do particular para o geral, ou seja, "da observação de uma série de fatos (o particular) extrai-se uma regra, baseada na experiência, no empírico, no não científico, mas apreensível pelos sentidos" (2005: 18). Para a dramaturga, Aristóteles se serviu desse método para escrever a Poética em que, ao observar uma série de tragédias de seu tempo, selecionou as mais bem-sucedidas e analisou suas constantes, podendo, dessa forma, propor uma regra, um modelo.

Podemos classificar dessa forma também as chamadas "regras" da *transmedia storytelling* proposta por Jenkins. E ele já se ancorava, por sua vez, nas características do ambiente digital descritas por Murray (2003): procedimental, participativo, espacial e enciclopédico. Assim também, ao refletir sobre o estruturalismo, Todorov (2008) pontua a importância metodológica da questão dos modelos como filtro do olhar para apreender a originalidade da obra. Porém, quanto maior a obra, mais ela se afasta de modelos e padrões predeterminados. Temos, portanto, a impossibilidade de negar tais modelos ao mesmo tempo em que é preciso não se apegar a eles a ponto de buscar encaixar a obra no modelo a qualquer preço. Isto posto, para Jenkins, as transformações das mídias contemporâneas mostram "processos de experimentação, flexibilidade, simulação, apropriação, multitarefa, cognição distribuída, inteligência coletiva, julgamento e navegação transmídia" (ROCHA et al, 2014: 52).

Essa complexidade narrativa contemporânea nos remete diretamente a Morin, que diz:

> Complexus significa o que foi tecido junto; de fato, há complexidade quando elementos diferentes são inseparáveis constitutivos do todo (como o econômico, o político, o sociológico, o psicológico, o afetivo, o mitológico), e há um tecido interdependente, interativo e inter-retroativo entre o objeto de conhecimento e seu contexto, as partes e o todo, o todo e as partes, as partes entre si. Por isso, a complexidade é a união entre a unidade e a multiplicidade. (2000: 38).

As narrativas transmídia trazem em seu bojo essa semente da complexidade, pois suas histórias ou universos narrativos podem se desdobrar em episódios espalhados por diferentes plataformas de mídia interligadas, interdependentes e interativas. Fenômeno de hibridação que Orozco Gómez (2012) nomearia de *Tvmorfosis* e Scolari (2013) de *Hipertelevisão*.

Ao analisar a série *24 horas*, Scolari (2015) identifica quatro estratégias de expansão dos universos ficionais a partir de um coração narrativo: (1) a criação de micro-histórias intersticiais, como videogames e episódios celulares; (2) a criação de histórias paralelas que se desenrolam ao mesmo tempo que a macro-história; (3) a criação de histórias periféricas com fraca relação com a macro-história e (4) a criação de conteúdos produzidos por consumidores que podem se transformar em fonte para novas histórias, fenômeno conhecido como *fan fiction* e que escapa ao controle do autor.

Em termos mais gerais, é possível observar que as narrativas transmídia possuem forte característica de modularidade o que, para Manovich seria uma "estrutura fractal dos novos meios" (2005: 75). As estruturas fractais são aquelas que sempre replicam diferentes escalas de uma mesma estrutura. Em nosso caso, tal estrutura seria composta de hipertextos e hipermídia – que poderia ser definida como o ambiente em que elementos conectados e vinculados operam "independentes da estrutura em vez de ficar definidos de um modo imóvel" (2005: 84). A função das novas mídias, e do profissional/autor das novas mídias, seria, então, catalisar relações entre indivíduos, práticas culturais e o computador. O computador permite novas formas de expressão do indivíduo e do coletivo com dados digitais, mutáveis, reproduzíveis, rearranjáveis, *remixáveis*. (Lembrando que o computador faz parte, está dentro, integra mídias como televisão, celular, etc). Manovich diz que o usuário de um programa interativo pode se tornar coautor, pois que ao selecionar determinado percurso, supostamente criaria um novo trabalho.

> Mas, segundo ele [Manovich], este processo pode ser visto de uma maneira diferente. Se um trabalho completo é a soma de todos os possíveis caminhos nele contidos, então o fato de o usuário seguir um caminho particular faz com que ele acesse apenas parte deste todo pré-existente, ativando parte do trabalho total que já existe e foi criado, não por ele, mas pelo primeiro autor do trabalho. Então esta coautoria continua sendo duvidosa. Paradoxalmente, ao seguir um caminho "interativo", o usuário não constrói uma identidade única, mas, ao contrário, adota identidades já preestabelecidas pelo primeiro autor da obra (OLIVEIRA, 2006: 9).

Ora, as mídias interativas solicitam verdadeiros movimentos de identificação "com a estrutura mental de outra pessoa" (MANOVICH, 2005: 61). Destarte, o autor que escreve para essas

mídias cria opções de navegação que o usuário seleciona a seu gosto e que lhe dão a impressão de estar criando junto com o autor, ou até mesmo sozinho. Um dos expoentes teóricos sobre os novos meios como ambientes artísticos e comunicacionais, Manovich observa que a interatividade possibilita a reestruturação de mensagens, e pode provocar, inclusive, novas mensagens.

Experiências de interatividade e criação de narrativas transmídia estão cada vez mais presentes na ficção televisiva brasileira gerando estudos e pesquisas significativos para o campo da Comunicação. Historicamente, podemos dizer que somente a partir do último quartel do século XX, no Brasil, a telenovela se tornou alvo de estudos e análises de maneira sistematizada. Citamos, por exemplo, Ortiz, Borelli e Ramos (1991) e a própria criação do CETVN em 1992, que gerou uma produção acadêmica expressiva sobre o tema com importantes pesquisadores como Renata Pallottinni, Maria Aparecida Baccega, Maria Immacolata Vassallo de Lopes, Maria Lourdes Motter, Maria Cristina Castilho Costa, Maria Cristina Mungioli, Joel Zito Araújo, entre outros; e, ainda, a precursora atenção dada ao tema por Michèle e Armand Mattelart (1989) que buscaram compreender essa nova estética da comunicação, específica do Brasil, tanto por sua penetração social quanto pela peculiaridade narrativa que alcançou em nosso país. Motter já enfatizava que por muito tempo a crítica teórica preferiu se manter distante do tema por uma espécie de zelo acadêmico (2003), considerando que a tradição da universidade é a de ser centro de estudo da cultura clássica. Mas o rótulo de entretenimento alienante não bastou para afastar esse produto da cultura de massa do olhar da academia. Reflexos de nossa sociedade que vive processos globalizados e heterogêneos e, apesar disso, encontra códigos de pertencimento e entendimento diferentes de classificações como etnia, classe ou nação. Temos uma “memória coletiva feita de fragmentos de diferentes nações” (GARCÍA CANCLINI, 1995: 63) e é Martín-Barbero quem nos diz que “a democratização das sociedades contemporâneas só é possível a partir da maior circulação de bens e mensagens” (1998: 12).

Constantemente nos aproximamos do trabalho de Morin (1991, 2003, 2010 e 2009), que transitam pelo conceito do homem imaginário e da mitologia da cultura de massa e nos interessam especialmente suas ideias sobre complexidade. Ao tratar da hiperespecialização, por exemplo, friza que esta fragmenta e impede a observação do global e, também, dilui e impede a observação do essencial.

> Ora, os problemas essenciais nunca são parceláveis, e os problemas globais são cada vez mais essenciais. Além disso, todos os problemas particulares só podem ser posicionados e pensados corretamente em seus contextos; e o próprio contexto desses problemas deve ser posicionado, cada vez mais, no contexto planetário (MORIN, 2003: 13-14).

O desafio cultural da complexidade escapa da lógica determinista, mecanicista, quantitativa, formalista que "ignora, oculta ou dilui tudo que é subjetivo, afetivo, livre, criador" (MORIN, 2003: 15). Morin preocupa-se com a cultura das humanidades em um momento histórico em que as redes se impõem. Já Castells (2003a, b, c) aborda especificamente a sociedade de rede e a galáxia da internet. A complexidade dos nós nessa rede de significados abarca a todos e "se você não se importa com as redes, as redes se importarão com você, de todo modo. Pois, enquanto quiser viver em sociedade, neste tempo e neste lugar, você terá de estar às voltas com a sociedade de rede" (2003a: 230).

Williams propõe um conceito de cultura que leva em conta as possibilidades de reação e movimento do ser humano, em resposta a limites, a pressões, a imposições. Daí vem sua ideia de que os bens culturais podem ser trabalhados, moldados, pois são materiais, ou seja, são resultado dos meios de produção. Segundo seu pensamento, formações sociais e formas culturais são entretecidas e interdependentes. Assim, a televisão apresentaria um rearranjo de formas anteriores como o jornal, o cinema, os anúncios publicitários etc. Essa adaptação das formas a uma nova tecnologia gerou mudanças significativas e qualitativas. A partir disso, Williams analisa as formas puras em relação às derivadas, além das originais e "inovadoras da própria televisão" (2016: 55). Neste trabalho vamos aproximar o conceito de forma cultural à ideia de formato, ou formatos, presentes em um novo espaço de rearranjo, um espaço *não lugar*, no ar, na nuvem; e que enfoca as formas culturais pela lente do conteúdo transmídia da ficção televisiva. Portanto, um conceito da produção, mas com potência de abraçar outros tipos de atividade cultural e social.

Nesse sentido, utilizamos a própria relação de formas propostas por esse autor, obviamente com algumas mudanças e "diferenças realmente qualitativas" (2010: 55), pois muitas dessas formas e suas combinações saltaram para fora da televisão, e passaram a integrar redes de múltiplas plataformas. Teríamos, assim, um modelo para analisar não a programação da TV e sim o conteúdo transmídia de determinada ficção televisiva. Destarte, extrapolando aquelas formas culturais propostas por Williams, teríamos uma ficção televisiva que as absorve e as devolve via rede, *transmidializadas* como: (1) **Notícias** sobre a ficção televisiva em sites oficiais ou não; (2) **Debate e discussão** em fóruns, posts em redes sociais, comentários de

espectadores; (3) **Educação** inserida na diegese na TV em forma de merchandising social ou espalhada / divulgada pela rede, em diversas instâncias, possibilidades, telas e plataformas; (4) **Drama** propriamente dito em capítulos e episódios na TV e em outras plataformas (*webserie, spin offs, cross over*, por exemplo); (5) **Filmes** como extensão de formato e maneira de exibição de versão da obra; (6) **Variedades** em esquetes, cenas em sites, blogs, *music hall* [30]; (8) **Publicidade** em ações comerciais na TV e na internet, *product placement*, produtos relacionados à ficção em lojas virtuais; e (9) **Passatempos** sobre a ficção como jogos, brincadeiras, *quizzes* espalhados pela rede. Ficou de fora nessa breve visualização, por enquanto, apenas a forma de número (7) proposta por Williams, o **Esporte,** mas que dependendo da narrativa pode ser facilmente incluído, tanto em termos on-line quanto off-line.

Não poderíamos encerrar nosso quadro teórico sem mencionar que nos apoiamos fortemente em autores de referência quanto às técnicas de roteiro e à criação de narrativas como Comparato (1983, 2009), Syd Field (1995), McKee (2006), Vogler (2006), Howard e Mabley (1996), García Márquez (2001), Pallottini (1998, 2005), Jost (2010), Gosciola (2003), Souriau (1993), Campbell (1995), Barthes (2009). Também dialogamos com uma série de trabalhos acadêmicos de colegas pesquisadores igualmente preocupados com o tema como Souza (2013), Nogueira (2002), entre outros.

O ambiente da autoria da ficção televisiva mudou. Está em curso uma transformação do paradigma brasileiro de televisão. O que se apresenta, enfim, é uma situação dinâmica, mutável, plena de tentativas e ousadias, em que testes e experimentações estão em andamento. Por essa razão, questionamos: como o autor-roteirista deve se envolver e se responsabilizar pelo conteúdo transmídia? Que experiências inovadoras e processos criativos permanecerão e se fixarão? Quais deixarão de existir? E, finalmente, como criar para diversas mídias?

Neste capítulo tratamos da importância dos estudos sobre telenovela e ficção televisiva no Brasil, iniciando com algumas premissas para esclarecer termos e expressões que utilizamos no decorrer do trabalho. Em seguida, traçamos um breve histórico e referencial teórico sobre ficção televisiva, autoria, gênero do discurso, linguagem, transmídia, redes e complexidade. No capítulo seguinte nos aprofundaremos na questão da autoria.

---

[30] Nesse caso, é relevante relembrar do exemplo da telenovela *Cheias de Charme* (Globo, 2012), que abordaremos adiante.

CAPÍTULO 3

AUTORIA

Se alguma obra sua teve conteúdo transmídia criado por outros profissionais, qual foi sua impressão?

> *Você deveria ligar a TV e ver a sua tribo. O objetivo é que todo mundo ligue a televisão veja alguém com quem se parece, que ame da mesma forma. Mas o mais importante, todo mundo deveria ligar a TV e ver alguém com quem não se parece ou que ame diferente. Porque assim todo mundo aprenderia com essas pessoas. Por que assim seria possível se reconhecer neles. Então, assim, aprenderíamos a amá-los* [31].
> (RHIMES, 2016)

A obra audiovisual em geral possui um conjunto de autores e é resultado de esforços coletivos de profissionais de diferentes áreas. Poderíamos dizer que autoria enquanto status da assinatura da identidade da obra como um todo reflete um processo de mobilidade, uma luta concorrencial (BOURDIEU, 2003) que acompanha a história das artes dramáticas, performáticas e coletivas há séculos. No teatro, no início do século XX, passou-se da valorização do dramaturgo como detentor do status de autor (sendo que seu texto era praticamente sacralizado) para a valorização do encenador, aquele capaz de "engajar o espectador no grande jogo da imaginação" (ROUBINE, 1980: 38) e de criar uma *mise-en-scene* que permitisse a unidade, a coesão interna e a dinâmica do espetáculo.

> Tudo isso, afinal, revela uma transformação [...] das posições hierárquicas do autor e do diretor. Este último coloca-se, é verdade, ao serviço do texto – ou, pelo menos, é o que proclama. O que não o impede de propor, e às vezes de impor, uma visão pessoal da obra. Em outras palavras, o encenador não é mais um artesão, um mero ilustrador. Mesmo sem afirmá-lo ainda claramente, ele se torna um criador (ROUBINE, 1980: 48).

Essa tomada de poder pelo encenador trouxe uma renovação para a arte teatral e, até o presente, vemos disputas em que ora um, ora outro e ora os dois, em paralelo, alcançam a supremacia da autoria.

Já no cinema, a ideia de autoria começa mesmo pela invenção da técnica, ou seja, não está relacionada à estética e sim ao registro e à projeção das imagens em movimento. Segundo Pinheiro (2012: 64), a valorização do autor dentro do universo industrial foi mérito da *Nouvelle Vague*, que passou a reconhecer a autoria na produção comercial. Mas a batalha entre o roteirista e o diretor surgiu e perdurou por muito tempo no cinema até que o papel do diretor vencesse quando passou a haver o conceito de que ele "se apropria de um determinado roteiro e nele acrescenta sua visão pessoal e artística, por meio da *mise-em-scene*"

[31] Trecho de discurso de Shonda Rhimes no *The Human Rights Campaign Gala* em Los Angeles, em 14 de março de 2015. Ver: DANTAS, 2015.

(PINHEIRO, 2012: 66). A questão da mobilidade da autoria é um dado da realidade sendo que, por exemplo, no Brasil, atualmente, os coletivos de cinema "eliminam a rigidez das hierarquias e valorizam as parceiras criativas, com rodízio de funções: o montador de um filme será diretor do seguinte assim por diante. A própria direção em si, reduto sagrado do autor, passa a ser compartilhada por dois ou mais cineastas" (2012: 71).

Dentro da ficção televisiva brasileira, ao contrário do que ocorre no cinema, a autoria é, via de regra, atribuída ao autor-roteirista. Para Souza e Weber (2009) o reconhecimento da posição de autor para o roteirista é pressuposto inquestionável sendo que "o termo roteirista titular refere-se ao roteirista responsável pela telenovela, que pode trabalhar com ou sem colaboradores" (2009: 80). Entretanto, não se pode negar que alguns diretores, parceiros e colaboradores também apresentam características particulares e autorais. Enfim,

> a marca dos autores-roteiristas decorre de lutas e estratégias de reconhecimento postas em ação por eles num ambiente coletivo de trabalho, num sistema complexo de poder e decisões, no qual os interesses das redes de televisão estão em jogo (SOUZA, ARAÚJO, 2013: 3).

O roteiro é a primeira etapa de criação de um produto que passará por acréscimos, recriações, cortes e alterações até a obra audiovisual completa. Os autores-roteiristas brasileiros, especificamente os de telenovela, são reconhecidos pelo estilo que imprimem a suas obras, tanto textual quanto temático e fazem parte, em sua maioria, do quadro de profissionais da TV Globo, maior produtora e exibidora do gênero no presente. A autonomia criativa dos autores sempre esteve, portanto, sujeita a interferências e a controles do sistema empresarial de produção e distribuição.

> Nas mediações entre os campos de produção da telenovela e o campo das redes televisivas, os agentes que reúnem essas duas disposições se destacam, pois conseguem atuar na intersecção da lógica econômica empresarial e da lógica criativa própria do programa. (SOUZA, ARAÚJO, 2013: 6).

Entretanto, este ambiente já se mostra alterado pelas novas mídias. A internet oferece fartos recursos para a narrativa audiovisual, simultaneidade de ações dramáticas, desconstrução da relação entre o tempo e o espaço, interatividade, colaboração. Podemos situar as primeiras transformações na própria evolução das técnicas (computador, internet, redes sociais...) que modificou a forma e a rotina do trabalho de escrita dos autores-roteiristas. No mundo globalizado e competitivo, passamos a habitar aqueles tempos líquidos de Bauman (2007), atravessados por autoestradas de informação, em que todos sabem, sentem, veem tudo sobre

todos. Não há lado de fora e todos estamos juntos, sem ter como escapar. Às vezes enxergando, aproveitando e, até, conseguindo apreciar as vantagens:

KALIL:
Pesquiso muito mais rápido e consigo contato com fontes mais rapidamente também. Produzo mais e sou cobrada a produzir mais rápido também. Do ponto de vista de processo criativo me agrada poder pensar que tenho mais possibilidade de plataformas.

RACHID:
Eu trabalho muito mais depois do computador, da internet e das redes sociais. Estou o tempo todo conectada e a quantidade de informação que chega às minhas mãos é enorme! Dá um trabalho imenso apenas fazer uma pré-seleção do que interessa ou não. Isso também, lamentavelmente, me tirou tempo de leitura, pulverizou minha atenção. E como acho que isso também acontece com o público, me obriga a pensar em histórias cada vez mais fortes, mais originais, num ritmo mais dinâmico, pra tentar capturar a atenção das pessoas.

ORIOLO:
Quando comecei a trabalhar como roteirista ainda usava a máquina de escrever. Uma velha Olivetti que tinha as letras com um tamanho maior para facilitar a leitura. Mas logo depois comecei a trabalhar no computador. Acho que em 94. Mas não tenho certeza. Para mim a principal diferença foi a edição. Editar um texto no computador é muito mais fácil, sem a menor sombra de dúvidas. Contudo, na máquina a atenção é maior e o pensamento mais focado.

PACHECO MOTTA:
O computador mudou completamente minha forma de escrever. Minha formação vem do jornalismo e na época era tudo na máquina de escrever. Isto significa que o texto já saia editado, a matéria estava na cabeça. Com o computador, a chave mudou. Podia jogar tudo primeiro na tela – como um grande caldeirão de informações – para depois editar o texto. Quando passei para o roteiro, isto de certa forma se manteve, na hora de levantar uma sinopse, levantar o perfil de um personagem e tal. A internet é outra ferramente incrivel também, pois a pesquisa se torna muito mais rápida.

SVARTMAN:
Somos todos seres conectados. Práticas da vida social não são diferentes na minha vida profissional. Gosto de buscar trocas, diálogos e impressões sobre o que estou escrevendo/dirigindo na web. Além disso, o imediatismo das repercussões nas redes sociais é sedutor, mesmo que não corresponda necessariamente aos números da audiência.

ANÔNIMO 2:
O computador evidentemente facilita, agiliza e otimiza o processo de escrever, seja pela praticidade da digitação, como também para o arquivamento (de cenas, textos, ideias, referências), bem como para o compartilhamento dos textos com parceiros, equipes e Produção, e ainda em relação ao acesso à pesquisa (através da internet).

Outras vezes se perdendo um pouco em desvios, distrações e aparentes atalhos:

> **VIANA:**
> Redes sociais são ótimas para estabelecer contatos, etc, mas péssimas para nos distrair. É preciso autocontrole para desligar-se das redes e se concentrar no trabalho. Ao mesmo tempo, os googles da vida facilitaram pra caramba nosso acesso a informações e respostas.

> **ORIOLO:**
> A internet facilitou muito a pesquisa para escrever. Mas ao mesmo tempo ela toma muito tempo. As Redes Sociais tomam muito tempo, algumas vezes comprometem o trabalho e também os prazos.

> **PACHECO MOTTA:**
> Agora a rede social é uma faca de dois gumes. Ao mesmo tempo em que ajuda a buscar informações, histórias, ela atua como um elemento de dispersão. A rede social nos joga num tiroteio de informações, egos, viralizações que nos tiram do foco. Muitas vezes me serviu de descompressor quando escrevia novela – que é um processo mental exaustivo, mas tinha que tomar muito cuidado, pois televisão é a ditadura do tempo. E cumprir prazo é crucial. A rede que é um facilitador, também é um complicador, pois o tempo na rede obedece à lógica do shopping. Fica tudo suspenso.

> **REIS:**
> Ficou tudo tão rápido e simples que o tempo deixou de existir... Ou seja, não tenho tempo pra mais nada :-(

O autor-roteirista é o primeiro profissional que atua para que uma história inteira seja contada em uma ou muitas telas. Neste trabalho, abordamos a ficção televisiva para diferentes telas, mas esse profissional também integra outros meios e recebe outras designações. Na própria televisão é chamado de autor, colaborador, escritor; e em Portugal de argumentista ou guionista. No teatro, de dramaturgo e no cinema de roteirista. Vale frisar porque há profissionais especialistas em determinadas mídias – ou gêneros ou formatos – e há os generalistas, que escrevem para mais de um meio – ou gênero ou formato – ou, ainda, os que lidam com ficção e também com não ficção. E todos possuem um nome.

> *Ciascuno di loro ha un nome e un cognome e c'è una evidente gerarchia fra chi partecipa e chi prende le decisioni ultime. Ma ciò che emerge è chiaramente l'idea di qualcosa che non viene mai veramente 'scritto'. Si chiama "writers' room" ma ne qualificato come 'writer', bensì 'executive', 'executive producer', 'runner', 'co-runner', 'creator', 'editor', e naturalmente partecipano a volte anche gli attori protagonisti, che non solo offrono un contributo ideativo ma che – alla fine – dovranno concretamente incarnare la "sceneggiatura" nelle proprie parole, gesti ed espressioni* (CAPPI; MANZOLI, 2014: 20-21).

Enfim, quando se observa a história da dramaturgia no Brasil vemos que "ganhou outras vertentes com o surgimento de outras mídias: cinema, televisão, internet [sendo que é necessário] atenuar as diferenças entre as profissões, mostrando que, no fim das contas, o ofício é o mesmo" (BOMFIM, 2014). A necessidade de organização profissional também ficou clara no debate sobre a Lei do Direito Autoral, ainda em tramitação.

Para encerrar essa brevíssima introdução ao tema da autoria, resta estabelecer que, em termos estritamente legais, no Brasil, a obra audiovisual possui três autores, a saber, o escritor, o diretor e o músico[32]. No presente trabalho, no entanto, enfocamos especificamente a autoria da ficção televisiva brasileira enquanto escritura e roteiro.

3.1. FICÇÃO TELEVISIVA TRANSMÍDIA

As ideias de McLuhan foram marginalizadas por muito tempo, mas hoje, principalmente depois do surgimento da internet, passaram a ser reavaliadas. Para ele, tecnologias, ferramentas, invenções e artefatos são extensões do corpo; assim, o alfabeto fonético, por exemplo, seria a extensão dos olhos e os fonemas, pedaços de significado. Assim,

> A alfabetização caminhou firmemente na direção da fragmentação, da segmentação, da classificação de dados, transformando homens em especialistas que vão atrás de assuntos individuais com temas e objetivos individuais, sem relação uns com os outros. Assim como na organização do alfabeto, as pessoas e suas vidas sociais também são submetidas a arranjos com base nessas formas lineares, sequenciais, precisas e rígidas praticamente sem perceber, de maneira entorpecida (MCMAHON, SOBELMAN, 2002).

O ambiente digital e o estudo das redes têm nessa linearidade seu desafio principal. No que diz respeito ao audiovisual, e à ficção televisiva especificamente, é possível observar tentativas de instituição de uma nova gramática no próprio espaço e no tempo. Vemos, portanto, assincronismos, descontinuidades, dissociações, não linearidades e oportunidades estéticas que surgem com a mudança dos paradigmas tecnológicos. Por ser outra escrita, essa nova gramática no espaço e no tempo passa por um período de reformulações.

Normalmente, ao escrever, os pensamentos devem ser alinhados. "Uma vez que, se não são escritos e em si mesmos abandonados, movem-se em círculos" (FLUSSER, 2010: 20). Essa

---

[32] "A Lei 9.610/98, embora com redação imprecisa no que se refere aos roteiristas, consagra que são três os coautores da obra audiovisual: o músico, o diretor e o autor-roteirista. Desta forma, se perfila a convenções internacionais, das quais o Brasil é signatário, que asseguram o chamado *droit d'auteur* (direito de autor) como princípio fundamental, ou seja, o reconhecimento de que o autor de uma obra artística é uma pessoa física, excluindo a possibilidade de pessoas jurídicas adquirirem essa prerrogativa" (MORAES, 2013).

leitura obediente diz respeito à estrutura linear dos textos, em que o olho tem de seguir a linha, se quiser compreender a mensagem. Mas o que ocorre quando tratamos desses outros textos, daqueles a que atribuímos o sentido amplo? O que acontece quando o espectador soma um com o outro? Ora, o roteiro de um episódio de um seriado televisivo é um texto, uma unidade. Esse roteiro somado, por exemplo, às publicações de um personagem no Twitter é outro texto, outra unidade. Um *teaser* no Facebook é outra unidade. Aquele roteiro somado ao resumo legendado transmitido nos ônibus da cidade transforma-se em ainda outro texto, outra unidade. Assim, episódio mais publicações da produção no Facebook e no Twitter, também se tornam outro texto. A unidade, o texto em seu sentido amplo, é o conjunto narrativo que oferece sentido a determinado espectador. E pode, até, ser o próprio episódio da TV somente. Ou, ainda, o resumo apresentado no site e que é lido às pressas no escritório. As variantes são inúmeras, mas o importante é considerar que cada combinação é um texto completo [33] que deve refletir a direção, ou múltiplas direções: aqueles trilhos de que nos fala Flusser (2010: 20), por onde a ficção flui. Portanto, o sentido transmídia de um texto de um episódio de qualquer ficção televisiva seriada é um conjunto de textos modulares, fractais, que o espectador vai agrupar conforme sua necessidade, gosto, preferência, acaso ou recursos financeiros e tecnológicos.

> Cada vez mais, as narrativas estão se tornando a arte da construção de universos, à medida que os artistas criam ambientes atraentes que não podem ser completamente explorados ou esgotados em uma única obra, ou mesmo em uma única mídia (JENKINS, 2009:161-162).

Para McLuhan, a galáxia de Gutenberg se propaga para frente e para trás e todas as vezes que um umbral técnico é transposto, os observadores têm o sentimento de que a técnica se sobrepõe. Novas técnicas inauguram novas fontes criadoras e, para McLuhan a noção de figura/fundo, conceito chave em seu trabalho, é útil para exercitar o olhar para o "fundo oculto de nosso tempo".

> O autor [McLuhan] acreditava que, para entender o significado de uma figura, é preciso levar em conta o fundo no qual esta funciona e contra o qual está situada. O verdadeiro significado de qualquer "figura" - seja esta uma pessoa, um movimento social, uma tecnologia, uma instituição, um evento de comunicação, um texto ou um corpo de ideias - só pode ser determinado levando-se em conta o fundo ou entorno no qual essa figura funciona. O fundo proporciona o contexto do qual emerge o pleno significado ou importância de uma figura (LOGAN, 2011: 2).

[33] Lembramos que esses sentidos se estendem se levarmos em conta que a produção dos fãs, com *remixes* e outras criações ampliam ainda mais esse texto para a fruição do espectador.

Vivemos um momento interessante para usar o filtro de seu método *figura / fundo* e perceber que, se centrarmos nosso olhar na figura, nesse caso, perceberemos que há ali a possibilidade de qualidade da narrativa, a história, o conteúdo ficcional integrado à mídia e às diferentes plataformas. Porém, o fundo muitas vezes pode ser composto apenas de iniciativas de marketing, da dura tecnologia, dos robôs, dos algoritmos, das postagens que procuram nada além do que elevar audiência, compartilhamentos, seguidores. Não pensamos que é este o fundo que estimula e amplifica o trabalho do autor-roteirista. Ou mesmo que o satistaça profissionalmente.

Temos, ainda, um difícil paradoxo relativo à narrativa transmídia: se para escrever um texto – e qualquer texto – é preciso colocar os pensamentos nos trilhos corretos, como trabalhar a narrativa fora da linearidade?

3.1.1. Verossimilhança e ficção em rede

Em termos de narrativa ficcional, a verossimilhança é fator preponderante de análise, pois nada mais é do que a consistência interna, o sentido coerente de todos os elementos da história. Os mundos criados possuem suas próprias regras internas de causalidade e diz McKee que "realidade consistente, portanto, significa um mundo internamente consistente, verdadeiro consigo mesmo" (2006: 63). Hoje, a verossimilhança é a rede, e é, afinal, o não-linear que faz o sentido ficcional se materializar. Não se trata da realidade em si, mas da *ideia* de realidade. Consideramos, portanto, que, em rede, as ligações da ficção televisiva, mesmo aquelas relacionadas à moda, ao consumo e à propaganda, integram o *todo* narrativo, pois geram, no espectador, impressões, opiniões, ideias sobre o *todo* expandido de determinada diegese. Para Shirky (2011), a capacidade de equilibrar consumo, produção e compartilhamento, isto é, a habilidade de fazer conexões transforma o conceito de mídia e transforma, também, o modo de contar histórias. Se o espectador, amador, tem o poder de interferir e modificar a história, se o fluxo da criação e organização amadoras continua a crescer é porque a mídia social recompensa os desejos do público de participação e de compartilhamento e – por essa razão – a empresa produtora, emissora, criadora da ficção televisiva necessita constantemente voltar seu olhar para a verossimilhança enquanto fator inequívoco de consistência de seu *texto* amplo. Assim, "não bastam canais, dispositivos e indivíduos. O sentido se dá na comunicação, na relação e, sobretudo, na linguagem. Um pedacinho específico de conhecimento ganha vida apenas nas mentes capazes de compreendê-lo" (SHIRKY, 2011: 127). Todas as tecnologias são linguagens e a linguagem em si mesma é

a tecnologia suprema que dá entrada a todas as disciplinas, linguagens e tecnologias, como nos diz Phillip Marchand em documentário sobre McLuhan (2002: 45’01”). Segundo Flusser, fragmentos anteriormente desconectados surgem agora em presença simultânea, formatando a estrutura das coisas e do próprio pensamento e, ainda, modificando as categorias de espaço e de tempo (2010: 89). O ambiente ficcional não se resume mais a determinada hora do dia, a determinado local de uma residência, está em movimento, em processo: “A estrutura é sempre constelativa, em desobediência deliberada a qualquer sequenciamento hierarquizado típico da linearidade que vai da introdução, ao desenvolvimento e deste à conclusão” (FLUSSER, 2007: 5). Para McLuhan, é no movimento que é possível perceber estruturas e padrões (MCMAHON, SOBELMAN, 2002).

A verossimilhança é o trilho não linear e, portanto, não se refere a linhas retas e sim à lógica interna de determinada história, narrativa ou ficção televisiva na rede. Circunstâncias e premissas inacreditáveis possibilitam que o espectador suspenda sua descrença por um momento, por vontade própria e passe a desfrutar de uma história ficcional como “se” fosse verdade, como “se” estivesse de acordo e embarcasse no faz-de-conta.

> É vital, para que o espectador suspenda voluntariamente a descrença, que essa suspensão só aconteça uma vez na história. Em outras palavras, a gente se compromete a acreditar, mas, naquele momento, aquilo em que decidimos crer também inclui um conjunto de regras. Essas regras de um universo fictício terão, assim, que ser escrupulosamente seguidas, sob pena de o espectador fugir da história. Por exemplo, se estabelecermos no início que os carros voam, mas não os ônibus, é melhor não vermos um ônibus voando num momento posterior, senão perderemos a confiança em quem conta a história e não participaremos mais. Muitas vezes sentimos que o autor-roteirista está "trapaceando", quando isso acontece (MABLEY, HOWARD, 1999: 131).

Os acontecimentos que o autor-roteirista coloca em ação devem ainda gerar para o espectador uma sensação de inevitabilidade. Além de serem plausíveis, necessitam se encaminhar para um efeito ou consequência inevitável. “Essa sensação de inevitabilidade – uma combinação de personagens trilhando um caminho do qual não há volta possível – constitui talvez a maior façanha de um roteirista” (1999: 131). Essas diretrizes também devem ser aplicadas à internet, aplicativos e quaisquer outras plataformas.

De acordo com Lenier (2011), os meios de comunicação não se prepararam para enfrentar esse momento, não criaram um novo modelo de negócios e continuam se baseando em sistemas cuja lógica não funciona mais. O texto ficcional complementar, derivado, adaptado,

readequado e distribuído necessita de um autor roteirista, uma espécie de *curador* [34], que o envolva como um *todo*: coerente, complexo e integrado tanto à diegese quanto ao mundo real.

Como compreender o ambiente em que a diegese pode vir a circular? Com o objetivo de conhecer melhor os suportes e as possibilidades que o autor-roteirista tem a seu dispor na atualidade, empreendemos o exercício abaixo para compreender a ficção televisiva transmídia a partir dos conceitos da semiótica da cultura.

Vale aqui aproveitar um exercício[35] que fizemos tentando responder ao desafio comumente feito de que a ficção televisiva transmídia não possuía nada de novo, era apenas a mesma história, com o mesmo sistema de escritura, produção e distribuição; e que a única diferença era a divisão e/ou distribuição de uma narrativa entre várias mídias.

3.1.2. Exercício de criação de um modelo semiótico da ficção televisiva transmidia

Nos termos do que vem sendo proposto em narrativas transmídia, analisamos a seguir, por meio da semiótica da cultura, a ficção televisiva brasileira e seus significativos processos de interação com o entorno que produz informação incessante, ao contar histórias. Partimos da observação das estruturas que ora se apresentam na telenovela no sentido mesmo de geração de linguagens, pois, assim como na arte, as linguagens da telenovela se apóiam em códigos dominantes e, também, se abrem para novos códigos. Dessa maneira, nos amparamos em conceitos e definições da semiótica russa como se fosse um filtro, ou uma lente, para ponderar sobre as práticas e experiências fecundas em curso na telenovela brasileira e que, vista através desse prisma assemelha-se, como toda arte, a um manancial inesgotável de geração de linguagens.

Decomposição da ficção televisiva transmidia a partir de conceitos da semiótica da cultura

Com o objetivo de estudar o que *é* – e não o que *deveria ser* – a telenovela brasileira em múltiplas plataformas, o primeiro passo no exercício foi analisá-la enquanto fenômeno

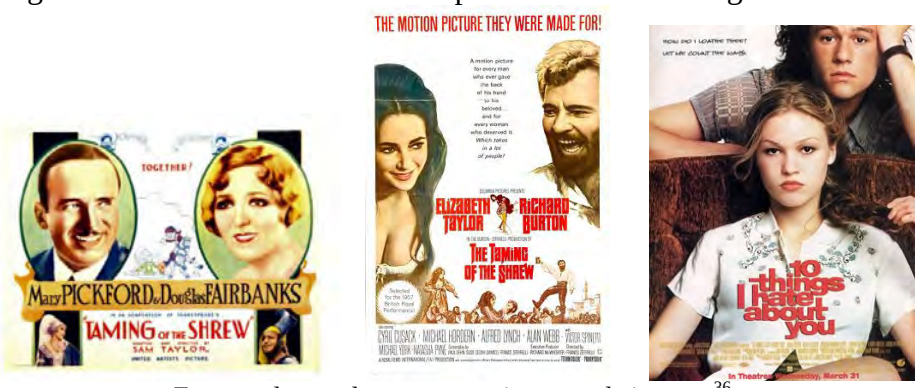
[34] "No mundo da comunicação, a curadoria caminha por duas vertentes, a primeira é a humana, especializada, com foco temático; curar, portanto, vai além de soltar a informação com determinado olhar, é monitorar e engajar, promover correlações, selecionar, filtrar. É determinado tipo de tratamento de dados em que o curador zela por um conjunto de bens, a partir de um olhar humano especializado. Já a segunda vertente é a de robôs que, apesar de concebida por humanos, trabalha com algoritmos, com a lógica de aprender e repetir, automatizar e sistematizar. Mas nem todo algoritmo é curador. E é a pessoa, o profissional, o gestor que ensina o algoritmo, monitora e nele interfere com sua expertise e engajamento, com competência de relacionamento, em episódios fora do padrão esperado" (LEMOS, 2014: 9).

[35] Esse exercício foi publicado em Lemos (2014b).

complexo. Para isso, partimos de sua estrutura mais simples, mais elementar, para compreender como tal sistema foi sendo edificado. A título de exemplo, propusemos a história de um homem apaixonado por uma mulher de personalidade muito forte, o que se transforma numa verdadeira *guerra dos sexos*. Essa antiga narrativa popular oral, quase arquetípica, foi apropriada por Shakespeare (1564-1616) que a transformou em *A Megera Domada* (*The Taming of the Shrew*), apresentada até nossos dias em palcos de todo o mundo, nas mais variadas versões, formas e concepções estéticas.

Podemos dizer, grosso modo, que a época da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1986) deu início à existência em série da obra artística em lugar de sua existência única, ou seja, ao contrário da apresentação teatral, intrinsecamente relacionada ao momento presente, determinado filme poderia ser visto repetidamente. Assim, o cinema também apresentou essa mesma história em versões fiéis ao original e outras nem tanto, muitas e muitas vezes (Fig.6).

Figura 6 – Cartazes de três versões para cinema de A Megera Domada



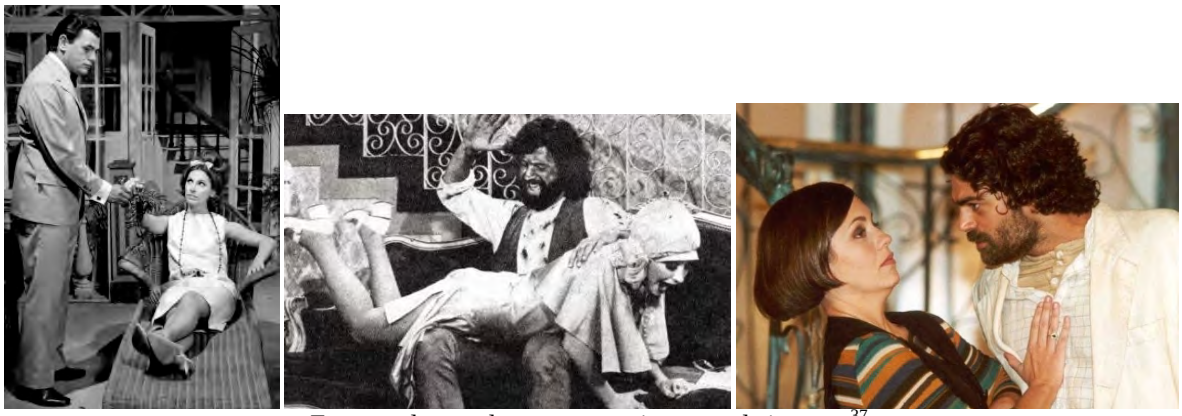
Fonte: colagem da autora com imagens da internet[36].

Com o advento da televisão, as narrativas ficcionais passaram a ser produzidas e exibidas nesse meio e, igualmente, em várias versões. No Brasil, três telenovelas contaram essa mesma história (Fig.7): *A Indomável* (Excelsior, 1965), *O Machão* (Tupi, 1976) e *O Cravo e a Rosa* (Globo, 2000-2001). A partir desse exemplo, observa-se que o núcleo desse objeto possui um cerne que é uma história, uma narrativa. Temos, assim, narrativas semelhantes com um mesmo centro temático. Numa análise superficial dos códigos que se apresentam no cinema e na TV, observamos que aqueles referentes à interpretação dos atores, por exemplo, salvo discretas questões de estilo, permanecem imutáveis.

---

[36] Imagens disponíveis em: https://br.pinterest.com/timshadysims/douglas-fairbanks-~-sr-jr/; http://www.wheredidtheyfilmthatitaly.com/; e https://au.pinterest.com/explore/filmes-dos-anos-90-938025844797/. Acesso em julho de 2013.

Figura 7 – Cenas das telenovelas brasileiras *A Indomável*, *O Machão* e *O Cravo e a Rosa*



Fonte: colagem da autora com imagens da internet[37]

Em termos tecnológicos, é possível registrar evoluções de qualidade nas produções, da luz, das tonalidades, tanto nos filmes em película do cinema quanto na técnica do videotape, utilizada na televisão. Mas o que encontramos em termos gerais é um mesmo modo de fazer:

(1) atores, técnicos e equipamentos em estúdio ou externa,

(2) em seguida o processo de montagem ou edição e,

(3) finalmente, distribuição ou transmissão.

A proposta é contar uma história para um espectador e, com esse objetivo, a narrativa é inserida numa *moldura* (Fig 8), fato que lhe confere um significado semiótico.

Figura 8 – Telas de cinema e TV como molduras

Fonte: colagem da autora com imagens da internet[38]

[37] Imagens disponíveis em: http://dvdsofaepipoca.blogspot.com.br/2013/07/a-megera-domada.html; http://literatortura.com/2013/08/a-novela-o-machao-e-o-caso-de-plagio-em-o-cravo-e-a-rosa-um-depoimento-pessoal/; http://literatortura.com/2013/08/a-novela-o-cravo-e-a-rosa-e-william-shakespeare-nosso-contemporaneo/. Acesso em julho de 2013.

[38] Imagens disponíveis em: http://tudorselizabethmary.forumfree.it/?t=57130567; http://oplanetatv.clickgratis.com.br/o-cravo-e-a-rosa/. Acesso em julho de 2013.

A moldura conduz o espectador a um mundo especial com tempos, espaços e normas diferentes daqueles do mundo que ele ocupa naturalmente. É uma espécie de umbral, de passagem que marca o limite entre o mundo cotidiano e o mundo dos signos. O "era uma vez" do princípio da narrativa oral é uma moldura, a cortina do teatro também, assim como o "respeitável público!" dos circos mambembes.

> Para se ver o mundo sob forma de signo é indispensável (embora nem sempre suficiente) antes de mais nada demarcar fronteiras: são justamente elas que conformam a representação. (É característico a esse respeito notar que em certas línguas "representar" encontra-se etimologicamente ligado com "limitar") (USPÊNSKI, 1979: 177).

A moldura, porém, não se limita a ser apenas *coisa* e a fazer parte do mundo material. É, certamente, um espaço imaginário, pois possui o dom de se desfazer: ao entrar no mundo dos signos, o espectador se esquece da moldura. Na telenovela, as vinhetas também são molduras, assim como os comerciais, pois as molduras podem relacionar-se com o todo "mas também com trechos seus isolados, que em sua própria totalidade constituem por sua vez uma obra" (USPÊNSKI, 1979: 189). Temos aqui, portanto, o aparelho de TV como moldura da telenovela e, atualmente, muitas outras telas exercem tal função.

Figura 9 – Diferentes telas – diferentes molduras

Fonte: colagem da autora.

A telenovela brasileira, em sinal aberto, pode ser assistida no aparelho de TV analógico ou digital. Muitas vezes está disponível nos sites das emissoras ou mesmo no YouTube, também pode ser vista por meio do computador pessoal ou mídias móveis (*mobiles*[39]) como notebooks, celulares e tablets [40]. Mas, mesmo assim, o que encontramos em termos gerais é aquele mesmo modo de fazer que já mencionamos anteriormente. Há a proposta de uma história para um espectador.

---

[39] Para Scolari "A comunicação móvel é uma nova prática social global de produção / consumo de conteúdo e apropriação tecnológica realizada por meio da difusão maciça de dispositivos multifuncionais sem fio" (ANGELUCI, 2016:183).

[40] Estudo da BBC em parceria com o instituto *Insights Consulting* mostra que o público utiliza plataformas *mobile* para assistir TV. Ou seja, esses *devices* aumentaram o consumo de TV no mundo, indicando uma complementariedade entre as mídias. Ver: MEIO & MENSAGEM (2013).

Figura 10 – Diferentes molduras – mesma narrativa

Fonte: colagem da autora.

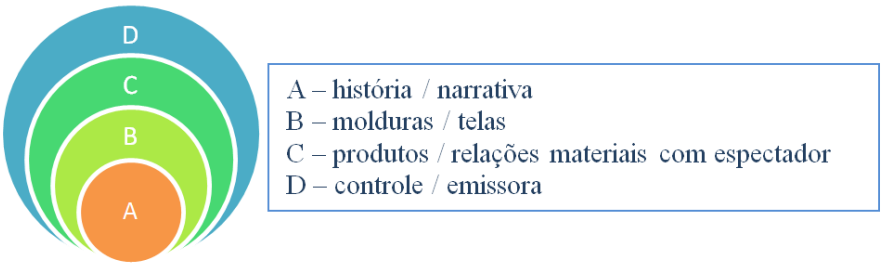
Tais molduras são, portanto, parte do sistema em que a telenovela brasileira se insere. Se considerarmos a narrativa como o **conjunto A** e as molduras/telas como **conjunto B** podemos concluir, até esse ponto, que A está contido em B. Partimos dessa simplificação para determinar as articulações das formas elementares desse sistema dinâmico, pois a partir desses elementos é possível vislumbrar seu conjunto complexo, ou seja, a sistematicidade de nosso objeto.

Paralelamente, o polo emissor da telenovela oferece produtos que ampliam os sentidos da narrativa de cada telenovela e essa oferta vem aumentando com o passar dos anos. Entre esses produtos destacamos trilhas sonoras, livros e diferentes objetos de consumo que vão de bicicletas a joias, de roupas e acessórios a objetos de decoração, que são expostos ou oferecidos no interior da própria trama ou em intervalos comerciais ou em sites, revistas, jornais. Consideramos esse como **conjunto C**, aquele que inicia um processo de relação com a realidade material do espectador. Neste ponto gostaríamos de acrescentar que consideramos que as cenas extras, estendidas, outras narrativas e todas as ações transmídia também fazem parte deste conjunto, conforme veremos mais adiante.

> Em termos de linguagem, abre-se, assim, um diálogo entre o consumidor, que responde trajando-se como seu personagem predileto e opinando, o fabricante do produto que é parte do processo de construção desse personagem, uma empresa comercial que realiza as vendas, a emissora de TV que exibe a telenovela e, ainda, utiliza outras mídias e, finalmente, a própria ficção e seus personagens (LEMOS, 2012:72).

Por fim, esse diálogo é controlado, monitorado/moderado pelo **conjunto D,** que envolve os conjuntos A, B e C, e representa a própria emissora, a rede televisiva que detém o controle sobre eles, com suas políticas, ações e projetos:

Gráfico 7 – Descrição do sistema estático da telenovela brasileira



Fonte: descrição da autora.

Os modelos semióticos são, em grande parte, estáticos. Mesmo quando descrevem sistemas dinâmicos. Até esse ponto de nossa análise, propusemos uma descrição estática de um fenômeno que é essencialmente dinâmico – mas que aceita, ou é passível de ser descrito dessa forma. Ao descrever o modelo estático da estrutura de um sistema semiótico, cabe observar se seus elementos são sistêmicos[41] ou extrassistêmicos. Os elementos sistêmicos são os invariantes em caso de qualquer transformação do objeto. Acima, ao decompor nosso objeto, percebemos que a telenovela exibida em diferentes molduras é o elemento invariante. Já o conjunto C, estando presente ou ausente, não altera a estrutura A + B, por exemplo. Mesmo assim, é preciso que esse conjunto, apesar de extrassistêmico, seja descrito e considerado, pois

> *La negativa a describir lo extrassistémico, su expulsión fuera de los limites de los objetos de la ciencia, corta la reserva dinámica y nos presenta el sistema dado en una fisionomia que excluye por principio el juego entre la evolución y la homeostasis. Esa piedra que los constructores del sistema que se formó y se estabilizó desechan como innecessaria o no obligatoria desde su punto de vista, resulta angular para el sistema que lo sucede* (LOTMAN, 1998: 67).

Entretanto, a descrição do que é extrassistêmico apresenta dificuldades de caráter metodológico, pois o extrassistêmico escapa do pensamento analítico – ao mesmo tempo em que elementos extrassistêmicos invadem o sistema e o sistêmico é eliminado do domínio extrassistêmico. Por essa razão consideramos o conjunto C como pertencente à telenovela e recordamos que extrassistêmico *não é* sinônimo de caótico. O conjunto C é um conjunto extrassistêmico e polissistêmico, ou seja, também pertence a outro – ou outros – sistemas. Pode-se, mesmo, dizer que o conjunto C representa um entorno extrassistêmico que, em dados momentos apresenta-se distante do objeto, mas, mesmo assim, continua sendo fenômeno estrutural.

[41] Fenômeno sistêmico é aquele que se manifesta em relação com outros.

Neste exercício, mostramos, até aqui, a telenovela brasileira em múltiplas telas, mas ainda não em múltiplas plataformas[42]. Sigamos: o conjunto B pode ser visto como algo que passou a ser mais do que apenas a moldura ou a tela que contém a ficção televisiva e que, muitas vezes, até desaparece. Isso ocorre porque além de tela, o conjunto B, em muitas ocasiões passou a ser plataforma. Além de áudio e visual, essas molduras a partir de dado momento, passaram a ser táteis e expandiram não apenas a circulação social da telenovela, mas, em determinados momentos, deram poder ao espectador de romper o controle exercido pelo conjunto D.

Ora, atualmente, a ficção televisiva brasileira:

(I) Deixou de ocupar a linearidade do *espaço* do televisor, expandindo-se por mídias que envolvem o cotidiano de maneira quase generalizada. Está acessível via computador, notebook, celulares, tablets.

(II) Deixou de ocupar o *tempo* restrito ao horário de exibição determinado pela emissora. Há a possibilidade de assistir telenovela em qualquer horário, independentemente da grade de exibição via site da telenovela, YouTube, blogs ou meios OTT[43].

(III) Passou a exibir *textos* complementares, derivados, adaptados, readequados como, por exemplo, fotonovelas diárias desenvolvidas para os sites baseadas nos capítulos como os sites de *Caminho das Índias* (Globo, 2009), *Viver a Vida* (Globo, 2010), *Passione* (Globo, 2011); blogs de personagens como o *Blog da Melina* de *Passione* (Globo, 2011) sobre o tema moda, a personagem era estilista e o *Blog da Sueli Pedrosa* de *Sangue Bom* (Globo, 2013) sobre celebridades, a personagem era repórter de fofocas; cenas estendidas de *Passione* (Globo, 2011) em que os atores atuavam em cenas exclusivas para a internet apresentadas apenas no site da telenovela ou em aplicativos *mobile*; perfis de personagens no Twitter com interação com o público; adaptação e legendagem de capítulos para mídias exteriores, ônibus e metrô.

(IV) Houve alterações fundamentais em seu espectador que, por sua vez, também deixou de ser apenas elemento extrassistêmico e passou a interferir no *texto*, ou seja, no próprio *sentido* da telenovela. Entre inúmeros exemplos, destacamos: a criação e difusão de *textos* (paródias,

---

[42] No presente trecho diferenciamos telas de plataformas. *Telas* estariam relacionadas apenas à exibição. *Plataformas* estariam relacionadas às ações que tais telas possibilitam. As plataformas podem ser telas, mas as telas, *per se*, não são plataformas.

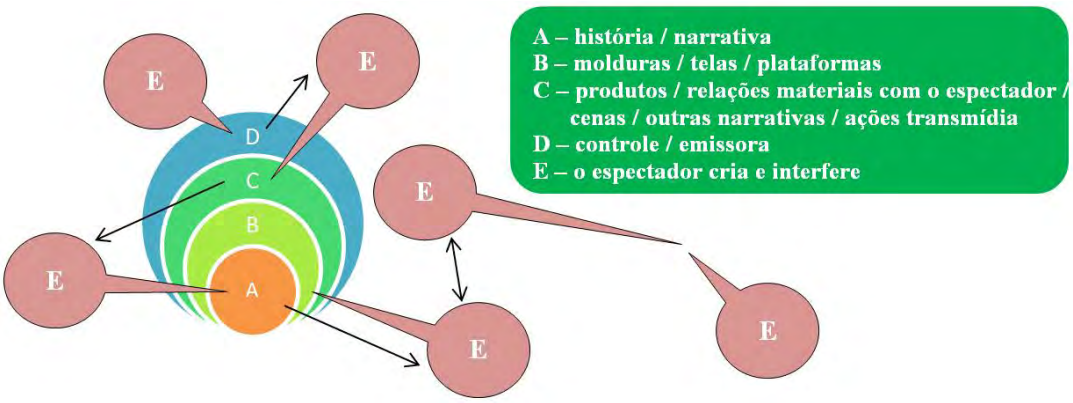
[43] OTT, *Over The Top Content*, é o sistema de distribuição de conteúdo de áudio e vídeo via IP como fazem, por exemplo, *Netflix, Now* e *GlobosatPlay* no Brasil atualmente.

remixes, charges sobre a telenovela, *webnovelas*); debates com autores ou com os próprios personagens via Twitter; criação de campanhas no Facebook. Assim, o espectador passa a circundar e a participar desse sistema da telenovela brasileira em múltiplas plataformas enquanto elemento extrassistêmico e, também e principalmente, como elemento sistêmico.

Nesse sentido, os níveis de acesso à telenovela brasileira em múltiplas plataformas passam a ser **quatro níveis** e não mais três como no sistema estático descrito mais acima:

1. O espectador assiste à narrativa (A)
2. Pela tela/moldura/plataforma que preferir (B);
3. Além de assistir (A+B), o espectador ouve a trilha sonora da novela, compra objetos, os utiliza e, também assiste a cenas, outras narrativas, textos complementares, derivados, adaptados, readequados e ainda interage com propostas de jogos, *quizzes*, enquetes e campanhas (C) propostas e controladas pela emissora (D);
4. O espectador cria e tem a possibilidade de interferir (E).

Gráfico 8 – Descrição do sistema dinâmico da telenovela brasileira



Fonte: gráfico da autora.

As molduras/telas são agora plataformas com características táteis e interativas permitem que o espectador acesse a exibição da ficção televisiva e interaja com todos os níveis do modelo (A, B, C, D) e, também, com outros espectadores, produtores e artistas. Isso significa uma mudança enorme em termos de autoria.

No momento, nossa intenção foi apenas classificar esses níveis – que podem ser simultâneos ou não – com o intuito de organizá-los. E, para ilustrar esse pensamento, imaginamos que a fruição da narrativa da telenovela, hoje, pode se dar através de janelas, pelas quais o

espectador observa e interage, mesmo que com certa passividade; ou através de portas, pelas quais o espectador *entra e sai* da narrativa, por mais discreto que esse movimento imersivo possa parecer.

> A tendência de se alterarem as fronteiras do espaço artístico é, de um modo geral, bastante compreensível, uma vez que está condicionada à tendência de aproximar ao máximo o mundo representado e o mundo real, com o intuito de atingir-se uma imagem de fidelidade máxima (verossimilhança) da representação: disso decorrem também inúmeras tentativas no sentido de superar as "molduras" (USPÊNSKI, 1979: 176).

Esse nível de acesso à ficção televisiva exibe grande proximidade com os games e os conceitos de interatividade que permeiam a relação de seus roteiros com o jogador. O autor-roteirista atualmente encontra fronteiras tênues nesse sentido o que pode de certa maneira estimular seu potencial criativo. Nos roteiros de games, segundo Steve Ince[44], é preciso definir antes de tudo, a estrutura lógica do jogo tendo em vista e prevendo o que o jogador vai desejar fazer. E o autor-roteirista deve criar de tal maneira que o jogador tenha a sensação que o controle é seu.

Os modelos semióticos podem descrever sistemas dinâmicos com seus elementos sistêmicos e extrassistêmicos, por isso nos permitiram essa decomposição. Assim, podemos dizer que a ficção televisiva transmídia é sistema dinâmico em processo, inacabado.

Sabemos que o planejamento e a produção de estratégias transmídia têm sido realizados pelas empresas produtoras, pois afetam tecnologias, indústrias, mercados, gêneros e audiências. Essas iniciativas buscam, cada vez mais, mesmo em ambientes e espaços não oficiais na internet, direcionar interesses, pautar temáticas e reforçar discursos. Porém, consideramos que as ações de autoria da ficção transmídia ocorrem nesse nível C, pois são simultaneamente sistêmicas e extrassistêmicas. Como o nível C, até então, dizia respeito a produtos e às relações materiais com o espectador, seu domínio transmídia foi, em primeiro lugar, abarcado pelas áreas comerciais. Por essa razão, muitas vezes foram profissionais de marketing e de negócios os que mais se responsabilizaram pela criação desse conteúdo e o que se viu foram simples penduricalhos sem significado para a narrativa. Ou seja, aquele axioma reiterado por McKee "não conte, mostre" (2006: 315) não é considerado e observamos, por exemplo, exposições de informações sobre o enredo pouco dramatizadas na internet: "Exposição dramatizada serve a dois fins: o primeiro é promover o conflito imediato. Seu propósito

[44] Conferência "Intercâmbio de Experiências 2015", feita em fevereiro de 2015 no Projac, Globo, Rio de Janeiro.

secundário é passar informação. O novato ansioso inverte a ordem, colocando a exposição à frente da necessidade dramática" (2006: 315). E somos todos novatos na criação de conteúdo transmídia.

Temos um imenso ambiente com possibilidades infinitas a ser ocupado de maneira ativa e criativa pelos autores-roteiristas que podem espalhar e esparramar suas histórias e personagens por sites das ficções, núcleos dramáticos em outras plataformas, sites de cenas, ou atuando com maior densidade em redes sociais, criando para celulares, tablets e, até, para estratégias off-line. Ocupação que amplie, modifique e realmente fiça parte importante da história que está sendo contada. A realização desse exercício de decomposição foi fundamental para a compreensão do protagonismo e da importância da autoria do conteúdo transmídia pelo autor-roteirista.

O conjunto que engloba as mídias e plataformas interativas revela-se como a nova folha de papel em que a ficção será escrita. O conteúdo transmídia não é acessório, ele é parte integrante e admirável da narrativa. Precisa de um autor-roteirista/ *showrunner*/ curador que compreenda sua mecânica e a coloque em ação para que o espectador tenha acesso a ampliações e expansões narrativas e tenha, também e principalmente, possibilidades abertas de interatividade e diálogo. Espectador que pede um autor em meio a possibilidades ilimitadas de todos serem autores. Nesse sentido,

> É importante dizer que a questão que se observa não é exatamente o desaparecimento completo da noção de uma figura de autor dos meios de produção, mas justamente uma necessária revisão de sua importância e função nos novos processos de circulação de conteúdo, seja ele artístico ou intelectual (RENA, 2009: 83).

Porém, vemos autores-roteiristas assoberbados com suas tarefas diárias sem notar que há atualmente uma parte de seu trabalho sendo apropriada, desenvolvida e estabelecida por outros profissionais. Há uma potência de criar narrativas que não está sendo devidamente abraçada pelos autores-roteiristas. Nesse sentido, nos vêm à mente as palavras de Agamben quando escreve sobre o personagem Bartleby, de Melville[45]:

> É graças a esta potência de não pensar que o pensamento pode virar-se para si próprio (para a sua própria potência) e ser, no seu auge, pensamento do pensamento. Neste caso, o que ele pensa, no entanto, não é um objecto, um ser-em-acto, mas essa camada de cera, o rasum tabulae, que não é mais do que a sua própria passividade, a sua pura potência (de não pensar): na potência que se pensa a si própria, acção e paixão identificam-se e a tábua de

[45] No Brasil, o texto "Bartleby, o Escrivão" de Herman Melville foi adaptado para o teatro pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, em 1999 e pela atriz Denise Stoklos, em 2011.

> escrever escreve-se por si ou, antes, escreve a sua própria passividade. O acto perfeito de escrita não provém de uma potência de escrever, mas de uma impotência que se vira para si própria e, deste modo, realiza-se a si como um acto puro (a que Aristóteles chama intelecto agente). Por isso, na tradição árabe, o intelecto agente tem a forma de um anjo, cujo nome é Qalam, Penna, e cujo lugar é uma potência imperscrutável. Bartleby, isto é, um escrivão que não deixa simplesmente de escrever, mas *"prefere não"*, é a figura extrema deste anjo, que não escreve outra coisa do que a sua potência de não escrever (1993: 35, grifo meu).

Num momento em que espectadores também são autores, ativos, criativos e atuantes, o autor-roteirista não pode se dar ao luxo de possuir um campo de ação e de lutas em que "prefere não": não atuar, não criar, não pensar, não dialogar. Impossível ignorar esse campo que se faz cada vez mais presente, vivo, fértil, original.

3.2. AUTORIA DA FICÇÃO TELEVISIVA NO BRASIL

No livro *Memória da telenovela brasileira* de Ismael Fernandes (1987), a primeira informação de cada verbete diz respeito à autoria da obra. Assim ficamos sabendo que a primeira telenovela brasileira *2-5499 Ocupado* [46], exibida pela TV Excelsior de São Paulo em 1963, foi escrita por Dulce Santucci. No ano seguinte, *O Direito de Nascer* teve seu roteiro adaptado do original cubano de Felix Caignet. Crescimento, desenvolvimento e sucesso da telenovela só aumentaram nesses anos iniciais, principalmente com a introdução do videotape. Segundo Nogueira (2002), até os anos 70 a telenovela brasileira era criada e redigida por apenas um autor sendo que Janete Clair e Ivani Ribeiro foram as principais representantes desse período. Também,

> As décadas de 1970 e 80 marcam a busca de qualidade da telenovela, quando discutimos uma nova estética: a intenção deliberada de propor uma nova visão, de renovar tudo, de mexer com a cabeça das pessoas com temas e formatos mais arrojados, num claro desafio ao marasmo conservador da ditadura militar (MUNIZ, 2009).

Apenas depois dos anos 1980 é que os autores passaram a contar com colaboradores, parte por precaução da emissora em não deixar a responsabilidade por obra de tamanha envergadura dependendo de apenas uma pessoa e parte para não ficar refém de exigências que porventura surgissem. Mas especialmente na novela das 20h, a principal do *prime time* constata-se um fenômeno de identificação da novela pelo autor titular, o que a assina, ou seja, temos a expressão *uma novela de* como indicação direta de autoria. Souza e Araújo pontuam

[46] Considerada a primeira novela brasileira a introduzir o modelo atual de capítulos diários na grade horária, até então não necessariamente seguido.

que “a tendência observada hoje no campo das empresas produtoras de telenovelas no mercado brasileiro é aquela que reconhece que existe um autor: ele é o roteirista responsável pela carpintaria das estórias, que pode escrever sozinho ou com coautores e colaboradores” (2013: 6). Para Nogueira, o colaborador também “é coautor. Ele contribui na elaboração da sinopse e escreve a telenovela junto com o autor principal” (2002: 82). Ainda nessa linha,

> a Rede Globo se firmou com uma das maiores produtoras audiovisuais do mundo por ter criado um modelo de criação que gerou uma fábrica de audiovisual criativo. Em seus primórdios esse modelo partiu de duas coisas: o modelo de negócios novos implantado por Walter Clark e um modelo de criação criado por Boni e Daniel Filho. Esse modelo é baseado numa grande valorização dos roteiristas de televisão, que ficam sob contrato e têm imenso poder criativo. Dentro da Globo o roteirista é autor, artista e produtor criativo (CANNITO, 2013).

Mas é necessário destacar que um fato nos causa espanto na obra de Fernandes (1987) que citamos na abertura desse trecho: muitos autores de telenovela mencionados por ele há quase trinta anos permanecem em atividade até hoje, com pouca renovação. Temos ali nomes como, por exemplo, Aguinaldo Silva, Benedito Ruy Barbosa, Carlos Lombardi, Gilberto Braga, Lauro César Muniz, Manoel Carlos, Silvio de Abreu.

No blog *Argumento Cultural*[47] leu-se que Braga não escreve mais como antes em termos do “ato de sentar-se frente ao computador e ali passar horas a fio moldando pessoalmente suas personagens e tramas”. Esse autor, então, apenas coordenaria o trabalho dos parceiros e colaboradores. Mas, os problemas de audiência levantados por sua novela das 21 horas, *Babilônia* (Globo, 2015), não seriam relativos a esse processo e sim a outro, em que talentosos autores têm que “escrever capítulos de mais de uma hora de duração por quase um ano [...] sem uma política clara de renovação de valores e de valorização de seus ícones” [48]. Essa renovação é imprescindível “não apenas porque o mundo está mais ágil. Se você pega uma novela com uma temática muito tradicional, ela não funciona. Há uma renovação natural, é preciso criar uma nova geração”, diz Daniel Ortiz [49], autor da telenovela Alto Astral (Globo, 2014). Atualmente os autores-roteiristas têm seu trabalho associado a determinados temas e faixas de horário e essa escolha é feita, entre outros motivos, por suas evidenciadas características relativas à audiência adquirida e/ou prevista. Seus estilos e personalidades criativas se propagam em obras com propriedades colossais:

---

[47] Ver: Rack (2015).
[48] A telenovela *Babilõnia* da Globo atravessou crise de audiência inédita para o horário. Ver: Bravo (2015).
[49] Ver: Racy (2014).

> As telenovelas produzidas pela TV Globo têm em média hoje mais de 150 capítulos exibidos de segunda a sábado durante mais de seis meses, tanto no horário das 18h, das 19h quanto no das 20 ou 21 horas. Para se ter uma idéia, imaginemos que cada capítulo tivesse 30 minutos de duração (retiremos o intervalo comercial). Uma telenovela do horário das 21 horas de 150 capítulos teria 75 horas de material original produzido e exibido em caráter fabril, sendo reconhecidamente fruto de esquemas e repetições que, de modo geral, é apreciado uma única vez numa circunstância de atenção flutuante do telespectador, durante 313 dias do ano, aproximadamente (SOUZA, WEBER 2009: 82).

A serialidade e o encadeamento da narrativa são características importantes da **telenovela** e trazem para a obra a ideia de permanência e continuidade, que não se poderia perder no decorrer do tempo em que a ficção está no ar. Esse encadeamento narrativo perpassa o capítulo diário, com cenas intercaladas de diferentes núcleos dramáticos da trama, e também os capítulos semanais e mensais. Desta maneira, a telenovela possui arcos dramáticos – ou arcos narrativos – interrompidos e reencadeados, diários, semanais e mensais, e a telenovela como um todo apresenta um grande e integrado arco dramático[50]. Em termos de dramaturgia, esse último deve ser claro, redundante e reforçado a cada capítulo com o propósito de facilitar que novos espectadores passem a acompanhar a trama já em andamento. Sydenstricker (2010) recupera e traduz material fundamental para nossos estudos a partir de um glossário criado por Buonanno e Bechelloni, que procura abraçar o "repertório semântico da serialidade televisiva", que reproduzimos abaixo e mais adiante:

> **SERIALIDADE**: As principais características de cada série de eventos (comportamentos, produtos materiais e simbólicos) são numerosidade, similaridade e repetição, o retorno do já conhecido, a continuidade através de intervalos regulares de tempo. Todas estas noções se aplicam perfeitamente à ficção de televisão [...] (BUONANNO, BECHELLONI *apud* SYDENSTRICKER, 2010: 63).

No que diz respeito à serialidade da ficção televisiva brasileira em geral, além da **telenovela** destacam-se os formatos **série** e **minissérie**. Seria interessante abrir um parêntese aqui para

---

[50] O arco dramático ou arco narrativo é o percurso do personagem ou da trama ao longo de uma obra de ficção. Para Vogler (2006), o arco de um personagem, por exemplo, descreve suas etapas graduais de transformação, suas fases do crescimento, os pontos em que ele muda de direção. Toda história de ficção possui arco dramático. É possível, assim, imaginar uma espécie de círculo, em que a ação se inicia de um lado da curva, e vai subindo, conforme os conflitos, tensões e obstáculos vão surgindo e sendo resolvidos por determinado personagem ou situação. O lado oposto é o clímax, o conflito final. O lado que segue até completar o círculo refere-se ao fechamento ou conclusão da narrativa, onde fios soltos passam a se integrar na trama e ocorre o desfecho. Um capítulo de novela, um episódio de série possui um arco pequeno, referente a aquele trecho; e a novela ou série em sua totalidade possui um arco maior, que engloba a obra inteira. O capítulo ou episódio, com seu arco menor, também faz parte do arco maior. O arco dramático é a respiração da história, é o ritmo, é o que dá vida e dinâmica às narrativas.
No contar histórias existe essa ideia de circularidade, tanto no processo de quem conta, quanto no de compreensão e recepção (HEIDEGGER, 2007; GADAMER, 1997; RICOEUR, 2012).

tratar dessas formas dramáticas em termos de nomenclatura, pois há claras confusões em nosso idioma que se referem a esses termos.

A **série** possui apenas o arco narrativo do episódio em exibição e é estruturada “em torno de uma situação particular e de um conjunto fixo de personagens”; sendo que “os incidentes vão acontecendo de forma a serem solucionados garantindo certa independência em relação aos demais”; e “a cada semana os personagens se encontram em uma nova situação, embora seja possível identificar uma sequência lógica na exibição dos episódios” (ROCHA, LACERDA E SILVA, ALBUQUERQUE, 2013: 80). Sydenstricker (2010) mais uma vez recupera e traduz o glossário de Buonanno e Bechelloni:

> **SÉRIE**: Descendente das narrativas populares do século XIX, em especial o romance policial com seus "heróis recorrentes" (por exemplo, Sherlock Holmes), a série é caracterizada pela divisão em episódios. Um episódio é um segmento narrativo autônomo e completo, que conta uma história do começo ao fim. O padrão internacional de duração de um episódio é de 50/60 minutos, assim como é de 12 a 13 episódios semanais [um por semana] o número padrão de episódios por temporada[51]. Mas há diferenças e exceções de acordo com a tradição, o tipo de produção e as economias dos diversos países. Como segmentos narrativos autosuficientes, os episódios de uma série são, em princípio, independentes uns dos outros. No entanto, o protagonista e a comunidade de personagens, os lugares e ambiente da história, o tipo de história (polícial, hospitalar, ficção científica e outros) e todos os elementos recorrentes em cada episódio são segmentos de uma totalidade narrativa reconhecível e unitária, que é o universo da série. [...]
>
> **SERIE EPISÓDICA:** É a série clássica, que consiste em episódios autoconclusivos, sem continuidade entre si. Esta forma de narrativa serializada nasceu no século XVIII com a série de romances e contos policiais construídos em torno de um protagonista recorrente (por exemplo, Sherlock Holmes). Nos E.U.A., a série episódica se estabeleceu como um dos modelos prioritários de ficção desde o início da televisão, especialmente no horário nobre, sustentando, assim, as soap-operas diurnas. Desde meados dos 1950, centenas de séries (e milhares de episódios) foram produzidas nos E.U.A. de acordo com esta fórmula, como por exemplo, as policiais “Perry Mason”, “Magnum PI”, “Charlie’ Angels”, “Columbo” […]; as sitcoms “Mash” [...] as cômicas “Bewitched” [...], a ficção científica “Star Trek”. A série episódica tem presença maciça em muitos contextos de produção (Reino Unido, França, Alemanha, Austrália) [...] Desde os anos 1980, após as inovações introduzidas pelo produtor Steven Bochco com “Hill Street Blues”, muitos episódios de séries foram hibridizados assumindo elementos de inter-continuidade narrativa, criando uma forma seriada diferente: a série serializada.

[51] García (2016) informa que as redes abertas dos Estados Unidos, como ABC, CBS, NBC, FOX, The CW produzem de 22 a 24 episódios por ano; e todas as redes a cabo, de 10 a 13. Para ele, essa rigidez institucional contribuiu, inclusive, para incitar criadores a desenvolver novas fórmulas narrativas e estimular sua criatividade até o limite para atrair e manter o interesse da audiência. Sydenstricker (2010) enfatiza que a maioria das séries norte-americanas possui entre 22 e 26 episódios por temporada e que, no Brasil, o número de episódios não é constante.

> **SÉRIE ANTOLÓGICA**: Ao contrário do que acontece com outras formas de série, os episódios da série antológica não têm personagens, cenários e locações recorrentes [fixos]. Obviamente, assenta-se numa continuidade entre episódios. A identidade da série é baseada na peculiar variação do gênero e num estilo de narrativa bem identificado, eventualmente trazendo elementos extra-diegéticos (como as famosas apresentações de Hitchcock, no início dos episódios da série homônima) "Alfred Hitchcock Presents" e "The Twilight Zone" são as séries antológicas mais conhecidas na história da ficção e pertencem ao período das origens da televisão americana. Atualmente esse tipo de série é pouco produzido.
>
> **SÉRIE SERIALIZADA**: Embora a versão clássica dos episódios totalmente auto-suficientes não se aplique [a este tipo de série] [...], muitas séries contemporâneas apresentam sinais de mistura de episódios auto-suficiente [...] com a fórmula da série. Descrito como "série serializada" ou "encadeada" [52], essa fórmula é um híbrido de continuidade inter-narrativa e episódios, geralmente associada a histórias pessoais dos protagonistas (por exemplo, casamentos e divórcios de Ross em "Friends" ou a crise conjugal do Dr. Greene em "Emergency Room"). Os capítulos possuem um alto grau de autonomia porque há sempre uma história, o "caso" do episódio [...] mas, além disso, é uma espécie de moldura ou arco que se estende por vários episódios [...] (BUONANNO, BECHELLONI *apud* SYDENSTRICKER, 2010: 63-64).

Já a **minissérie**, muitas vezes tomada em seu sentido *lato*, como **seriado**[53]**,** se constitui em uma progressão narrativa direcionada a uma conclusão, ou seja, com as mesmas características de serialidade da telenovela, possui um arco narrativo que acompanha todos os capítulos em direção a uma finalização:

> multiplicam os incidentes no decorrer de sua exibição, mergulham seus personagens em diversas tramas e lidam com uma gama complexa de relações e situações. Sua amplitude pode abarcar diferentes gerações e seu acompanhamento requer um conhecimento prévio acumulado [...] (ROCHA, LACERDA E SILVA, ALBUQUERQUE, 2013: 80).

Assim sendo, tanto a telenovela quanto a minissérie possuem um arco dramático que acompanha toda a exibição, ou seja, grosso modo, começo, meio e fim da narrativa se estruturam no período mesmo da exibição; seu início se dá no primeiro capítulo ou episódio e termina no último. Já a série teria um arco dramático completo por episódio. Apresentamos a seguir um quadro sintético-analítico para melhor visualização.

---

[52] Também chamada de "Série de Encaixe".

[53] Nas atividades de pesquisa acadêmica realizadas nos mais de dez anos de existência do Obitel, o termo "seriado" é utilizado em seu sentido de adjetivo, de formato serializado ou serial, o que incorporaria tanto a telenovela, série e minissérie quanto os demais formatos, todos seriados. Em sentido *strictu*, poderíamos dizer que, no Brasil, o que é considerado "seriado" por Buonanno e Bechelloni, além de alguns outros autores, englobaria a telenovela e a minissérie, obras que possuem um grande arco dramático, que abarca a narrativa com um todo, durante toda a sua exibição.

Quadro Sintético-Analítico 1 – Serialidade na ficção televisiva brasileira

TELENOVELAS E MINISSÉRIES (Seriados)	✓ Progressão narrativa direcionada a uma conclusão; ✓ Arco narrativo que acompanha todos os episódios em direção a uma finalização; ✓ Ideia de permanência e continuidade; ✓ Encadeamento narrativo em capítulos.		
SÉRIES	✓ Narrativa contada em episódios; ✓ Possuem o arco narrativo do episódio em exibição; ✓ Cada episódio tem certa independência em relação aos demais; ✓ Segmentos narrativos autossuficientes.	SERIE EPISÓDICA	✓ Clássica, com episódios autoconclusivos, sem continuação.
		SÉRIE ANTOLÓGICA	✓ Personagens, cenários e locações diferentes.
		SÉRIE SERIALIZADA	✓ Híbrido de continuidade inter-narrativa e episódios. ✓ Há o *caso* do episódio somado a uma espécie de moldura ou arco que se estende por vários episódios.

Fonte: quadro elaborado pela autora, com base em Buonanno e Bechelloni (2004).

No entanto, essas classificações tradicionais estão sendo hibridizadas e, no presente, é possível observar misturas entre formas seriadas clássicas, episódicas e contínuas. Para Mittell (2006), apesar da complexidade narrativa não ser garantia de audiência nem de qualidade, é capaz de estimular algumas das melhores características dessas formas de serialização em termos criativos e estéticos. Além disso, o autor-roteirista que domina os conhecimentos relativos à serialização e suas hibridações se capacita a construir narrativas fragmentadas, com características modulares e elásticas, mais adequadas à criação de conteúdo transmídia. Para Senna, atualmente estamos vivendo uma espécie de *era de ouro* das séries, iniciada mais ou menos em 2008 nos Estados Unidos, em que vemos:

> minisséries fechadas, sem abertura para continuações; séries por episódios, sem compromisso com a continuação das histórias em episódios subsequentes; séries por capítulos, onde as histórias são desenvolvidas em dois ou mais capítulos e que também podem ser retomadas em capítulos futuros, e outras estruturas que estão aparecendo (o formato está em efervescência). A unidade das obras seriadas é costurada através dos personagens, do mesmo grupo de personagens atuando em todos os capítulos ou episódios. Antes também se utilizava o tema, e não os personagens, como unidade de ação, uma estratégia que praticamente não é mais usada. O que temos, majoritariamente, nas séries de grande audiência, são grupos de policiais, espiões, advogados, médicos, caçadores de tesouros ou outros heróis ou aventureiros, com destaque para um ou dois líderes dos grupos e para o antagonismo, geralmente, encarnado por criminosos, bandidos, doentes etc (2015).

Tal hibridação seria reflexo das novas mídias e novos modos de acessar conteúdos: “na verdade, as narrativas transmídia são o desenvolvimento e a radicalização das narrativas seriadas” (GOMES, 2017: 30). Nesse caso, observamos que a profissão de autor-roteirista de ficção televisiva seriada pode passar, e em alguns casos já está passando, por numerosas alterações: Poderíamos, num primeiro momento, classificar essas mudanças em três categorias principais, nas quais nos deteremos mais atentamente em seguida:

1. **Espaço de atuação.** A TV aberta não é mais a única opção de trabalho para o autor roteirista. Ele tem, agora, possibilidades de atuar também na TV paga, ou em produtoras independentes que fornecem conteúdo para diferentes mídias, agências de conteúdo, ou mesmo diretamente na internet. Enfim, há uma gama de novas opções.

2. **Exercício da função**. Da mesma forma que se ampliou a possibilidade de exercer o trabalho, novas formas de produção também surgiram: há grupos de roteiristas especialistas, coletivos temáticos, novos modelos de criação. E, em termos de novas mídias, é possível pontuar que devido ao grande volume do conteúdo transmídia, também volta à cena a autoria em equipe, o trabalho colaborativo. É importante lembrar que, historicamente, o modelo colaborativo surge como regra e não como exceção:

> *New media culture brings with it a number of new models of authorship which all involve different forms of collaboration. Of course, collaborative authorship is not unique to new media: think of medieval cathedrals, traditional painting studios which consisted from a master and assistants, music orchestras, or contemporary film productions which, like medieval cathedrals, envolve thousands of people collaborating over a substantial period of time. In fact, in we think about this historically, we will see collaborative authorship represents a norm rather than exception. In contrast, romantic model of a solitary single author occupies a very small place in the history of human culture. New media, however, offers some new variations on the previous forms of collaborative authorship* (MANOVICH, 2002).

3. **Formação.** Com a ampliação de possibilidades vindas das mídias produtoras e exibidoras, ampliou-se o número de cursos formais e informais de formação de roteiristas, além de palestras, simpósios, seminários, grupos de estudo, sites, blogs, entre outros.

3.3. FICÇÃO TRANSMÍDIA BRASILEIRA

Notamos na contemporaneidade, formas culturais no sentido proposto por Williams (1979), mesmo que iniciais, em que a cultura está relacionada aos modos de produção, sendo que a própria cultura é, também, uma força produtiva com consciência prática tanto quanto a linguagem em que é veiculada. O ambiente propicia que as narrativas transmídia, nomeadas de *transmedia storytelling* por Jenkins (2009), se expandam e tentem se firmar em princípio de tentativa e erro.

> O entendimento do *storytelling* depende, em grande parte, da perspectiva de abordagem assumida nas diversas áreas do conhecimento. Neste sentido, as estratégias de utilização do *storytelling* obedecem a uma lógica própria, pertinente aos limites e potencialidades dos processos comunicacionais e especificidades de cada mídia (MASSAROLO, 2014).

Assistimos e participamos desse momento incunabular que experimenta possibilidades em uma ampla circulação narrativa[54]. Já enfatizamos o termo proposto por Murray (2003) ao observar a criação de narrativas para o computador como "incunábulos". A expansão da imprensa, primeira forma de reprodutividade técnica (BENJAMIN, 1986) que chega com os tipos móveis traz consigo um momento em que não se abandona por completo o antigo fazer, mas no qual já se utiliza o novo meio, testando e explorando suas possibilidades, sem o adotar totalmente. Fato que leva à percepção da incipiência da produção e à necessidade de experimentação na criação de conteúdo por parte do produtor nesse meio em estado inicial de desenvolvimento e que ainda depende de formatos derivados de tecnologias precedentes. Murray, vislumbrando possibilidades futuras, ainda em 1997 comenta:

> A julgar pelo panorama atual, podemos esperar um enfraquecimento contínuo dos limites entre jogos e histórias, entre filmes e passeios de simulação, entre mídias de difusão (como televisão e rádio) e mídias arquivísticas (como livros ou videotape); entre formas narrativas (como livros) e formas dramáticas (como teatro ou cinema); e mesmo entre o público e o autor (2003: 71-72).

Para essa autora, o meio digital possui duas vertentes, a interativa com propriedades procedimentais e participativas; e a imersiva, com propriedades espaciais e enciclopédicas. A propriedade procedimental indica que o computador não é um condutor ou um caminho, é um *motor* e suas regras e procedimentos devem ser compreendidos por quem vai escrever histórias para esse meio. A propriedade participativa solicita que o escritor crie enredos

---

[54] "It's a renaissance. There is infinite opportunity to dig deep and tell good stories" (HEYL, 2015).

esquemáticos. A propriedade espacial é aquela que permite a *navegação* e a coreografia proposta pelo autor precisa ser graciosa e atrativa. Por fim, a propriedade enciclopédica "oferece aos escritores a oportunidade de contar histórias a partir de múltiplas perspectivas privilegiadas, e de brindar o público com narrativas entrecruzadas que formam uma rede densa e de grande extensão" (2003: 88-89). Porém, Murray alerta que, para a criação de conteúdo significativo na internet é necessário um profundo estudo de linguagem e uma experimentação constante, pois a tendência à linearidade subutiliza o meio.

O autor-roteirista de ficção televisiva transmidia possui como bagagem histórica de criação os padrões de fórmulas de narrativas cujas bases podem ser encontradas em Carl G. Jung e o inconsciente coletivo; em Joseph Campbell com o monomito e o herói de mil faces; nos 69 enredos básicos de Rudyard Kipling; nos 12 enredos de Borges e nos 20 enredos mestre de Ronald B. Tobias. Esses "padrões são constantes porque a experiência humana é constante" (MURRAY, 2003: 180) e é essa natureza padronizada das histórias que indica que esses modelos são apropriados para o computador e suas possibilidades de escolha, rearranjo e reagrupamento.

Propp (2010) estudou a morfologia do conto maravilhoso e, a partir dela, nos ofereceu visões da coerência do que se poderia chamar de núcleo dramático dessas narrativas. Segundo esse autor, "tais histórias podem ser geradas pela substituição e rearranjo de unidades, de acordo com regras tão precisas quanto fórmulas matemáticas" (COMPARATO, 2009: 422) o que nos lança a questão: seria possível decompor a narrativa da ficção televisiva transmídia? Os estudos de Propp[55] se apresentam como farto manancial de combinações narrativas e realizam a análise desse conjunto de contos da tradição oral russa em que há uma única narrativa central composta de 31 funções básicas[56] e que, combinadas em pares, permitem que se entrelacem sequências em fórmulas, sem se confundirem, criando histórias que "podem ser

[55] Vladimir Propp, crítico e filólogo russo, procurou compreender o que havia em comum nos contos maravilhosos russos. À maneira dos formalistas, procurava categorizações que possibilitassem a compreensão de estruturas e criação de modelos. "O formalismo na literatura – visto que ele também está presente em outras áreas dentro de Humanidades – procura reconhecer a evolução de acontecimentos dentro da narrativa de forma independente às influências externas. Assim como os químicos veem a fotossíntese como etapas de um processo químico (gás carbônico + água (luz + clorofila) = glicose e oxigênio), também os formalistas acreditam que a ficção (deve) envolve(r) uma progressão perceptível, como se fosse possível entender a trama em termos normativos" (TORRES, 2013).

[56] Murray cita 25 funções em lugar das 31 de Propp e assim justifica: "Eu simplifiquei um pouco as fórmulas de Propp. Ver Propp, *Morphology of the Folktale*, 103-5. Ver Lakoff, 'Structural Complexity in Fairy Tales', para uma tentativa de expandir os morfemas de Propp numa gramática da geração de histórias." (MURRAY, 2003: 202).

geradas pela substituição e reagrupamento de unidades padronizadas, obedecendo-se a regras tão precisas quanto fórmulas matemáticas" (MURRAY, 2003: 188).

Ao estudar a morfologia daqueles contos, Propp estabelece as partes que os constituem e, assim, postula que "a classificação exata é um dos primeiros passos da descrição científica" (2010: 7). A partir daí descreve as funções dos personagens enquanto procedimentos definidos segundo sua importância para o desenrolar da ação. Essas funções independem da identidade do personagem que as executam e do modo como as realizam, porém "funções diferentes podem se realizar de modo absolutamente idêntico" (2010: 63). Por essa razão, é possível adotar como princípio "a definição das funções segundo suas consequências" (2010: 64). Lembramos aqui que tais contos originam-se em mitos, o que nos remete diretamente a Vogler e sua jornada inspirada em Campbell, que veremos adiante. O acadêmico e crítico literário russo Meletinski (2010: 180) menciona que Greimas subestima as diferenças qualitativas entre os estudos de Propp e os mitos; mas em paralelo enfatiza que Bremond busca em Propp regras gerais sobre o desenvolvimento de qualquer enredo narrativo. Dessa maneira, o que é denominado como *função* seria um "átomo narrativo" e "a narrativa se forma com o agrupamento desses átomos" (2010: 181). A mecânica das funções dos personagens observada por Propp revela a estrutura do desenvolvimento narrativo daquelas histórias e nos leva a supor que um conjunto de plataformas midiáticas, observado como se fosse uma folha de papel para o contista é, sim, passível de suportar uma história como um todo.

Pensando nesse sentido, solicitamos comentários sobre a afirmação "a criação de conteúdo transmídia possibilita a criação de novas formas narrativas". Entre as opiniões, para Caramez, há transformações e novas formas narrativas a cada alteração de plataforma:

> **CARAMEZ:**
> Se você cria um universo e o formata numa primeira tela para uma série *live action* de TV, ele tem uma forma e estrutura narrativa. Caso esse mesmo universo seja levado para aplicativos, ele será de certa forma desfragmentado e uma outra estrutura narrativa será desenvolvida para se relacionar com algum personagem ou situação específica criada. E assim para outros formatos - um *spin off* que conte a trajetória pregressa de algum dos personagens, *micro docs* disparados via Instagram como se a personagem estivesse integrada em nossa sociedade.

Para Pacheco Motta, o próprio tempo fragmentado da atualidade somado às tecnologias é que tem a competência de causar transformações e, dessa maneira, o conteúdo transmídia seria um

retrocesso a formas passadas, mais próximas da literatura do que propriamente do audiovisual:

> **PACHECO MOTTA:**
> Acho que não é criação da transmidia que possibilita novas formas de narrar. A complexidade do homem hoje, a fragmentação do tempo já nos leva a narrar de outras formas. As transformações tecnológicas nos levam para esse caminho. As séries trazem esse novo olhar sobre as formas diversas de narrar - o herói do ponto de vista aristotélico já está sendo repensado. De certa forma, a meu ver, o conteúdo transmídia é um namoro com a literatura - um amigo perigoso do roteiro. O tempo ampliado da literatura do séc XIX, com suas variadas janelas narrativas nos dá essa chave na hora de se criar um conteúdo transmidia. É uma velha forma narrativa recuperada numa nova ferramenta audiovisual.

Outros enxergam como um processo evolutivo e constante:

> **COLEN:**
> O meio digital oferece uma infinidade de possibilidades de comunicação. E a cada nova plataforma que surge, seja uma rede social ou um novo game, as possibilidades narrativas surgem junto com elas. Então as estruturas e o modo de contar as histórias estarão sempre evoluindo.

> **OLIVEIRA**:
> Não só possibilita novas narrativas, com duração e formato diferentes, como permite que o conteúdo seja acessado a qualquer momento, fora do horário de exibição da TV.

A narrativa linear que perdura até hoje – mesmo em incursões aparentemente transmídias – não dá conta de integrar vídeos, arquivos digitais, sistema de posicionamento global (GPS), redes sociais, realidade aumentada, instituições públicas e privadas, sites, IOT [57], plataformas web... A criação de histórias em módulos, não lineares, é o desafio que a era transmidia apresenta aos autores roteiristas. Esse desafio vem estimulando experiências interessantes, às vezes ousadas, e já podemos destacar algumas, capazes de lidar com a não linearidade, com a complexidade do ambiente que se descortina, experiências importantes e válidas que se desenrolaram nos anos recentes no Brasil, por autores-roteiristas e uma série de outros profissionais, conforme destacamos a seguir, em ordem cronológica:

Algumas experiências transmídia recentes no Brasil:

a. ***Caminho das Índias* (Globo, 2009) de Glória Perez e *Viver a Vida* (Globo, 2009-2010) de Manoel Carlos.**

[57] Internet das coisas, em inglês *internet of things*.

Com utilização de múltiplas plataformas dentro da narrativa e um site inovador em termos de conteúdo [58], destacamos em *Caminho das Índias* o *Blog do Indra* [59]. No blog a telenovela se permitia interagir com a audiência por meio de comentários abertos. Os posts do personagem recebiam centenas de comentários. O Anuário Obitel 2010 pontuava que este era: "um bom exemplo que, além da relação entre as duas mídias, permite também o trânsito entre a ficção e o cotidiano do telespectador-usuário" (LOPES, OROZCO GÓMEZ, 2010: 173). Em determinada iniciativa chamada *Indra Responde*, o espectador perguntava e o personagem respondia em vídeo. Os comentários dos espectadores ora faziam perguntas ao personagem, ora ao ator, mas essa iniciativa não se estendeu por muito tempo. Entretanto, é possível vislumbrar que já brotava ali um ambiente para o autor-roteirista desenvolver narrativas significativas, não enquanto escritor de blog, mas sim como espaço de fala de um personagem e, ainda mais, como espaço de discurso narrativo do autor.

O *Blog Sonhos de Luciana* [60] acompanhava a adaptação física e psicológica da personagem que se tornou tetraplégica na telenovela *Viver a Vida* (Fig. 11). Era interativo e promovia discussões sobre as dificuldades da personagem e dos espectadores na mesma situação, entre outros assuntos. Cada post recebia centenas de comentários explicitando a permeabilidade do meio, trazendo à tona não apenas um novo modo de fazer, mas um novo modo de consumir a telenovela. Segundo Rocha "a telenovela se estendeu, se dilatou. Se ela, na sua endogenia narrativa, mantém certa linearidade, é o próprio consumo da teleficção que assume um novo formato, migrando intensamente do plano massivo ao universo digital" (2012: 168). Eventos da telenovela eram antecipados pelo blog ou mesmo veiculados apenas no blog, a exemplo do pedido de casamento feito à personagem. "Assim, apenas a audiência que migrou para o blog pôde conhecer a maneira como Miguel pediu a mão de Luciana em casamento" (GREGOLIN, 2010: 57).

---

[58] Ver mais detalhes em LOPES e OROZCO GÓMEZ. **Anuário Obitel 2010. Convergências e transmidiação da ficção televisiva**. São Paulo: Globo, 2010, p. 173.

[59] Indra era personagem vivido pelo ator André Arteche. O blog não é atualizado, porém ainda está disponível em: http://gshow.globo.com/programas/geral-com/blogdoindra-indra/platb/tag/familia/. Acesso em dezembro de 2016.

[60] Luciana era personagem vivida pela atriz Alinne Moraes. O blog não é atualizado, porém está disponível em: http://gshow.globo.com/novelas/viver-a-vida/sonhos-de-luciana/platb/. Acesso em dezembro de 2016.

Figura 11 – Print de página do blog *Sonhos de Luciana*

Fonte: Blog Sonhos de Luciana - GShow [61].

À época, a Globo trouxe o consultor especialista em narrativas transmidiáticas, responsável pelo desenvolvimento desses projetos em cinema, Jeff Gomez, para um workshop com a produção: "Gomez procurou mostrar as possibilidades oferecidas ao se contar histórias pelas múltiplas plataformas de mídia, ampliando o envolvimento dos fãs com a obra" (GREGOLIN, 2010: 55). O envolvimento dos espectadores com o "blog da Luciana" foi grande e constante, reforçando o interesse por iniciativas relacionadas às narrativas transmídia.

b. *Adorável Psicose* (Multishow, 5 temporadas de 2010 a 2013) de Natalia Klein.

A roteirista Natalia Klein possuía primeiramente um blog de mesmo título que deu origem à série, em que também atuava. Além da ficção televisiva propriamente dita e do blog, que mesmo desatualizado permanece no ar desde 2008 [62], havia o site oficial da série [63], uma página no Facebook [64] e uma comunidade no Orkut [65]. A expansão do conteúdo[66] surpreendeu a própria autora:

---

[61] Disponível em: http://gshow.globo.com/novelas/viver-a-vida/sonhos-de-luciana/platb/. Acesso em dezembro de 2016.

[62] Blog *Adorável Psicose*. Desatualizado, com última postagem em março de 2015. Disponível em: http://www.adoravelpsicose.com.br/. Acesso em dezembro de 2016.

[63] Atualmente disponível em: http://multishow.globo.com/programas/adoravel-psicose/ e alguns episódios no Multishow Play: http://globosatplay.globo.com/multishow/adoravel-psicose/. Acesso em dezembro de 2016.

[64] *Adorável Psicose* no Facebook. Desatualizada, com última postagem em março de 2013. Disponível em: https://www.facebook.com/pages/Ador%C3%A1vel-Psicose/170059699731499. Acesso em dezembro de 2016.

[65] Orkut foi uma rede social criada em 2004 e encerrada em 2014 que teve, no Brasil, mais de 30 milhões de usuários.

> Normalmente, não tenho muita dimensão do alcance da série. Até hoje me choco quando as pessoas vêm falar comigo. Sempre as olho com uma cara de 'sério mesmo que você me assiste?'. Mas compreendo a identificação. Falo de uma maneira muito honesta, tanto no blog como na série. E essa franqueza provoca uma empatia imediata no espectador [67].

Já se observava naquele ano – somada ao crescimento da classe C no Brasil e ao estímulo legal à produção nacional na TV paga – o que para Jenkins (2009) era uma necessidade de alargamento das telas narrativas devido, exatamente, a uma expansão técnica e mercadológica constante, solicitando maior e mais estreita relação do público com a história e com os personagens: a *transmedia storytelling*.

c. *Passione* (Globo, 2010-2011) de Silvio de Abreu.

Entre as ações do plano de transmídia da Globo para *Passione*, foram produzidas para o site da novela as cenas estendidas, como conteúdo exclusivo dos capítulos diários. Apresentadas apenas na internet, essas cenas eram "depoimentos dos personagens – e não dos atores – em formato de monólogo, sobre alguma situação do enredo, ou determinado sentimento ou, ainda, sobre algum questionamento intelectual daquela figura da obra dramática" (LEMOS, 2012: 98). Talvez o ponto em comum desses vídeos fosse a tentativa de cumprir o critério da subjetividade[68] proposto por Jenkins (2009) para a *transmedia storytelling* e que significaria a abertura de acesso para diferentes pontos de vista sobre os eventos apresentados na estrutura dramática (LEMOS, 2016: 3).

Figura 12 – *Print* de *frames* de cenas estendidas de *Passione*

Fonte: Lemos (2012), com reproduções do antigo site da telenovela.

> Nas telenovelas anteriores a 17 de maio de 2010 – estreia da telenovela *Passione* – os sites estão centrados, predominantemente, em textos e fotografias: embora o vídeo seja utilizado, sua presença é ainda periférica.

---

[66] Ver Lemos (2012b).

[67] Fonte: Blog Cinema com rapadura. **Natalia Klein fala sobre o sucesso de *Adorável Psicose*.** Disponível em: http://cinemacomrapadura.com.br/colunas/series-tv/250533/seriestv-natalia-klein-fala-sobre-o-sucesso-de-adoravel-psicose/. Acesso em 15 de agosto de 2012

[68] Jenkins (2009) propõe o critério da subjetividade como aquele que engloba as iniciativas transmídia que exploram o conflito central por meio de outros olhares, como, por exemplo, os de personagens secundários ou de tramas paralelas.

> Desde então, os sites se transformam e a produção audiovisual passa a ocupar um lugar expressivo, em detrimento ao espaço reservado aos textos escritos e às imagens fotográficas (BORELLI, 2011: 80-81)

Nas cenas estendidas, as personagens falavam da ação narrativa, mas só as realizavam efetivamente na TV. Alterar o todo sem, no entanto, mudar os rumos da narrativa é o desafio que se impõe aos autores-roteiristas, pois observamos aqui uma ausência de arco narrativo nas cenas estendidas. Esse fato parece estar relacionado ou à pouca autonomia criativa dos roteiristas ou outros profissionais designados para a internet, ou à lacuna de curadoria autoral, ou mesmo à falta de sistemas e modelos já testados e implantados. Nesse sentido, Gosciola pontua:

> A narrativa transmídia para as telenovelas poderia fazer uso do desenvolvimento de redes colaborativas de diálogo com a produção e a roteirização, com o intuito de aprimorar o potencial cultural mais claramente definido por cada integrante de seu público. Assim, vemos uma chance de que a rede colaborativa somada aos recursos tecnológicos de comunicação resultariam em um eficiente catalisador de produção cultural em favor da narrativa transmídia (2014: 6-7).

Independentemente de qualquer *senão* relacionado a processos experimentais e analisando de maneira global, as cenas estendidas da telenovela *Passione* foram um marco e inauguraram novas possibilidades de discussão sobre ações transmidiáticas e de autoria.

d. *Cheias de Charme* (Globo, 2012) de Filipe Miguez e Izabel de Oliveira e *Avenida Brasil* (Globo, 2012) de João Emanuel Carneiro

Em *Cheias de Charme*, três personagens [69] compõem, interpretam e gravam um videoclipe da canção *Vida de Empreguete*. Durante alguns capítulos, os espectadores tomam conhecimento do fato apenas por meio das reações de outros personagens. No dia 19 de maio de 2012, sábado, dentro da narrativa, uma das personagens publica o vídeo na internet, porém o espectador ainda não pode assistir. No final desse capítulo, finalmente a emissora dá o link de seu site com o vídeo [70] e alcança recorde de acessos (atualmente está com mais de onze milhões de visualizações). No dia seguinte, domingo, *#empreguetes* é *trending topic* no Twitter. O vídeo é exibido na novela apenas na segunda-feira (LIMA, MOREIRA, 2016: 49).

---

[69] Rosário era vivida por Leandra Leal; Cida por Isabelle Drummond; e Penha por Taís Araújo.

[70] Clipe: *Vida de Empreguete*. Disponível em: https://globoplay.globo.com/v/1953958/. Acesso em dezembro de 2016.

No fenômeno de audiência *Avenida Brasil*, destacamos as postagens na fanpage no Facebook da telenovela em que a emissora procurava "chamar a atenção da audiência para o que seria veiculado no capítulo a ser apresentado a seguir, como se fosse um *teaser*" (LOPES, 2013: 164). Em estudo do Obitel publicado na Coleção Teledramaturgia, aponta-se a hibridização temática com elementos da telenovela *Cheias de Charme* no post que obteve o maior índice de engajamento. Esse post anunciava a exibição do capítulo em que ocorreria a virada na trama da personagem Nina com a frase "Chegou meu dia de patroete", clara referência ao uso das expressões "empreguete" e "patroete" da novela exibida no outro horário. Referência cômica, de uma novela de tom cômico, tratando de outra novela, essa com "características essencialmente dramáticas" (LOPES, 2013: 165).

e. *Latitudes* (YouTube, TNT, cinemas, 2013) de Felipe Braga

Esta é uma narrativa com eixo central em formato de websérie, disponível no YouTube, com expansão para outras plataformas (televisão e cinema) em outros formatos (série e filme de longa-metragem, respectivamente). Ao transitar da internet para a televisão surgem alterações narrativas e novos conteúdos. "Na plataforma televisiva, as cenas da trama ficcional são intercaladas com extras da produção, construindo uma metanarrativa que apresenta *Latitudes* como uma obra ficcional e revela os bastidores e detalhes de sua realização" (PENNER, 2014).

f. *Geração Brasil* (Globo, 2014) de Filipe Miguez e Izabel de Oliveira.

A novela aborda a temática da tecnologia e testou algumas estratégias transmidiáticas como o reality show e ações com o aplicativo *Filma-e!* que integrava tanto a diegese quanto o mundo real, sendo que "foi efetivamente disponibilizado para sistemas iOS e Android. Havia inclusive um tutorial para download e uso do aplicativo disponível no site da novela" (SOUSA, 2016: 256). O *Filma-e!* permitia que a audiência respondesse com vídeos a desafios propostos na trama sendo que os melhores eram exibidos durante os capítulos:

> Essas e outras estratégias transmídias, como websérie, sites de diferentes personagens e vendas de produtos fictícios da empresa *Marra Brasil* circundaram os episódios televisivos. No texto-enunciado da novela havia uma intensa convocação temático-figurativa da tecnologia, personagens usando smartphones, computadores, sites e drones; uso de elementos de expressão, como grafismos, cores e desenhos que invocam a tecnologia, interferência na imagem da TV das mensagens de celular – que apareciam na tela – recebidas pelos personagens, vinhetas de passagem do tempo com movimentos que imitavam cliques, presença de links, estrutura de websites e

> toda sorte de imagens que faziam referência ao universo dos games e da robótica (SOUSA, 2016: 257-258).

Esse tipo de estratégia transmídia envolve procedimentos em segunda tela, ou seja, as atividades que o telespectador realiza em outras plataformas que não a TV enquanto assiste à programação. A aplicação dessa experiência indica que audiência caminha acelerada em direção à cultura da participação (SHIRKY, 2011), portanto, integrar conteúdo da TV a uma tela complementar não deve depender apenas de recursos computacionais, motores de busca, *bots*[71] e iniciativas de marketing. A autoria, ou a curadoria autoral, é que dá sustentação e verossimilhança a conteúdos transmídia e é espaço a ser ocupado pelo autor-roteirista.

g. *Êta Mundo Bom!* (Globo, 2016) de Walcyr Carrasco.

Finalizamos com um exemplo muito feliz de narrativa transmídia com curadoria autoral, ou seja, com os autores-roteiristas e a direção artística integrados tanto na trama televisiva quanto em sua expansão. A telenovela *Êta Mundo Bom!* se passa nos anos 40, época do auge das radionovelas. A personagem Eponina, por exemplo, é uma das ouvintes da radionovela da trama, *Herança de Ódio*[72], e o personagem Evandro trabalha como diretor de som na rádio[73]. Ao telespectador é possível ouvir apenas trechos da radionovela quando assiste à telenovela na TV. Porém, a radionovela é transmitida na íntegra para a população brasileira três vezes por semana pela Rádio Globo. Além disso, o GShow oferece duas opções de relação com a obra pela internet: a primeira é apenas ouvir o áudio da radionovela, a mesma versão exibida na trama da TV e no rádio; e a segunda é a websérie, episódio a episódio, com o mesmo áudio, mas que desvela em vídeo os bastidores e dramas de sua feitura. Ali é possível ver, em um cenário que replica um antigo estúdio de gravação de radionovela, os atores e profissionais se desdobrando em diferentes papéis, criando personagens muito diferentes de suas aparências e atitudes, construindo a sonoplastia com acessórios inusitados, além de outras curiosidades.

---

[71] *Bot* é um programa de computador capaz de automatizar procedimentos. Primeiramente estavam presentes nos videogames, realizando funções pré-programadas e repetitivas. Atualmente, mais sofisticados, funcionam em tempo real e tem capacidade de aprender e aplicar novos procedimentos. A palavra se origina de robô (em inglês robot).

[72] Disponível em: http://gshow.globo.com/webseries/radionovela-heranca-de-odio/no-ar.html. Acesso em novembro de 2016.

[73] A personagem Eponina é vivida por Rosi Campos e Evandro por Cláudio Tovar.

Em um dos capítulos de *Êta Mundo Bom!* o personagem Candinho[74] pede emprego a Evandro na rádio. Nesta data, era possível ler um aviso no GShow: "Excepcionalmente nesta sexta-feira, 15/7, o novo episódio de *Herança de Ódio* no Gshow irá ao ar à noite, logo após o capítulo de *Êta Mundo Bom!*". Ali podíamos ler o comentário de uma espectadora: "Sabia que ia dar confusão e não perco esse capítulo depois da novela" [75]. Tínhamos, portanto, uma *webnovela* sobre uma radionovela que integrava a narrativa de uma telenovela, sendo comentada por uma espectadora na internet. "Há que se destacar que cada uma das três plataformas (TV, rádio e internet) utilizava um modelo de comercialização diferente" (MARTÍNEZ-COSTA, PRATA, 2016: 4).

A radionovela *Herança de Ódio* é uma websérie original inspirada na obra de Oduvaldo Viana [76], escrita por Otávio Martins [77] com a supervisão de Walcyr Carrasco. A direção é de Diego Moraes, a direção artística é de Jorge Fernando, que também assina a direção de núcleo e direção geral de *Êta Mundo Bom!*[78]. Uma iniciativa transmídia exemplar da autoria integrada.

Retomando o modelo semiótico que propusemos anteriormente, e observando o caso de *Êta mundo bom!* temos a expansão do conteúdo transmídia por diversas molduras/ telas/ plataformas. Entretanto, conforme quisemos demonstrar, não se trata de uma simples distribuição do mesmo conteúdo. Há um claro desenvolvimento de conteúdo integrado, independente e complementar:

---

[74] O personagem Candinho é vivido por Sergio Guizé.

[75] Disponível em: http://gshow.globo.com/novelas/eta-mundo-bom/vem-por-ai/noticia/2016/07/candinho-entra-para-radionovela-heranca-de-odio.html. Acesso em outubro de 2016.

[76] Ao final de cada episódio na internet há um letreiro com os dizeres: "*Herança de ódio* é uma livre adaptação da radionovela do autor Oduvaldo Viana. A utilização do texto tem autorização da SBAT." A SBAT é a Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais.

[77] Entre outros trabalhos, em 2014, escreveu e dirigiu *Caros Ouvintes*, comédia teatral sobre o fim das radionovelas (Premio Arte Qualidade Brasil).

[78] Essa iniciativa transmídia teve origem em uma coincidência, pois "a ideia para o núcleo surgiu após o autor assistir *Caros Ouvintes*, peça de teatro ambientada na era do rádio" (OLIVEIRA, 2016). Assim, Carrasco convidou Martins para ser colaborador na novela. É interessante observar que o jornalista que escreveu a matéria entende como um "núcleo" dramatúrgico o que, para nós, é uma narrativa transmídia, pois faz parte integrante da diegese e, também, possui uma existência independente.

Figura 13 – Expansão

Fonte: colagem da autora com imagens do site da telenovela[79].

1. A telenovela *Êta Mundo Bom!* é transmitida diariamente pela TV e pode ser assistida no horário de exibição, de acordo com a grade, pela Globo na própria TV ou celular com TV, e via IP no computador e plataformas *mobile* (celular, tablet, smart tv) pela Globo Play [80]. Na diegese, temos acesso a trechos da radionovela.
2. Capítulos on demand da telenovela, podem ser assistidos no computador, via IP (em globoplay.com), ou em plataformas *mobile* no aplicativo Globo Play.
3. O conteúdo do site da telenovela, no GShow[81] é acessado via computador e plataformas *mobile*, com informações, atualidades, bastidores, novidades, resumos dos capítulos.
4. Duas webséries podem ser assistidas no site da telenovela no GShow: a radionovela *Herança de Ódio* [82], em duas versões (em áudio ou áudio e vídeo); e *Mazzaropi, o Pai de Candinho* [83] uma homenagem em três episódios com depoimentos sobre a trajetória de Amácio Mazzaropi.
5. Cenas da telenovela, reunidas em capítulos diários; e a versão on-demand do capítulo completo, exclusiva para assinantes também são disponibilizadas no site.
6. Episódios inéditos da radionovela *Herança de Ódio* são transmitidos para o Brasil pela Rádio Globo [84], AM e FM, todas as segundas, quartas e sextas-feiras, às 7h30 [85].
7. Episódios da radionovela *Herança de Ódio* também podem ser ouvidos *on-demand* no site da rádio [86] ou no site da telenovela, no GShow.

---

[79] Disponíveis em: http://gshow.globo.com/novelas/eta-mundo-bom/. Acesso em dezembro de 2016.
[80] Disponível em: https://globoplay.globo.com/eta-mundo-bom/p/9105/. Acesso em dezembro de 2016.
[81] Disponível em: http://gshow.globo.com/novelas/eta-mundo-bom/. Acesso em dezembro de 2016.
[82] Disponível em: http://gshow.globo.com/webseries/radionovela-heranca-de-odio/no-ar.html. Acesso em dezembro de 2016.
[83] Disponível em: http://gshow.globo.com/webseries/mazzaropi-o-pai-de-candinho/no-ar.html. Acesso em dezembro de 2016.
[84] Rádio Globo: 98,1 FM e 1220 AM.
[85] Disponível em: http://gente.ig.com.br/tvenovela/2016-02-17/morro-de-rir-diz-walcyr-carrasco-sobre-radionovela-dentro-de-eta-mundo-bom.html. Acesso em: dezembro de 2016.
[86] Disponível em: http://radioglobo.globo.com/media/audio/3793/acompanhe-o-primeiro-capitulo-da-radionovela-heran.htm. Acesso em: dezembro de 2016.

Resta apenas mencionar que, com exceção da própria telenovela (que ocupa o **nível A** de nossa classificação, acima) citada em primeiro lugar nesta relação, e que se inclui no conceito de *nave-mãe* de Jenkins (2009) os outros conteúdos fazem parte do **nível C** de nossa classificação e podem ser categorizados como conteúdo extrassistêmico e polissistêmico, sendo fundamentalmente fenômeno estrutural da ficção televisiva transmídia.

> De fato, as partes são definidas pela sua qualidade narrativa, isto é, escrita a história - ou a grande história, ou a história completa -, primeiramente é identificado o seu enredo mais importante. Em seguida, relacionam-se as ações determinantes dessa trama de modo que, independentemente das outras partes da grande história, elas deem conta de contar a história. Sim, a história principal deve ter a dosagem certa de ações permitam à audiência compreendê-la, mas não deve contar tudo. Sendo assim, o jogo entre as narrativas, ou as partes da história, deve despertar a curiosidade do seu público em saber maiores detalhes da história principal. Essa é basicamente a grande diferença entre a narrativa transmídia e qualquer outra forma de contar histórias (GOSCIOLA, 2014: 10-11).

Historicamente, a Globo iniciou em 2008 sua efetiva estrutura de produção de conteúdos transmídia. As atividades nesse sentido começaram com *Malhação*[87], que desde então vem realizando experimentações transmídia, inclusive premiadas internacionalmente. Esse projeto "serviu de piloto para um modelo de atuação que permanece até hoje e que pode ser descrito com um "tripé" entre a equipe artística de uma novela, a equipe de produção e a equipe da internet" (MEDEIROS, GONTIJO, 2013: 347). Em 2010, foi implantada uma estrutura customizada de internet que deu conta de lançar novas plataformas que permitiram iniciativas de conteúdo inédito como as cenas estendidas de *Passione*, por exemplo, inaugurando um modelo seguido por muitas novelas posteriores. Segundo Medeiros e Gontijo, "as iniciativas são sempre pensadas para estender a trama em questão, não intervir" (2013: 349) e

> O responsável final pela narrativa maior é sempre o autor da história original. Em alguns casos, os produtores de conteúdo transmídia desenvolvem narrativas derivadas, mas sempre orientados pelos autores [...] Em alguns casos os autores das novelas preferem eles mesmos escrever essas novas narrativas, com o suporte dos produtores de conteúdo transmídia. Em outros casos, a transmídia já está presente nas sinopses dos programas produzidas pelos autores. (2013: 353).

Ocorre que esse modelo pode gerar certas tensões devido ao extenso volume de produção requerido pela telenovela, sendo que modelos propostos, por exemplo, por Jenkins (2009) não se baseiam em grandes obras, de veiculação diária, para dezenas de milhões de espectadores,

---

[87] Soap opera mais longeva da emissora, no ar desde 1995. O projeto *TV Orelha* de *Malhação* foi indicado ao International Digital Emmy em 2013.

como é o caso da telenovela brasileira. Por outro lado, a demanda transmídia estimula testes e experimentações ricas e significativas culturalmente, gerando nos autores-roteiristas um envolvimento crescente:

> **OLIVEIRA:**
> No meu caso, acompanhava as novelas que colaborei, *O astro* e *I Love Paraisópolis* acompanhando os comentários em tempo real pelo twitter. No caso de *O astro*, eu cheguei a fazer um levantamento diário dos comentários para os autores. Não sei dizer se isso contribuiu para que os autores fizessem mudança na trama, mas no meu caso, sempre escrevia as cenas já tendo em mente quais eram os personagens favoritos do público. E no caso de *I love Paraisópolis*, utilizava bastante vocabulários típicos do twitter em alguns personagens.

> **NÉIA**:
> Essa prática, inclusive, já tem ocorrido: em *I Love Paraisópolis* (2015), o colaborador Vitor de Oliveira era o responsável pelo blog da personagem Danda (Tatá Werneck); Felipe Cabral, colaborador de *Totalmente Demais* (2015), roteirizou a websérie *Totalmente Sem Noção Demais*, espécie de *spin-off* da trama-matriz – mesmo caso de Tarcísio Lara Puiati com a websérie *A Lenda do Mão de Luva*, derivada da trama de *Liberdade Liberdade*. Espera-se que seja, de fato, uma tendência, e não uma prática de trabalho restrita a algumas equipes de criação.

Porém, no exercício de autoria principal, qualquer outra atividade complementar ao já atribulado trabalho cotidiano, demandaria um grande aporte de energia:

> **ANÔNIMO 2:**
> O trabalho de criação para transmídia não deve ser atribuição do autor, que já tem uma carga de trabalho grande nas séries da TV aberta (minha experiência profissional há 20 anos). No entanto, acho fundamental que o autor participe do processo aprovando as propostas das equipes de transmídia e, eventualmente, até pautando e sugerindo possibilidades a estes profissionais.

Nessa pequena lista em que destacamos algumas ficções televisivas brasileiras com conteúdo transmídia ficaram faltando muitos outros exemplos de experiências de criação dessas narrativas no período recente. Mas não daríamos conta aqui de acompanhar, por exemplo, o percurso do *Porta dos Fundos* [88] com sua origem no YouTube, bilhões de visualizações, canal próprio com séries, vídeos, longas metragens, loja, projetos, produtos, games e aplicativos. Ou, ainda, a Netflix e sua produção original brasileira, *3%* [89], que criou um *bot* no Messenger da página do Facebook[90] que faz questões de múltipla escolha e também dissertativas à

[88] Disponível em: http://www.portadosfundos.com.br/. Acesso em dezembro de 2016.
[89] Disponível em: https://www.netflix.com/title/80074220. Acesso em dezembro de 2016.
[90] Disponível em: https://www.facebook.com/3porcento/. Acesso em dezembro de 2016.

audiência[91], muito semelhantes às que ocorrem no que é chamado de *processo* na diegese dessa ficção televisiva, devolvendo reações e respostas semelhantes às de um entrevistador humano de verdade.

Figura 14 – Primeira tela da versão on-line do *processo* da série *3%*

Fonte: *Bot* do Messenger de *3%* [92].

Ampliar a experiência do espectador em sua fruição da narrativa ficcional é a maior qualidade das narrativas transmídia e, no Brasil, temos visto cada vez mais tentativas válidas e integradas sendo propostas.

Neste capítulo tratamos da trajetória da autoria em alguns campos das artes dramáticas, observamos o ambiente rico em tecnologias em que estamos imersos e realizamos um exercício de decomposição da ficção televisiva transmídia baseado em conceitos da semiótica da cultura. Por fim, nos voltamos para algumas experiências da ficção televisiva transmídia brasileira, destacando algumas obras e aplicando as conclusões anteriores. No próximo capítulo nos deteremos mais especificamente no roteiro.

---

[91] GUIMA, Vítor. **3% - Faça a versão online do Processo**. Observatório do cinema. 02/12/2016. Disponível em: https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/series-e-tv/2016/12/3-faca-a-versao-online-do-processo. Acesso em dezembro de 2016.

[92] Disponível em: https://www.bemvindoaoprocesso.com.br/. Acesso em dezembro de 2016.

CAPÍTULO 4

O ROTEIRO TRANSMÍDIA

Alguns aspectos da criação de conteúdo transmídia podem afetar ou piorar questões como autores-roteiristas trabalhando sem contrato, sem crédito, assinando cessão total de direitos, entre outras?

A narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte. Se Sherazade não encontrar mais contos a narrar, será executada.
(TODOROV, 2008:128)

Prigogine (1996) explica que na física Newtoniana o espaço e o tempo eram dados, sendo que havia a ideia de que o tempo era universal, comum a todos os observadores; diz ainda que para Einstein, o espaço e o tempo tomam parte da ação, são relativos; e mais, que para Hawking, essas dimensões desaparecem e o tempo se torna *espAcializado*. Ainda segundo o autor, as leis da mecânica quântica e clássica são simplificações e idealizações, pois "o universo é um sistema termodinâmico gigante. Em todos os níveis, encontramos instabilidades e bifurcações" (1996: 194), e nada de certezas, que havia sido o grande ideal da física durante muito tempo. Essas certezas da incerteza ou a ordem da desordem, inclusive nas chamadas ciências duras, integram o que Morin (2010) denomina de complexidade. Iniciando no século XIX, percorrendo o século XX e chegando ao XXI:

> foram quase três séculos de determinismo, de racionalismo, de univocidade, de concepção mecânica de mundo e, principalmente, da certeza que se transferia ao experimento científico; tudo isso cai por terra com as descobertas da própria ciência [...] tem-se a revelação de que existem fenômenos que não se consegue explicar (FRANCELIN, 2003: 64)

Porém, como a diversidade, a desordem, a aleatoriedade também abrigam leis e organizações é que Morin propõe o pensamento da complexidade, aquele que é multidimensional. Essa proposta é necessária devido aos ares de mudança paradigmática que se avizinha, se é que já não se estabeleceu. E esse é um movimento constante nas ciências: o progresso da certeza produz "o progresso da incerteza" (2010: 24) e, assim, as visões de mundo se alternam em permanente renovação paradigmática[93].

A questão do tempo na narrativa ficcional faz parte dos estudos dos gêneros literários. Para Ricoeur, o tempo possui uma "aptidão paralela de se desdobrar em tempo do ato de contar e tempo das coisas contadas" (2010: 9). Esses dois modos temporais permitem que haja não apenas aspectos cronométricos, mas também e principalmente uma dimensão reflexiva no tempo ficcional que distingue e realça a narrativa de ficção. Ricoeur concebe que para preencher a diferença entre o tempo cosmológico e o tempo da percepção é que o ser humano cria narrativas. É sintomático observar que, portanto, há uma conexão entre as narrativas e a nossa percepção do tempo, pois só compreendemos a passagem do tempo por meio das

[93] Visualizamos aqui um grande arco dramático nas ciências...

narrativas que criamos sobre nossas experiências humanas particulares. Por essa razão, a atualidade, com suas técnicas de desenvolvimento de narrativas transmídia, oferece ao autor-roteirista algumas possibilidades de projeção para fora da obra: “Uma obra pode ser ao mesmo tempo fechada em si mesma quanto à sua estrutura e aberta para um mundo, ao modo de uma *janela*” sendo que, desta maneira, o *pacto de leitura* ou suspensão da descrença pode vir a ser explicado como uma abertura que consiste: “na *pro-posição de um mundo suscetível de ser habitado*” (RICOEUR, 2010: 174, grifo do autor). Ricoeur fala de literatura, mas é possível estender suas ideias para o conteúdo transmídia de uma obra de ficção televisiva, pois:

> Seguir uma história é prosseguir em meio a contingências e peripécias, sobre a pressão de uma espera que encontra sua plenitude na "conclusão" da história. Mas a conclusão não é a implicação lógica de quaisquer premissas anteriores. É o "ponto final" que fornece o ponto de vista de onde a história pode ser percebida como um todo. Compreender a história é compreender como e porque os episódios sucessivos conduzem a essa conclusão, a qual ao não ser previsível deve ser finalmente aceitável, graças a sua relação de conveniência com os episódios imitados pela história (RICOEUR, 2012).

O ponto final da história remete a uma reflexividade que proporciona essa visão de todo, que dá unidade às narrativas. A percepção e conhecimento da totalidade narrativa é condição *sine qua non* para que o autor-roteirista possa criar conteúdo – principalmente conteúdo transmídia – e deve integrar o projeto desde o início, coerente e com imbricações tais que, mesmo que sejam ativadas posteriormente, não quebrem o pacto de suspensão da descrença.

Ricoeur ressalta que a obra só alcança sentido pleno de significado quando há a “intersecção do mundo projetado pelo texto e do mundo de vida do leitor” (RICOEUR, 2010: 276). No mundo globalizado essa intersecção de tantos mundos diferentes operando em conjunto e simultaneamente pode ser um tanto problemática, pois a percepção do tempo engloba fatores culturais e pode ser linear, emocional, cíclica etc[94].

---

[94] Richard Lewis (2014), linguista da Grã-Bretanha que estuda principalmente questões interculturais, narra de maneira cômica e um tanto estereotipada a forma como diferentes culturas vivenciam o tempo. Diz ele que o tempo é percebido de diferentes formas por diferentes culturas. Assim, os norte-americanos, os alemães, suíços e anglo-saxões em geral possuem uma visão linear do tempo: o passado acabou e o presente precisa ser muito bem aproveitado. Além disso, são monocrômicos, ou seja, focam em uma atividade por vez, em horário fixo. Já os europeus mais ao sul, espanhóis, italianos, e mesmo árabes, são multi-ativos, ou seja, quanto mais coisas fizerem ao mesmo tempo, melhor. Em lugar da organização do tempo, a emoção e o significado de suas atividades são prioritários. Em algumas culturas orientais, o tempo é visto como cíclico, como um dia que se inicia, se desenvolve, se transforma em noite e recomeça. Ou seja: é abundante e infinito. “In the linear-active, industrialized Western cultures time is seen as a road along which we proceed. Life is sometimes referred to as a journey; death is often referred to as the end of the road”. Por outro lado, “observers of cyclic time are less disciplined in their planning of the future, since they believe that it cannot

Com base em diferentes visões de tempo, notamos que a *jornada* (grifo meu) é linear, classificada em termos de começo, meio e fim, e uma visão do tempo cíclico é menos disciplinada e mais integrada aos movimentos naturais. O que nos leva a pensar que é preciso que o autor-roteirista imagine que o conteúdo transmídia integra e transita por distintas noções de tempo com predomínio dessa visão indisciplinada, dissociada do tempo linear; porém o equipamento mental do autor-roteirista é treinado, desde sempre, em termos de jornada, conforme trataremos adiante.

Ao passear por bosques ficcionais com peculiar sensibilidade, Eco também observa que "um universo ficcional não termina com a história, mas se estende indefinidamente" (1994: 91). O autor-roteirista de ficção televisiva é profissional imprescindível para estabelecer percursos narrativos diegéticos e transmídias integrados, pois concebe esse passeio como um todo, como uma totalidade plausível, provável, possível e, mais do que isso, que vai ao encontro do mundo de vida do espectador. Mundo de janelas e portas tecnológicas, cheio de fragmentações temporais e espaciais, e relações sociais em rede.

O roteiro é um mapa. Por meio da criatividade e de técnicas narrativas sofisticadas, apresenta um trajeto que será percorrido – em conjunto, em colaboração – por diversos profissionais, artistas e técnicos para contar uma história. Dependendo de como será escrito, todos estarão de acordo com o percurso da viagem, darão o melhor de si e a história se concretizará. É a fundação onde a história será construída, uma história original ou baseada em outra, ou em outras. Há atualmente dezenas de teorias, regras e cursos para ensinar a escrevê-lo. Mas, por exemplo, para Doc Comparato, "a única regra para escrever um roteiro é saber que não há regras para escrevê-lo... sobretudo um bom roteiro" (PADURA, 2015: 16).

Não há regras estabelecidas para criação do roteiro da ficção televisiva transmídia, pois ele é parte de um projeto amplo que inclui o desenvolvimento de núcleos dramáticos em outras mídias, plataformas e aplicativos, cenas estendidas e expandidas, *webseries*, *webnovelas* e *websodios*. Nesse roteiro amplo se integram as derivações das formas narrativas (WILLIAMS, 2010), os formatos dos quais tratávamos anteriormente: notícias, propostas de debates e discussões, educação, o próprio drama, filmes, variedades, publicidade e passatempos.

---

be managed and that humans make life easier for themselves by harmonizing with the laws and cyclic events of nature" (LEWIS, 2014, grifos do autor).

Apesar dos desafios que as realidades econômicas e institucionais da televisão nos impõem, entre as estratégias de televisão transmídia, Mittel (2004) observa dois modos de expansão com potencial criativo importante. O primeiro é centrífugo, em que representações da história se espalham por diferentes mídias; e o segundo modo é centrípeto, oferecendo maior profundidade e personificação dos personagens já conhecidos. Mittel categoriza *Lost* (ABC, 2004) [95] como do primeiro modo e *Breaking Bad* (AMC, 2008) [96] como do segundo. Continuando com o autor, ao lançarmos um olhar para a ficção televisiva brasileira transmídia, poderíamos categorizar *Êta mundo bom!* (Globo, 2016) como do primeiro modo e *Passione* (Globo, 2011) como do segundo.

O autor-roteirista que pretende se envolver e se responsabilizar pelo conteúdo transmídia, como primeiro passo precisa conhecer bem o alcance e as características das múltiplas telas, plataformas e aplicativos que se apresentam no presente:

> **COLEN:**
> Conhecer e ter o domínio das características das diversas mídias.

> **KALIL:**
> É preciso entender bem quais são as possibilidades de cada mídia pra poder criar conteúdos específicos para cada plataforma.

> **CAMOLEZ:**
> No geral acho que o primeiro passo é você apreender o máximo que puder sobre como utilizar os diferentes meios oferecidos pela transmídia para contar a sua história, assistir, ler, ter acesso a roteiros e tudo que você conseguir feito por gente e profissionais que já trabalham com este tipo de conteúdo (principalmente para uma geração de roteiristas que vieram antes de tudo isso). Pensar como cada um desses meios de comunicação, suas linguagens, formatos distintos e limitações podem contribuir para que você entregue sua obra da melhor forma para um público muito mais abrangente.

Em seguida, é importante possuir uma equipe integrada, com facilidades de diálogo, abertura a novas ideias e capacidade de cocriação. E essa equipe deve contar com um autor-roteirista/ *showrunner*/ curador que, conforme mencionamos anteriormente, se envolva em todas as etapas do trabalho, compreenda a mecânica da narrativa como um todo e a coloque em ação:

---

[95] *Lost* (2004-2010) é uma série dramática, de aventura e fantasia, que aborda a vida dos sobreviventes da queda de um avião em uma ilha deserta tropical. Criada por J.J. Abrams, Jeffrey Lieber e Damon Lindelof, estreou no canal norte americano ABC. Para saber mais, ver: IMDb. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0411008/. Acesso em janeiro de 2017.

[96] *Breaking Bad* (2008-2013) é uma série dramática, de crime e suspense, que retrata as transformações sofridas por um professor de química que é diagnosticado com câncer incurável e passa a fabricar e comercializar metanfetamina. Criada por Vince Gilligan, estreou no canal norte americano AMC. Para saber mais, ver: IMDb. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0903747/fullcredits?ref_=tt_ql_1. Acesso em janeiro de 2017.

RACHID:
Eu sempre gosto de trabalhar em equipe. Ficção para "mass media" não se faz sozinho.

ORIOLO:
Acho que em equipe é sempre melhor. Ter alguém para trocar ideias deixa o trabalho mais fácil e também mais criativo.

PACHECO MOTTA:
O ideial seria ter um status de *showrunner*, pois é do texto que nasce tudo, inclusive as soluções de produção.

SVARTMAN:
Criando junto, supervisionando o conteúdo criado a partir do universo original, mas também ouvindo e absorvendo ideias.

COLEN:
É preciso ter um roteirista na equipe que possua a visão do todo. Aquele profissional que vai olhar a história 'de cima' contemplando todas as mídias e ajudando a organizar quais informações serão trabalhadas em quais mídias. E é preciso conhecer bem as estruturas de história, para saber como distribuir a narrativa com eficiência.

BELLICIERI:
Envolvendo-se processual e procedimentalmente em todas as esferas de produção e gerenciamento do trabalho. A perspectiva da criação transmídia demanda uma nova lida com a linguagem.

O autor-roteirista atua, e cada vez atuará mais, mesmo que ainda não tenha consciência plena disso, em meios e mídias muito maiores e mais alastrados do que a TV; com conteúdos cada vez mais fragmentados e modulares (propriedades com as quais o autor-roteirista está acostumado a lidar durante o processo de criação, por exemplo, com métodos de fichas, *post-its*,etc). Os pressupostos das regras empregadas na TV mudaram ou estão em vias de mudar. As regras institucionalizadas já não respondem como o esperado, e vão responder cada vez menos. Como manter as mesmas regras se o ambiente como um todo foi alterado? Quando nos referimos a meios digitais, aí está incluída a TV aberta, sendo que, no Brasil, o apagão analógico apesar de lento está em processo [97]. Por esse motivo, voltamos, então, à Murray (2003: 88-89) e às vertentes digitais e suas propriedades e as relacionamos às capacidades e talentos necessários ao autor-roteirista para compreender e ampliar as possibilidades de criação da sua narrariva ficcional:

[97] No Brasil, o apagão analógico (desligamento do sinal analógico terrestre, também chamado de *switch off*) teve início em fevereiro de 2016 e deve ser concluído no ano de 2023.

Quadro Sintético-Analítico 2 – Vertentes e propriedades digitais em relação à criação transmídia

VERTENTES	PROPRIEDADES	CAPACITAÇÃO PARA CRIAR CONFORME AS PROPRIEDADES
INTERATIVAS	Procedimentais	O autor-roteirista compreende o meio digital como um *motor*, com regras e procedimentos específicos que ele pode manejar.
	Participativas	O autor-roteirista cria enredos esquemáticos, assimiláveis e flexíveis para alcançar grande variedade de comportamentos humanos.
IMERSIVAS	Espaciais	O autor-roteirista tem uma visão global da ficção televisiva que permite a ele criar possibilidades atrativas de navegação.
	Enciclopédicas	O autor-roteirista conta histórias a partir de múltiplas perspectivas e pode entrecruzar narrativas formando redes densas e extensas para o espectador navegar.

Fonte: Murray (2003)

Essas propriedades dos meios digitais desafiam as capacidades do autor-roteirista no sentido de ampliar o alcance de suas histórias. Assim, tendo em vista as vertentes interativas de alguns meios, o profissional que compreende o meio digital como um motor (propriedade procedimental), que responde a comandos, é capaz de manejar a narrativa (ou mesmo orientar os programadores de *bot*s) de forma a instigar o espectador a agir/atuar/realizar os percursos que darão andamento à história, naquela mídia específica, efetuando os procedimentos de uma espécie de game. O autor-roteirista que compreende a importância de criar esquemas narrativos modulares, fragmentados, que ofereçam opções interessantes ao espectador (propriedade participativa) é capaz de ampliar e tornar mais atraente cada trecho/*beat* da sua história. Tendo em vista as vertentes imersivas, o profissional que tem uma visão global e geral da narrativa (propriedade espacial), ou seja, que sabe o exato local do ponto final mencionado por Ricoeur (2012), consegue vislumbrar percursos intrincados e inspiradores para conduzir seu público a um mundo ficcional maior, mais interessante e completo. Por fim, o autor-roteirista que cria narrativas instigantes e que as conhece em todos os seus meandros e detalhes (propriedade espacial) se capacida a mostrar à audiência as muitas possibilidades de enredamento e densidade dramática de navegação.

Normalmente, o autor-roteirista trabalha com todas essas propriedades em seu dia a dia, porém, alocando a narrativa em apenas um meio. Já o foco da narrativa transmídia não é mais

o meio, é verdadeiramente a mediação, ou seja, o foco não está mais na televisão que transmite a ficção televisiva. O foco agora é a ficção televisiva *per se* que se expande por diversas mídias, e se expande a si mesma. Por isso, Fechine diz que as estratégias de *expansão* transmídia "envolvem procedimentos/ações que desdobram o universo ficcional para além da televisão e da trama veiculada na TV" (2013b: 10). Assim, sinteticamente, teríamos:

Quadro Sintético-Analítico 3 – Estratégias de expansão

ESTRATÉGIAS DE EXPANSÃO	Criação de conteúdos de EXTENSÃO LÚDICA	1. Extensões vivenciais 2. (Extensões de marca)[98]
	Criação de conteúdos de EXTENSÃO TEXTUAL	1. Extensões narrativas 2. Extensões diegéticas

Fonte: Fechine et al (2013); Jenkins (2009).

As **estratégias de expansão** transmídia são baseadas em ações de complementaridade e/ou de desdobramento. Assim, para expandir a ficção televisiva por diversos meios é preciso criar/aplicar/propor extensões, ou seja, prolongamentos, derivações, adaptações, versões da história. E o autor-roteirista é profissional capacitado a criar **extensões textuais**.

Já o conteúdo de **extensão lúdica**, apesar de nos parecer alheio às atribuições do autor-roteirista e à narrativa ficcional num primeiro momento, passa a integrá-la quando surge uma multiplicação de intertextos que abarcam o universo do próprio espectador, produtos relacionados à narrativa, situações da vida cotidiana da audiência, somadas a situações presentes na diegese, participação de fãs, feedbacks e diálogos, especialmente entre espectadores e personagens.

> A atual propensão à fragmentação e redução das histórias não se dá apenas em âmbito televisivo. Programas curtos, rápidos, ligeiros, explícitos e objetivos – ficcionais ou não – vêm ocupando espaços em todos os veículos de comunicação, a exemplo dos vídeos exibidos na web, em celulares e outros. Pode-se falar numa emergente "dramaturgia youtube", por vezes adensada, por outras diluída, encurtada, interrompida ou fragmentada em razão de condições tecnológicas que aproximam cidadãos dos meios de produção – mais e mais baratos, rápidos, sofisticados e de fácil manuseio – relação que, por sua vez, cria e impõe novas estéticas audiovisuais (SYDENSTRICKER, 2016: 135).

[98] Não se aplicaria a nossa análise atual.

Notamos uma leve diferença de ponto de vista entre os autores-roteiristas consultados. Nas respostas citadas mais acima temos afirmações sobre a necessidade de um autor-roteirista que, digamos assim, insere o conteúdo transmídia entre suas atribuições, em uma espécie de grande guarda-sol que engloba a totalidade de determinada ficção televisiva. Há outros profissionais que, apesar de concordar com esse envolvimento, se posicionam um tanto quanto deslocados dessa centralidade, sem o dizer diretamente[99], ou seja, enxergam o conteúdo transmídia mais lateralmente, como agregado:

> **VIANA**:
> Acredito que o autor-roteirista deve se envolver cada vez mais nas etapas do trabalho. Não é preciso "mandar" nessas outras etapas, mas é bom saber e acompanhar o que os especialistas estão fazendo a partir da sua obra. É legal.

> **NÉIA:**
> Esta me parece a questão-chave: produzir conteúdo relevante e que, ao mesmo tempo, não prejudique – mas crie o interesse! – (n)os telespectadores já fiéis à ficção televisiva tal como ela é tradicionalmente exibida.

> **ANÔNIMO 2**:
> Formas de se envolver: supervisionando, pautando, sugerindo eventualmente, avaliando e aprovando.

Além dessa lateralidade cogitada, existe uma concepção de que tal função deva ser exercida por especialistas. Nesse caso, caberia ao autor-roteirista apenas a supervisão do conteúdo transmídia. Por outro lado, também é possível verificar que há uma visão do conteúdo transmídia como ferramenta de marketing e, nesse sentido, desapareceria esse contexto de linguagem a ser dominada pelo autor-roteirista, da possibilidade de propor experiências narrativas propiciadas pela tecnologia. Desta maneira, usar-se-ia o serviço de terceiros:

> **ANDRIGHETTI:**
> Eu não sou um artísta transmídia, no entanto eu estou aberto ao mundo e à tecnologia. Não posso escrever HOJE pensando no ONTEM. Se não sei fazer, contrato e trabalho em equipe. Sempre em busca de um processo mais natural. Acho que isso é importante: se debruçar sobre o processo de cada uma das histórias e não sobre o resultado. O resultado é uma busca, mas o processo é inteiramente fabricado a cada etapa.

[99] "Perguntamo-nos então o que significaria esse "não dito", uma vez que tudo o que escapa destes referentes permanece no grande conjunto do subentendido e do genérico. No entanto, as escolhas sobre o que dizer marcam o não dito e, portanto, o "não dito" também "diz muito", inclusive sobre possibilidades de sua enunciação" (RAMOS et al, 2010: 1679).

Enfatizamos nesse ponto a ideia do processo de criação passo a passo, de foco no caminho, porém, compreendemos que a criação/ concepção do conteúdo de um, digamos, universo narrativo transmídia é, sim, competência do autor-roteirista.

> **PACHECO MOTTA:**
> [...] a história já precisa ser pensada com vários desdobramentos. Os personagens precisam ter mais camadas, pois, a meu ver, é dessa matriz que sairão os subprodutos. O roteirista já tem que pensar no seu produto com todas essas possibilidades.

Outro ponto a realçar é uma noção de que a atividade relacionada ao conteúdo transmídia é atribuição de roteiristas iniciantes e não de autores experientes.

> **RACK:**
> Eu sou um roteirista com pouca experiência e que mora no interior. Preciso incrementar meu trabalho. Quem tem nome e prestígio no mercado talvez possa se dar ao luxo de não ligar pra isso. Não é o meu caso.

Isso ocorre, pois alguns autores entendem que criar conteúdo transmídia aumenta substancialmente suas tarefas e não traz vantagens significativas:

> **NÉIA:**
> Parece-me que os autores da telenovela brasileira têm essa visão por já possuírem uma enorme carga de trabalho – a produção de 30 a 40 laudas por dia!

Como se observa, ainda há a necessidade de desenvolver modelos de negócios que atendam satisfatoriamente às demandas de uns e outros, novas técnicas e soluções adequadas a cada proposição.

4.1. ELEMENTOS BASILARES DA ROTEIRIZAÇÃO

A criação do roteiro iniciou no cinema, uma dramaturgia diferente daquela do teatro que, em geral, possui a ação pautada essencialmente pelas palavras, em um palco, com a plateia comumente assistindo aos personagens através da quarta parede da caixa cênica. No cinema temos:

> Um meio visual que dramatiza um enredo básico; lida com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de filmes: um relógio fazendo tique-taque, a abertura de uma janela, alguém espiando, duas pessoas rindo, um carro arrancando, um telefone que toca. O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática (FIELD, 1995: 2).

Essa estrutura dramática básica, linear, estipula as relações entre as partes e o todo de uma narrativa. Portanto, está presente no ato de contar histórias em todas as mídias e também na televisão. As histórias possuem começo, meio e fim. A partir disso, há milênios procuramos enxergar as estruturas das boas histórias para replicá-las. Entre o observado e o instituído, muitos modelos se tornaram rígidos, praticamente como regras imutáveis, outros se mostraram mais fragmentados e modulares.

De Aristóteles, herdamos alguns conceitos que com o passar do tempo foram se tornando parâmetros extremamente rígidos da arte dramática. Surgiram com ele as noções de unidades de ação, lugar e tempo; a ideia que a arte imita a vida e assim o teatro seria a imitação do caráter, da emoção e da ação (ação = drama); e o conceito de catarse[100]. Para Aristóteles, o autor dramático encadeia fatos e acontecimentos, causas e efeitos, em uma determinada sequência. Atualmente, com as novas mídias e as possibilidades narrativas emergentes, essa noção de linearidade dá lugar a uma visão analítica mais geral, ligada ao todo, à esperança de criação de uma *poética interativa*, mesmo que com possibilidades parciais de aplicação[101]:

> *it seems undeniable that some form of an interactive poetics is the next step in the normatization of interactive narratives. The desire to experience stories has not changed with new media; only the mode of receiving them has. And even neophytes who may be suspicious of the genuine narrative possibilities in interactive formats may need to retrain, as the transmedia phenomenon is already establishing itself as the industry norm. Classically trained screenwriters are likely to need to adapt to the cross-platform frenetic traffic: studios are using interactive viral marketing to promote films [...]; TV series are expanding their storylines and character activity to inhabit an on-line interactive presence [...]; film and TV narratives are taking their inspiration from the gaming world [...]; there are films-to-games and games to-films adaptations [...] and there are webseries turning into TV series [...]. As interactivity permeates mass media, we need an in-depth and coherent grasp of all its facets to equip a new generation of screenwriters to move us and entertain us* (KALLAY, 2010: 110-111).

O conhecimento filosófico-histórico, nesse sentido, é fundamental para que conceitos e experiências anteriores integrem a bagagem cultural do autor-roteirista, inclusive em termos de avanço criativo. Quando tratamos de narrativa dramática, começando pelo teatro, não podemos deixar de lado os estudos de Jung (1976) que se deteve nos símbolos e nos mitos arquetípicos que povoam a mente, os sonhos e as histórias humanas. Jung apresenta uma ideia filosófica de inconsciente – que foi relegada pelas ciências, mas que persistiu nas artes – e

---

[100] Catarse é a função dramática quase terapêutica de alívio e purgação do terror, culpa, frustração, que surge na audiência no ápice das emoções de piedade, esperança e medo despertadas pela obra.

[101] Para uma leitura sobre o tema, recomendamos o artigo: KALLAY (2010).

avança com a noção de algo que ultrapassa e aprofunda o inconsciente pessoal, chamado de inconsciente coletivo. Este seria igual em todos os seres humanos, pois se refere a um "substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo" (1976: 12). Os arquétipos são os conteúdos do inconsciente coletivo[102], são "tipos arcaicos – ou melhor – primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos" (1976: 13). Arquétipos são expressos principalmente em mitos e contos de fadas, são muito específicos e transmitidos no decorrer de longos períodos de tempo.

> O conceito de *archetypus* só se aplica indiretamente às *représentations collectives*, na medida em que designar apenas aqueles conteúdos psíquicos que ainda não foram submetidos a qualquer elaboração consciente. Neste sentido, representam, portanto, um dado anímico imediato. Como tal, o arquétipo difere sensivelmente da fórmula historicamente elaborada (JUNG, 1976: 12).

Por essa razão, Jung descreve a compreensão dos mitos a partir da *alma* do homem. Ou seja, aquele indivíduo que via o nascer e o ocaso do sol, enxergava nessa trajetória a fortuna de um deus ou de um herói que, "no fundo, habita unicamente a alma do homem" (JUNG, 1976: 14). Portanto, as mitologias da natureza seriam uma projeção, e expressariam simbolicamente o drama interno e inconsciente da alma, dizendo respeito mais a um acontecimento anímico, do que propriamente alegórico. Para Jung, esse homem "simplesmente ignorava que a alma contém todas as imagens das quais surgiram os mitos, e que nosso inconsciente é um sujeito atuante e padecente, cujo drama o homem primitivo encontra analogicamente em todos os fenômenos grandes e pequenos da natureza" (JUNG, 1976: 15) [103].

Histórias criadas intrinsecamente à alma do ser humano são capazes de acolher e abraçar o público de maneira significativa e intensa, em um complexo enredamento. Por essa capacidade, artistas de todas as áreas se arriscam em experimentos expressivos de toda sorte e buscam compreender o que alcança verdadeiramente os arquétipos que habitam nosso inconsciente coletivo. É essa capacidade que atinge a *anima* do público. É isso que leva os pipoqueiros para a porta do teatro, lota as bilheterias do cinema, dispara a audiência da novela, amplia o alcance na TV paga, estimula a ver o segundo e demais episódios de uma série *on-demand*, gera engajamento na rede, likes, aplausos, sucesso. E o mais notável é observar que existe um padrão nas histórias, mas esse padrão faz parte nosso inconsciente coletivo de maneira tão completa, tão absoluta, que não conseguimos vê-lo com clareza

---

[102] Os conteúdos do inconsciente pessoal são os complexos da intimidade pessoal (JUNG, 1976: 12).

[103] Extrapolando esse conceito, poderíamos dizer que observar a trajetória do sol e compreendê-la como o caminho de sua alma seria a experiência transmídia máxima.

suficiente. Não é um modelo, não é uma fórmula pronta, infelizmente para uns e felizmente para outros, aqueles que já encontraram – ou tem um dom natural – para essa matemática.

Joseph Campbell[104] foi um dos primeiros a se aprofundar na *jornada do herói*, também chamada de monomito[105] [106] que se refere a um conjunto de ações realizadas por heróis de todos os tempos, das mais variadas culturas. A jornada do herói é a estrutura observada por esse estudioso de mitologia como o padrão estrutural de diversas narrativas clássicas. A partir de seus estudos, Campbell conclui que as sociedades deveriam voltar seus olhos para suas mitologias, pois elas refletem o caminho primordial do ser humano. Segundo ele, os mitos possuem quatro funções:

(1) Mística, que é voltada para a dimensão do mistério, ou seja, para a consciência do universo;
(2) Cosmológica, da qual a ciência se ocupa e que, segundo ele, ao fim e ao cabo retorna ao mistério;
(3) Sociológica, que oferece suporte e validação à ordem social, relacionada aos princípios éticos e que variam de um local a outro; e
(4) Pedagógica, pois os mitos ensinam como viver em nosso mundo, sob quaisquer circunstâncias (CAMPBELL, 1990: 32).

Os mitos são narrativas do inconsciente e da memória coletiva. Vianna-Telles postula que os videogames também atuam como suportes para a memória coletiva e "contêm e estimulam o compartilhamento de representações e imagens e de um imaginário sobre o passado. Trata-se de novas práticas e sensibilidades, de maneiras de apropriação de representações coletivas, que oferecem importantes contribuições para a construção da memória coletiva" (2016: 58). Entendemos que, com a ficção televisiva transmídia ocorre o mesmo. Esse potencial do

---

[104] O pensamento e pesquisas de Joseph Campbell são bastante relacionados aos estudos da arte de roteirizar, de contar histórias. Não é de se estranhar que encontremos, portanto, uma infinidade de cursos, seminários e palestras sobre suas pesquisas. E que, na atualidade, a maior parte dos livros sobre *transmídia storytelling*, games e técnicas de roteirização citem sua obra.

[105] "Quer escutemos, com desinteressado deleite, a arenga (semelhante a um sonho) de algum feiticeiro de olhos avermelhados do Congo, ou leiamos, com enlevo cultivado, sutis traduções dos sonetos do místico Lao-tse; quer decifremos o difícil sentido de um argumento de Santo Tomás de Aquino, quer ainda percebamos, num relance, o brilhante sentido de um bizarro conto de fadas esquimó, é sempre com a mesma história - que muda de forma e não obstante é prodigiosamente constante - que nos deparamos, aliada a uma desafiadora e persistente sugestão de que resta muito mais por ser experimentado do que será possível saber ou contar (CAMPBELL, 1997: 5).

[106] Campbell se inspirou em Joyce para usar o termo monomito, como explica em nota a seu texto: "O termo "monomito" ê de James Joyce, Finnegans wake, Nova York, Viking Press, Inc., 1939, p. 581." (CAMPBELL, 1997: 30).

imaginário – e do ficcional – de enredarem mito, arquétipo e memória conduz ao que Santos e Ferreira discutem ao analisar *Star Wars* [107] refletindo sobre a memória como constitutiva da identidade. Assim,

> muito do que somos é o que memorizamos ou esquecemos, individual e coletivamente, gerando a continuidade e coerência do que se entende por identidade de grupos e pessoas. As festas e rituais coletivos, religiosos ou não, ligam-se a mitologias e cumprem o papel de imprimir e reforçar memórias (SANTOS; FERREIRA, 2015: 11-12).

Para Halbwachs (2013), a memória é uma espécie de construção coletiva por onde transitam as individualidades em um processo constante de imaginação e reelaboração. Para Campbell, (1990) a memória se liga à noção do sagrado. A memória de grupo e a noção do sagrado possuem forte potencialidade poética e, por essa razão são fatores primordiais na construção ficcional. A jornada do herói é uma decomposição estrutural de alguns mitos que, a exemplo do que Propp apresenta em relação às funções dos personagens nos contos maravilhosos russos, Campbell expõe em termos de mitologia. Posteriormente, sua visão da unidade narrativa e proposta de decomposição inspirou Vogler (2006) a criar sua jornada do escritor.

> O modelo da Jornada do Herói é universal, ocorrendo em todas as culturas, em todas as épocas. Suas variantes são infinitas, como os membros da própria espécie humana, mas sua forma básica permanece constante. A Jornada do Herói é um conjunto de elementos extremamente persistente, que jorra sem cessar das mais profundas camadas da mente humana. Seus

---

[107] *Star Wars* é uma saga de ficção científica criada por George Lucas. Transformou-se fenômeno mundial de cultura popular. Atualmente é uma franquia com sete filmes e um spin-off . Depois de 16 anos do lançamento da primeira trilogia, foi lançada a trilogia de prequela, em 1999. Os seis filmes foram sucesso de público e crítica. O spin-off é um filme de animação, lançado em 2008, piloto de uma série. Em 2012, a Walt Disney Company comprou a Lucasfilm e estreou o primeiro episódio de uma nova trilogia sequela em 2015. Em 2016 foi lançado o episódio VII da saga. Junto com a nova trilogia, a Disney planejou novos spin-offs e estreou o primeiro, em 2016. "A franquia gerou diversos subprodutos, incluindo filmes para televisão, livros, jogos eletrônicos, desenhos animados e quadrinhos, o que resultou na criação do universo expandido da saga. É a maior franquia da história do cinema, com a soma dos filmes e produtos equivalente a mais que 30 bilhões de dólares". **Filmes**: *Star Wars* (1977); *The Empire Strikes Back* (1980); *Return of the Jedi* (1983); *The Phantom Menace* (1999); *Attack of the Clones* (2002); *The Revenge of the Sith* (2005); *Star Wars: The Clone Wars* (2008); *The Force Awakens* (2015); *Rogue One: A Star Wars Story* (2016); *Star Wars Episódio VIII* (2017); *Filme sem-titulo do Han Solo* (2018); *Star Wars Episódio IX* (2019). **Programas televisivos**: *The Star Wars Holiday Special* (1978); *Caravan of Courage: An Ewok Adventure* (1984, filme pra TV); *Ewoks: The Battle for Endor* (1985, filme pra TV); *Star Wars: Droids* (1985-86); *Star Wars: Ewoks* (1985-87); *Clone Wars* (2003-05); The Clone Wars (2008-14); Star Wars Rebels (2014- presente). **Encenações**: Star Wars: The *Musical*; *Star Wars in Concert*. **Brinquedo**: LEGO *Star Wars*. **Jogos eletrônicos**: *Battlefront*; *Battlefront II*; *The Phantom Menance*; *Star Wars - Dark Forces; Dark Forces II*; *Star Wars - Episode I. Racer*; *Galactic Battlegrounds*; *Star Wars - Rebel Assault*; *Star Wars – Starfighter*; *Star Wars - Republic Commando*; *Star Wars - Empire at War*; *Star Wars - Empire at War. Corruption Forces*; *Star Wars - Knights of The Old Republic*; *Star Wars - Knights of The Old Republic II. The Sith Lords*; *Star Wars - The Force Unleashed*; *Star Wars: The Force Unleashed II*; *Kinect Star Wars; Star Wars - The Old Republic*; *Star Wars - Clone Wars Adventures*. **Áudio**: Star Wars Main Theme. **Site oficial**: http://www.starwars.com. **Site oficial no Brasil**: http://br.starwars.com/. (Fonte: Wikipedia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Star_Wars. Acesso em janeiro de 2017).

> detalhes são diferentes em cada cultura, mas são fundamentalmente sempre iguais (VOGLER, 2006: 32).

A jornada do herói elege alguns personagens arquetípicos que, por meio de suas próprias características, colocam a história em ação. Segundo Vogler, os arquétipos não são papéis rígidos dos personagens, mas são

> como funções que eles desempenham temporariamente para obter certos efeitos numa história. Essa observação vem da obra de um especialista russo em contos de fadas [que] analisa motivos e padrões recorrentes em centenas de contos russos. Olhando os arquétipos dessa maneira, como funções flexíveis de um personagem e não como tipos rígidos de personagem, é possível liberar a narrativa. Isso explica como um personagem numa história pode manifestar qualidades de mais de um arquétipo (2006: 49).

Os arquétipos mais comuns são: o Herói, o Mentor (que pode ser uma Velha ou Velho Sábio), o Guardião de Limiar, o Arauto, o Camaleão, a Sombra, o Pícaro, entre muitos outros.

A jornada do herói possui três fases distintas, que podem ser equiparadas ao modelo dramatúrgico clássico de três atos, que se origina com Aristóteles (1993) e mostra que toda história é um segmento que possui começo, meio e fim [108]. Temos, dessa maneira, o **começo** que se refere a uma situação estável que sofre alguma perturbação; o **meio** que se refere a tudo o que acontece e é realizado para que a instabilidade cesse e aquela estabilidade inicial se imponha novamente; e o **fim** em que a perturbação desaparece, com a possibilidade do retorno à estabilidade. Toda narrativa percorre esse esquema básico, de forma que todas suas partes integrantes se articulem. E essa estrutura reflete o que delineamos anteriormente como arco narrativo. As três fases da jornada do herói são a partida, a iniciação e o retorno, divididas em dezessete estágios. “O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação-iniciação-retorno – que pode ser considerado a unidade nuclear do monomito” (CAMPBELL, 1997: 18). Esse percurso padrão nuclear deve ser respeitado na criação do conteúdo transmídia, aquele que se refere a um todo e não a fragmentos:

> **CAMOLEZ**:
> Acho que esta é a proposta fundamental do conteúdo transmídia: “uma narrativa que se desenvolve por meio de múltiplos canais, cada um

[108] “Uma narrativa ideal começa por uma situação estável que uma força qualquer vem perturbar” (TODOROV, 2008: 138). Tais modelos são úteis para o estudo e para dar sustentação aos pensamentos. Porém, modelos como os que veremos adiante precisam ter sua função e importância relativizadas: “dissemos, acima, que a narrativa consistia numa passagem de um equilíbrio a outro; mas uma narrativa pode também apresentar somente uma parte desse trajeto. Assim, pode descrever apenas a passagem de um equilíbrio a um desequilíbrio, ou inversamente” (TODOROV, 2008: 145).

> contribuindo de forma distinta para a compreensão e desenvolvimento de uma obra.” Cada um contribuindo com diferentes recursos técnicos. Porém a base: começo, meio e fim (a jornada do herói etc.) do *storytelling* será sempre mantida independente da mídia usada.

Para Vogler, cada autor reconta o mito do herói à sua maneira, adapta o padrão mítico a seus propósitos e às necessidades de sua cultura e deve se sentir livre para fazer isso e “é por isso que o herói tem mil faces” (2006: 35).

É útil apresentarmos abaixo alguns quadros sintéticos analíticos das estruturas narrativas segundo pensadores, pesquisadores, roteiristas e estudiosos que procuraram distinguir esses modelos constantes e persistentes:

a. **PROPP (1895-1970):**

Para Propp, o estudo das formas – apesar de parecer “trabalho braçal e ‘desinteressante’ é, na realidade, o caminho para as construções gerais e ‘interessantes’” (2010:19). Ao criticar Volkov, nos leva a compreender que a criatividade é justamente misturar os “motivos” em uma nova história. E essa mistura, específica de cada autor, é que torna tão difícil essa separação posterior em “motivos”. Para ele, isolar as partes constituintes dos contos de magia resulta em uma morfologia, ou seja, “uma descrição do conto maravilhoso segundo as partes que o constituem, e as relações destas partes entre si e com o conjunto” (2010:19). Por isso, por associação de ideias, compreendemos como é importante que o autor-roteirista desenvolva esse talento de lidar com a fragmentação das partes para que se capacite a produzir conteúdo transmídia plenamente integrado à narrativa.

Quadro Sintético-Analítico 4 – Vladimir Propp

SINTAGMAS NARRATIVOS		
Nº	DEFINIÇÃO	FUNÇÕES DOS PERSONAGENS
1.	Afastamento	Um dos membros da família sai de casa.
2.	Proibição	Impõe-se ao herói uma proibição.
3.	Transgressão	A proibição é transgredida.
4.	Interrogatório	Surge um antagonista que procura obter uma informação.
5.	Informação	O antagonista recebe informações sobre sua vítima.
6.	Ardil	O antagonista tenta ludibriar a vítima para apoderar-se dela ou de seus bens.
7.	Cumplicidade	A vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo.
8.	Dano	O antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família. Obs: função de grande importância, pois dá movimento ao conto. As

		sete funções anteriores podem ser consideradas preparatórias. (Nó da intriga).
8a	Carência	Falta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo.
9.	Mediação/Momento de conexão	É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir. (Função que introduz o herói).
10.	Início da reação	O herói-buscador aceita ou decide reagir.
11.	Partida	O herói deixa a casa.
12.	Primeira função do doador	O herói é submetido a uma prova; a um questionário; a um ataque etc, que o preparam para receber um meio ou um auxiliar mágico.
13.	Reação do herói	O heroi reage diante das ações do futuro doador.
14.	Fornecimento - recepção do meio mágico	O meio mágico passa às mãos do herói.
15.	Deslocamento no espaço entre dois reinos, viagem com um guia	O herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura.
16.	Combate	O herói e seu antagonista se defrontam em combate direto.
17.	Marca, estigma	O herói é marcado.
18.	Vitória	O antagonista é vencido.
19.	Reparação de dano ou carência	O dano inicial ou a carência são reparados. (Função em que o ápice é atingido)
20.	Regresso	Regresso do herói.
21.	Perseguição	O herói é perseguido.
22.	Salvamento, resgate	O herói é salvo da perseguição. (Este ponto pode ser o fim da história, e é em muitos casos. Outras vezes, surgem novas adversidades. Temos nesse caso, portanto, uma série ou sequência de funções que se repetem: 8, 10, 12, 13, 14, 15).
23.	Chegada incógnito	O herói chega incógnito a sua casa ou a outro país.
24.	Pretensões infundadas	Um falso herói apresenta pretensões infundadas.
25.	Tarefa difícil	É proposta ao herói uma tarefa difícil.
26.	Realização	A tarefa é realizada.
27.	Reconhecimento	O herói é reconhecido: devido à marca, estigma, objeto mágico ou tarefa empreendida.
28.	Desmascaramento	O falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado.
29.	Transfiguração	O herói recebe nova aparência.
30.	Castigo	O inimigo é castigado.
31.	Casamento	O herói se casa e sobe ao trono.

Fonte: Propp (2010).

Ao efetuar essa desconstrução, Propp constata que as 31 funções, apesar de serem em número limitado, permitem o desenvolvimento de muitos outros contos, dos mais variados povos. Também observa que uma função se relaciona diretamente à outra, sendo que “uma função se desprende da precedente” com “necessidade lógica e artística” (2010: 61). E todas pertencem a um mesmo eixo. Algumas funções se juntam em pares, outras em grupos e outras, ainda, são isoladas. As funções também se agrupam de acordo com algumas “esferas” que corresponderiam aos personagens que as realizam. Temos, então, sete esferas de ação, ou sete personagens básicos nos

contos maravilhosos: o antagonista, o doador, o auxiliar, a princesa, o mandante, o herói e o falso herói [109].

Comparato observa que os sintagmas narrativos propostos por Propp "estão muito presentes nas telenovelas, sendo que um dos mais clássicos é o casamento da protagonista no último capítulo" (2009: 134).

b. JOSEPH CAMPBELL (1904-1987):

Campbell faz uma diferenciação entre o herói típico do conto de fadas e o herói do mito. Segundo ele, o triunfo obtido pelo primeiro é microcósmico, doméstico; e o segundo alcança um triunfo macrocósmico, histórico-universal:

> Enquanto o primeiro – o filho mais novo ou desprezado que se transforma em senhor de poderes extraordinários – vence os opressores pessoais, este último traz de sua aventura os meios de regeneração de sua sociedade como um todo. Os heróis tribais ou locais, tais como o imperador Huang-ti, Moisés ou o asteca Tezcatlipoca, comprometem as bênçãos que obtêm com um único povo; os heróis universais – Maomé, Jesus, Gautama Buda – trazem uma mensagem para o mundo inteiro (1997: 21).

Independentemente disso, a jornada do herói possui uma variação muito pequena em termos da morfologia da aventura, dos papeis representados e das vitórias alcançadas. Assim, "Os contos populares representam a ação heróica do ponto de vista físico; as religiões mais elevadas a apresentam do ponto de vista moral" (1997: 21).

Apesar da semelhança, da origem no inconsciente e de uma gramática semelhante, os mitos e os sonhos são distintos, "os mitos não são produtos espontâneos do sono. Pelo contrário, seus padrões são conscientemente controlados. E sua função conhecida consiste em servir como poderosa linguagem pictorial para fins de comunicação da sabedoria tradicional" (1997: 141) e, dessa forma, moldar padrões culturais. São metáforas da realidade que vinculam o inconsciente e a vida prática, não de modo irracional, mas sim em busca de uma compreensão dos fatos, madura e ponderada.

Quadro Sintético-Analítico 5 – Joseph Campbell

A JORNADA DO HERÓI

[109] "*Claude Brémond, Roland Barthes et Algirdas Julien Greimas vont systématiser le schéma événementiel de Vladimir Propp en le ramenant à 20 situations et 6 rôles, ou 6 actants qui sont le destinateur et le destinataire, le sujet et l'objet, l'adjuvant et l'opposant*" (CHEVRIER, 2013: 41).

FASES	ESTÁGIOS	
A Partida	1.	O chamado da aventura
	2.	A recusa do chamado
	3.	O auxílio sobrenatural
	4.	A passagem pelo primeiro limiar
	5.	O ventre da baleia
A Iniciação	6.	O caminho de provas
	7.	O encontro com a deusa
	8.	A mulher como tentação
	9.	A sintonia com o pai
	10.	A apoteose
	11.	A benção
O Retorno	12.	A recusa do retorno
	13.	A fuga mágica
	14.	O resgate com auxílio externo
	15.	A passagem pelo limiar do retorno
	16.	O senhor dos dois mundos
	17.	A liberdade para viver

Fonte: Campbell (1997).

A estrutura dos mitos permite que lancemos um olhar atento para a estrutura de um amplo conjunto de histórias ficcionais, e Campbel ainda assinala que, “não é a sociedade que deve orientar e salvar o herói criativo; deve ocorrer precisamente o contrário” (1997: 195).

Ao tratar da modernidade e da arte, Ianni observa a maleabilidade dos mitos e a capacidade de adquirir novos significados,

> tantas e tais são as recriações dos mitos, que eles transbordam das suas origens, seja como texto, seja como contexto. Adquirem significados e conotações surpreendentes, com o que se renovando de época em época, ou de geração em geração, segundo as configurações histórico-culturais em que se encontram os leitores e as leituras, as figuras e as figurações que povoam o imaginário dos que ouvem, olham, lêem, observam (2003: 288).

São estruturas que possuem forte poder de manipulação e, paradoxalmente, se adequam e se moldam, adquirindo novos significados e conotações.

c. CHRISTOPHER VOGLER (1949-):

Na capa da segunda edição brasileira do livro de Vogler (2006), Luiz Fernando Carvalho diz que “a história da sociedade moderna é literalmente composta de paralelos no plano mítico. Esta me parece a grande lição de *A Jornada do Escritor*, a lição do inconsciente coletivo na criação". Esse livro, publicado originalmente em

1993, foi adotado como um guia de normas para o roteirista em Hollywood, e dali se espalhou.

> *A Jornada do Escritor* foi colocada em funcionamento de várias maneiras, não apenas por parte de escritores em seus diversos gêneros e formas, mas também por professores, psicólogos, executivos de publicidade, supervisores penitenciários, designers de vídeo games e acadêmicos que abordam os mitos e a cultura pop (VOGLER, 2006: 13).

Porém o próprio autor adverte sobre problemas que podem advir com a utilização de fórmulas e matrizes fixas, como, por exemplo, a criação de clichês e de estereótipos. Além disso, observa que em cada país ou cultura diferente, o gosto e o pensamento locais possuem orientações únicas que possibilitam enfoques distintos e inusitados. Por isso enfatiza que é uma forma e não uma fórmula. Outro ponto destacado por ele é uma discussão a respeito da questão de gênero:

> Acredito que grande parte da jornada é igual para todos os seres humanos, visto que compartilhamos as mesmas realidades: nascimento, crescimento e declínio. Contudo, evidentemente, quando se trata de uma mulher isso impõe ciclos, ritmos, pressões e necessidades distintas. Pode haver uma diferença real na forma das jornadas dos homens e das mulheres (VOGLER, 2006: 20).

Por essa razão, vale a pena ter em mente e questionar ponto a ponto e persistentemente os estágios da jornada em termos de masculino e feminino a cada trabalho de roteirização. Essa questão certamente merece maior aprofundamento, porém, devido a sua extensão, deixaremos a discussão para uma próxima oportunidade.

Quadro Sintético-Analítico 6 – Christopher Vogler

A JORNADA DO ESCRITOR	
ATOS	ESTÁGIOS
Primeiro	1. Mundo Comum
	2. Chamado à Aventura
	3. Recusa do Chamado
	4. Encontro com o Mentor
	5. Travessia do Primeiro Limiar
Segundo	6. Testes, Aliados, Inimigos
	7. Aproximação da Caverna Oculta
	8. Provação
	9. Recompensa (Apanhando a Espada)
Terceiro	10. Caminho de Volta
	11. Ressurreição
	12. Retorno com o Elixir

Fonte: Vogler (2006).

A partir do trabalho de Campbell, Vogler diz que desenvolveu o conceito de jornada do herói como se fosse uma verdadeira tecnologia narrativa baseada em um modelo universal.

d. CAMPBELL E VOGLER:

Vogler (2006: 34-35) apresenta um quadro comparativo entre as jornadas do herói e do escritor, com poucas modificações, e o faz com o objetivo de analisar algumas obras cinematográficas. Daí enfatiza que, além das jornadas físicas,

> existem outras tantas histórias que levam o herói para uma jornada interior, uma jornada da mente, do coração ou do espírito. Em qualquer boa história, o herói cresce e se transforma, fazendo uma jornada de um modo de ser para outro: do desespero à esperança, da fraqueza à força, da tolice à sabedoria, do amor ao ódio, e vice-versa. Essas jornadas emocionais é que agarram uma platéia e fazem com que valha a pena acompanhar uma história (VOGLER, 2006: 35).

Quadro Sintético-Analítico 7 – Christopher Vogler e Joseph Campbell

COMPARAÇÃO ESQUEMÁTICA E DE TERMINOLOGIA	
JORNADA DO ESCRITOR	O HERÓI DE MIL FACES
Primeiro ato	*Partida, Separação*
Mundo Comum	Mundo Cotidiano
Chamado à Aventura	Chamado à Aventura
Recusa do Chamado	Recusa do Chamado
Encontro com o Mentor	Ajuda Sobrenatural
Travessia do Primeiro Limiar	Travessia do Primeiro Limiar
	Barriga da Baleia
Segundo ato	*Descida, Iniciação, Penetração*
Testes, Aliados, Inimigos	Estrada de Provas
Aproximação da Caverna Oculta	
Provação	Encontro com a Deusa
	A Mulher como Tentação
	Sintonia com o Pai
	Apoteose
Recompensa	A Grande Conquista
Terceiro ato	*Retorno*
Caminho de Volta	Recusa do Retorno
	Vôo Mágico
	Resgate de Dentro
	Travessia do Limiar
	Retorno
Ressurreição	Senhor de Dois Mundos
Retorno com o Elixir	Liberdade de Viver

Fonte: Vogler (2006: 34-35).

Contudo, para Jeff Gomez (2017) esses modelos de jornada parecem estar caindo por terra, pois não experimentamos mais as histórias como uma única audiência: o mundo aboliu distâncias entre a ficção e o público[110]. Para ele, os antigos pilares do modelo da jornada do herói de Campbell não aderem à realidade, pois é necessária uma nova forma narrativa, um mecanismo narrativo que se preste a nossa era digital, não linear, em rede, com perspectiva aumentada e que sacie o desejo de empreender uma espécie de *viagem coletiva*.

Entretanto, nos recordamos de Borges (2007) e seu conto *A Biblioteca de Babel*, em que tal biblioteca, imensa, eterna, representaria o universo, e seus livros – todos – têm o mesmo formato e quantidade de letras repetindo 25 símbolos ortográficos. Mesmo assim, não há dois livros idênticos. Em certo trecho da narrativa, diz ali um observador que "a Biblioteca é total e que suas prateleiras registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos [...], ou seja, tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas. Tudo" (BORGES, 2007: 40). Qualquer abertura de possibilidades criativas semelhante poderia, até mesmo, eleger se apoiar na jornada do herói. Borges diz que a biblioteca é total e, inteira, ela possui um sentido.

> Para Borges o sujeito é múltiplo, o ser é múltiplo, o autor é múltiplo enquanto desdobra-se no "outro": o narrador, ou o personagem em que se metamorfoseia. Essa multiplicidade, esse compartilhamento de informações é que, paradoxalmente, faz com que se possa construir o conceito de realidade compartilhada. Uma vez que o leitor, ao compartilhar com o autor a construção da obra torna-se, também, um duplo inseparável e não antagônico, do autor (SOARES, 2008: 6).

Tal biblioteca tanto poderia ser inútil, quanto poderia ser um convite a articulações e decifrações – processos mentais que a criação de conteúdo transmídia ficcional estimula no autor-roteirista.

Por fim, salientamos que, devido a Vogler haver simplificado e direcionado a jornada do herói proposta por Campbell, muitas vezes os pensamentos e ideias de ambos são confundidos e tomados um pelo outro.

---

[110] "We can post our opinions to hundreds or thousands of friends. We can modify the content. We have become participants. Like no other time in human history, we each now have a say in any and every story being told; any and every story ever told. To this end, each of us has become more empowered than any common citizen who has ever lived before us" (GOMEZ, 2017).

e. GEORGES POLTI (1868-1946):

No começo do século XX, por influência do cinema mudo, Hollywood lançou uma série de catálogos de intrigas e situações dramáticas. Já em 1895, por influência de Carlo Gozzi, dramaturgo italiano, Georges Polti relacionava as 36 situações dramáticas (*Les XXXVI situations dramatiques*) que englobavam todos os tipos de conflito humano (CHEVRIER, 2013: 41). Polti baseou seus estudos em textos teatrais e alguns romances. Para obter as nuances das 36 situações dramáticas, utilizou sempre um mesmo método e procedimento, por exemplo, enumerando os laços de amizade entre personagens, determinando seu grau de consciência, livre-arbítrio e conhecimento relativo aos objetivos perseguidos e assim por diante (POLTI, 1924: 119).

Quadro Sintético-Analítico 8 – Georges Polti

AS 36 SITUAÇÕES DRAMÁTICAS	
1.	Implorar
2.	O Salvador
3.	A Vingança que persegue o crime
4.	Vingar parente por parente
5.	Acuado
6.	Desastre
7.	Vítima de
8.	Revolta
9.	Tentativa audaciosa
10.	Rapto
11.	O Enigma
12.	Conseguir
13.	Ódio de parentes
14.	Rivalidade com parentes
15.	Adultério mortal
16.	Loucura
17.	Imprudência fatal
18.	Crime de amor involuntário
19.	Matar um parente ignorado
20.	Sacrificar-se pelo ideal
21.	Sacrificar-se pelos parentes
22.	Sacrificar tudo pela paixão
23.	Ter que sacrificar a família
24.	Rivalidade entre desiguais
25.	Adultério
26.	Crimes de amor
27.	Ser informado da desonra de um ser amado
28.	Amores proibidos
29.	Amar um inimigo

30.	Ambição
31.	Luta contra Deus
32.	Ciúme equivocado
33.	Erro judiciário
34.	Remorso
35.	Reencontrar
36.	Perder a família

Fonte: Moraes (s/d)

A classificação foi elaborada de maneira a exibir os elementos seguidos de alguns exemplos. Assim, na situação número 8, “Revolta”, os elementos necessários são um tirano e um conspirador e, como exemplo, Polti apresenta: (a) a conspiração de um indivíduo; (b) a conspiração de vários indivíduos; (c) a sublevação de um indivíduo, que influi, instiga e induz a outros; (d) uma rebelião de muitos; (e) um motim (MORAES, 2013).

f. LEWIS HERMAN (1905-1966):

Comparato (2009) menciona que Lewis Herman se baseou nos estudos de Polti para elaborar uma “classificação dos plots segundo suas formas e formatos” (2009: 129). Utilizadas mais para uma análise posterior do roteiro, tais classificações dão subsídios para a compreensão do desenvolvimento das narrativas.

Quadro Sintético-Analítico 9 – Lewis Herman

CLASSIFICAÇÃO DOS PLOTS	
1.	Amor
2.	Êxito
3.	Cinderela
4.	Triângulo
5.	Regresso
6.	Vingança
7.	Conversão
8.	Sacrifício
9.	Família
10.	O diferente

Fonte: Comparato (2009).

É importante observar que os produtos audiovisuais possuem “vários desses plots ou temáticas em jogo, mas sempre existirá um que é predominante e que vai proporcionar a identidade central do plot” (COMPARATO, 2009: 129).

g. ALGIRDAS JULIUS GREIMAS (1917-1992)

Greimas observou os modelos anteriores e propôs um modelo estrutural mais abrangente. Para ele, não há apenas uma estrutura narrativa, mas sim estruturas sobrepostas: (1) a superficial, linguística; (2) a intermediária, discursiva; e a profunda, substancial, ligada ao simbólico. Estariam nessas estruturas profundas os actantes mais comuns: o Protagonista, a Sociedade, o Coadjuvante e o Antagonista. As relações entre os actantes formam quadrado semiótico[111] narrativo e são:

Quadro Sintético-Analítico 10 – A. J. Greimas

ACTANTES DO QUADRADO SEMIÓTICO	
Relações de contradição	Protagonista x Antagonista Sociedade x Ajudante
Relações de contrariedade	Protagonista e Sociedade Ajudante e Antagonista
Relações de complementaridade	Protagonista + Ajudantes Sociedade + Antagonista

Fonte: Greimas, *apud* Gomes (2017: 35).

Em síntese muito breve, o quadrado semiótico de Greimas seria uma macroestrutura em que: (1) o personagem principal/herói deseja alcançar (2) um objeto de valor. No caminho de sua jornada encontra um (3) ajudante, e é atrapalhado por (4) um oponente. Há ainda dois elementos: o (5) destinador: quem ou o quê estimulou o herói em direção ao seu objetivo, e o (6) destinatário/receptor: quem ou o quê recebe o objeto de valor conquistado pelo herói.

[111] "O quadrado semiótico é definido como uma representação da 'articulação lógica de uma categoria semântica qualquer', ou seja, de uma estrutura elementar da significação definida como relação entre dois termos e que se apoia 'sobre uma distinção de oposição' (GREIMAS e COURTÉS, 2011, p. 400). Essa estrutura elementar, de natureza binária, é reconhecida com base em dois tipos de relações, uma definida pelas oposições ou contrariedade (ausência ou presença de um traço definido) e a outra pela não ausência e não presença que estabelecem com os termos originais relações que negam ou relações contraditórias, e entre os termos originais respectivos e as negações contrárias, uma relação de complementaridade" (CARDOSO, HANASHIRO, BARROS, 2016: 359).

h. RONALD B. TOBIAS (1946-):

Em 1950, Étienne Souriau identifica as constantes que surgem nas intrigas teatrais, a fim de retificar o trabalho de Polti e publica *Deux Cent Mille Situations dramatiques* (CHEVRIER, 2013: 41). Mas Tobias não concorda com as relações criadas e reduz todas essas possibilidades a 20 enredos mestres, ou plots, a partir da análise de alguns filmes.

Quadro Sintético-Analítico 11 – Ronald B. Tobias

OS 20 ENREDOS MESTRES	
1.	Busca
2.	Aventura
3.	Perseguição
4.	Resgate
5.	Fuga
6.	Vingança
7.	Enigma
8.	Rivalidade
9.	Injustiça
10.	Tentação
11.	Metamorfose
12.	Transformação
13.	Amadurecimento
14.	Amor
15.	Amor proibido
16.	Sacrifício
17.	Descoberta
18.	Vilania extrema
19.	Ascensão
20.	Queda

Fonte: Ronald B. Tobias, *apud* Murray (2003: 180).

Tobias foi roteirista de curtas, autor de livros de ficção e não ficção, roteirista e produtor de documentários. Para ele, "*Plot is a chain of cause-and-effect relationships that constantly create a pattern of unified action and behavior. Plot involves the reader in the game of 'Why?'*" (TOBIAS, 2003: 14). Sua pretensão é ensinar a escrever histórias inesquecíveis a partir de um esquema uniforme e eficaz

i. JOHN TRUBY (1952-):

Truby propõe que é necessário que todo roteirista saiba resumir a narrativa de seu filme em apenas uma frase, e que essa frase mostre: (1) a conexão entre personagem e enredo, (2) o evento desencadeante da ação e (3) o desfecho. Isso daria uma visão da totalidade para o roteirista iniciar a criação da história (CHEVRIER, 2013: 45). Para

ele, há sete chaves, ou estágios do desenvolvimento de uma história: necessidade, desejo, adversário, plano do herói, confronto final, revelação pessoal e retorno ao equilíbrio (sinalizadas com asterisco no quadro abaixo).

Quadro Sintético-Analítico 12 – John Truby

22 EVENTOS ESTRUTURAIS ESSENCIAIS E 7 CHAVES	
1.	Revelação, necessidade, desejo (*)
2.	Espectro e universo narrativo
3.	Fraqueza e necessidade
4.	Detinador de Evento
5.	Desejo (*)
6.	Aliado
7.	Oponente
8.	Falso aliado / adversário (*)
9.	Primeira revelação e decisão
10.	Plano do herói (*)
11.	Contra-ataque do Oponente
12.	Dinâmica da narrativa
13.	Ataque de um aliado
14.	Derrota aparente
15.	Segunda revelação e decisão
16.	Desvelamento
17.	Terceira revelação e decisão
18.	Porta estreita... visão da morte
19.	Confronto final (*)
20.	Revelação Pessoal (*)
21.	Decisão moral
22.	Novo equilíbrio (*)

Fonte: Truby *apud* Chevrier (2013: 45)

Cada cena do filme também deve ser resumida em apenas uma frase. Para ele, as sete chaves são o cerne dessa estrutura que abrange 22 eventos estruturais.

j. BLAKE SNYDER (1957-2009):

Com um ponto dc vista mais empresarial, Snyder propõe que há leis específicas para a arte de narrar e, mais do que isso, para apresentar o roteiro como uma mercadoria atraente para os grandes estúdios e, finalmente, vende-lo. Seu modelo estrutural, chamado de *beat sheet*[112], é o conjunto de 15 cenas-chaves da narrativa (15 *beats*), nomeadas conforme sua experiência empírica:

[112] Em português o termo *beat* pode ser compreendido como aquela batida que marca o "ritmo, compasso, movimento de mão ou de batuta para indicar o ritmo" (MICHAELIS, 2016). Em *storytelling* seria, portanto, a cadência: "*In storytelling, a beat represents a development of the drama – it's a smaller dramatic unit inside a scene. This is still true with interactive storytelling but through the beat we start to connect the narrative*

Quadro Sintético-Analítico 13 – Blake Snyder

MODELO ESTRUTURAL	
1.	Imagem de Abertura
2.	Declaração do Tema
3.	Set Up
4.	O Catalisador
5.	O Debate
6.	Quebra do Primeiro Ato
7.	Trama Paralela
8.	Jogos e Diversão
9.	Midpoint
10.	Vilões Fecham o Cerco
11.	Tudo Está Perdido
12.	A Noite Escura da Alma
13.	Quebra do Segundo Ato
14.	Finale
15.	Imagem Final

Fonte: Labonia (2016)

Para Labonia (2016), “Snyder era um mestre em identificar e analisar padrões narrativos” e seu modelo pode ser aplicado e adaptado por qualquer roteirista.

k. **SYD FIELD (1935-2013)**

Field institucionalizou uma estrutura conhecida como o *Paradigma*. Desta forma, o roteiro ideal possui 120 páginas, formatadas de maneira a que cada página corresponda a um minuto do filme. Além disso, estabeleceu que o roteiro devesse ser estruturado em três atos:

Quadro Sintético-Analítico 14 – Syd Field

PARADIGMA DE 3 ATOS	
Primeiro ato: Apresentação	Apresentação do protagonista, personagens e contexto.
	Duração de 20 a 30 minutos
	25% inicial da história
	Ponto de virada (reviravolta, que direciona ao início do segundo ato)
Segundo ato: Confrontação	Protagonista enfrenta obstáculos à sua necessidade dramática, à sua busca.

layer to the interactive layer and presentation layer” (PRATTEN, 2015: 103).

	Duração de 60 minutos
	50% da história
	Apresenta o *Mid Point* na página 60 - cena que muda a direção do segundo ato
	Segundo Ponto de virada
Terceiro ato: Resolução	Desenlace da história.
	Duração de 20 a 30 minutos
	25% final da história
	Fim

Fonte: Field (1995).

l. ROBERT MACKEE (1941-):

O trabalho de McKee oferece subsídios para a construção de uma boa história a partir da compreensão de seus elementos internos e design. Ele parte do paradigma de três atos de Field e apresenta o modelo de uma estrutura que acompanha a trama central.

Quadro Sintético-Analítico 15 – Robert Mckee

ESTRUTURA	
Primeiro ato	Incidente incitante
	Complicações progressivas
Segundo ato	Crise
	Climax
Terceiro ato	Resolução

Fonte: Mckee (2006).

Para Mackee a estrutura, especialmente no caso da intriga central, deve ser linear e seguir uma lógica de causalidade, de encadeamento para alcançar o sucesso. Quanto a esse ponto é interessante ler uma ponderação contrária:

> *L'auteur (Mckee) décrète ensuite qu'un scénariste écrit nécessairement dans un genre. Alors, il fournit un relevé de 25 genres et autant de sous-genres. Il mélange tout et n'importe quoi, des chémas d'intrigue et des dessins animés, des pseudo-documentaires et des drames sportifs. Il perd toute crédibilité quand il amalgame le psychodrame à un combat contre la maladie mentale, le docudrame au film historique récent et l'épopée moderne à une lutte de*

> *l'individu contre l'État. McKee ne semble pas comprendre le catalogue des genres issus de la littérature et qu'on a appliqué au cinéma. Soutenant que "la structure, c'est le personnage et le personnage, c'est la structure", il établit um schéma de base en cinq étapes et reconduit le paradigme de Syd Field [...]*(CHEVRIER, 2013: 42).

Especialmente em um momento em que a presença da hibridação de gêneros e formatos se faz tão presente.

Enfim, esperamos que essa breve apresentação em conjunto de alguns quadros sintético-analíticos das estruturas narrativas possa auxiliar os pesquisadores do tema no sentido de encontra-los todos agrupados, o que favoreceria comparativos e outras análises. A começar pela presença maciça de elementos simbólicos, míticos e relacionados ao imaginário social.

> A imensa quantidade de elementos míticos presentes hoje em livros, filmes, jogos eletrônicos, histórias em quadrinhos e diversos outros, atestam para a importância que o grande público atribui a estes elementos e para o desejo em consumi-los. A cultura pop, entendida como o principal âmbito neste quesito, bebe continuamente desta fonte. Como vimos, a saga *Star Wars* é um belo exemplo da difusão e do impacto que esta cultura exerce atualmente em diversos meios de comunicação, haja vista a grande quantidade de referências à saga presentes em diversos segmentos, de propaganda de carros a expressões metalinguísticas. No entanto, é importante salientar o fato de que muito deste cenário se deve ao retorno dos estudos sobre os mitos e sobre o imaginário [...] (SANTOS; FERREIRA, 2015: 26).

É interessante notar, ainda, que, em tempos de hibridismo, complexidade e transdisciplinaridade (MORIN, 2000; MITTEL, 2006), esses quadros navegam entre literatura, teatro, cinema, televisão, comunicação, informação e marketing demonstrando que os elementos basilares da criação de qualquer roteiro são múltiplos. E múltiplo também é esse profissional capaz de escrever para teatro, cinema, televisão, corporações... e conteúdo transmídia, aglutinando tudo.

4.2. CONCEPÇÃO DO CONTEÚDO TRANSMÍDIA

Compreendemos que, idealmente, o conteúdo transmídia concebido pelo autor-roteirista não é um conteúdo que deva ser, por exemplo, "desmembrado" da história original, como já ponderamos anteriormente. Assim, sua concepção precisa ser imaginada e arquitetada em conjunto com a ficção televisiva. Não é uma parte, e sim um todo. São projetos que estimulam a criatividade, desenvolvem a narrativa e instigam novas possibilidades de atuação

profissional. Assim sendo, em nossa pesquisa tivemos roteiristas que comungam desse nosso pensamento, como:

> **KALIL:**
> Projetos transmídia dão ao roteirista a possibilidade de usar narrativas diferentes e de aprofundar diferentes aspectos do mesmo conteúdo. Também me agrada o fato de algumas delas propiciarem um contato mais direto com o público.

> **CARAMEZ:**
> Hoje penso em cada projeto num formato de plataforma multimídia, já buscando a expansão do universo antes mesmo de seu Big Bang. É um excelente exercício para o criador, pois ele desenvolve diariamente uma capacidade melhor de escrever para cada tipo de Mídia, com suas peculiaridades e distinções, e ao mesmo tempo exerce o direito de preservar a essência autoral de sua criação.

> **RACHID:**
> Tem que saber separar o joio do trigo e atender aquilo que realmente importa, que de alguma forma vai contribuir para o trabalho, vai somar, acrescentar. Agora, trabalhar com novas mídias, novas linguagens é sempre um desafio. E desafios são ótimos pra tirar a gente do conforto.

Os autores-roteiristas que hoje já possuem maior experiência e visão sobre a criação compartilhada de conteúdo transmídia, tentam balancear esse quadro em que a questão principal transita entre um aumento substancial das tarefas cotidianas versus desenvolvimento e autoria de novas possibilidades narrativas:

> **PACHECO:**
> Acho que têm os dois lados. O trabalho aumenta sim porque os conteúdos são diferentes - embora saiam de uma mesma matriz. São meio que primos. A novela é construída de um jeito e o *spin off* de outro. Ele é uma janela da novela, mas não é a reprodução de um pedaço dela. Esse conteúdo tem sua autonomia, dialoga direto com o público da internet que costuma ser muito participativo - ver a novela com o instagram é impressionante! Por outro lado, é um produto que tem que caber no mesmo orçamento, então a criação prescinde da produção. Que cenários, que núcleos serão usados? Isso dá trabalho, claro.

> **SVARTMAN:**
> Não consigo mais pensar uma narrativa levando em conta apenas uma tela ou plataforma, até porque nas histórias contemporâneas os próprios personagens estão conectados às redes. Gosto de trabalhar em equipe e não tenho problemas em delegar, mesmo que num primeiro momento sob minha supervisão, conteúdos para outros autores e colaboradores.

> **CAMOLEZ**:

> Acredito que criar conteúdo transmídia reúne um pouco das duas coisas. Se você se propõe escrever este tipo de conteúdo é bom estar preparado para ver suas tarefas substancialmente aumentadas (incontáveis *drafts*, versões, refações, escrever, reescrever, adaptar, readaptar), com pouco retorno e/ou vantagens significativas (entendo vantagens como reconhecimento autoral e financeiro). [...] De qualquer maneira, vejo a criação deste tipo de conteúdo como uma grande possibilidade de exercício de autoria e exploração de novas possibilidades de atuação que exigem maior dedicação, conhecimento e entendimento dos diversos meios de comunicação utilizados.

A concepção da narrativa do conteúdo televisivo transmídia é, necessariamente, diferente da de uma narrativa linear. Isso se deve ao fato de que, antigamente, o conteúdo precisava se adequar ao formato tradicional da televisão, em que a emissora programava 24 horas lineares de conteúdo diário. E esse conteúdo ainda se adequava aos anúncios publicitários, ao horário comercial, às estações do ano e a períodos de férias, por exemplo, e sem interferência do público [113]. Segundo Pratten (2015), o autor deve abordar o projeto transmídia na seguinte sequência: (1) desenvolvimento da história; (2) Desenvolvimento do universo narrativo (*storyworld*) que contém essa e outras histórias – como expansões de personagens, ambientes, períodos de tempo; (3) e estipular relações entre a história a seu universo. Entretanto, é importante salientar que:

> a prática de roteirização de projetos transmídia consiste na criação de um mundo de história, desdobrado em diferentes plataformas. Neste modelo de roteirização, as audiências interagem por meio das múltiplas telas, de forma integrada, experienciando a imersão em realidades ficcionais. Deste modo, os conteúdos circulados em diferentes mídias e plataformas cativam as audiências e geram receitas. Neste processo, o mundo da história é desenvolvido de forma independente da mídia ou do formato, mas é testada com audiências reais nas mídias e plataformas sociais (MASSAROLO, 2016: 75).

---

[113] Segundo Kruglov (2015), "*As consumers have shifted their viewing to interactive devices (iPad, Xbox, PC), creators are free of many of the limitations of broadcast television, but few have taken advantage of this fact. Why shouldn't premium video vary in length to accommodate the story? Why not embrace interactivity and innovate on formats that television simply cannot accommodate? Why not acknowledge the viewer, and engage him or her in real time? Why not embrace features from other media, such as video games?". O espectador atualmente pode experimentar novas maneiras de fruir sua ficção televisiva favorita e "we are about to witness the start of something truly new and fresh, something we haven't seen before. 'TV Everywhere' is a start - it's a must - but this is just the beginning*" (KRUGLOV, 2015). Os modelos tradicionais de consumo cultural estão em processo de completa transformação com, por exemplo, serviços de vídeo por IP, armazenamento de conteúdo na nuvem, softwares que rodam sem estar instalados no computador. Para Rodrigo Terra, o espectador possui em sua casa múltiplas telas, também é dono de telas móveis, as carrega consigo e, muitas vezes, ainda deseja interagir com "o artista, produtor, empresário" (HERCULANO, 2015). Além disso, o produtor cultural em geral, e o autor-roteirista em particular, nunca foi um consumidor de conteúdo transmídia, não tem essa vivência e muitas vezes sequer visualiza suas possibilidades narrativas. Segundo a vice-presidente da Associação Era Transmídia , Solange Eiko, "um projeto transmídia envolve equipes multidisciplinares. Um produtor transmídia necessita de conhecimento mesmo 'raso' das diversas plataformas para saber situar o conteúdo dos fragmentos da história, utilizar no momento certo e na mídia adequada e ter empatia com o público" (HERCULANO, 2015).

Muito do que um autor de conteúdo transmídia produz não é acessado pela audiência. No caso de *Êta mundo bom!*, por exemplo, que já observamos anteriormente, o espectador pode ou não acessar a radionovela *Herança de ódio*. Por essa razão, quanto maior e mais complexo o universo narrativo, maior a experiência potencial do espectador, e maior a criação e geração de conteúdo pelo autor-roteirista. Reproduzimos abaixo uma figura de Pratten (2015) que representa as múltiplas histórias que um universo pode conter, com algumas possíveis conexões narrativas:

Figura 15 – Universo narrativo transmídia

Fonte: Pratten (2015: 32).

Essa é a representação mais simples possível do universo narrativo transmídia. Se analisarmos estritamente em termos de **conteúdo roteirizado**, considerando nosso exemplo anterior, o universo narrativo de *Êta mundo bom!* abrangeria a telenovela per se, a radionovela *Herança de Ódio* e a webserie *Mazzaropi, o Pai de Candinho*.

Entendemos que outros pontos que levantamos anteriormente, baseados nas formas culturais propostas por Williams também integrariam o universo narrativo, caso houvesse filmes, spin-offs, *cross-overs*, esquetes etc. Quanto às outras formas transmídia, as não roteirizadas, estas seriam supervisionadas por autores-roteiristas e ocupariam os pequenos círculos da figura (podendo ou não ser ampliados): notícias, debates e discussões, educação, variedades e passatempos como jogos, brincadeiras, *quizzes*.

Autores roteiristas leem, participam de oficinas, workshops. Outros escrevem, ministram cursos, consultorias on-line, vão a congressos, seminários e palestras. Há uma infinidade de cursos de roteiro e de transmídia storytelling no mercado brasileiro. Porém, é interessante

observar a diferença entre os cursos voltados ao mercado empresarial e aqueles direcionados especificamente aos roteiristas.

Há cursos de *storytelling* para criar impacto em apresentações corporativas, para planejamento de ações comunicacionais, para vendedores convencerem clientes a fechar negócio, para diversas áreas da publicidade e, até para nichos específicos como blogs de viagem[114], por exemplo. O que parece é que todas as profissões descobriram – e pretendem aplicar – as técnicas de escrita criativa que são e sempre foram ferramenta de trabalho dos autores-roteiristas. Não é à toa que uma das variantes da profissão do roteirista é – justamente – a realização de vídeos e outros trabalhos de cunho corporativo, institucional e educativo[115]. Nesse "campo de lutas bourdianas", uma série de outros profissionais estão, digamos assim, descobrindo a roda. Porém, em breve dominarão as técnicas, pois o volume de alterações das e nas mídias deixaram a muitos um tanto desnorteados. E perde-se terreno em alguns casos.

Quanto a cursos voltados a profissionais da área, apresentamos a seguir alguns resultados de levantamento realizado em nossa pesquisa. Nossa intenção ao trazer esses exemplos foi de oferecer um instantâneo da atmosfera fervilhante do mercado em torno da atividade do roteirista, portanto sem rigor quantitativo.

1. **Alguns cursos – Educação formal e informal:**

   Os cursos de *storytelling* dirigidos especificamente para roteiristas tiveram um *boom* como nunca visto anteriormente.

- ✓ Curso de pós-graduação em Roteiro de Ficção Audiovisual do Centro Universitário Senac
- ✓ Oficina de Roteiro Adaptado - Universidade Estadual de Goiás (UEG)
- ✓ Estação do Drama - Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PÓSCOM) da Faculdade de Comunicação da UFBA
- ✓ Formação profissional no setor audiovisual - 1º Seminário Paulista de Instituições de Ensino e Mercado de Trabalho, Centro de Convenções da FAAP
- ✓ Universidade de Columbia promove workshop de roteiro no Rio
- ✓ A Roteiraria - desenvolvimento de produtos para cinema, TV e *storytelling* (parceria com a O2 Filmes)
- ✓ Como Fazer TV: Teoria e Prática na Produção Televisiva - Internúcleos
- ✓ B_arco - Núcleo de Roteiro Audiovisual – Curso de Séries de TV
- ✓ Curso básico de roteiro – a anatomia de um filme - MIS

---

[114] Ver: Becattini (2017).

[115] "Muitos roteiristas possuem certa ressalva ao vídeo institucional. É como o lado pequeno da profissão. Mas, assim como eu, outros profissionais pensam o contrário. A massa de pessoas que pensam o contrário precisa crescer. [...] o vídeo institucional é uma boa oportunidade de trabalho. Uma escola. É em minha opinião um mercado que precisa ser mais bem explorado e principalmente organizado" ABRA (2012).

- ✓ História & Roteiro - Cursos de Escrita Audiovisual
- ✓ Curso de Roteiro - Academia Internacional de Cinema (AIC)
- ✓ Curso de Roteiro de Ficção em Cinema: Cursos Livres - Belas Artes
- ✓ O2 Filmes Volta às aulas – Curso de roteiro
- ✓ Curso de Roteiro de Cinema - Casa do Roteiro
- ✓ Novo curso da Escola Melies de Roteiro
- ✓ MIS - Oficina de roteiro experimental
- ✓ Curso de Série de TV (*ShowRunner*) Instituto de cinema: Criação, Roteiro e Produção
- ✓ Curso de roteiro para cinema, TV, clip e webtv – Essencial
- ✓ Roteiro para cinema e TV - Escola Pró-Arte
- ✓ Oficina de roteiro – Iatec
- ✓ Roteiro para Cinema e Televisão FAAP Pós-Graduaçao
- ✓ Curso de Roteiro de Cinema - Entre a Técnica e a Poética
- ✓ Roteiro e Escrita - Além do Cotidiano
- ✓ Curso de Roteiro para TV - Espaço Telezoom
- ✓ Oficina de Roteiro Cinematográfico - Estação das Letras
- ✓ Curso de roteiro para cinema e TV Fábio Barreto
- ✓ Curso de Roteiro e *Storytelling* – ABRA
- ✓ Premiado diretor de séries como ‘Sopranos’ e ‘The Wire’, Daniel Attias ministra ‘masterclass’ no Rio
- ✓ Produtor de “Breaking Bad” e diretor de “True Detective” confirmam participação no riocontentmarket
- ✓ B_arco - Master Class – O Roteirista de Televisão – Thelma Guedes
- ✓ William Rabkin está retornando a São Paulo para conduzir um workshop sobre como transformar uma boa ideia em uma série de sucesso: Inside The Writers' Room: The Whole Series
- ✓ Transmedia Master Class Outline - Construindo projetos para multiplataformas
- ✓ Séries de TV - Criação e Projeto, com David França Mendes
- ✓ Por US$ 90, Shonda Rhimes vai dar aulas on-line sobre roteiro para televisão!
- ✓ Storytelling for Influence
- ✓ Masterclass sobre Storytelling no Instagram
- ✓ Do roteiro ao slide
- ✓ Além de um número espetacular de vídeos e tutoriais no YouTube: cursos de roteiro grátis, dicas para o bom roteirista, como fazer um roteiro, roteiro sem segredo...

Esse número de cursos seria impensável poucos anos atrás. E reflete apenas parte do volume de cursos oferecidos.

2. **Chamadas – Educação formal e informal:**

   Assinalamos abaixo a linguagem e os termos utilizados para chamar os alunos para esses cursos:

- ✓ Concepção e produção de Série de TV
- ✓ Aulas de Roteiro e Produção para Seriados de Televisão
- ✓ Fundamentos das narrativas serializadas (estrutura narrativa, gêneros, conceitos centrais, construção de piloto)
- ✓ Desenvolvimento de projeto de série
- ✓ O que fazer para transformar uma boa ideia num projeto de televisão?

- ✓ Introdução à dramaturgia
- ✓ Quebrando as regras de um roteiro
- ✓ Pitching para sua série original
- ✓ Como sites de streaming mudaram nosso jeito de assistir TV?
- ✓ Conhecimentos necessários para produzir seriados de TV
- ✓ Create compelling characters
- ✓ Write a pilot
- ✓ Pitch your idea
- ✓ Be a showrunner
- ✓ Build your career
- ✓ O que fazer para ser roteirista?
- ✓ Formação livre em roteiro
- ✓ Transitar pelos diversos formatos de expressão audiovisual (curta e longa-metragem, ficção e documentário, unitário e seriado, em cinema ou TV)
- ✓ Build storytelling prototypes
- ✓ A sua chance de criar uma série!
- ✓ Formação de novos autores
- ✓ Principais dificuldades e principais técnicas para criar o universo de uma série
- ✓ Construção de projetos multiplataformas
- ✓ Como transformar uma ideia em *storytelling*?
- ✓ Diferenças entre realidade virtual, realidade ampliada, conceitos tecnológicos e geolocalização
- ✓ A disrupção e as mudanças da cultura e da indústria do entretenimento
- ✓ A evolução dos consumidores, das audiências às comunidades
- ✓ A necessidade de um novo caminho adiante - transmídia.
- ✓ Construindo um Universo Narrativo (*Storyworld*)
- ✓ Como identificar ou criar extensões de engajamento de audiência
- ✓ Construindo, cultivando e nutrindo bases de fãs vibrantes e mobilizadas
- ✓ Aprenda todas as técnicas de *storytelling*!

O que se observa nessa atmosfera é, em primeiro lugar, uma glamourização da profissão de roteirista, mas

> **KALIL**:
> Apesar de haver uma glamourização deste profissional, a vida real é muito difícil. Os cachês são baixos e não dão conta das demandas que temos para que o trabalho seja bem feito.

Por outro lado, nota-se uma clara necessidade do mercado por profissionais que compreendam a arte da roteirização e, mais, que possuam criatividade e versatilidade para desenvolver boas histórias no ambiente que se apresenta:

> **CAMOLEZ:**
> Por ser uma forma relativamente nova, principalmente no Brasil, a criação de conteúdo transmídia exige uma busca constante do profissional de roteiro por conhecimento, técnicas, aprendizado e uma renovação na sua forma de contar história através de diferentes mídias, que possuem características próprias de linguagem e diferentes públicos. [...] O acesso a diferentes fontes de conhecimento, estudo e cursos on-line propiciaram e continuam

propiciando um maior aprimoramento na forma como escrevo hoje.

COLEN:
A criação de universos e histórias transmídia é um trabalho consideravelmente grande. Seja pela pesquisa das mídias que vão ser usadas na história, seja na criação e escrita do conteúdo específico que será publicado em cada uma delas.

VIANA:
O conteúdo transmídia nos força a pensar nosso trabalho em outras formas de exibição ou, como se diz, outros suportes.

As histórias mudaram e a forma de conta-las também mudou – ou está em mudança. Além disso,

> *There have also been revolutions in the distribution of content: packs of DVDs, online streaming platforms and downloads that individualized the collective viewing experience and unidirectional pace set by the networks. And, finally, the configuration of a complex story unequaled in mass culture* (GARCÍA, 2016: 2).

Ou seja, um amplo conjunto de alterações tem determinado a criação de uma ficção televisiva cada vez mais ousada. Para García (2016), isso implica em dois pontos importantes:

(1) Necessidade de investir em narrativas seriadas para dar conta de histórias de longa duração;
(2) Integrar variações na história tradicional tais como: universos alternativos, saltos no tempo, coincidências entre tempo diegético e vida real, entre outros.

Esse dinamismo no mercado de cursos, seminários, master classes, pós-graduações revela um período de grandes transformações na arte de roteirizar. García (2016) enfatiza que, atualmente, com as histórias superexpostas na web, pequenos detalhes, inconsistências e deslizes são imediatamente percebidos, apontados e disseminados por uma audiência inteligente, que deseja assistir narrativas ficcionais inteligentes e que – ainda por cima – também escreve, compartilha, sabe criar e reconhecer boas narrativas. Estamos diante de *novas espécies textuais* (SCOLARI, 2016) e, por essa razão, é preciso que não apenas os autores-roteiristas, mas também os pesquisadores do tema se abasteçam de teorias e metodologias (ANGELUCI, 2016:179).

Neste capítulo tratamos do roteiro transmídia, começando por situar o presente como época de transformações paradigmáticas em processo, especialmente no sentido da temporalidade relacionada às narrativas. Em seguida vimos que é imperativo ao autor-roteirista ampliar

constante e sistematicamente seus conhecimentos em termos de alcance e características das telas/plataformas/aplicativos que estão disponíveis para espalhar suas histórias. Somamos a isso a indispensável parceria de uma equipe bem entrosada, entre si e com a narrativa. Depois, elencamos alguns elementos e conhecimentos básicos para a bagagem cultural desse profissional e que se relacionam diretamente à compreensão da concepção de histórias e universos narrativos transmídia. Por fim, listamos alguns cursos como exemplo da necessidade que há no mercado de um profissional versátil e criativo e que – principalmente – esteja acompanhando as mudanças que tecnologias e novas audiências impõem.

No próximo capítulo vamos tratar das narrativas transmídia e das alterações que trouxeram para a ficção televisiva, com um breve olhar para o panorama brasileiro.

CAPÍTULO 5

NARRATIVAS TRANSMÍDIA

Alguns autores pensam que criar conteúdo transmídia aumenta as tarefas e não traz vantagens. Outros pensam que é interessante como exercício de autoria e novas possibilidades. Qual sua opinião?

Tudo está em mudança; nada morre. O espírito vagueia, ora está aqui, ora ali, e ocupa o recipiente que lhe agradar... Pois o que existiu já não é, e o que não existiu começou a ser; e assim todo ciclo de movimento se reinicia
(OVÍDIO *apud* CAMPBELL, 1997: 17).

O Anuário Obitel 2014[116] teve como *tema do ano* as estratégias de produção transmídia dos países monitorados. Percebiam-se, então, as ações de caráter transmídia propostas pelo produtor como uma alteração que vinha ganhando terreno em relação às forças comunicacionais anteriores e, portanto, gerando a compreensão de que as operações transmídia se transformaram em fator de distinção para o polo do produtor (LEMOS, 2015: 157). Naquelas análises de cada país as estratégias foram observadas de acordo com os componentes dos seguintes conjuntos:

Quadro Sintético-Analítico 16 – Produção transmídia dos países integrantes do Obitel em 2013

CONJUNTO DE ESTRATÉGIAS	
Sites oficiais das emissoras e sites das ficções	Sites oferecem diferentes conteúdos e possibilidades de navegação e interação. Informativos, lúdicos, são ambientes controlados, revelando a estratégia do produtor de manter o fã seguro em uma malha de links internos.
Atuação do produtor nas redes sociais	a. Fanpages como meio de disseminação, propagação, promoção de concursos e compartilhamento de conteúdos das emissoras e das ficções televisivas no Facebook. b. Google+ como meio de disseminação, propagação e compartilhamento de conteúdos do produtor. c. Twitter como meio de disseminação de imagens e vídeos da ficção e também como ambiente de antecipação e propagação de conteúdo pelas hashtags das emissoras, das ficções, dos atores, personagens, autores; sendo que seu conteúdo, em alguns países, é mostrado na tela da TV durante a exibição da ficção. d. YouTube: em alguns países a estratégia estabelece canais específicos e "oficiais" para disseminar o conteúdo da ficção em forma de capítulos ou de exibição de vídeos de trilhas sonoras. e. Blogs como mecanismo de exposição de opiniões e discussões.

[116] Ver LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo, Coords. (2014).

	f. Chats como estratégia de propagação das ficções. g. Instagram e Pinterest oferecem recursos de divulgação de capítulos, personagens e, mesmo, de merchandising.
Estratégias *mobile*	Neste conjunto há os SMS como estratégia de propagação e expansão do conteúdo ficcional e fidelização da audiência (mensagens enviadas por protagonistas de tramas televisivas para a audiência, por exemplo); temos, também, o uso de aplicativos móveis como estratégia de expansão da trama ficcional (interação entre fãs e entre fãs e personagens), e ainda como meio de coletar dados de usuários em redes sociais, ou como mecanismo de divulgação de conteúdos expandidos.
Estratégias off-line	Estímulo aos fãs para colaborar na expansão da narrativa ficcional; premiações que identificam, legitimam e marcam as ficções e suas estratégias transmídia; terceirização de serviços com o retrabalho de conteúdo visando a produção em formato multimídia; personagens da ficção televisiva que se apresentam em outros programas das emissoras e fazem parte da estratégia de criar vínculos com a audiência; além de outros produtos e iniciativas off-line que seguem propagando as narrativas em forma de CDs, revistas, álbuns, games.
Outros formatos de ficção	Websódios, *webnovelas*, spin offs e video on demand, que apresentam prévias de capítulos, narrativas paralelas, conteúdos adicionais à obra, recriações de roteiros, criações de novos personagens e exibição em outras plataformas, revelando transformações do formato e do modo de consumo.

Fonte: Lopes; Orozco Gómez (2014); Lemos (2015: 158-159).

Reproduzimos o teor desse monitoramento com o fim de evidenciar um ponto que acreditamos ser fundamental em nossa tese: o que é e o que não é atribuição do autor-roteirista em termos de conteúdo transmídia. Notamos em nossa pesquisa que a sensação de lateralização da responsabilidade pelo conteúdo transmídia deve-se, em especial, a um conjunto misto de atribuições que envolve diferentes competências e habilidades. Ou seja, os jogos e *quizzes* do site de uma ficção televisiva são oriundos de tarefas específicas de determinados profissionais de programação ou marketing, por exemplo, já algumas cenas estendidas disponibilizadas no site possuem relação direta com a diegese e, portanto, intrinsecamente relacionadas à autonomia criativa do autor-roteirista. O mesmo ocorre em termos de estratégias *mobile*, especialmente as que envolvem relação entre audiência e personagem, e também as estratégias off-line que visem à expansão da narrativa ficcional. Sem mencionar que os *outros formatos da ficção* têm relação direta com o autor-roteirista e interferem francamente no conjunto narrativo. Assim sendo, um autor-roteirista colaborador

de telenovela, não teria tempo ou necessidade de atuar na confecção de um *quizz* sobre personagens, por exemplo, sendo que as informações necessárias para tal são dadas anteriormente, não geram alterações estruturais ou dúvidas importantes; já para a criação de uma cena estendida, seu valor seria inestimável, pois só ele poderia agir no sentido de criar dramaturgia, colocar em ação determinadas cenas, integrando-as à diegese e mesmo interferindo nesta. Caso contrário, tais cenas deixam de ser cenas e passam a ser apenas acessórios, ilustrações.

Apesar de essa classificação ser artificial, ou seja, realizada em ambiente acadêmico com o fim de organização, percebemos também por meio de nossa pesquisa que há entre alguns autores-roteiristas uma impressão arraigada de que quando se trata de sua atuação em produção de conteúdo transmídia, essa se daria no sentido de se responsabilizar por todo esse conjunto de estratégias do exemplo acima, o que fugiria totalmente de sua alçada. Porém, por outro lado, há alguns pontos desse conjunto – que sublinhamos no quadro sintético-analítico acima – em que sua atuação profissional é imprescindível e que sua falta empobrece e enfraquece o texto amplo e as possibilidades narrativas que as ações transmídia podem oferecer. Talvez valesse a pena separar conceitualmente quais ações transmídia são ou não competência do autor-roteirista.

Do nosso ponto de vista, ações transmídia englobariam marketing, serviços, vendas, distribuição e criação de narrativas. A esta última ação é que chamamos de narrativas transmídia e estariam diretamente ligadas à história, ao autor-roteirista. Mas as “narrativas transmídia” fazem parte de um caos semântico que, segundo Scolari (2015) inclui outros muitos conceitos como: “crossmedia”, “plataformas múltiplas”, “multimodalidade”, “multiplataforma”, “mundos transmidiáticos”. entre outros. Para ele, as narrativas transmídia são:

> uma estrutura particular de narrativa que se expande através de diferentes linguagens (verbal, icônica etc.) e mídias (cinema, quadrinhos, televisão, videogames etc.). NTs[117] não são apenas adaptações de um meio para o outro. A história que os quadrinhos contam não é a mesma contada na televisão ou no cinema; as diferentes mídias e linguagens participam e contribuem para a construção do mundo da narração transmídia. Esta dispersão textual é uma das fontes mais importantes da complexidade na cultura popular contemporânea (2015: 8).

[117] NTs – narrativas transmídia.

Assim, a nosso ver, as *ações* transmídia (no seu geral) estariam relacionadas a divulgar, vender e promover a história de diferentes e criativas maneiras, em diferentes mídias. Já o que chamamos aqui especificamente de narrativas transmídia (uma das ações transmídia) estariam organicamente ligadas à ficção e, por essa razão, vinculadas ao trabalho criativo do autor-roteirista, desde a concepção mesma da obra. Nesse caso, seriam obra do contador de histórias, com faculdades de expansão que poderiam ser cada vez mais criativas, autônomas e não meros acessórios. O próprio Jenkins, entrevistado por Scolari (2013) diz que o significado do termo transmídia se expandiu de tal forma que o risco maior é que tudo termine sendo transmídia: "*branding transmedia, performance transmedia, educación transmedia o, incluso, el ritual transmedia*". A proposta, portanto, é que se pense transmídia como um tipo específico de produção cultural em que:

a. a narrativa
b. se expande por vários meios e plataformas
c. e os usuários podem participar dessa expansão.

Apresentamos a seguir alguns quadros sintéticos-analíticos referentes a estudos significativos de alguns pesquisadores e profissionais que podem ajudar a esclarecer a constelação de sentidos envolvida no conceito de narrativa transmídia:

a. Henry Jenkins:

Jenkins foi o responsável por cunhar a expressão *cultura da convergência* que discute a interação entre diferentes plataformas e práticas midiáticas. Segundo ele, mídias tradicionais e mídias emergentes atualmente estão bastante impactadas por profundas mudanças nos modelos conceituais vigentes: "Hoje, por exemplo, seria quase inconcebível pensar sobre a televisão só em termos de broadcast ou TV a cabo e não como algo que vem acontecendo em uma diversa gama de plataformas digitais" (2015: 108).

> O conceito de narrativa transmídia discutido por Jenkins (2009) no contexto da indústria do entretenimento, onde se inclui o produto em série audiovisual, implica no desdobramento de histórias pelas diversas plataformas de mídia, onde cada um delas propicia uma compreensão aditiva do universo ficcional. Nesse sentido, cada plataforma concebe o que faz melhor, podendo uma história se iniciar em uma mídia e ser expandida por outras plataformas (ARAB, 2014:163).

Jenkins vislumbra que as novas tecnologias de mídia estão cada vez mais aptas a permitir a fluidez do conteúdo por diversos canais, assumindo formas distintas no

ponto de recepção (2009: 38). Abaixo, um resumo das sete características, ou princípios transmídia propostos por ele.

Quadro Sintético-Analítico 17 – Henry Jenkins

TRANSMÍDIA: OS SETE PRINCÍPIOS	
1. Expansão versus Aprofundamento (*Drillability*[118])	Potencial do conteúdo de ser compartilhado somado à motivação do espectador em compartilha-lo *versus* a habilidade do espectador de explorar profundamente o conteúdo ficcional que prende sua atenção.
2. Linearidade versus Multiplicidade	Coerência para que possa haver plausibilidade máxima em todas as extensões de conteúdo versus versões alternativas dos personagens ou universos paralelos, em cenários diferentes.
3. Imersão versus Extração	Penetração no universo da história (ex: parques temáticos) versus a história que se insere no mundo real (ex: produtos da loja do parque).
4. Construção de universos	Conteúdo indiretamente relacionado à narrativa principal que amplia a visão do mundo da história. As franquias, por exemplo, exploram tanto o universo digital quanto experiências reais. Essas extensões estimulam participação de fãs.
5. Serialidade	Serialidade fraciona o arco narrativo em uma única mídia. Transmídia espalha esses trechos de história em diversas plataformas, com sequelas e prequelas.
6. Subjetividade	Outros pontos de vista da história. Exploração do conflito central a partir do olhar de personagens secundários ou pessoas de fora, geralmente em outras plataformas. Permite que os fãs tenham uma visão mais abrangente da história.
7. Performance	Capacidade dos fãs de contribuírem com suas extensões transmídia criando fanfics ou mashups em vídeo, por exemplo. Ocorre por convite do criador do conteúdo ou é espontânea.

Fonte: Jenkins (2009b).

Para Jenkins, convergência pode ser definida como uma situação em que "múltiplos sistemas de mídias coexistem e em que o conteúdo passa por eles fluidamente.

[118] "*La "drillability" (un concepto desarrollado por Jason Mittell) es la "perforación" dentro de las audiencias hasta encontrar el núcleo duro de seguidores de un producto cultural*" (SCOLARI, 2010).

Convergência é entendida aqui como um processo contínuo ou uma série contínua de interstícios entre diferentes sistemas de mídia, não uma relação fixa" (2009: 377). Incitada pela tecnologia, a convergência passa a ser fator cultural a partir do momento em que começam a ocorrer transformações socioculturais. Essas alterações se dão principalmente em termos de participação da audiência que passa a ter uma relação mais horizontalizada com os produtores. Esse pensamento o levou a pensar na *cultura da conexão*, título de seu livro seguinte, com Sam Ford e Joshua Green (2014), e que reitera a importância da relação das empresas com suas audiências, além de relativizar aquela independência completa dos fãs que havia proposto anteriormente.

b. Jeff Gomez:

A narrativa transmídia para Gomez (2013) é um "processo de transmitir mensagens, temas ou histórias a um público de massa através do uso artístico e bem planejado de múltiplas plataformas de mídia". Seria, portanto, uma filosofia e uma técnica de comunicação. Para ele, a ideia de extensão de marca também está presente no conceito e possui grande potencial de ampliar o ciclo de vida do conteúdo criativo.

> *A new toolset and new techniques are necessary to reach and engage mass audiences in the digital age. The consumer or audience member is now a user and a participant. The narrative needs to be accessible through an array of media platforms, and the story must be designed to play to the strengths of the platform at hand. Instead of broadcast there is a pressing necessity for dialog* (GOMEZ, 2013).

Um dos pontos mais importantes da criação de campanhas transmídia diz respeito a um planejamento especialmente cuidadoso, em especial em relação à sua concepção e implantação. Porém, Gomez, assim como Jenkins e outros, possui, é claro, a visão profundamente entretecida à cultura da qual faz parte, e trataremos desse ponto mais adiante. Esse planejamento transmídia inicial, completo e abrangente, é uma espécie de guia completo da obra – conhecido como a *bíblia transmídia* – que contempla todas as ramificações e expansões narrativas. A bíblia é documentação que deve ser utilizada por todas as pessoas envolvidas na criação do universo narrativo, autores, produtores, assim como demais funcionários, publicitários, relações públicas que lidarão com aquele conteúdo. Gomez definiu oito características de uma produção transmídia, apresentadas no quadro sintético-analítico a seguir.

Quadro Sintético-Analítico 18 – Jeff Gomez

TRANSMÍDIA – OITO CARACTERÍSTICAS	
1. Conteúdo criado por um ou apenas poucos visionários	Scolari (2010) discorda totalmente dessa visão. Para ele, as narrativas transmídia não precisam ser concebidas por gênios e visionários, se bem que alguns criadores o sejam, como J.J. Abrams ou George Lucas. Outra maneira de compreender esse princípio é estipular que a criação de conteúdo transmídia precisa ter equipes reduzidas e coesas, para concentrar a verossimilhança no universo narrativo, e não haver impossibilidades ou incoerências. Esse seria, então, o princípio da figura do *showrunner*, aquele que centraliza, mantém e protege o conjunto de narrativas e ações transmídia.
2. Ações transmídia antecipadamente planejadas	Planejadas desde o início do projeto, devem contemplar todas as ações que serão realizadas em diferentes meios e plataformas, mesmo que sua execução não seja imediata. "O importante é que os produtores/escritores pensem de forma transmidia, desde o primeiro momento em que se cria um universo narrativo" (RUTELIAS, 2013). Sempre considerar o desenvolvimento futuro da(s) narrativa(s).
3. Conteúdo distribuído em três ou mais plataformas de mídia	O mínimo de três plataformas ou mídias diferentes para as possibilidades de desdobramento da narrativa.
4. Conteúdo único utiliza o melhor de cada mídia ou plataforma	Retomada de princípio de Jenkins (2009b) afirmando que cada mídia ou plataforma possui características peculiares, em que determinada ação transmídia se encaixa perfeitamente. Por essa razão, tal ação não deve ser reutilizada em outra mídia ou plataforma. Rutelias (2013) exemplifica: "os conteúdos audiovisuais para web (*webseries*) ou para os dispositivos *mobiles* (*mobileseries*) tendem a ser e servem para contar pequenas histórias complementares ou paralelas respeitando o relato central [...]".
5. Conteúdo baseado em visão única do mundo da história	As ações transmídia devem ser coerentes com o mundo da história, com o universo narrativo criado e planejado com antecedência. Há uma única visão para o mundo da história, ou seja: um universo, muitas plataformas.
6. Esforços conjuntos para evitar quebras narrativas	Toda a equipe responsável pelo conteúdo/ações transmídia deve estar alinhada, trabalhando em conjunto para que não ocorram incoerências. A produção dos fãs, por exemplo, se baseia em um conteúdo lógico, coerente e integrado. Qualquer pequena falha é logo detectada e disseminada.
7. Relação de verticalidade entre empresa, terceiros e licenciados	Proposta de gestão unificada entre os atores econômicos com o objetivo de preservar a unidade do universo narrativo em termos de produção e distribuição.

8. Participação da audiência	As ações transmídia devem prever a participação dos usuários/audiência e criar espaços que promovam e estimulem CGU[119] motivados pela história.

Fonte: Scolari (2010); Rutelias (2013).

Em entrevista[120], ao ser questionado sobre quais são as três regras básicas da narrativa transmídia, Gomez sintetiza: a primeira é que a história deve ser inspiradora, isto é, deve ter uma qualidade otimista, significativa, pois ninguém deseja mergulhar e permanecer muito tempo em um universo deprimente e desgastante; a segunda é que o produtor ou escritor deve entender as plataformas à disposição e suas características para tirar o melhor proveito de cada uma: saber se é uma rede social, um local de publicações independentes, um *bot*, etc; e a terceira e última regra é criar alguma forma de diálogo com a audiência, abrir espaço para o feedback. Dialogar com a audiência pode fazer parte da narrativa, como personagens que interagem via redes sociais, por exemplo. Também é fundamental validar e/ou responder ao CGU: ignorar isso é afastar a audiência.

c. Robert Pratten:

Robert Pratten[121] considera necessário haver um guia completo e bem explicado a ser seguido por todos que desejam se arriscar na aventura da criação de histórias para múltiplas plataformas. Concentra-se, portanto, nos aspectos e soluções práticas de um *Active Story System* que envolve quatro áreas: experiencia, história, projeto de gestão e organização. Para ele, "*Simply throwing up a website for your TV show doesn't make transmedia storytelling*" (2015: 2). Rejeita, então, a definição clássica de *transmedia storytelling* que diz que é preciso contar uma história em várias plataformas, de preferência com a participação do público, pois estaria focada na produção e não no consumo.

> *The problem with the traditional definition is that it is focuses on the how of transmedia storytelling and not the why – it describes the production and not the consumption. If instead we place the audience at the center of the definition then we get much better focus for our work. Now transmedia storytelling could be described as: taking the audience on an emotional journey that goes from moment-to-moment.* (PRATTEN, 2015: 2).

[119] Conteúdo gerado pelo usuário.
[120] Ver: Bernstein (2014).
[121] Robert Pratten fundou o *Transmedia Storyteller Ltd*, disponível em: http://www.tstoryteller.com/transmedia-storytelling e é criador de *Conducttr*, serviço on-line, interativo, multi-plataforma de aprendizagem, entretenimento e marketing, disponível em: http://www.conducttr.com/. Acessos em outubro de 2016.

Ao colocar o público no centro de todo o processo, tira da história alguns pequenos instantes especiais e os oferece à audiência como um presente, no tempo presente. Sua proposta é estancar um fluxo interminável de eventos insignificantes e oferecer momentos memoráveis e significativos.

Para Scolari (2010), o modelo desenvolvido por Pratten indica como as narrativas transmídia podem tornar-se instrumentos para a construção de audiências de massa. A seguir, o quadro sintético-analítico apresenta as sete características dos universos narrativos transmídia propostas por Pratten.

Quadro Sintético-Analítico 19 – Robert Pratten

SETE CARACTERÍSTICAS DOS UNIVERSOS NARRATIVOS	
1. Pervasivos	A história se constrói ao redor do público e se conecta a ele em todos os *devices* (em qualquer lugar, a qualquer hora).
2. Persistentes	A história se desenrola ao longo do tempo e se transforma de acordo com o engajamento da audiência.
3. Participativos	O público interage com os personagens e com outros membros da audiência.
4. Personalizados	A história se adapta à audiência (memória das interações).
5. Conectados	Há uma integração/conexão entre a história e o mundo real (a narrativa pode agregar contextos da realidade como clima, marés, qualidade do ar, geolocalização etc).
6. Inclusivos	A história é acessível por diferentes *devices*, de variados níveis de sofisticação (responsividade).
7. Na nuvem	Há uma rede central de inteligência que controla a história, capaz de integrar conteúdo e audiência.

Fonte: Pratten (2015).

Pratten observa uma separação entre a cronologia da narrativa e a cronologia da experiência, ou seja, há uma espécie de defasagem entre o tempo diegético daquele que é vivido/experienciado pelo consumidor/espectador. Para ele, há uma mídia diferente a cada etapa da experiência transmídia, que é acionada por gatilhos como:

> *Tempo* – mídia lançada em determinado período temporal, seja em algum dia específico ou algum horário específico.
> *Localização* – mídia lançada somente em determinada área geográfica.
> *Dispositivo/plataforma* – mídia lançada somente em determinada plataforma, como um conteúdo exclusivo para celular.
> *Conhecimento* – mídia liberada para quem já consumiu outros conteúdos do produto.
> *Números da audiência* – mídia liberada quando se atinge determinada quantidade de público.
> *Idade* – mídia liberada somente para determinada faixa etária (OTTONI, CARVALHO, 2011).

Dessa maneira, segundo Pratten, cada *beat* se inicia com um gatilho que é aquele evento que desencadeia a experiência, cujas funções ou atividades se darão adiante, em uma espécie de jornada paralela.

Iniciamos esse capítulo abordando o espaço ibero-americano e caminhamos para as origens dos estudos de transmídia. E em termos de Brasil, como se atualizaram essas teorias e práticas? Mascarenhas (2014) enfatiza que a televisão no Brasil ganhou status de mídia apenas por volta dos anos 1950, com vinte anos de atraso em relação ao restante do mundo, pois, de acordo com Jost (2010), esse status reflete a "capacidade de produzir programas com características próprias". As implicações do fenômeno transmídia da ficção televisiva no país nos interessam em termos de TV aberta e paga com suas tentativas de ampliar o universo ficcional, porém, como já vimos, "a digitalização e inserção da televisão no ambiente de convergência de mídias desafiam, sobretudo, seu modelo de comunicação broadcasting" (FECHINE, 2013: 19-20). Esse modelo foi desafiado especialmente no que se refere à grade televisiva e hábitos do espectador por práticas de distribuição "não autorizada de conteúdos televisivos e de apropriação informal pela audiência" (FECHINE, 2013: 20). Assim, a relação estabelecida do espectador com a TV passou a dar alguns sinais de mudança gerando a necessidade de reação, que deveria ocorrer, segundo Fechine (2013), a partir de dois vetores: (1) incorporação de interatividade ao aparelho de TV e (2) oferta de conteúdo televisivo *on-demand*, sendo esse segundo o modo mais efetivo.

As iniciativas transmídia do produtor brasileiro de telenovelas, em especial da Globo, precisariam ser diferentes – comparadas às dos norte-americanos, produtores de séries – e não encontravam amparo na literatura acadêmica devido a suas características peculiares. Portanto, de acordo com Alex Medeiros[122], foi necessário criar "nosso próprio modelo de atuação com base nas características da empresa e de nosso conteúdo" (FECHINE, 2013: 36).

[122] Em 2013, Alex Medeiros era Gerente de Desenvolvimento de Formatos da Central Globo de Produção.

Os estudos de comunicação em nosso país davam, então, prioridade aos estudos de recepção[123], o que era excelente para análise da produção dos fãs, do comportamento das audiências e das novas práticas suscitadas pelo sistema transmidiático, porém, relegava a produção de conteúdo às iniciativas, pesquisas e experiências desenvolvidas principalmente pelos norte-americanos. A Rede Obitel Brasil de pesquisadores de ficção televisiva foi pioneira no sentido de abarcar ambos os sentidos do discurso que a circulação do produto transmídia suscita, distinguindo

> práticas que se traduzem por meio de conteúdos e discursos gerados tanto por produtores quanto por receptores, possibilitando entrever produções de sentido ancoradas tanto na produção quanto na recepção. Essa nova configuração vai ao encontro do que afirma Scolari (2008), para quem o movimento de tecnicidade cognitiva e criativa dos novos narradores/ receptores é menos assunto de aparato que de operadores perceptivos e destrezas discursivas (LOPES; MUNGIOLI, 2013: 136).

Estávamos, nesse período, navegando entre páginas oficiais e não oficiais de telenovelas no Facebook, conversando com personagens oficiais e fakes no Twitter, lendo blogs de personagens no site das novelas e fakes na rede; sendo que os oficiais eram produzidos pelas emissoras e os não oficiais e fakes, pelos fãs. Nesse ambiente também se incluíam sites, blogs e redes sociais de autores-roteiristas[124].

Já a TV paga começou a oferecer, além dos tradicionais horários de reapresentação, possibilidades de reassistência via computador ou *mobile*, porém, com nenhuma ou quase nenhuma produção transmídia relacionada às suas ficções televisivas (MASSAROLO, 2013). Estas vinham ganhando terreno e importância devido ao incremento da legislação que impunha a presença de produções nacionais nos canais[125]. Destacamos no capítulo 3 o

---

[123] "A recepção não é apenas uma etapa do processo de comunicação. É um lugar novo, de onde devemos repensar os estudos e a pesquisa de comunicação" (MARTÍN-BARBERO, 1995: 39).

[124] "Os espaços de Glória Perez na internet são lugares em [...] que a autora expõe, entre outras informações, fotos, notícias e vídeos sobre a telenovela em ritmo de produção. Deve-se reconhecer, contudo, que, oficialmente, [...] os espaços não são institucionais – sequer são hospedados pelas Organizações Globo. Como autora e, portanto, interessada no sucesso de sua obra, o blog e o perfil de Glória no Twitter são locais que não poderíamos ignorar como ambientes virtuais motivadores de fruição por mais uma nova obra autoral conduzida por Glória. Compõem, dessa forma, mais uma estratégia de pré-lançamento da telenovela. Nesses espaços comandados pela autora, ela informa, tira dúvidas dos internautas sobre seu projeto que se preparava para ir ao ar, respondendo a postagens e, assim, divulgando sua obra ficcional numa interação com seu público" (BRANDÃO, MACHADO FILHO, 2013: 230).

[125] "Desde 2011, a TV paga, ou TV por assinatura, passou a ser conhecida no país pela sigla SeAC, Serviço de Acesso Condicionado. Isso ocorreu devido à aprovação da Lei 12.485, também conhecida como Lei do Audiovisual, que alterou as regras vigentes determinando a abertura do mercado de TV paga às empresas de telecomunicações e estabelecendo a obrigatoriedade de cotas para a produção nacional. Dessa forma, passou a ser indispensável a veiculação de, no mínimo, durante o horário nobre, três horas e meia de conteúdo brasileiro por semana, sendo que metade desse conteúdo deve ser procedente de produtoras nacionais independentes e sem qualquer espécie de vínculo com os grupos de radiodifusão" (LEMOS, 2012: 5).

exemplo de algumas aproximações transmídia na série *Adorável Psicose* (Multishow, 2010-2013).

Souza, Lessa e Araújo (2013) demonstravam interesse em compreender como as redes de televisão brasileiras estavam atuando em termos de criação de projetos transmídia, entretanto buscavam não tomar os casos norte-americanos como norma qualitativa. Em 2013:

> As produções da Globo se destacam pela maior elaboração de seus Projetos Transmídia, os quais via de regra apresentam maior número e diversidade de extensões que almejam o dilatamento dos universos ficcionais. Já as produções pesquisadas do SBT e da Rede Record se encontram num momento igualmente rudimentar no que diz respeito à condução de seus Projetos Transmídia, enquanto os seriados da Band mostram iniciativas mais bem elaboradas do que as novelas dessas duas redes (2013:321).

Temos no presente um ambiente que solicita a expertise do autor-roteirista brasileiro, mas as empresas produtoras ainda não estão em pleno acordo sobre a maneira que essa relação pode ocorrer, nem qual a melhor dinâmica a ser empregada. Por essa razão, no Brasil, às vezes se espera que esse profissional limite-se ao roteiro da ficção propriamente dita e mais nada e, paradoxalmente, outras vezes se espera que esse autor-roteirista exerça as funções de produtor e administrador da obra como um todo. Essa indefinição reflete-se diretamente na tomada de posição que vemos os autores-roteiristas tomar: uns querem distância da possibilidade de aumentar ainda mais suas tarefas e responsabilidades enquanto outros fazem cursos para se tornarem *showrunners* e aprender, assim, a desenvolver os melhores e mais vendáveis projetos transmídia.

5.1. **BÍBLIAS TRANSMÍDIA**

Nos Estados Unidos há uma estrutura que sustenta a indústria cinematográfica e audiovisual há décadas, com regras e legislação bem estabelecidas. Por essa razão, livros como: “A bíblia do roteirista: o guia completo para escrever, formatar e vender seu roteiro” de David Trottier são sucesso de vendas e orientam profissionais há muito tempo. Lá, tanto as bíblias de produção de filmes quanto as bíblias de séries de TV seguem regras específicas e a bíblia nada mais é do que o documento que coloca em acordo a produção, a equipe criativa e os compradores. Em geral, a bíblia de uma série deve conter o que for necessário para aquele produto específico e, por essa razão, formato, número de páginas e outras padronizações são irrelevantes. O que é realmente importante é que cumpra sua função de fazer todos os

envolvidos no projeto ficar sabendo de tudo o que é necessário[126]. E pode ser usada durante todo o processo de venda, produção e distribuição da série, ou apenas no período inicial de negociações.

No Brasil, o autor-roteirista pode ser convidado por uma produtora ou canal para fazer a bíblia de uma série ou pode ter seu próprio projeto e tentar vende-lo[127]. Nesse caso, o conteúdo básico da bíblia é uma apresentação do conceito e conflitos principais da série, o contexto em que a história se desenrola, os personagens e uma breve sugestão do arco dos episódios.

Quanto às bíblias transmídia, nos Estados Unidos fazem parte também dessa cultura de seguir os passos de um guia, um cânone. Portanto, são elaboradas por produtores multiplataforma e *showrunners* e contêm todos os elementos da narrativa, dos diversos designs, dos games, por exemplo, de percursos estratégicos, documentações variadas (direitos autorais, locações, contratos), recursos técnicos, detalhamentos tecnológicos específicos, cronogramas, regras de engajamento, planejamento de marketing e tudo o mais que envolva ou envolverá aquele projeto.

> O roteirista/*showrunner* de um projeto transmídia com função executiva é responsável por operar um modelo de produção cada vez mais descentralizado, num ambiente em que se torna fundamental o conhecimento aprofundado da propriedade intelectual, bem como o monitoramento da história nas diversas mídias e os pontos de entrada para o engajamento dos fãs (MASSAROLO, 2016: 83).

A bíblia transmídia é um documento atraente em si mesmo e sua proposta é proporcionar um envolvimento agradável e interessante ao "leitor". Leitor entre aspas porque pode ser uma apresentação, um vídeo, um game. Enfim, uma experiência completa que apresenta o mundo da história e suas vertentes para todos os envolvidos, em termos de expansão narrativa e comercial.

Catalogamos, a seguir, alguns dos autores mais destacados em bíblias transmídia, lembrando que no Brasil são feitas adaptações a situações específicas e à realidade do País.

---

[126] "Faça tudo que você julgar importante para pintar o mundo que será retratado e o potencial de desdobramento de tramas" (ALBUQUERQUE, 2015).

[127] Segundo Colen (2014), "a Fox, por exemplo, recebe projetos em rodadas de negócios em congressos e feiras, principalmente aqueles que usam recursos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), Art. 39 e co-produção" e "No Fórum Brasil de Televisão 2014 o diretor de conteúdo da Fox, Marcelo Braga, falou da triagem de projetos na Fox: de 200 projetos avaliados, apenas 60 passam para a etapa da escaleta e da produção da bíblia. Desses, 25 viram piloto. E desses, 5 são produzidos e 1 faz sucesso". Ver: Colen (2014).

a. Gary Hayes (1957-):

Hayes (2008) explica que a bíblia transmídia documenta os cânones a serem seguidos por determinada ficção televisiva que terá seu conteúdo expandido, para que haja coerência em seu universo ficcional: narrativas, narrativas derivadas, formatos derivados, personagens, cenários, ambientes, histórias pregressas, possibilidades de futuro daquela narrativa, e ainda visões de negócios, marketing, além de materiais de apoio como definições e documentações de plataformas de mídia, planejamentos, legislações, registros legais, projetos. É feita por e para produtores e equipes multidisciplinares de todas as áreas envolvidas. Está em constante transformação e aprimoramento e há um momento em que deixa de ser projeto e passa a ser de execução. A bíblia é documento de referência permanente e com o tempo vai se tornando cada vez mais detalhada, podendo parecer, inclusive, repetitiva por abordar diversas perspectivas de um mesmo ponto ou assunto. Cada seção se refere a equipes diferentes e especializadas.

Abaixo, um modelo/orientação a ser adaptado de acordo com as características peculiares de cada produção.

Quadro Sintético-Analítico 20 – Gary Hayes - *Structure*

TRANSMEDIA PRODUCTION BIBLE	
1. TREATMENT	*Tagline* *Back story and content* *Synopsis* *Plot points* *Characterization and atitude* *Scripts* *User-centric scenarios*
2. FUNCTIONAL SPECIFICATION	*Multi-platform form* *Rules of engagement* *Platforms and channels* *Service Build overview* *User journey* *Key events* *Timelines* *Interface and branding*
3. DESIGN SPECIFICATION	*Design aesthetic* *Branding and design guidelines introduction* *Storyboard* *Wireframes* *Style guide, colour and font specs* *Media design styles* *Full assets list*

4. TECHNOLOGY SPECIFICATION	*Technology platform vision* *System architecture* *Underlying magic in the technology* *Service build infrastructure* *Device methodology* *User management* *Content management, back-end and server* *Coding and builds* *Quality assurance testing*
5. BUSINESS & MARKETING	*Goals* *Success indicators* *User need* *Target audience and marketing* *Business models* *Projections, budgeting and timelines* *Production team* *Status and next steps* *Copyright, IP & licensing* *Summary and calls to action*

Fonte: Hayes (2011).

b. Robert Pratten:

Pratten relaciona alguns pré-requisitos para projetar um universo narrativo que contém, entre outras documentações, a bíblia participativa (que seria aquela focada nos objetivos, com visão de sucesso comercial, criativo e foco em estratégias de engajamento) e a bíblia da narrativa (*Storyworld Bible*).

Quadro Sintético-Analítico 21 – Robert Pratten – Projeto

SETE PRINCÍPIOS PARA ORGANIZAÇÃO DO PROJETO TRANSMÍDIA
1. Proposta
2. Uma página[128]
3. Bíblia da narrativa
4. Bíblia participativa
5. Carta das plataformas
6. Carta de cenas
7. Diagrama da jornada do usuário

Fonte: Pratten (2015).

[128] "Eu acho que uma história não existe enquanto não puder ser contada em uma página" (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001: 42).

A bíblia participativa precisaria abordar: (1) qual parte da história é contada por qual mídia; (2) qual é o prazo de cada elemento; (3) como a audiência acessa as mídias; (4) quais são as práticas da audiência; (5) quais são as possibilidades de transversalidade não linear; (6) continuidade assegurada entre os desenvolvedores. Abaixo, um esquema da bíblia da narrativa (*storyworld bible*):

Quadro Sintético-Analítico 22 – Robert Pratten – *The Storyworld Bible*

1. Storyworld (Mythos)	*a. Characters and factions* *b. Timeline – events, wars, treaties* *c. Topography & maps - locations/states/cities* *d. Population* *e. Culture* *f. Religion* *g. Language* *h. Economy* *i. Science & Technology (& Magic)*
2. Series synopsis and arcs	
3. Future stories	

Fonte: Pratten (2015).

c. APRO e Sebrae:

No Brasil, a Associação Brasileira da Produção de Obras Audiovisuais, APRO e o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas, Sebrae, apresentaram ao mercado audiovisual a primeira Bíblia Transmídia do Brasil e da América Latina[129], com o objetivo de orientar os profissionais que pretendem desenvolver projetos transmídia.

Quadro Sintético-Analítico 23 – APRO e Sebrae – Bíblia

CRIAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DE PROJETOS TRANSMÍDIA	
1.	Universo Ficcional
2.	Audiência
3.	Janelas e Suportes
4.	Estratégia
5.	Empreendedorismo

Fonte: Casa do Bom Conteúdo (2015).

[129] Concebida por *Associação EraTransmídia 2015*, conteúdo licenciado via *Creative Commons* disponível em: http://www.bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/d6db450eafbf1ac5264e2d4ca08bcfa7/$File/5901.pdf. Acesso em dezembro de 2016.

O foco é estimular a inserção de empresas brasileiras no cenário mundial do audiovisual que está constantemente em busca de inovações em termos de franquias e propriedade intelectual. Essa bíblia é estruturada em forma de caderno de tarefas, propondo a cada passo exercícios que utilizam metodologia MAMP (Multi Audiência Multi Plataforma). Ao final, são apresentados oito conceitos em formato de *checklist* com objetivo de validar o processo: (1) conteúdo principal envolvente, (2) distribuído em múltiplas plataformas de mídia, (3) utiliza o melhor de cada uma delas, (4) gera interesse e visibilidade, (5) mantém atenção e engajamento, (6) permite produção de novos conteúdos, (7) obtém resultados positivos e (8) torna-se fenômeno (transversalização).

A bíblia especifica, ainda, quais são, no País, os principais colaboradores: os autores-roteiristas transmídia, os criativos transmídia, o design *thinker* transmídia, o designer de comunicação transmídia, desenvolvedores de software transmídia e os game designers transmídia. Sobre os autores-roteiristas aponta que eles são:

> Pessoas e funções-chave de qualquer projeto audiovisual e consequentemente, de um projeto transmídia também. Junto com o produtor transmídia é um *showrunner* / roteirista-chefe com funções executivas, eles são responsáveis pelo dia a dia de um projeto e sua realização (produção, operação e monitoramento da história e engajamento dos fãs). Tem extremo conhecimento da propriedade intelectual e ditam os rumos da história na sua gênese, tanto na mídia principal, quanto no ecossistema das demais plataformas de mídias em parceria com o produtor transmídia.

A bíblia transmídia, portanto, orienta os processos e encaminha as ações que devem ser seguidas na criação de um projeto transmídia. Não se confunde com a bíblia de série, menos complexa, mas que também orienta processos e encaminha ações que devem ser seguidas na criação de um projeto de série. Ambas são elaborações de experiências e, para Massarolo,

> Neste aspecto, a formação de profissionais aptos a roteirizar projetos de narrativas transmídia requer outros métodos além dos que são oferecidos nos cursos de Audiovisual. Juntamente com os princípios da dramaturgia audiovisual, se faz necessário um maior entendimento dos processos de criação de estruturas audiovisuais seriadas com base na cultura participativa, principalmente em relação aos pontos de entrada que pode haver para o público interagir com o mundo de história (2016: 95-96).

As estratégias transmídia buscam alcançar um usuário que já está habituado a pensar e agir de maneira fragmentada, complexa, interconectada “e o impulso por consumo nos dispositivos móveis também ocorre dessa forma. Navegamos entre *browsers*, aplicativos e mídias sociais

com assuntos correlatos. Cabe aqui, fazer o ‘estado da arte’ de *user experience*” (DION, FREDINI, UHIEDA, 2016: 253).

Neste capítulo falamos do monitoramento da produção de conteúdo transmídia pelo Obitel em 2013 e identificamos ali alguns pontos diretamente relacionados às atividades dos autores-roteiristas. Confrontando essas atividades com respostas à nossa pesquisa, entendemos que era necessário definir o papel do autor-roteirista em relação à produção de conteúdo transmídia com maior clareza. Em seguida trouxemos quadros sintéticos-analíticos referentes à narrativa transmídia e suas conceituações, abordamos as bíblias de séries e finalizamos com as bíblias transmídia, destacando alguns autores.

Continuando nessa linha, no próximo capítulo trataremos dos principais campos de atuação do autor-roteirista no Brasil.

CAPÍTULO 6

CAMPOS DE TRABALHO DO AUTOR-ROTEIRISTA NO BRASIL

Como você vê a valorização pelo mercado de trabalho do autor-roteirista criador de conteúdo transmídia?

Escribir puede ser un arte pero, en cualquier caso, es un trabajo. Y como en cualquier trabajo se necesita la pericia necesaria para su desarrollo, la necesaria costumbre para sentarse y la capacidad de auto-exigirse para seguir escribiendo palabra tras palabra, frase tras frase.
(ZURIAN, 2015:105).

Antes mesmo de pensarmos nos campos de trabalho do autor-roteirista no Brasil, gostaríamos de refletir sobre o cenário/ambiente que se apresenta hoje em dia. Como frisamos algumas vezes neste trabalho, há uma sobreposição/confusão no que se refere a mudanças sociais que, no dizer de Castells (2003c) produziram novos sentidos no ambiente global. Trazendo para a questão específica que envolve o autor-roteirista, vemos que o seu ofício – a arte de contar histórias – tem sido apropriado por uma série de outras e novas profissões que, genericamente, poderíamos agrupar sob o termo *produtor de conteúdo*. Qual é o ofício do produtor de conteúdo? Ser *storyteller*. Ora, esse novo profissional atua em diversas áreas, do marketing de relacionamento ao empreendedorismo, do planejamento de comunicação às estratégias de vendas, das estratégias de posicionamento de marca ao engajamento de alunos e professores em ensino à distância... A lista é longa.

Mas tudo isso *não é* produção de conteúdo transmídia para ficção televisiva.

O que há em comum entre todos esses profissionais e o autor-roteirista é que todos bebem da mesma fonte, a fonte das boas histórias, as que se aproximam das experiências humanas universais, arquetípicas, originais, aquelas que são *metáfora para a vida* como já delineamos. O autor-roteirista pode auxiliar/atuar em todas essas novas áreas de trabalho, mas o inverso não é verdadeiro e, justamente por isso há tantos cursos, palestras, simpósios etc.

Quanto à produção de conteúdo transmídia para a ficção televisiva, e ainda acompanhando Castells, poderíamos dizer que é a maneira de roteirizar a ficção televisiva que pode incluí-la em uma “infraestrutura material de uma determinada forma organizacional: a rede” (2003c: 116). O movimento é semelhante àquele que foi feito quando as histórias orais passaram para o livro impresso. E é esse o ponto fundamental em que o autor-roteirista precisa se deter.

A rede é uma infraestrutura não linear e, por isso, solicita experiências e ousadias. Mas as bíblias, tanto de séries quanto transmídia buscam, em algumas passagens, reaquecer determinadas técnicas milenares já conhecidas e utilizadas. Por essa razão, o passo à frente do autor-roteirista nesse ambiente deveria ser – exatamente – para frente. Incorporando as lições

do passado de sua profissão e não tentando seguir outras profissões e enfoques que estão no início dessa jornada (apesar de alguns serem úteis, interessantes, e não merecerem ser descartados, apenas somados). Quando se pensa no universo da história, no *storyworld*, por exemplo, podemos nos remeter às descrições do ambiente/cenário utilizado pela dramaturgia desde sempre. Podemos ver abaixo como exemplo um trecho de Ibsen (Fig. 15).

Figura 16 – Mundo da história de *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen[130].

PRIMEIRO ATO

Uma sala mobiliada com confôrto e bom gôsto, mas sem luxo. Ao fundo, à direita, a porta da antecâmara. Ao fundo, à esquerda, a do gabinete de trabalho de Helmer. Entre essas duas portas, um piano. Do lado esquerdo da cena, uma porta e, mais adiante, uma janela. Perto da janela, u'a mesa redonda, uma poltrona e um pequeno canapé. Do lado direito da cena, um pouco atrás, uma porta, e no primeiro plano uma lareira, diante da qual se acham colocadas algumas poltronas e uma cadeira de balanço. Entre a lareira e a porta, uma pequena mesa. Gravuras nas paredes. Um consolo guarnecido com porcelanas e outros objetos de arte. Um pequeno armário cheio de livros ricamente encadernados. O soalho está coberto por um tapête. Fogo aceso na lareira. É um dia de inverno.

(Ouve-se o retinir de uma campainha na antecâmara; um instante depois, a porta se abre. Nora faz sua entrada, trauteando alegremente. Está de chapéu e agasalho e traz vários embrulhos que pousa em cima da mesa, à direita. Deixa aberta a porta da antecâmara, onde se vê um carregador que traz uma árvore de Natal e um cêsto. Êste entrega tudo à criada que abriu a porta.)

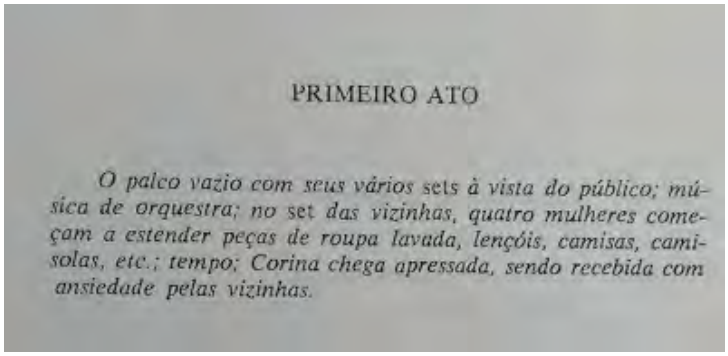
Fonte: Ibsen (1954).

O universo transmídia é mais complexo, com mundos interligados, muitos cenários. Mas sua base está aqui, no dizer como é o mundo e o que está acontecendo ali. Outro exemplo, com

[130] Ver: Ibsen (1954).

um mundo da história mais complexo, dessa vez no Brasil, vemos em Chico Buarque e Paulo Pontes (Fig. 16).

Figura 17 – Mundo da história de *Gota D'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes[131].



PRIMEIRO ATO

O palco vazio com seus vários sets à vista do público; música de orquestra; no set das vizinhas, quatro mulheres começam a estender peças de roupa lavada, lençóis, camisas, camisolas, etc.; tempo; Corina chega apressada, sendo recebida com ansiedade pelas vizinhas.

Fonte: Buarque e Pontes (1982).

Os autores apresentam vários sets no mesmo cenário, além desse acima, o das vizinhas, há o set do botequim, o da oficina, o da Joana, há a orquestra, e todas as ações são simultâneas, com idas e vindas a primeiro plano. Atualmente na TV paga, temos o exemplo do palco giratório de *Vai que cola*[132], que também exibe essa simultaneidade de ações.

Figura 17 – Cenário giratório de *Vai que cola*

Fonte: *Vai que cola* no Multishow[133].

Tal simultaneidade é característica de um universo transmídia. O tempo se expande. A diferença é que em transmídia as ações não ocorrem em um mesmo espaço, como nesses

[131] Ver: Buarque e Pontes (1982).
[132] Disponível em: http://globosatplay.globo.com/multishow/vai-que-cola/. Acesso em janeiro de 2017.
[133] Disponível em: http://portalvaiquecolafas.blogspot.com.br/. Acesso em outubro de 2016.

exemplos, mas sim – como pudemos ver no caso da radionovela de *Êta mundo bom!* – se expandem por diferentes espaços/mídias como rádio, plataformas *mobile* etc. Para Morley estão em andamento mudanças significativas no cenário midiático, como programas de televisão que estão cada vez mais removidos da estrutura de um programa de televisão e incorporados à nova *matriz* de interfaces, *hyperlinks* e bancos de dados (2015: 24).

Essa estrutura em rede, mais horizontalizada, parece à primeira vista muito diferente da estrutura anterior e gera amplos debates: essa nova matriz de interfaces representaria o fim da televisão? Para Carlón e Fechine (2014), a TV e seus produtos passaram a ter novas formas de exibição, pois a realidade sociocultural e econômica de cada país gerou interrogações e especulações sobre o destino dessa que é a principal mídia de massa do século XX. Entre os pontos críticos sobre a televisão destacados nessa obra, temos:

> (1) o enfraquecimento da TV como programadora da vida social devido à "televisão expandida", ou seja, a descentralização do canal emissor;
> (2) a necessidade de articular uma equação que envolva o próprio suporte somado às novas práticas sociais;
> (3) a crise do modelo *broadcasting* que não possui o poder de decretar seu próprio fim como linguagem e dispositivo;
> (4) a televisão que mimetiza o design da internet, mas não alcança sua competência de linguagem e operacionalidade;
> (5) a TV "bipolar" em embate com antigos e novos contratos televisivos, reconhecimentos com o público e audiências; e, ainda,
> (6) a discussão sobre a centralidade da grade de programação e os mecanismos de segunda tela.

Por outro lado, para Buonanno, os processos de digitalização não vieram para acabar com a televisão, mas sim para ressignificar sua existência e multiplicar suas formas de penetração e exibição (2015: 71). Já Feitosa e Bairon entendem que a decadência da televisão se refere apenas ao antigo modelo da TV analógica, com isolamento do aparelho receptor e comunicação unidirecional (2015: 242). Para o autor-roteirista Newton Cannito, o modelo de TV brasileiro, antigo e hegemônico no país, está com os dias contados, pois "nós saímos da TV com grade e genérica e chegamos à televisão *on-demand* e segmentada. A consequência estética disso já está clara: ela exige uma televisão autoral, inteligente e ousada" (2015). Ou seja, uma TV que se firma como arte de autores, pois seus novos critérios têm relação com

nichos de mercado, número de fãs e influência na decisão dos usuários de assinar ou não determinada plataforma ou serviço.

Nos Estados Unidos, em termos de campo profissional para autores-roteiristas, a situação também está se invertendo e, nas palavras de Mckee, a tendência é de deslocamento do cinema para a TV, pois em "roteiros de TV não há limitação de assuntos, você pode falar de política como quiser, pode ser sobre religião, sexo, casamento, corrupção e até sobre crianças. Isso não acontece em um filme. Há coisas que, se você disser, ele jamais será rodado" [134].

Em suma, presenciamos um cenário efervescente, em que funções, profissões, tarefas e necessidades de aperfeiçoamento profissional se misturam e se confundem. Nesse clima eufórico parece que falta uma percepção essencial da diferença entre a realidade que se apresenta para o autor-roteirista no Brasil e aquela de outros países, especialmente dos Estados Unidos. Basta ler superficialmente Jenkins ou Pratten, por exemplo, para perceber a abordagem operacional dirigida à indústria cultural desses autores em suas obras que são bastante adequadas a seus mundos.

O modelo *showrunner*, por exemplo, não está instituído por aqui. É como se o autor-roteirista brasileiro fosse mais artesanal, mais artista, e não percebesse que uma indústria inteira avança em sua direção. É claro que há alguns autores com talento para a produção, com esse *savoir-faire*, mas a maioria não apresenta essa habilidade. Aquele modelo do agente que cuida dos negócios do autor-roteirista também ainda não existe no Brasil, há apenas uma ou outra tentativa nesse sentido. Assim, não há agentes, não há compra de roteiros por agentes e a maior parte dos roteiros é escrito sob encomenda. Mesmo assim, vemos o mercado de trabalho dinamizado nos anos recentes devido à lei da TV paga e à política de fomento à produção da Ancine. Diz Manuela Dias:

> Roteirista de *Transeunte*, *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, *A Floresta que se Move* e das séries em produção *Ligações Perigosas* e *Justiça*, Manuela Dias concorda que a atividade vive um momento inédito, mas se preocupa com a qualidade: "Não acho que o mercado produza bons profissionais. Escolas, cursos, intercâmbios culturais, horas de voo em frente ao computador e, sobretudo, ter o que dizer é o que forma um roteirista." Não basta saber escrever e conhecer o assunto. "Por exemplo, uma pessoa achar que, por ter experiência na favela, pode escrever um filme sobre a favela. Transformar uma experiência pessoal em arte, seja ela qual for, é um talento especial e demanda muita inteligência emocional, distanciamento, ou anos de análise". E apresenta uma resposta para sua preocupação: "O mesmo mercado que está criando essas oportunidades vai filtrar os talentos, é um

[134] Ver: Fernando (2013).

> processo natural. A democratização dos meios de produção audiovisual gera, em contrapartida, uma exigência maior de bons produtos". (SENNA, 2016).

O blog *Limas da Pérsia*[135] afirmou que o processo mais comum para um autor-roteirista ter um projeto desenvolvido na TV aberta é já ser membro contratado da emissora e tentar uma aprovação interna. Na TV paga tem havido investimentos próprios, geralmente mais modestos, o que limita os projetos a produções de baixo orçamento (cerca de U$ 15.000) por episódio. Também há os financiamentos públicos para séries de TV, que funcionam nos moldes do financiamento para cinema, ou seja, é necessário um acordo de exibição antecipado com um canal pago. E alguns autores-roteiristas se arriscam a escrever roteiros originais e formar parcerias (diretor, produtor, ator) para participar concursos de financiamento.

> **CARAMEZ**:
> É uma eterna briga entre David e Golias. Raras são as produtoras que entendem a importância e valor do autor-roteirista. Sempre procuram caminhos e conceitos que descaracterizem a autoria e controle criativo do autor-roteirista. Por exemplo, a ideia de *Writers Room*[136] - muito criativa para uma equipe - é descaracetrizada pela maioria das produtoras e emissoras que investem em criação, pulverizando a autoria individual em prol de algo relacionado ao coletivo, mas com viés de favorecimento à produtora ou ao *player*.

Há também as produtoras independentes que fornecem conteúdo para diferentes mídias, as agências de conteúdo, e a própria internet.

6.1. VALORIZAÇÃO PROFISSIONAL E CONTEÚDO TRANSMÍDIA

Quanto à produção de conteúdo transmídia roteirizado na TV aberta, comumente, o autor-roteirista é contratado por uma grande empresa produtora, por exemplo, a Globo ou a Record, e atua como primeiro autor, dramaturgo, roteirista ou colaborador, participando de grandes colegiados de dramaturgia (ao lado de aproximadamente outros vinte integrantes) e: "sua performance de autor é necessária para brincar com a narrativa em termos de tempo e espaço. Porém, as ações transmídia ocupam muito tempo, envolvendo literatura, marketing e comportamento midiático da audiência"[137].

---

[135] Ver: Anzuategui (2015).

[136] Ver: Rodrigues (2015): "a *Sala de Roteiristas* é o fetiche atual das produtoras no Brasil. Os editais do governo também chamam isso de 'núcleo criativo'. Na prática, é a reunião de profissionais para pensarem e escrevem uma série".

[137] Teor da fala de Fernando Bonassi em resposta à autora no III Ciclo ESPM de Comunicação e Marketing. Brasil: múltiplas identidades. 13/09/2016.

Isso ocorre especialmente porque, na maioria desses casos, o projeto transmídia é lateralizado. Ou seja, não é a narrativa, a história, que comanda as ações transmídia. Por outro lado, nesses casos podemos observar autores-roteiristas bastante satisfeitos com seu trabalho, com a remuneração e com a questão dos direitos autorais. O que se confirma em uma das respostas à pergunta que avaliava se alguns aspectos da criação de conteúdo transmídia poderiam ampliar problemas, tais como autores-roteiristas trabalhando sem contrato, sem crédito, ou assinando cessão total de direitos:

> **ANÔNIMO 2**:
> Minha experiência se limita à TV Globo, onde trabalho como autor-roteirista há 21 anos. E nesta empresa a possibilidade acima descrita não acontece. A empresa leva a sério o respeito às questões trabalhistas dos autores-roteiristas que contrata.

O mercado de trabalho para o autor-roteirista de ficção televisiva brasileira tem aumentado substancialmente nos últimos anos. Entre os fatores que levaram a isso, temos a crescente necessidade por narrativas complexas e suas extensões em forma de conteúdo transmídia:

> **ORIOLO**:
> É uma necessidade do mercado, que cada vez mais precisa de narrativas mais complexas. Não dá para simplificar as histórias porque muitos públicos não aceitam ou não se engajam no projeto. E se você quer uma história que agrade seu público vai ter que procurar os serviços de um profissional.

Para alguns, a valorização do autor-roteirista é semelhante caso ele crie ou não crie conteúdo transmídia, pois está relacionada à autoria mesmo, naquele sentido de diferenciação, de dedo apontando, que liga o nome à obra (FOUCAULT, 2009: 42).

> **CAMOLEZ**:
> Ainda não vejo nenhuma diferença de valorização entre o trabalho do autor-roteirista criador de conteúdo transmídia e a valorização do autor-roteirista do mercado (dito) convencional. Para a maioria somos ‘roteiristas’. Tanto o reconhecimento autoral quanto a valorização financeira seguem os mesmos códigos.

> **BELLICIERI**:
> Sobretudo porque existem muitas iniciativas de produção que não convencem enquanto qualidade de conteúdo (claro, podemos estar em esfera altamente subjetiva quando tratamos de qualidade de conteúdo) mas aqui me refiro às iniciativas populares no mau sentido (replicação de memes, opiniões, aí sim, subjetivas sem qualquer princípio autoral ou de fato roteirização, para trazer para o tema). Isso confunde e iguala aquele que produz conteúdo autoral, daquele que apenas replica senso comum.

Dessa forma, observa-se que, apesar de o mercado estar se abrindo mais para o profissional com a demanda de mais autores-roteiristas e boas histórias, a profissão ainda sofre devido a dificuldades estruturais. É um mercado pequeno e a atuação do autor-roteirista especializado em conteúdo transmídia aparece como:

> **MOTTA CARDOSO**:
> Incipiente, pois muitas formas de captação de recursos já solicitam de antemão o roteiro, antes mesmo de se ter recursos para a realização audiovisual.

Ou seja, um trabalho inicial muitas vezes não remunerado, no risco, e que ainda é ampliado por projetos complexos e intrincados que podem ou não vir a ser realizados. Sendo que:

> **PACHECO MOTTA**:
> Não temos sequer a figura do *manager*, temos que criar o projeto, escrevendo sinopse, piloto, arco dramático, perfil de personagens - ou seja, praticamente tudo que se precisa para se levantar, ou não, um voo. Depois de vender o nosso peixe, negociar os valores vem a briga pelo direito conexo e tal, enfim estamos quase sempre de pires na mão.

> **ANÔNIMO 1:**
> O ambiente digital estava para ter uma legislação no Brasil, [...] mas com a troca de governos essa ação estancou[138]. Então, é como terra de cego, o conteúdo é colocado à revelia do autor e não é reconhecida a autoria ainda... Como o autor pode ser valorizado assim? O provedor ganha e ele não?

Falta de legislação, falta de regulamentação da profissão, mas é possível imaginar soluções:

> **PACHECO MOTTA**:
> A questão é ter mais mercado. Aqui temos praticamente uma emissora produzindo tudo. As coproduções ainda são tímidas no mercado aberto, mas temos um caminho aí. É preciso abrir mais - por que as repetidoras das grandes emissoras não produzem suas próprias ficções com os desdobramentos da transmidia? Existem mil possibilidades - inclusive de produção, pois até com celular se faz filme. Poderia ser um ponto de partida para aumentar ainda mais o nosso mercado.

> **VIANA**:
> Tudo o que valorizar nossa capacidade de trabalho é bem vindo. Não sei se a exigência do mercado tem resposta imediata no salário, mas a luta é essa, sempre.

As respostas a nosso questionário nos trazem ainda um ponto relativo ao status, à posição do profissional em termos de verticalidade-horizontalidade: alguns autores-roteiristas acreditam e

[138] Ver: Herculano (2015b).

apostam em uma hierarquia autoral em que o criador de conteúdo transmídia situa-se abaixo, em zona menos nobre, em local de treinamento para ascensão posterior:

> **ANÔNIMO 2**:
> É uma especialidade, hoje, fundamental para o mercado de TV aberta. Mas, na hierarquia, não deve estar jamais sobre os autores do conteúdo principal.

> **NÉIA**:
> No que se trata especificamente da telenovela, me parece que o desenvolvimento de conteúdo transmídia seria uma tarefa ideal para os colaboradores – sob supervisão, é claro, do autor-roteirista da ficção-matriz. Uma forma de o escritor "não-titular" exercitar suas habilidades para, futuramente, ser capaz de abarcar tanto a criação da obra para exibição na televisão quanto o desenvolvimento de conteúdos para outras plataformas.

O que não invalida o valor do desenvolvimento contínuo e da ampliação da participação dos autores-roteiristas na criação de conteúdo transmídia para a ficção televisiva brasileira:

> **RACHID**:
> Acho ótimo. Amplia as possibilidades de comunicação, as possibilidades artísticas e o mercado, numa época de trabalho precário como a nossa.

> **HOFFSTETTER**:
> Acho fundamental que o autor-roteirista ocupe todos os espaços possíveis e transmídia é mais um.

Há uma reconfiguração na forma de narrar, mas as expansões transmídia não deixam de solicitar a expertise de um autor que as torne verossímeis. Apesar disso, nota-se em grande número de tentativas de produção de conteúdo transmídia sem a participação de um autor-roteirista a falta de um olhar mais experiente para o que integraria ou não determinada narrativa, o que resulta em extensões verdadeiramente desconectadas e consequente desinteresse da audiência.

6.2. QUESTÕES TRABALHISTAS E DIREITOS AUTORAIS

Quanto às questões trabalhistas, os problemas enfrentados pelos autores-roteiristas persistem quando se trata do conteúdo transmídia. A exemplo do que ocorre com o trabalho do dramaturgo em geral como “problemas na arrecadação de direitos, pífias políticas públicas, dificuldades de financiamento e diversos tipos de censura” [139], com poucas exceções, vemos profissionais trabalhando sem contrato, sem crédito, e assinando cessão total de direitos.

[139] Ver: Bomfim (2014).

RACHID:
Essa pra mim é uma das grandes questões sobre o trabalho transmídia.

VIANA:
Tudo é um risco em nossa categoria. É preciso estar atento, sempre.

CARAMEZ:
Enquanto não tivermos uma Lei que proteja de forma verdadeira o autor-roteirista, além de um formato de organização da categoria igual ao que vemos na WGA[140], andaremos numa esteira de sentido inverso à nossa caminhada.

COLEN:
Acho que essas questões permeiam nossa profissão como um todo nos dias de hoje. Não é o fato de escrever projeto transmídia que vai fazer com que a condição de trabalho do autor-roteirista seja ruim. Se o produtor tiver esse tipo de pensamento, ele vai fazer isso com todos os roteiristas, independente dele escreever para mídias digitais ou para o produto principal.

ORIOLO:
Isso acontece em todos os formatos. Não é uma questão exclusiva dos conteúdos transmídia. É mais complexo do que só essa área. Passa por todos os problemas que os autores enfrentam no Brasil em relação aos direitos autorais.

A falta de regulação do mercado e a má-fé de algumas produtoras mostram-se como principais fatores para a desvalorização e prejuízo do profissional. No sentido contrário, algumas empresas se destacam em nossa pesquisa pelo respeito a seus contratados, relatado em diversas respostas. Por esse motivo, tais roteiristas possuem uma visão de mercado mais justo, o que não reflete o pensamento de grande contingente de profissionais. Outro ponto importante é a necessidade de haver maior união da categoria, tradicionalmente desunida, talvez reflexo da própria forma solitária de execução das tarefas profissionais no dia a dia:

ANÔNIMO 1:
Ninguém deve trabalhar de graça. Você não chama uma faxineira para limpar sua casa e diz a ela que se gostarem do ambiente limpo, você vai pagá-la. Quem trabalhar na transmidiação de graça pode estar tentando chamar a atenção para o seu conteúdo e assim tentando pescar algum contrato. É válido, porque é um investimento que aquele autor que não tem nome está fazendo na sua carreira. Mas pode passar a vida assim e não ganhar nada. Sou a favor de um pagamento mínimo que seja ao autor. Mas, estamos longe desta realidade. Prejudicam-se outros autores e seus contratos. Toda vez que o mercado não tem regulação todos são prejudicados.

[140] WGA é a sigla de Writers Guild of America, sindicato norte americano de escritores de programas de televisão, filmes, programas de notícias, documentários, animação, internet e celulares (novas mídias).

> **CAMOLEZ**:
> Sim, principalmente quando você está envolvido na criação deste conteúdo para produtoras independentes, onde a fé no trabalho é maior. Quero dizer, alguém te procura com uma proposta, uma ideia inicial que precisa ser melhor desenvolvida, você aceita, desenvolve o conteúdo, cria alternativas de narração para as mídias e reza para que ela chegue ao maior número possível de pessoas. Na maioria das vezes (neste caso especificamente) não existe contrato para isso, existe um valor pré-determinado para o seu trabalho, se a coisa pegar e surgirem patrocinadores, você ganha. Se a coisa não pegar, todo mundo perde. A questão de crédito nestas circunstâncias fica a cargo dos autores-roteiristas em exigir e/ou pedir por eles. O cenário muda quando o trabalho é desenvolvido para produtoras já consagradas no mercado e reconhecidas por gerarem conteúdos para diferentes mídias, existe contrato, existe pagamento fixado para o seu trabalho, créditos são dados (para o autor que concebeu a ideia e algumas vezes também incluem os roteiristas que ajudaram no seu desenvolvimento). Em qualquer um dos casos sempre existe transferência total de direitos sobre a obra que passa a ser de propriedade de quem produz e a comercializa (o que pode interferir diretamente na questão de créditos etc.)

Se atualmente há dúvidas e questionamentos a respeito de direitos autorais da profissão como um todo, quanto aos direitos relativos ao conteúdo transmídia há muito mais. Segundo Rodriguez-Amat (2014), quanto a assunto estão em pauta (1) características, potencialidades e desafios da *transmedia storytelling*; (2) direitos de autor e proteção da propriedade intelectual; e (3) a própria autoria. De um lado, no campo de batalha, estão os objetivos financeiros e possibilidades de investimento da indústria criativa e do outro fervilha uma disseminação indiscriminada de dispositivos tecnológicos, modos de utilização e alcance geográfico de produtos, além de possibilidades muito amigáveis de edição e distribuição. Concordamos com Rodriguez-Amat (2014) quando ele diz que, para as grandes corporações, essas facilidades de edição e distribuição de conteúdo pelo espectador/usuário/consumidor significa mão-de-obra gratuita. Isso exclui o autor do campo de lutas e, paradoxalmente, diminui as possibilidades de criação pelo espectador/usuário/consumidor, pois que ele logo se desinteressa de conteúdos frágeis e mal estruturados.

> **VIANA**:
> Acho que o mundo inteiro está observando isso e tentando encontrar uma resposta. Ainda não sabemos como vai ser essa questão do direito autoral, é mais complicado do que parece.

Temos em luta, portanto, um conjunto de interesses bastante heterogêneo sendo que, no Brasil, entendemos que a situação se agrava,

> **KALIL**:
> Acho que as questões autorais são bem perversas pro roteirista, não importa para que mídia sejam destinados os trabalhos.

É notável perceber em muitos trechos das respostas que não há a sensação de amparo legal. A discussão sobre os direitos autorais não diz respeito apenas ao Brasil, é uma questão que envolve o mundo todo e o processo de globalização. E, apesar de estarmos tratando de um assunto intrinsecamente ligado a questões de trabalho de um profissional especializado, de uma categoria profissional, soa como se estivéssemos lidando com questões de ordem privada, pois parece que o direito:

> **MOTTA CARDOSO**:
> Depende da postura do autor-roteirista e da produção.

Para Ianni, a globalização "transforma amplos setores da sociedade civil em deserdados, não só de condições e possibilidades de soberanias e hegemonias, mas também de bases sociais indispensáveis à sobrevivência" (2003: 60). As questões que afligem autores-roteiristas esbarram em assédio moral e perdas econômicas sérias. Especialmente para aqueles profissionais que não possuem contratos com empresas idôneas e são praticamente defraudados por seus próprios empregadores

> **ANÔNIMO 1**:
> Não tem conteúdo sem autor e não tem trabalho de autor sem remuneração e reconhecimento de autoria. Enquanto não houver uma chancela sobre essas questões legais, uma legislação para isso, estamos abertos a todo tipo de assédio moral e perdas econômicas.

Quanto ao conteúdo transmídia, por ser algo novo que envolve assuntos e questões legais são imperativas revisões urgentes na legislação.

> **ORIOLO**:
> Acho que a questão dos direitos autorais precisa ser revista como um todo. Não só para o conteúdo transmídia. Deve sim ter a preocupação de incluir esse tipo de narrativa nas leis e negociações.

> **SVARTMAN**:
> Sim, mas na verdade esta questão permeia toda a produção convergente, até porque é algo novo. Mas acredito que chegaremos a um ponto de equilíbrio.

> **CAMOLEZ**:
> A internet/mídias sociais já são famosas por infringir direitos autorais e não vejo uma solução imediata pra isso. Mas com relação às produtoras acredito que a cessão total de direitos vai prevalecer e nós roteiristas vamos continuar assinando pelo simples fato de queremos ver nossas obras realizadas. Do

> contrário, contratar um advogado que seja expert no assunto (são poucos) para reformular esta cláusula pode custar uma grana que a gente não tem, a antipatia da produtora e talvez até o cancelamento do projeto. Sempre é uma coisa que me incomoda, mas sozinho e talvez nem em grupo conseguiremos mudar isso. Precisaríamos ter também outros órgãos mais presentes na batalha, como um sindicato mais atuante. Não sei!

A divergência relativa à questão dos direitos autorais diz respeito aos profissionais contratados por grandes empresas que se sentem mais seguros e respeitados em seus direitos do que os outros. Quanto mais antigos os contratos, mais seguros se sentem. A esse respeito, a pergunta específica era: "Em sua opinião, a produção de conteúdo transmídia pode afetar questões de direitos autorais?". Dos entrevistados, alguns responderam apenas sim ou não, mas outros explicaram a resposta, como exibido acima. Tivemos, assim: (a) nove acham que *sim*; (b) quatro acham que *não* (porque esse conteúdo faz parte do todo da história, porque cada passo ou versão tem seu autor próprio); (c) seis acham que depende (do profissional, da produção, da revisão das leis, de dinheiro para contratar advogados se necessário, de decisões globais, pois a questão afeta o mundo inteiro, de novos modelos de negócios); e (d) um não respondeu. Então, essa é uma questão que ainda divide opiniões e está sujeita diretamente ao tipo de trabalho, contrato ou experiência vivida, ou não, pelo autor-roteirista.

Outro ponto abordado refere-se aos direitos dos autores-roteiristas que atuam ao lado de colaboradores, que também participam da criação

> **CARAMEZ**:
> Sim. O fato de você estender o conceito e universo criado para alguns formatos e técnicas narrativas distintas incorre na preservação dos direitos autorais daqueles que o criaram originalmente e dos que, respeitando o processo criativo, também participem de forma efetiva da criação. Isso deve ser protegido.

E os direitos de autor de conteúdos que são retrabalhados pelos espectadores, os conteúdos criados pos fãs:

> **COLEN**:
> A questão do direito autoral na internet é bastante complexa, pois muitos fãs acabam se apropriando e replicando o conteúdo em suas próprias páginas. E acredito que eles devam ter essa possibilidade sim. Afinal, eles fazem isso porque gostam. E como as coisas acontecem muito rapidamente na rede, é difícil controlar o que cada pessoa está fazendo com seu conteúdo. Então, ao produzir para internet, temos que ter em mente um outro modelo de negócios, que use essa característica de modo que isso ajude o projeto. Mas isso é uma opinião minha. Há quem entenda que isso seja prejudicial. Agora, no caso de empresas ou grupos econômicos replicarem o conteúdo, a situação muda de figura.

Para produzir conteúdo transmídia para a ficção televisiva o autor-roteirista brasileiro precisa conhecer bem o ambiente em que está inserido e as alterações pelas quais esse ambiente está passando. Em 2016, foi criada a GEDAR (Gestão de Direitos de Autor Roteirista) associação que fará a gestão dos direitos autorais dos roteiristas, que não era feita há anos no Brasil[141]. No mesmo ano foi lançada a *Campanha Audiovisual* que luta para que as formas de remuneração de roteiristas e diretores do mundo todo sejam equiparadas[142].

6.3. TV ABERTA

Iniciamos este tópico falando sobre o "fim da televisão". Foco de nossos estudos, esse tema nos preocupou e, no ano de 2015 nos dedicamos a realizar um comparativo dos Anuários Obitel para verificar qual era afinal a queda de produção de títulos inéditos de ficção televisiva no Brasil. Levantamos, então, essas informações e geramos o quadro sintético-analítico 24, abaixo[143] que não indicou queda, mas sim leves alterações ano a ano, sem mudanças bruscas ou de relevância. Os números totais reiteram a hegemonia da Globo que, em termos relativos, nunca baixou dos dois dígitos. A emissora também se destaca em medições de audiência, número de horas, número de exportações e prêmios e – por essa razão, é capaz de configurar de forma determinante os dados de ficção televisiva do Brasil.

A relevância da TV aberta no Brasil é notória e, no presente trabalho, já no primeiro capítulo informávamos entre os autores-roteiristas entrevistados a maioria atuava ou já havia atuado na TV aberta. É possível notar os números desse comparativo na Tabela 3, a seguir. Ali podemos observar o número de títulos inéditos de cada emissora, ano a ano; e a soma das ficções televisivas brasileiras inéditas de todas as emissoras, a cada ano.

---

[141] No lançamento da nova associação, foi realizada uma inédita distribuição de direitos autorais, com pagamento referente a 95 obras, totalizando R$ 465 mil repatriados da Argentina. Ver: Tela Viva (2016).

[142] Esta campanha é patrocinada por duas organizações sem fins lucrativos: Writers & Directors Worldwide e CISAC. Ver: http://www.campanhaaudiovisual.org/.

[143] "A metodologia empregada utilizou alguns números ligeiramente diferentes das tabelas completas dos anuários, pois não computamos as ficções das TVs públicas, como TV Cultura e TV Brasil, e sim apenas dados de ficção televisiva brasileira das TVs comerciais, Globo, Record, SBT e Band. Outro ponto metodológico a destacar é que determinado título aparece em anos diferentes caso capítulos inéditos tenham sido apresentados, como ocorre com séries longevas e telenovelas que começam em um ano e terminam em outro. Isso ocorre porque a metodologia do OBITEL considera as produções inéditas exibidas no ano" Ver Lemos (2015).

Tabela 3 – TV Aberta: Número de títulos inéditos por ano, por emissora

	Globo	Record	SBT	Band	Total
2007	29	7	2	1	**39**
2008	26	7	3	2	**38**
2009	31	8	2	0	**41**
2010	31	7	2	1	**41**
2011	29	6	1	2	**38**
2012	23	9	3	0	**35**
2013	23	9	2	0	**34**
2014	27	8	3	0	**38**
2015	41	5	4	0	**50**
Total	**260**	**66**	**22**	**6**	**354**

Fonte: Obitel

Assim, em nosso país, apesar de pequenas oscilações, a TV aberta oferece seu produto principal aos brasileiros: telenovelas, séries, minisséries, especiais. A ficção televisiva da TV aberta é um vasto campo de trabalho, com uma relação cultural e subjetiva com a audiência, que se intensifica ainda mais na atualidade.

> Com o desenvolvimento de tecnologias cada vez mais sensórias, acreditamos que a televisão se apropria de um "mundo lúdico", configurando para além do hibridismo entre realidade e ficção, novas subjetividades no espectador que, acreditamos, deseja narrativas mais rítmicas, velozes e hipertextuais, relacionadas às novas plataformas digitais e em rede (REZENDE, 2016: 70).

Devido à sua quase onipresença, a TV aberta possui uma importância relevante em todo o mundo, independentemente de estar atravessando um período de grandes transformações [144]. A TV aberta brasileira experimenta, ainda, novas possibilidades relacionadas à coprodução. Algumas emissoras têm produzido em conjunto com canais por assinatura brasileiros e estrangeiros e produtoras independentes indicando o "início de um interessante diálogo entre canais abertos e pagos" (LOPES, OROZCO GÓMES, 2016: 164).

[144] Para Ben Sherwood, presidente de televisão da Disney/ABC, "o setor tem futuro essencial na mídia, já que consegue oferecer ao público algo que as outras plataformas não conseguem, uma forte presença local" (LAUTERJUNG, 2016). Um estudo de 2016 da Discovery Networks, que incluiu o Brasil, indica que as pessoas ainda desejam curadoria de conteúdos sendo de 81% a média de consumo global de conteúdo linear dos nove países pesquisados. Segundo Parente (2016), considerando ainda que 68% dos assuntos compartilhados nas redes sociais se referem a conteúdo televisivo (aberto e pago), a TV confirma seu papel como "influenciadora, fonte de informação e interação humana e social". Onipresente e lúdica, a televisão – e a programação da TV aberta – ocupa 95% das residências no país (Dados do IBGE).

6.4. TV PAGA

A história da TV paga no Brasil teve início no começo dos anos 1990 com canais de programação segmentada e permaneceu como um privilégio das classes sociais mais altas até metade da primeira década dos anos 2000. Com um leve crescimento no número de assinantes ano a ano e programação de ficção televisiva notadamente estrangeira, especialmente norte-americana, esse panorama se alterou bastante com o crescimento da adesão da Classe C depois de 2011 e a aprovação da Lei 12.485, sendo que "os dados registrados pelo Anuário Obitel no período de sete anos, de 2007 a 2013 exibem um salto de 247% no número de assinantes e de brasileiros com acesso à TV paga no Brasil" (LEMOS, 2015). Olhando para o passado recente, em 2005 e 2006, por exemplo, em termos de ficção televisiva brasileira na TV paga, o canal Multishow apresentava a série *Cilada*, que perdurou por seis temporadas; e a HBO, *Mandrake* e *Filhos do Carnaval*. Por outro lado, em 2014, a TV paga contava com produções nacionais em 11 canais, contabilizando 33 ficções televisivas. Um crescimento considerável:

> O que antes se limitava a esparsas produções de ficção nacional em um ou outro canal, atualmente se multiplica e se espalha por emissoras nacionais e estrangeiras de maneira ampla. Esse espalhamento oferece um cenário distinto daquele presente na TV aberta, pois apresenta outras características como, por exemplo, episódios exibidos diversas vezes em diferentes horários na grade do canal, episódios diferentes da mesma ficção exibidos no mesmo dia e, ainda, produções exibidas em mais de um canal em determinado período (LEMOS, 2015).

Assistimos, assim, a um período de investimentos financeiros na produção brasileira de audiovisual que além de gerar o crescimento do setor como um todo, estimulou ainda o desenvolvimento das produtoras independentes, abrindo ainda espaços de atuação e experimentação transmídia.

6.5. PRODUTORAS INDEPENDENTES

A indústria da comunicação avançou muito nos últimos anos em termos de mercado para projetos de conteúdo e focados em outras mídias, principalmente a internet[145]. No Brasil, a lei da TV paga produziu um grande estímulo ao setor, assim como para campos correlatos e,

[145] Entre outros, a afirmação é de Fernando Meirelles que, em 2014, portanto antes da crise econômica, havia inaugurado em sua produtora, a O2, um setor especialmente dedicado a outras telas, comentando: "se antes os orçamentos para projetos dirigidos à internet não passavam dos R$ 80 mil, hoje chegam a R$ 3 milhões" e ainda que contabilizou no primeiro trimestre de 2014 o faturamento esperado para o ano todo.Ver: Meio e Mensagem (2014).

segundo Lopes e Orozco Gómez houve “aumento nos recursos técnicos em áreas como interpretação, direção, iluminação e efeitos especiais, fortalecendo a produção de séries no país” (2016: 45-46). Esse estímulo à produção de séries[146] sinaliza um potencial de alterações estruturais significativas:

> A nosso ver, é essa nova produção que progressivamente (mas em tempo acelerado) pode levar à constituição de uma “cultura da série nacional”, tanto em termos da produção (“reaprender” a fazer esse formato) como da circulação (distribuição através de parcerias com majors internacionais) e do consumo (diversificação nos modos de assistir pelo espectador), numa espécie de resposta nacional ao cenário midiático globalizado caracterizado por uma “TV Transformada” (LOPES, OROZCO GÓMEZ, 2016: 145).

As produtoras independentes são um verdadeiro berço criativo para autores-roteiristas, especialmente por atuarem na TV paga, na TV aberta, em co-produções mistas de todo o tipo, e também em cinema, publicidade e ações transmídia.

Quanto à questão das múltiplas telas, ressaltamos que a associação que reúne as produtoras de audiovisual independente no Brasil não por acaso mudou de nome. Antes era ABPITV (Associação Brasileira de Produtoras Independentes de Televisão) e agora passou a se chamar Bravi (Brasil Audiovisual Independente) o que reflete claramente a necessidade de não restringir as atividades da associação e acolher a expansão dos produtos da televisão para outras telas.

6.6. OTTs

O conteúdo Over-The-Top (OTT) é via IP, porém sem um canal dedicado, ou seja, exclusivo. Por isso pode ser acessado por plataformas como videogames, *SmartTVs*, computadores e *mobile*. Engloba serviços como Apple TV, Netflix, Amazon Video, Hulu e representa uma opção para acesso a grande número de conteúdo por valores acessíveis. E o conteúdo é misto, cinematográfico, televisivo, ficcional, documental etc.

No Brasil, é mais um espaço para a produção de conteúdo roteirizado e extensões transmídia. Além das reprises de telenovelas e séries da TV aberta como Record, Band e SBT, a Netflix,

[146] Em 2016, o crescimento das produções independentes brasileiras foi destaque na revista britânica “Television Business International Scripted” que destacou a evolução das séries de ficção exibidas em canais abertos e pagos em relação a um espaço em que anteriormente apenas as telenovelas se sobressaiam. Ver: BRAVI (2016).

em 2016, lançou mundialmente a primeira série brasileira original[147] com grande repercussão nacional e internacional.

Neste capítulo abordamos algumas questões relacionadas à valorização do profissional autor-roteirista e suas principais áreas de atuação no campo da criação de ficção televisiva brasileira e expansões transmídia. No próximo capítulo, tecemos algumas considerações finais.

[147] A série tem por título *3%*, criada e escrita por Pedro Aguilera, da produtora independente Boutique Filmes.

CAPÍTULO 7

UM OLHAR PARA O FUTURO

A produção de conteúdo transmídia pode afetar questões de direitos autorais?

7. UM OLHAR PARA O FUTURO

O trabalho do autor-roteirista é invisível. Mas esse profissional carece de maior visibilidade, tanto no sentido de sua afirmação enquanto autor, o que muitas vezes lhe é negado, quanto no sentido da sua capacidade inerente de criação de conteúdo transmídia, que algumas vezes é ignorada. Desde aquele "super-autor" da telenovela brasileira, nascido junto com a própria telenovela *analógica*, muito mudou. Ainda vemos alguns desses ícones em ação, mas o ambiente que está recepcionando as novas gerações de autores já se modifica rapidamente.

O mundo digital e a vida que ali se desenrola, com suas realidades trabalhadas tecnologicamente, possui uma dimensão um tanto deslocada do mundo real e da vida analógica que acontece a seu redor. As possibilidades narrativas de que tratamos neste trabalho fazem parte de um *lócus* em que tais mundos idealmente se integrariam um pouco mais. Talvez tratemos de utopia, talvez de futuro, em um planeta em que todos os seres têm direito à contemplação, ao descanso e ao fruir de uma boa e envolvente história, expandida por diversas mídias. Mas estudo da União Internacional de Telecomunicações (UIT) [148] diz que no mundo há 3,9 bilhões de pessoas desconectadas, o que corresponde a 53% da população no planeta, dado desanimador. Entretanto, o que aconteceu com os celulares nos dá algum alento: em termos globais, "a cobertura de rede móvel está se tornando praticamente onipresente, atingindo potencialmente cerca de 95% da população no mundo, algo muito próximo de 7 bilhões de pessoas" [149].

É um momento de aprendizado para todos, tecnologias e gentes[150], o que é muito interessante. Entre os autores-roteiristas que participaram de nossa pesquisa, alguns já tiveram seu conteúdo de ficção televisiva original sendo trabalhado por outros profissionais, ou seja, já tiveram suas obras sendo *transmidiadas*:

> **RACHID**:
> Tivemos muitas ideias. Poucas delas puderam ser executadas. Ainda explorando e construindo uma narrativa nesses meios.

[148] Ver: ICT Data and Statistics Division (2016).
[149] Ver: Amaral (2016).
[150] Jeff Gomez diz que o conteúdo é a soma do intercâmbio entre o contador de histórias (storyteller) e a audiência. Porém, desde que a mídia de massa (broadcast) se instalou, essa relação tão estreita se rompeu. Mas agora, as mídias digitais vieram para reintegrar os dois: "This change is a big shock to content providers because it happened so suddenly. We've forgotten how to include audience response intrinsically and dynamically in our stories. We've got to reteach this to ourselves, and that means reexamining our technological capabilities and taking new approaches to data" (GOMEZ, 2016).

ANÔNIMO 2:
Em _____, série da TV Globo, da qual fui roteirista por três temporadas, teve conteúdo transmídia e o resultado foi bem satisfatório.

VIANA:
Quando o trabalho é feito em conjunto, funciona bem. O que não pode é cada grupo ter sua visão da obra sem se importar com a visão do outro.

SVARTMAN:
Trabalhei com _____[151] em 3 novelas diferentes e achei a relação extremamente positiva.

CARAMEZ:
Gostei muito, pois a equipe que me envolvi sabia respeitar o espaço criativo do outro, discutia muito os processos de estrutura dramática, e principalmente de ação dramática. Nesse processo é fundamental a figura do produtor criativo.

Entre testes, experiências e dificuldades de execução, surgem propostas interessantes, criativas e com destaque para a integração das equipes com o fim de que a visão do todo dê unidade aos conteúdos. Já vemos, portanto, em nosso país, uma série de exemplos da passagem da potência ao ato preconizada por Agamben (1993). A novela *Totalmente Demais* (Globo, 2015-2016) teve um capítulo zero na web e em matéria no GShow um dos autores-roteiristas, Paulo Halm, achou "importante levar a mesma história para uma tela diferente, mas sem comprometer e nem adiantar a que vai passar na televisão" e Rosane Svartman ponderou: "A ideia do capítulo zero é completamente inovadora e o projeto só deu certo porque foi abraçado por diversas áreas da emissora" [152]. A série *Supermax* (Globo, 2016), em 12 episódios, também arriscou uma experiência: os primeiros 11 episódios foram lançados, simultaneamente, no serviço de *streaming* da emissora (Globo Play) numa proposta de *binge watching*.

7.1 CORTA

Procuramos nos manter fiéis ao roteiro metodológico que nos propusemos ao início desse percurso e nos remetemos à circularidade da narrativa para retomar e encerrar alguns pontos:

1. Entre as decisões que tomamos como pesquisadora, optamos por utilizar muitas fontes não acadêmicas na pesquisa, pois estas nos davam a noção de tempo presente bastante importante para o enfoque de nosso objeto de estudo. Assim, não nos limitamos a

[151] Nome de uma roteirista e produtora transmídia da Rede Globo.
[152] Ver: Gshow (2015).

artigos jornalísticos, e avançamos em direção a sites, blogs, grupos no Facebook, brasileiros e estrangeiros. Tínhamos essa necessidade de exibir a existência dinâmica do objeto e não nos limitar a reproduzir olhares e conjecturas. Em nosso projeto e método nomeamos esse material de *Extensão de pesquisa bibliográfica 2 – textos não acadêmicos*. São 535 links que foram sendo garimpados durante todo o período da pesquisa, estudados e classificados por assunto (Apêndice 3). Agora, percebemos que todo esse material foi em si uma pesquisa documental, dentro da pesquisa maior. Tínhamos um corpus com centenas de links, esse corpus foi analisado, organizado e integrado a nosso estudo. Por essa razão, entendemos que os princípios operacionais propostos por Morin (1991) nos autorizavam: (1) a compor um tecido formado de elementos supostamente separados, trançando pensamento científico com blogs da internet (princípio dialógico); (2) a interagir em grupos e listas na web, ser fã de séries e novelas, ser uma pesquisadora *insider* (princípio recursivo); e (3) a não separar a parte do todo, procurar compreender o papel do autor-roteirista e do conteúdo transmídia de um ponto de vista amplificado (princípio hologramático).

2. Esse terceiro princípio proposto por Morin (1991) também esteve presente em nossa abordagem do tempo da pesquisa, conforme expusemos no início do trabalho. Essa ampliação temporal da fase de coleta permitiu que nosso objeto não se distanciasse e estivesse sempre ao nosso lado. Os cânones acadêmicos determinam um período mais curto de coleta, com o objetivo de fechar o material e permitir que a análise se aprofunde devidamente. Arriscamos-nos nessa decisão porque a visão do ambiente como um todo, em sua extensão, nos importava demais. Para descrever o processo em termos visuais, não podíamos nos aprofundar na pesquisa, entendíamos que a questão a ser analisada solicitava o movimento diametralmente oposto, ou seja, precisávamos nos afastar para ver a topografia do terreno em que iríamos caminhar. Em lugar de cavar, subimos para ver de cima, ou melhor, nos aprofundamos na direção contrária. E isso só foi possível ampliando o tempo de coleta.

3. Procuramos abordar todas as fases da pesquisa com um olhar que atravessasse uma espécie de prisma e que nos indicasse a melhor abordagem epistemológica, teórica metódica e técnica daquele momento em particular. Com o tempo parece que esse processo foi se naturalizando. Assim, é interessante saber que o pensamento metodológico tende a se replicar em um processo semelhante ao que se dá com os

> arcos narrativos (que integram frases e parágrafos e cenas e capítulos e obras). Sem pensar especificamente, apenas estando imbuída do espírito metodológico adotado, os *quadros sintético-analíticos* que foram sendo apresentados no decorrer do trabalho, foram percorrendo um caminho de dedução, das premissas gerais em direção às conclusões particulares. Assim, quando tratávamos de estudos profundos da narrativa, os primeiros quadros sintético-analíticos nos conduziram pelo nível epistemológico e ali tivemos Propp, Campbell; depois, num momento em que nos aproximávamos das teorias relativas à transmídia, os quadros sintético-analíticos se situavam no nível teórico, ao lado de Jenkins, Gomez, Pratten; e, finalmente chegávamos ao mais particular, técnico, específico dos quadros sintético-analíticos das bíblias transmídia.

O percurso que fizemos até aqui foi muito prazeroso, pois tratamos de algo dinâmico, em movimento acelerado. Lembramos que Bakhtin nos falava que os fenômenos novos precisam "percorrer um complexo e longo caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos para poder integrar o sistema da língua" (1992: 285). Esse longo caminho se estende pelo tempo, e pudemos, assim, acompanhar um bom período dessas experimentações. Como resultado, entendemos que nosso trabalho refrata a realidade em que se insere, ou seja, pode parecer curto à primeira vista, mas é maior do que aparenta ser. É como um projeto metodológico, ou é como um roteiro, ou é como uma bíblia transmídia, pois ocupa um pequeno espaço físico, mas se refere a um universo inteiro que merece ser conhecido. Falamos de ações que podem ter extensões significativas, pois cada detalhe pode ser ampliado. Solicitamos mergulhos, propomos experiências, indicamos possibilidades, oferecemos links, *easter eggs* e recomendamos, até, alguma navegação sem mapa, pois a aventura é essencial.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

AMARAL, Adriana. Autonetnografia e inserção online: o papel do pesquisador-insider nas práticas comunicacionais das subculturas da Web. **Revista Fronteiras.** São Leopoldo, RS: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2009.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANGELUCI, Alan César Belo. A comunicação móvel está no centro dos processos de convergência cultural contemporâneos. Entrevista com Carlos Alberto Scolari. **Intercom – RBCC.** São Paulo, v.39, n.2, p.177-184, maio/ago. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/interc/v39n2/1809-5844-interc-39-02-0177.pdf. Acesso em janeiro de 2017.

ARAB, Analú Bernasconi. Tendências e perspectivas da narrativa ficcional seriada na Convergência Midiática. **RUA – Revista Universitária do Audiovisual**. 15/02/2014. Disponível em: http://www.rua.ufscar.br/tendencias-e-perspectivas-da-narrativa-ficcional-seriada-na-convergencia-midiatica/. Acesso em: Março/2015

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

ARNAUT, Rodrigo Dias; TERRA, Rodrigo Mandarino. **Guia bíblia transmídia**. Cartilha. Conteúdo licenciado via *Creative Commons*. 2015. Disponível em: http://www.bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/d6db450eafbf1ac5264e2d4ca08bcfa7/$File/5901.pdf. Acesso em junho de 2016.

BACHELARD, Gaston. **A epistemologia**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. (Coleção *Os Pensadores*). São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo. Hucitec, 1992.

BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis, Vozes, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BECHELLONI, Giovanni; BUONANNO, Milly**.** Glossario. **OFI. Osservatorio sulla Fiction Italiana,** 2004. Disponível em http://cdn.blogosfere.it/format/files/Glossario-Fiction.htm. Acesso em janeiro de 2017.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica. In: **Obras escolhidas.** Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BORELLI, Silvia Helena. Migrações narrativas em multiplataformas: telenovelas *Ti-ti-ti* e *Passione*. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais.** Porto Alegre: Sulina, 2011.

BORGES, Jorge Luis. A Biblioteca de Babel. In: **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **O campo científico**. In: Pierre Bourdieu. São Paulo, Ática: 1983.

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **Poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **The rules of the art**: Genesis and Structure of the Literary Field, Stanford, California, Stanford University Press: 1992.

BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude. **A profissão de sociólogo:** preliminares epistemológicas. Petrópolis: Vozes, 1990.

BRANDÃO, Cristina; COUTINHO, Iluska; FIGUEIRA LEAL, Paulo Roberto (Orgs). **Televisão, cinema e mídias digitais**. Florianópolis, Editora Insular: 2012.

BRANDÃO, Cristina; MACHADO FILHO, Francisco. *Salve Jorge* - estratégias de pré-lançamento em espaço institucional e portais na web. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Estratégias de transmidiação na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2013a.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 1978.

BRICEÑO-LEÓN, Roberto. Quatro modelos de integração de técnicas qualitativas e quantitativas de investigação nas Ciências Sociais. In: GOLDENBERG, Paulete (Org.) **O Clássico e o Novo: tendências, objetos e abordagens em ciências sociais e saúde.** Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2003.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. ***Gota D'Água***. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1982.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Editora Pensamento, 1997.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. (com Bill Moyers). São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAPPI, Valentina; MANZOLI, Giacomo. Lo scrittore coletivo: I meccanismi di feedback nella produzione delle fiction televisive e la relazione fra pratiche di scrittura e

industria culturale contemporanea. **Between**. Vol. IV, n. 8. Novembre, 2014. Disponível em: http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1336/1198. Acesso em janeiro de 2017.

CARDOSO, Marco Antonio Fernandes; HANASHIRO, Darcy Mitiko Mori; BARROS, Diana Luz Pessoa de. Um caminho metodológico pela análise semiótica de discurso para pesquisas em identidade organizacional. **Cad. EBAPE.BR**, v. 14, nº 2, Artigo 10, Rio de Janeiro, Abr./Jun. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/cebape/v14n2/1679-3951-cebape-14-02-00351.pdf. Acesso em fevereiro de 2017.

CARLÓN, Mario e FECHINE, Yvana (org.). **O fim da televisão**. Universidade Federal de Pernambuco: Editora UFPE. 2014.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. Vol. 1: A era da informação: Economia, sociedade e cultura. São Paulo: Paz e Terra, 2003b.

CASTELLS, Manuel. Internet e sociedade em rede. In: DE MORAES, Denis. **Por uma outra comunicação**: Mídia, mundialização cultural e poder. Rio de Janeiro: Record, 2003c.

CASTELLS, Manuel. **A galáxia da *Internet*:** reflexões sobre a *Internet*, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 2003a.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias.** São Paulo: Contexto, 2012.

CHEVRIER, H-Paul. Faut-il savoir lire pour écrire un scénario?: Les guides de scénarisation. **Érudit**.Ciné-Bulles, vol. 31, n° 1, 2013. Disponível em: http://www.erudit.org/culture/cb1068900/cb0383/68165ac.pdf. Acesso em novembro de 2016.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**: teoria e prática. São Paulo: Summus, 2009.

COMPARATO, Doc. **Roteiro**. Editora Nórdica, Rio de Janeiro, 1983.

CRUZ, Pamela Torres Maia Beckman da; SOARES NETO, Carlos de Salles. Estudo crítico-comparativo sobre aplicativos de storytelling para tablets. **Anais do 11º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design** [= Blucher Design Proceedings, v. 1, n. 4]. São Paulo: Blucher, 2014. ISSN 2318-6968, DOI 10.5151/designpro-ped-00853

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: Artes do fazer. São Paulo: Vozes, 2007.

DION, Dimas; FREDINI, Marilia; UHIEDA, Solange**.** Paisagens móveis em terras transmídia. In: ANGELUCI, Alan (Org.). **Comunicação transmídia**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo, Editora Perspectiva: 1991.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas. **O signo de três**. São Paulo: Perspectiva. 2008.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

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

FECHINE, Yvana. Televisão transmídia: conceituações em torno de novas estratégias e práticas interacionais da TV. **Anais do XXII Encontro Anual da Compós** (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação). Salvador, BA: Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2013b. Disponível em: http://compos.org.br/data/biblioteca_2109.pdf. Acesso em novembro de 2014.

FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre. Produção ficcional brasileira no ambiente de convergência: experiências sinalizadoras a partir do núcleo Guel Arraes. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. São Paulo: Globo, 2009.

FEITOSA, Deisy Fernanda; BAIRON, Sérgio. **A televisão e sua expansão no âmbito da convergência**. Revista GEMInIS. Ano 6 - n. 1. UFSCar, São Carlos: 2015.

FERNANDES. Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro.** Objetiva, Rio de Janeiro, 1995.

FLUSSER, Vilém. **A escrita**: Há futuro para a escrita? São Paulo: Annablume, 2010.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Nova Vega, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.

FRAGOSO, Suely. **Métodos de pesquisa para internet**. Suely Fragoso, Raquel Recuero e Adriana Amaral. Porto Alegre, Sulina: 2011.

FRANCELIN, Marivalde Moacir. A epistemologia da complexidade e a ciência da informação. **Ci. Inf.**, Brasília, v. 32, n. 2, p. 64-68, maio/ago. 2003

FREIRE, Bruno Farias de Mello. O que o artista faz com o que a TV faz da arte? **Anais do III Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança.** Comitê Produção de Discurso Crítico sobre Dança – Maio/2013. Disponível em: http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/6-2013-03.pdf. Acesso em março de 2015.

GADAMER, Hans Georg. **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Vozes, 1997.

GARCÍA, Alberto N. A storytelling machine: the complexity and revolution of narrative television. **Between**, vol.VI, n.11. Maggio / May 2016. Disponível em: http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2081. Acesso em julho de 2016.

GIDDENS, Anthony. A vida em uma sociedade pós-tradicional. In: BECK, U.; GIDDENS, A.; LASH, S. (orgs). **Modernização Reflexiva**: política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Editora Unesp: 1997.

GOMES, Marcelo Bolshaw. **Lugar comum: estudos narrativos transmídia III**. Paraíba: Marca de Fantasia, 2017. Disponível em: http://www.marcadefantasia.com/livros/veredas/lugar-comum/lugar-comum-marcelo-bolshaw.pdf. Acesso em fevereiro de 2017.

GOSCIOLA, Vicente, VENANCIO, André. Cultura transmídia: definições e prognósticos para a era digital. In: ANGELUCI, Alan (Org.). **Comunicação transmídia**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016.

GOSCIOLA, Vicente. Narrativa transmídia: conceituação e origens. In: CAMPALANS, Carolina; RENÓ, Denis; GOSCIOLA, Vicente (Editores académicos). **Narrativas Transmedia.** Entre teorías y prácticas. Barcelona: Editorial UOC, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/12016123/Transmedia_Storytelling_-_between_teories_and_pratice_complete_book_. Acesso em dezembro de 2016.

GOSCIOLA, Vicente. Um divisor de águas entre duas telenovelas: as narrativas transmídias de *Avenida Brasil* e *Cheias de Charme*. **Lumina.** Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF. Vol.8, nº1, junho 2014.

GREGOLIN, Maíra Valencise. Viver a Vida no limiar da tela: a narrativa transmídia chega à novela. **Revista GEMInIS.** Ano 1 - n. 1. São Carlos: UFSCar, Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, 2010.

GÜNTHER, Hartmut. **Como elaborar um questionário** (Série: Planejamento de pesquisa nas Ciências Sociais, nº01). Brasília, DF: UnB, Laboratório de Psicologia Ambiental. 2003. Disponível em: http://www.psi-ambiental.net/pdf/01Questionario.pdf. Acesso em Julho de 2015.

HAYES, Gary P. **How to write a transmídia production bible**: A template for multi-platform producers. Sydney, Melbourne, AU: Screen Australia, 2011. Diponível em: https://talkingobjects.files.wordpress.com/2011/08/transmedia-prod-bible-template.pdf. Acesso em outubro de 2014.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2013.

HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche II**. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

HEIDEN, Kat. **Storytelling through Online Fandom**. Gonzaga University. Disponível em: https://www.academia.edu/10017674/Storytelling_through_Online_Fandom. Acesso em Set/2016.

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

IANNI, Octavio. Apresentação. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de**. Pesquisa em Comunicação.** São Paulo: Loyola: 2005.

IANNI, Octavio. **Enigmas da Modernidade-Mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

ICT DATA AND STATISTICS DIVISION. **Facts and Figures 2016.** Telecommunication Development Bureau International Telecommunication Union. Geneva, June, 2016. Disponível em: http://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Documents/facts/ICTFactsFigures2016.pdf. Acesso em janeiro de 2017.

IBGE. **Pesquisa nacional por amostra de domicílios**. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/trabalhoerendimento/pnad2015/default_sintese.shtm. Acesso em julho de 2016.

IBSEN, Henrik. ***Casa de bonecas***. In: IBSEN, Henrik. *Casa de bonecas* e *Os espectros*. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi, 1954.

JENKINS, Henry. The revenge of the origami unicorn: seven principles of transmedia storytelling**. Confessions of an Aca-Fan**. Weblog. 12/12/2009 (2009b). Disponível em: http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html. Acesso em setembro de 2015.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência.** São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. **Cultura da conexão**. Ed: Aleph, 2014.

JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

JUNG, Carl Gustav. **Obra Completa 9/1. Arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Editora Vozes, 1976.

KALLAY, Jasmina. Cyber-Aristotle: towards a poetics for interactive screenwriting. **Journal of Screenwriting** 1: 1, pp. 99–112, doi:10.1386/josc.1.1.99/1. 2010.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo, Perspectiva: 1998.

LEMOS, Ligia Maria Prezia. Produção transmídia e ficção televisiva ibero-americana. **Comunicação & Educação**, Ano XX, número 1, jan/jun 2015. Disponível em: http://www.journals.usp.br/comueduc/article/view/90225/96724. Acesso em outubro de 2016.

LEMOS, Ligia Maria Prezia**. Transmidiação, linguagem, discurso e experiência de criação de universo narrativo**. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-04032013-112336/. Acesso em março de 2015.

LEMOS, Ligia Prezia. Admirável mundo novo da ficção televisiva na TV paga: *Adorável Psicose*. **Anais do Comunicon**, 2012b. Disponível em: https://www.academia.edu/4165036/Admir%C3%A1vel_mundo_novo_da_fic%C3%A7%C3%A3o_televisiva_na_TV_paga_Ador%C3%A1vel_Psicose_. Acesso em dezembro de 2016.

LEMOS, Ligia Maria Prezia. **O fim da televisão e um panorama quantitativo da ficção televisiva brasileira na TV aberta**: dados de 2007 a 2014. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom. Rio de Janeiro, RJ. 2015. Disponível em: http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1923-1.pdf. Acesso em julho de 2016.

LEMOS, Ligia Prezia. Modelo semiótico da telenovela brasileira multiplataforma. **Revista Ação Midiática**: Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura. Universidade Federal do Paraná. Nº 8, Ano 2014b. Disponível em: http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/acaomidiatica /article/view/37983/24036. Acesso em março de 2015.

LEMOS, Ligia Prezia. TV paga e ficção televisiva brasileira: dados de 2007 a 2013. XIV Congresso Internacional IBERCOM, Universidade de São Paulo, São Paulo, março de 2015.

LEMOS, Ligia Prezia. Nuvem de tags como ferramenta de análise de conteúdo: uma experiência com as cenas estendidas da telenovela *Passione* na internet. **Lumina**. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação Universidade Federal de Juiz de Fora/ UFJF. Vol.10, nº1, abril 2016. Disponível em: https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/447. Acesso em dezembro de 2016.

LEMOS, Ligia Prezia. Rede de escritas da ficção televisiva transmídia. **Anais do 4º Encontro de GTs – Comunicon.** São Paulo: ESPM, 2014. Disponível em: http://www.espm.br/download/Anais_Comunicon_2014/gts/gt_seis/GT06_LEMOS.pdf. Acesso em dezembro de 2016.

LENIER, Jaron. **You are not a gadget**. New York: Vintage Books, 2011.

LEWIS, Robert. **Método ou loucura.** Trad. Bárbara Heliodora. Fortaleza: Edições UFC; Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1982.

LIMA, Cecília Rodrigues; MOREIRA, Diego Gouveia. Operações do conceito de hipertelevisão na novela *Cheias de Charme*: a criação de universos transmídias na TV Globo. **Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom**: Fortaleza, 2012.

LIMA, Telma C. Sasso de; MIOTO, Regina C. Tamaso. Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica. **Revista Katál**. Florianópolis v. 10 n. esp. p. 37-45, 2007.

LOGAN, Robert K. Figura/Fundo: Decifrar o Código McLuhan. **E-Compós.** Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v.14, n.3, set./dez. 2011. Disponível em: http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/709/550. Acesso em junho de 2015.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Reflexividade e relacionismo como questões epistemológicas na pesquisa empírica em Comunicação. In: BRAGA, J.L.; LOPES, M.I.V.; MARTINO, L.C. (orgs.). **Pesquisa empírica em comunicação**. São Paulo: Paulus, 2010.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Pesquisa de comunicação. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo: Volume XXVII, nº1, janeiro/junho de 2004.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Pesquisa de comunicação: questões epistemológicas, teóricas e metodológicas. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v.27, n.1, p. 13-39, jan./jun. 2004. Disponível em: https://revistas/index.php /revistaintercom/article/download/. Acesso em maio de 2012.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Pesquisa em comunicação**. São Paulo: Loyola: 2005.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, (26): 17 a 34, jan./abr. 2003. Disponível em: http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/view/4195/3934. Acesso em março de 2015.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZes** – ano 3, nº 1 (ago./dez.2009) - São Paulo: ECA/USP/Paulus: 2009.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; BORELLI, Silvia; RESENDE, Vera. **Vivendo com a telenovela**. Mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo, Summus: 2002.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; MUNGIOLI, Maria Cristina. Das ficções às conversações: a transmidiação do conteúdo ficcional na fan page da Globo. In: LOPES, Maria Immacolata V. de (Org.). **Estratégias de transmidiação na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (coords). **Convergências e transmidiação da ficção televisiva. Anuário Obitel 2010.** São Paulo: Globo, 2010.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (coords.). **Qualidade na ficção televisiva e participação transmidiática das audiências**. **Anuário Obitel 2011.** Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2011.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (coords.). **Estratégias de produção transmídia na ficção televisiva. Anuário Obitel 2014**. Porto Alegre: Sulina, 2014. Disponível em: http://obitel.net/wp-content/uploads/2015/07/obitel2014-portugues.pdf. Acesso em setembro de 2015.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (coords.). **(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva: anuário Obitel 2016.** Porto Alegre: Sulina, 2016. Disponível em: http://obitel.net/wp-content/uploads/2016/09/obitel-portugues-2016-1.pdf. Acesso em OUTUBRO de 2016.

LOTMAN, I. M. **La semiosfera**. Madrid: Catedra, 1998.

LOTMAN, I.M. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.

MABLEY, Edward; HOWARD, David. **Teoria e prática do roteiro**. São Paulo: Globo, 1999.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

MANOVICH, Lev. **El lenguaje de los nuevos médios de comunicación**: la imagen en la era digital. Buenos Aires: Paidós comunicación, 2005.

MANOVICH, Lev. Who is the author? sampling / remixing / open source. In: **Models of authorship in new media.** Disponível em: http://manovich.net/content/04-projects/035-models-of-authorship-in-new-media/32_article_2002.pdf. Acesso em agosto de 2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesús e Rey, Germán. **Os exercícios do ver**: hegemonia, audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mauro Wilton (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor.** São Paulo: Brasiliense, 1995.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações** - comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro, Editora UFRJ: 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Modernidades y destiempos latinoamericanos. **Nómadas**, nº 8, Universidad Central, Cogotá, 1998. Disponível em: https://www.scribd.com/fullscreen/6315023%20?access_key=key-fgm7vd61tq0crkm7zks. Acesso em abril de 2012.

MARTÍNEZ-COSTA, María del Pilar; PRATA, Nair. O rádio em busca da sua audiência: rumo a uma escuta diversificada e multiplataforma**. Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom.** São Paulo, 2016.

MASCARENHAS, Alan. **Do outro lado do espelho**: a reconfiguração da narrativa transmidiática nas mídias digitais a partir da série Alice [recurso eletrônico] João Pessoa: Marca da Fantasia, 2014. Disponível em: http://www.insite.pro.br/elivre/alan_pc_tablet.pdf. Acesso em Mar/2016.

MASSAROLO, João. Estratégias contemporâneas do storytelling para múltiplas telas. **Anais do XII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIC)** Lima: 2014. Disponível em: http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2014/10/GI3-Joao-Massarolo.pdf. Acesso em janeiro de 2016.

MASSAROLO, João. Ficção seriada brasileira na TV paga em 2012. In: LOPES, Maria Immacolata V. de (Org.). **Estratégias de transmidiação na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

MASSAROLO, João. Roteiro audiovisual para narrativas transmídia. In: ANGELUCI, Alan (Org.). **Comunicação transmídia**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016.

MATTELART, Michèle e Armand. **O carnaval das imagens**: A Ficção na TV. São Paulo : Editora Brasiliense. 1989.

MCKEE, Robert. **Story.** Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MCMAHON, Kevin; SOBELMAN, David. **McLuhan´s wake.** Documentário. The desinformers series. Canadá: TV Ontário, 2002. Disponível em: https://vimeo.com/23890132. Acesso em junho de 2013.

MEDEIROS, Alex; GONTIJO, Gustavo. Transmídia por quem faz: ações na teledramaturgia da Globo. In: LOPES, Maria Immacolata V. de (Org.). **Estratégias de transmidiação na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

MELETINSKI, Eleazar Moiseevich. O estudo tipológico-estrutural do conto maravilhoso. In: PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

MINAYO, M. C. **O desafio do conhecimento**. São Paulo/Rio de Janeiro: HUCITEC-ABRASCO, 1994.

MITTELL, Jason. Narrative complexity in contemporary american television. **The Velvet Light Trap**. Number 58, Fall 2006, University of Texas Press. Disponível em: http://juliaeckel.de/seminare/docs/mittell%20narrative%20complexity.pdf. Acesso em fevereiro de 2015.

MITTELL, Jason. Strategies of storytelling on transmedia television. In: RYAN, Marie-Laure; THON, Jan-Noël. **Storyworlds across media:** toward a media-conscious narratology. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2004.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita:** repensar a reforma, reformar o pensamento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

MORIN, Edgar**. Introdução ao pensamento complexo.** Lisboa: Instituto Piaget, 1991.

MORIN, Edgar. O paradigma complexo. In: **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2000.

MORIN, Edgar. **Pensar o Sul**. Conferência, SESC Consolação. 16 de julho de 2009. Disponível em http://www.cdclip.com.br/sesc/ondemand/. Acesso em 12/Set/2016.

MORLEY, David. **Televisão, tecnologia e cultura**: uma abordagem contextualizada. Parágrafo. Revista Científica de Comunicação Social da FIAM-FAAM. v. 1, n. 3 . São Paulo: 2015.

MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e realidade**: a construção do cotidiano na telenovela. SãoPaulo: Alexa Cultural, 2003.

MURRAY, Janet H. **Hamlet no Holodeck:** o futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: Itaú Cultural: UNESP, 2003.

NOGUEIRA, Lizandro. **O autor na televisão**. São Paulo: Edusp, 2002.

OLIVEIRA, Maria Cláudia de. Hiperdrama – dramaturgia e pós-modernidade nas mídias digitais. **Razón y palavra**. Número 49, ano 11, fev-mar 2006. Disponível em: http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n49/bienal/Mesa%2011/ClaudiaOliveraBrasil.pdf . Acesso em março de 2015.

OROZCO-GÓMEZ, Guillermo. **TVMórfosis**: la televisión hacia una sociedad de redes. México: Canal 44 UdeG/Tintable, 2012.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela**: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1991.

OTTONI, Nino; CARVALHO, Thiago. Narrativa transmídia ou transmedia storytelling. Televisão. **Revista Blog de Televisão e Mídias Digitais do Curso de Cinema da UFF**. Blog. 30/06/2011. Disponível em: http://tvemrevistauff.blogspot.com.br/2011/06/narrativa-transmidia-ou-transmedia.html. Acesso em setembro de 2013.

OVÍDIO. **Metamorfoses**, XV, 165-167; 184-185. Loeb Classical Library.

PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Editora Moderna, 1998.

PENNER, Tomaz. Da internet para a TV. *Latitudes*: uma obra, vários formatos**. Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Intercom: Foz do Iguaçu, 2014.

PINHEIRO, Fábio Luciano. A evolução da noção de autoria no cinema. **O Mosaico**. R. Pesq. Artes, Curitiba, n. 8, p. 59-72, jul./dez., 2012.

POLTI, Georges. **The thirty-six dramatic situations**. Franklin, Ohio: James Knapp Reeve, 1924. Disponível em: https://archive.org/stream/thirtysixdramati00polt#page/n4/mode/1up. Acesso em dezembro de 2016.

PRATTEN, Robert. **Getting started with transmídia storytelling**: a practical guide for beginners. Robert Pratten: 2nd edition, 2015. Disponível em: https://talkingobjects.files.wordpress.com/2011/08/book-2-robert-pratten.pdf. Acesso em diversas datas em 2015, 2016 e 2017.

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**: tempo, caos e as leis da natureza. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

RAMOS, Flávia Regina Souza; FINKLER, Mirelle; GONÇALVES, Evelise Ribeiro; CAETANO, João Carlos. A eticidade na pesquisa qualitativa em saúde: o dito e o não dito nas produções científicas. **Ciência & Saúde Coletiva**, 15(Supl. 1):1673-1684, 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Mirelle_Finkler/publication

/51444415_The_ethics_of_qualitative_research_in_health_The_said_and_the_unsaid_in_the_scientific_production/links/0912f50531e1442031000000.pdf. Acesso em janeiro de 2017.

REZENDE, Renata. **A potência imagética e a televisão do século XXI**: algumas reflexões. Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación,vol. 3, número 6. 2016. Disponível em: http://www.revistaeic.eu/index.php/raeic/article/view/68/64. Acesso em dezembro de 2016.

RICOEUR, Paul. Entre tempo e narrativa: concordância/discordância. Tradução de João Batista Botton. **Kriterion** vol.53 n.125 Belo Horizonte: 2012. Disponivel em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2012000100015. Acesso em setembro de 2015.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa. III. A configuração do tempo na narrativa de ficção**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ROCHA, Liana Vidigal; SOARES, Sérgio Ricardo; ARAÚJO, Valmir Teixeira. Características e habilidades no ambiente digital: a cultura participativa sob os aportes de Jenkins e Murray. **Comunicação & Inovação**, PPGCOM/USCS, v. 15, n. 29 (51-60) jul-dez 2014.

ROCHA, Rose de Melo. De tecnicidades e transmidiações: experiências tecno-estéticas e narrativa ficcional**.** In: OROFINO, Maria Isabel; BACCEGA, Maria Aparecida (Orgs.). **Consumindo e vivendo a vida: telenovela, consumo e seus discursos**. São Paulo: PPGCom ESPM, Intermeios, 2012.

ROCHA, Simone; LACERDA E SILVA, Vanessa; ALBUQUERQUE, Carolina. O lugar cultural das séries brasileiras no fluxo televisivo: consumo e produção na definição de um sub-gênero. **Líbero**. São Paulo. v. 16, n. 31, p. 77-88, jan./jun. de 2013.

RODRIGUEZ-AMAT, Joan Ramon; SARIKAKIS Katharine. La amenaza fantasma, o ¿el crossmedia empoderiza al usuario? Sobre crossmedia y derechos de autor. In: CAMPALANS, Carolina; RENÓ, Denis; GOSCIOLA, Vicente (Editores académicos). **Narrativas Transmedia. Entre teorías y prácticas**. Barcelona: Editorial UOC, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/12016123/Transmedia_Storytelling_-_between_teories_and_pratice_complete_book_. Acesso em dezembro de 2016.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro, Zahar: 1980.

SANTOS, Altierez Sebastião dos; FERREIRA, Leonardo Magalde. A jornada do herói no cinema: considerações mitodológicas acerca da saga Star Wars. **Revista Eletrônica Correlatio** v. 14, n. 28, 2015. Disponível em https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/index. Acesso em janeiro de 2017.

SANTOS, Flávia Martins dos; GOMES, Suely Henrique de Aquino**.** Etnografia virtual na prática: análise dos procedimentos metodológicos observados em estudos empíricos em cibercultura. VII Simpósio Nacional da Associação Brasileira de Pesquisadores em Cibercultura. **Anais da ABCiber**, 2013. Disponível em: http://www.abciber.org.br/simposio2013/anais/pdf/Eixo_1_Educacao_e_Processos_de_Aprendizagem_e_Cognicao/26054arq02297746105.pdf. Acesso em Jan/2015.

SCOLARI Carlos A. Narrativas transmídia: consumidores implícitos, mundos narrativos e branding na produção da mídia contemporânea. **Parágrafo**. Jan. /jun.2015, v. 1, n. 3: 2015.

SCOLARI, Carlos A. Entre el transmedia y McLuhan: hacia un storytelling científico transmedia? **Blog Hipermediaciones**. 2013. Disponível em: https://hipermediaciones.com/2013/01/16/narrativas-transmedia-y-mcluhan/. Acesso em julho de 2015.

SCOLARI, Carlos A. La TV después del broadcasting: hipertelevisión, redes y nuevas audiencias. **Blog Hipermediaciones.** . 15/06/2013. Disponível em: http://hipermediaciones.com/2013/06/15/la-tv-despues-del-broadcasting-hipertelevision-redes-y-nuevas-audiencias/. Acesso em março de 2015.

SCOLARI, Carlos A. **Narrativas transmedia**: 15 principios. **Blog Hipermediaciones**. 04/02/2010. Disponível em: https://hipermediaciones.com/2010/02/04/narrativas-transmedia-15/. Acesso em janeiro de 2014.

SCOLARI, Carlos A. Transmedia literacy informal learning strategies and media skills in the new ecology of communication. **Revista TELOS**. Febrero - Mayo 2016. Disponível em: https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/27788/Scolari_Telos_alfa.pdf?sequence=1. Acesso em dezembro de 2016.

SHIRKY, Clay. **A cultura da participação**: criatividade e generosidade num mundo conectado. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SOARES, Elo da Cunha. Jorge Luis Borges: enigmas e labirintos literários. **Revele**. UFMG, V. 1, 2008. http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/revele/article/view/3599. Acesso em outubro de 2015.

SOUSA, Silvia Maria de. **A transmidialidade como estratégia discursiva**. CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada, v. 14, n.1, 2016.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de e ARAÚJO, João Eduardo Silva de. Gestão da autoria de telenovelas: questões preliminares sobre o papel das emissoras. **Anais do XXII Encontro Anual da Compós**, Universidade Federal da Bahia, 04 a 07 de junho de 2013.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de e WEBER, Maria Helena. Autoria no campo das telenovelas brasileiras: a política em *Duas caras* e em *A favorita*. In: SERAFIM, José Francisco (Org.). **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de; LESSA, Rodrigo; ARAÚJO, João. Empresas produtoras, projetos transmídia e extensões ficcionais: notas para um panorama brasileiro. In: LOPES, Maria Immacolata V. de (Org.). **Estratégias de transmidiação na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

SYDENSTRICKER, Iara. Taxonomia das séries audiovisuais: uma contribuição de roteirista. In: BORGES, Gabriela; PUCCI JR, Renato Luiz; SOBRINHO, Gilberto Alexandre (orgs.). **Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário**. Campinas, Faro e São Paulo: vol.2, 2012. Disponível em: http://socine.org.br/livro/televisoes.pdf#page=131. Acesso em outubro de 2016.

SYDENSTRICKER, Iara. **Sobre criar e contar histórias seriadas para TV e animação**: Aventuras Gósmicas. Tese. Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro. 2010. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9627/1/Tese%2520Cordeiro%2520seg.pdf. Acesso em outubro de 2013.

TOBIAS, Ronald B. **20 Master plots**: and how to build them. Blue Ash, Ohio: Writer's Digest Books, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TOMAÉL, Maria Inês; MARTELETO, Regina Maria. Redes sociais de dois modos: aspectos conceituais. **TransInformação**, Campinas, 25(3):245-253, set./dez., 2013.

USPÊNSKI, B. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura. In: SCHNAIDERMAN, B. (org.). **Semiótica russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

VENÂNCIO, Paula; PERAZZO, Priscila Ferreira. TV e Teatro: atores e atrizes do teatro do ABC Paulista em relação à televisão. **Intexto.** Porto Alegre, UFRGS, n. 30, p. 202-221, jul. 2014.

VIANNA-TELLES, Helyom. Halbwachs no Holodeck: jogos eletrônicos e memória coletiva. **Revista Mídia e Cotidiano**. Número 10, Dez. 2016. Disponível em: www.ppgmidiaecotidiano.uff.br/ojs/index.php/Midecot/article/download/319/229. Acesso em janeiro de 2017.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estruturas míticas para escritores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. **Sociologia, problemas e práticas**, n.º 48, 2005, pp. 117-123. Disponível em: http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/spp/n48/n48a08.pdf. Acesso em 23/Abr/2014.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, MG: PUCMinas, 2016.

WILLIAMS, Raymond. **Television: technology and cultural form**. Glasgow: Fontana/Collins, 1979.

ZURIAN, Francisco A. Sobre el oficio literario y audiovisual del guionista de ficción. **Communication Papers - Media Literacy & Gender Studies**, Nº6, pp. 98-113. ISSN 2014-6752. Girona (Catalunya): 2015.

FONTES ON-LINE:

ABRA. O patinho feio. **ABRA**, Site. Disponível em: http://abra.art.br/blog/2012/02/26/patinho-1/. Acesso em janeiro de 2016.

ALBUQUERQUE, Eduardo. Bíblia. **Sala dos roteiristas**. Blog. 07/12/15. Disponível em: http://www.saladosroteiristas.com.br/2015/12/biblia.html. Acesso em abril de 2016.

AMARAL, Bruno do. Mais da metade da população global continua offline, diz UIT. **Tela Viva**. 22/07/2016. Disponível em: http://convergecom.com.br/teletime/22/07/2016/mais-da-metade-da-populacao-global-continua-offline-diz-uit/?noticiario=TL&__akacao=3510613&__akcnt=ac76d512&__akvkey=49fb&utm_source=akna&utm_medium=email&utm_campaign=TELA+VIVA+News+-+22%2F07%2F2016+22%3A32. Acesso em julho de 2016.

ANZUATEGUI, Sabina. Mercado de trabalho do roteirista no Brasil. **Limas da Pérsia**, Blog. 25/06/2015. Disponível em: http://limasdapersia.blogspot.com.br/2015/06/mercado-de-trabalho-do-roteirista-no.html. Acesso em agosto de 2016.

BECATTINI, Natália. Histórias e narrativas: storytelling para blogs de viagem. **360 Meridianos**, Blog. 9 de janeiro de 2017. Disponível em: http://www.360meridianos.com/2017/01/storytelling-blogs-viagem.html. Acesso em janeiro de 2017.

BERNSTEIN, Paula. The 3 rules of transmedia storytelling from transmedia guru Jeff Gomez. **Indiewire**. Dec 3, 2013. Disponível em: http://www.indiewire.com/2013/12/the-3-rules-of-transmedia-storytelling-from-transmedia-guru-jeff-gomez-32325/. Acesso em janeiro de 2014.

BIGARELLI, Barbara. Contar boas histórias é o que diferencia um negócio, diz Kevin Spacey. **Época Negócios**, 22/01/2016. Disponível em: http://epocanegocios.globo.com/Forum-Economico-Mundial/noticia/2016/01/contar-boas-historias-e-o-que-diferencia-um-negocio-diz-kevin-spacey.html?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=post. Acesso em: maio de 2016.

BOMFIM, Murilo. Autores fazem diagnóstico dos desafios do ofício. **O Estado de S. Paulo**. 24/11/2014. Disponível em: http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-danca,autores-fazem-diagnostico-dos-desafios-do-oficio,1596977. Acesso em janeiro de 2017.

BRAVI. Séries brasileiras de ficção são destaque em revista britânica sobre mercado audiovisual. **BRAVI**, Site. 14/04/2016. Disponível em: http://bravi.tv/series-brasileiras-de-ficcao-sao-destaque-em-revista-britanica-sobre-mercado/. Acesso em abril de 2016.

BRAVO, Zean. Gilberto Braga comenta audiência abaixo do esperado de 'Babilônia' e promete castigar vilã no final: 'Não aguento mais impunidade'. **O Globo**, 31/05/2015. Disponível em: http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/gilberto-braga-comenta-audiencia-abaixo-do-esperado-de-babilonia-promete-castigar-vila-no-final-nao-aguento-mais-impunidade-16294452. Acesso em junho de 2015.

BRITTO, Thaís. Guru em Hollywood, Robert McKee diz que roteiristas brasileiros devem aprender a não explicar tudo. **O Globo**. 10/02/2014. Disponível em: http://oglobo.globo.com/cultura/ revista-da-tv/guru-em-hollywood-robert-mckee-diz-que-roteiristas-brasileiros-devem-aprender-nao-explicar-tudo-11539505. Acesso em fevereiro de 2014

CÂMARA, Gilberto. Techne e Episteme: o projeto iluminista revisto no século 21. **Techne-episteme**, Blog. 2006. Disponível em: http://techne-episteme.blogspot.com.br/2006/10/techne-e-episteme.html. Acesso em março de 2015

CANNITO, Newton. A nova TV chegou e o que é sucesso mudou. **Revista de Cinema**. São Paulo, SP. Julho de 2015. Disponível em: http://revistadecinema.uol.com.br/2015/07/a-nova-tv-chegou-eo-que-e-sucesso-mudou/. Acesso em 10 de julho de 2015.

CANNITO, Newton. Do modelo de negócios ao modelo de criação. **AR** (Associação dos Roteiristas), Site. 2013. Disponível em: http://www.artv.art.br/index.php/cinema/157-domodelo-de-negocios-ao-modelo-de-criacao. Acesso em abril de 2015.

CASA DO BOM CONTEÚDO. APRO e SEBRAE apresentam ao mercado audiovisual a primeira bíblia transmídia do Brasil. 19/05/2015. **Casa do Bom Conteúdo**, Site. Disponível em: http://casadobomconteudo.com.br/apro-e-sebrae-apresentam-ao-mercado-audiovisual-a-primeira-biblia-transmidia-do-brasil/. Acesso em julho de 2015.

COLEN, Matheus. Forum Brasil TV 2014: Encontro com a Fox. **Alucine**. Blog. Disponível em: http://www.alucine.net/2014/06/05/forum-brasil-tv-2014-encontro-com-fox/. Acesso em novembro de 2016.

DANTAS, Felipe. Shonda Rhimes faz um discurso poderosíssimo sobre inclusão na TV. **Papel Pop**. Blog. 16/03/2015. Disponível em: http://www.papelpop.com/2015/03/shonda-rhimes-fez-um-discurso-poderosissimo-sobre-inclusao-na-tv-e-voce-precisa-ler/. Acesso em maio de 2016.

DIAS, Fábio; MIYAGI, Daniel. Entrevista: Com exclusividade, Vitor de Oliveira fala tudo sobre *Tieta*, *Bruta Flor* e outros trabalhos. **O Cabide Fala**. Blog. 13/02/2017. Disponível em: http://www.ocabidefala.com.br/2017/02/entrevista-com-exclusividade-vitor-de_13.html. Acesso em fevereiro de 2017.

FERNANDO, João. 'Escrever é uma dor', diz Robert McKee: para guru dos roteiros de Hollywood, ninguém nasce pronto. **O Estado de S.Paulo**. 26/01/2013. Disponível em: http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,escrever-e-uma-dor-diz-robert-mckee-imp-,989033. Acesso em outubro de 2013.

GOMEZ, Jeff. The hero's journey is no longer serving us. **Collective Journey**. 07/02/2017. Disponível em: https://blog.collectivejourney.com/the-heros-journey-is-no-longer-serving-us-85c6f8152a50#.90o37fpov. Acesso em fevereiro de 2017

GOMEZ, Jeff. What is transmedia?. **Starlight Runner Entertainment**. Site. 2013. Disponível em: http://www.starlightrunner.com/transmedia. Acesso em março de 2015.

GOMEZ, Jeff. The guru of transmedia discusses the future of content: a Q&A with Jeff Gomez. By Catrinel Bartolomeu. **OZ Content**. July 14, 2016. Disponível em: http://ozcontent.com/blog/the-future-of-brand-storytelling-jeff-gomez-on-content-technology-data/. Acesso em novembro de 2016.

GSHOW. 'Totalmente Demais' estreia com capítulo zero na web. Assista! **GShow**, Site, 03/11/2015. Disponível em: http://gshow.globo.com/tv/noticia/2015/11/totalmente-demais-lanca-capitulo-zero-assista.html. Acesso em dezembro de 2016.

HERCULANO, Mônica. Cultura na era transmídia. **Cultura e Mercado**, 27/03/2015. Disponível em: http://www.culturaemercado.com.br/site/convergencia/cultura-na-era-transmidia/. Acesso em abril de 2015.

HERCULANO, Mônica. Direito autoral de volta à pauta. **Cultura e Mercado**, 30/01/2015. 2015b. Disponível em: http://www.culturaemercado.com.br/site/direitoautoral/direito-autoral-de-volta-pauta/. Acesso em abril de 2015.

HEYL, Cobus. Twitter co-founder: we’re in a publishing ‘renaissance’. 3rd Feb 2015. **Fipp**, the network for global media. Disponível em: http://www.fipp.com/news/features/twitter-co-founder-were-in-a-publishing-renai#sthash.fPwYCyX9.dpuf. Acesso em fevereiro de 2015.

HEYL, Cobus. Twitter co-founder: we’re in a publishing ‘renaissance’. 3rd Feb 2015. **Fipp**, the network for global media. Disponível em: http://www.fipp.com/news/features/twitter-co-founder-were-in-a-publishing-renai#sthash.fPwYCyX9.dpuf. Acesso em fevereiro de 2015.

KRUGLOV, Alex. Welcome to the future of storytelling. **Recode**. 09/02/2015. Disponível em: http://www.recode.net/2015/2/9/11558752/welcome-to-the-future-of-storytelling. Acesso em fevereiro de 2015.

LABONIA, Bill. Estruturando seu roteiro: O Modelo de Blake Snyder. **Roteirista Empreendedor**. Blog. 27.01.2016. Disponível em: http://www.roteiristaempreendedor.com/single-post/2016/1/27/Estruturando-seu-Roteiro-O-Modelo-de-Blake-Snyder. Acesso em março de 2016.

LAUTERJUNG, Fernando. Conteúdo deve ser criado mirando a distribuição multiplataforma, diz executivo da BBC. **Tela Viva**. 05/06/2014. Disponível em: http://convergecom.com.br/telaviva/paytv/05/06/2014/conteudo-deve-ser-criado-mirando-a-distribuicao-multiplataforma-diz-executivo-da-bbc/?noticiario=TL#.VSw-ePlSaDs. Acesso em agosto de 2014.

LAUTERJUNG, Fernando. Para Disney, TV aberta tem valor inigualável, mas precisa aprender a inovar. **Tela Viva**. 18/04/2016. Disponível em: http://convergecom.com.br/telaviva/paytv/18/04/2016/para-disney-setor-de-tv-precisa-aprender-inovar/?noticiario=TL&__akacao=3099381&__akcnt=ac76d512&__akvkey=8296&utm_source=akna&utm_medium=email&utm_campaign=PAY-TV+News+-+18%2F04%2F2016+23%3A17. Acesso em abril de 2016.

LEWIS, Richard. How different cultures understand time. **Business Insider**, Strategy. Junho de 2014. Disponível em: http://www.businessinsider.com/how-different-cultures-understand-time-2014-5. Acesso em dezembro de 2015.

MEIO & MENSAGEM. Fernando Meirelles prevê década de ouro. **Meio & Mensagem**, 08/07/2014. Disponível em: http://www.meioemensagem.com.br/home/comunicacao/2014/07/08/decada-de-ouro-para-a-producao.html. Acesso em julho de 2014.

MEIO & MENSAGEM. Quanto mais tablets, mais TV. **Meio & Mensagem**, abril de 2013. Disponível em: http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2013/04/05/quanto-mais-tablets-mais-tv.html?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=mmbymail-geral&utm_content=Quanto%20mais%20tablets%2C%20mais%20TV. Acesso em abril de 2013.

MICHAELIS. Versão online. **Michaelis-UOL**. 2016. Disponível em: http://michaelis.uol.com.br/moderno-ingles/. Acesso em janeiro de 2016.

MORAES, Leonardo de. Tópicos da obra de Georges Polti. **Roteiros para Televisão**. Arquivos. Blog. Disponível em: http://roteirostelevisao.blogspot.com.br/. Acesso em março de 2013.

MORAES, Marcílio. Direitos autorais dos autores-roteiristas. **Revista de Cinema**. 12 de novembro de 2013. Disponível em: http://revistadecinema.uol.com.br/2013/11/direitos-autorais-dos-autores-roteiristas/. Acesso em abril de 2015.

MUNIZ, Lauro César. Risco. **AR** (Associação dos Roteiristas). Site. 2009. Disponível em: http://www.artv.art.br/index.php/televisao/60-risco. Acesso em Abril de 2013.

OLIVEIRA, Fernando. ’Êta mundo bom!’ terá radionovela dentro da novela. **F5, Folha de São Paulo**, 16/01/2016. Disponível em: http://f5.folha.uol.com.br/colunistas/fernando-oliveira/2016/01/1730189-eta-mundo-bom-tera-radionovela-dentro-da-novela.shtml. Acesso em junho de 2016.

PADURA, Leonardo. Regras para redigir roteiros. Tradução de Clara Allain. Imagem. **Folha de São Paulo.** Caderno Mundo. 14 de março de 2015.

PARENTE, Edianez. A preferencia ainda é pela tv linear. **Tela Viva**. 01/07/2016. Disponível em: http://convergecom.com.br/telaviva/paytv/01/07/2016/pesquisa-mostra-forca-da-tv-linear/?noticiario=TL&__akacao=3421949&__akcnt=ac76d512&__akvkey=c21e&utm_source=akna&utm_medium=email&utm_campaign=TELA+VIVA+News+-+01%2F07%2F2016+02%3A03. Acesso em julho de 2016.

PETERS, Steve. The Transmedia hijack (or How transmedia is the new dihydrogen monoxide). **Steve Peters**. Site. 21 março 2011. Disponível em: http://www.stevepeters.org/2011/03/21/the-transmedia-hijack-or-how-transmedia-is-the-new-dihydrogen-monoxide/. Acesso em fevereiro de 2015.

RACK, José Vitor. O que teria acontecido a Gilberto Braga?. **Argumento Cultural.** Blog. 04/05/2015. https://blogargumentocultural.wordpress.com/2015/05/04/o-que-teria-acontecido-a-gilberto-braga/. Acesso em maio de 2015.

RACY, Sonia. É preciso criar uma nova geração de autores de novela no Brasil. **Estadão Cultura**. 3/11/2014. Disponível em: http://cultura.estadao.com.br/blogs/direto-da-fonte/e-preciso-criar-uma-nova-geracao-de-autores-de-novela-no-brasil/. Acesso em: dezembro de 2015.

REIS, Juliana. *O crime da Gávea*, um filme de autor-roteirista. **ABRA**. Site. Fev/2017. Disponível em: http://abra.art.br/blog/2017/02/19/o-crime-da-gavea-um-filme-de-autor-roteirista/. Acesso em fevereiro de 2017.

RODRIGUES, André. Sala de roteiristas. **O Roteiro**. 26/02/2015. Disponível em: https://oroteiro.wordpress.com/2015/02/26/sala-de-roteiristas/. Acesso em janeiro de 2016.

RUTELIAS. Narrativas transmídia: Jeff Gomes. **Transmidia Belo Horizonte**. Site 07/11/2013. Disponível em https://transmidiabh.wordpress.com/2013/11/07/narrativas-transmedia-jeff-gomes/. Acesso em fevereiro de 2014.

SENNA, Orlando. Ouvindo roteiristas. **Revista de Cinema**. 28 janeiro 2016. Disponível em: http://revistadecinema.uol.com.br/2016/01/ouvindo-roteiristas/. Acesso em fevereiro de 2016.

SENNA, Orlando. Sob nova direção. **Revista de Cinema**. 10 de julho de 2015. Disponível em: http://revistadecinema.uol.com.br/2015/07/sob-nova-direcao/. Acesso em julho de 2015.

TELA VIVA. Nova associação fará a gestão dos direitos autorais dos roteiristas. **Tela Viva**. 24/11/2016. Disponível em: http://convergecom.com.br/telaviva/paytv/24/11/2016/nova-associacao-fara-gestao-dos-direitos-autorais-dos-roteiristas/?noticiario=TL&__akacao=3823397&__akcnt=ac76d512&__akvkey=a9d0&utm_source=akna&utm_medium=email&utm_campaign=PAY-TV+News+-+25%2F11%2F2016+00%3A59. Acesso em novembro de 2016.

TORRES, Bruce. Estruturas narrativas: O modelo funcional de Propp. 17/03/2013. **Básico em Letras.** Blog. Disponível em: https://obasicoemletras.wordpress.com/. Acesso em dezembro de 2016.

UNIVERSIA BRASIL. Novo acordo ortográfico: Emprego do hífen. **Universia.** 2011. Disponível em: http://noticias.universia.com.br/destaque/especial/2011/12/02/894998/5/aprenda-vez-novo-acordo-ortografico/novo-acordo-ortografico-emprego-hifen.html. Acesso em dezembro de 2016.

APÊNDICES

1. Questionário publicado no Google Docs[153]

Autoria da ficção televisiva brasileira na era transmídia

Minha tese de Doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP propõe que há uma nova arena de lutas em que o autor-roteirista está inserido e que o instiga a repensar seu papel.

Ações de marketing de conteúdo transmídia têm sido realizadas por outros profissionais, sem a participação do autor-roteirista que seria o curador natural [showrunner] de tal conteúdo por possuir uma visão privilegiada, panorâmica e estratégica da obra de ficção televisiva.

Utilizo a concepção de Peters (2011). Ele diz que TRANSMÍDIA É "contar UMA história através de vários meios de comunicação [sites, jogos, filmes, vídeos do YouTube, no Twitter, aplicativos, etc.] e, de preferência, mesmo que nem sempre aconteça, com certo grau de participação, interação ou colaboração do público".

Minha hipótese de trabalho é que o autor-roteirista detém o poder aglutinador inicial para estabelecer táticas mais criativas com o objetivo de gerar produtos ficcionais com uma dimensão simbólica superior à sua mera dimensão material, aquela que seria alinhada com a lógica econômica da indústria do entretenimento (JENKINS, 2009).

Agradeço muito sua participação compartilhando sua experiência, inquietações e opiniões. Muito obrigada,

Ligia Prezia Lemos

*Obrigatório

NOME *

CIDADE EM QUE MORA *

POSSO CITAR SEU NOME? *

- SIM
- NÃO

SELECIONE SUAS EXPERIÊNCIAS *

- TV aberta
- TV paga
- Canais VOD
- Internet / YouTube
- Produtoras independentes (sem ter em vista a exibição)
- Individualmente (participa individualmente de concursos e editais)
- Outro:

Ativar
Acesse

[153] Disponível em: https://docs.google.com/forms. Acesso em novembro de 2016.

FALE UM POUCO SOBRE COMO A EVOLUÇÃO DAS TÉCNICAS [COMPUTADOR, INTERNET, REDES SOCIAIS...] ALTEROU SUA FORMA DE ESCREVER E SUA ROTINA DE TRABALHO. *

ALGUNS AUTORES PENSAM QUE CRIAR CONTEÚDO TRANSMÍDIA AUMENTA SUBSTANCIALMENTE SUAS TAREFAS E NÃO TRAZ VANTAGENS SIGNIFICATIVAS. JÁ OUTROS PENSAM QUE É INTERESSANTE COMO EXERCÍCIO DE AUTORIA E EXPLORAÇÃO DE NOVAS POSSIBILIDADES DE ATUAÇÃO. QUAL SUA OPINIÃO? *

VOCÊ PRODUZ OU JÁ PRODUZIU CONTEÚDO TRANSMÍDIA? *

- SIM
- NÃO

AO PRODUZIR CONTEÚDO TRANSMÍDIA, COMO VOCÊ TRABALHA?

- EM EQUIPE
- INDIVIDUALMENTE

QUAIS SÃO AS MELHORES FORMAS DE O AUTOR-ROTEIRISTA SE ENVOLVER E SE RESPONSABILIZAR PELO CONTEÚDO TRANSMÍDIA? *

COMO VOCÊ VÊ A VALORIZAÇÃO PELO MERCADO DE TRABALHO DO AUTOR-ROTEIRISTA CRIADOR DE CONTEÚDO TRANSMÍDIA?

VOCÊ ACREDITA QUE ALGUNS ASPECTOS DA CRIAÇÃO DE CONTEÚDO TRANSMÍDIA PODEM AFETAR OU PIORAR QUESTÕES COMO AUTORES-ROTEIRISTAS TRABALHANDO SEM CONTRATO, SEM CRÉDITO, ASSINANDO CESSÃO TOTAL DE DIREITOS, ENTRE OUTRAS?

EM SUA OPINIÃO, A PRODUÇÃO DE CONTEÚDO TRANSMÍDIA PODE AFETAR QUESTÕES DE DIREITOS AUTORAIS?

COMENTE A AFIRMAÇÃO: A CRIAÇÃO DE CONTEÚDO TRANSMÍDIA POSSIBILITA A CRIAÇÃO DE NOVAS FORMAS NARRATIVAS.

SE ALGUMA OBRA SUA TEVE CONTEÚDO TRANSMÍDIA CRIADO POR OUTROS PROFISSIONAIS, QUAL FOI SUA IMPRESSÃO?

Continuar »

Powered by Google Forms

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.
Denunciar abuso - Termos de Serviço - Termos Adicionais

2. Relação dos autores-roteiristas entrevistados:

1. Aldo Camolez
2. Angélica Kalil
3. Anônimo 1
4. Anônimo 2
5. Duca Rachid
6. Erika Motta Cardoso
7. Fernanda Nardy Bellicieri
8. José Vitor Rack
9. Juliana Reis
10. Lucas Martins Néia
11. Luiz Caramez
12. Marcelo Andrighetti
13. Margareth Boury
14. Mário Viana
15. Matheus Colen
16. Patricia Oriolo
17. Ricardo Hofstetter
18. Rosane Svartman
19. Valeria Pacheco Motta
20. Vitor de Oliveira

3. Extensão de pesquisa bibliográfica 2 – textos não acadêmicos

BOOKMARKS
BARRA DE FAVORITOS

TRANSMÍDIA – CONVERGÊNCIA - STORYTELLING

1) mapeamento mídia digital brasil
2) IEEE Xplore Abstract - Selection and evolution in narrative ecosystems. A theoretical framework for narrative prediction
3) transmidialidade - tondato
4) transmídia - do outro lado do espelho
5) espaço hiperdiegético - ‘The Schneiderverse’: Nickelodeon, Convergent Television and Transmedia Storytelling | Dare-Edwards | VIEW Journal of European Television History and Culture
6) Balance y diagnóstico sobre convergencia y transmedia
7) ARTE: French-German Experiments in Crossing the Borders. 'One Media – Three Screens' Convergence and Interactivity at its Full Potential? | Wiehl | VIEW Journal of European Television History and Culture
8) The framing of value
9) De la 4ta Pared a la 2da Pantalla — Documentales Interactivos y Narrativas Transmedia — Medium
10) Sociedade Brasileira de Engenharia de Televisão cria Grupo SET de Novas Mídias
11) The Art of Storytelling
12) Welcome to the Future of Storytelling | Re/code
13) Transmediale-2015 – Impressões 1 | Sociotramas (L. Santaela)
14) Signo y Pensamiento - Convergencia y transmedialidad. La ficción después de la TDT en Europa e Iberoamérica
15) Cultura na era transmídia
16) Mundos transmediáticos: entre la abstración y la materialidad narrativa — Continum Transmedia — Medium
17) narrativa transmídia | GEMInIS UFSCar
18) Caldinas (blog – storytelling e transmídia)
19) Multimedia Storytelling for Digital Communicators in a Multiplatform World - Seth Gitner - Google Livros (A narrativa em várias mídias)
20) Bíblia JOÃO NUNES
21) O storydoing vai suplantar o storytelling?
22) Getting Started in Transmedia Storytelling - 2nd Edition
23) Storyselling and Storykilling: Affirmational/Transformational Discourses of Television Narrative - Springer
24) The meaning of digital platforms: Open and closed television infrastructure
25) Narrativas transmediáticas: breve introducción a un gran tema. | Hipermediaciones
26) Producciones transmedia de no ficción. Análisis, experiencias y tecnologías | Anahí Lovato and Fernando G Irigaray - Academia.edu
27) 'Totalmente demais' e seu casamento perfeito de mídias - Patrícia Kogut, O Globo
28) Globo lança continuação de “Totalmente Demais” na internet

29) A computational model of transmedia ecosystem for story-based contents - Online First - Springer
30) Ex MTV Chief Judy McGrath's 'Flight Club' Shakes Up Storytelling - Fortune
31) Audiovisual Storytelling and Ideological Horizons : Audiences, Cultural Contexts and Extra-textual Meaning Making
32) Cultura da Convergência e Narrativas Transmidiáticas – Mariana Dias | Blog
33) Serviços de streaming de vídeo se consolidam no País e promovem mudanças no jeito de ver televisão - Cultura - Estadão
34) Transmedial Narratology and Contemporary Media Cul - University of Nebraska Press
35) "Virgula.Mix" é pontapé inicial em um grupo de mídia multiplataforma | TELA VIVA News
36) Audiência transmídia: uma proposta de conceituação a partir das telenovelas da Rede Globo
37) 10 libros sobre narrativas transmedia | Hipermediaciones
38) Anuário de Plataformas Digitais abre cadastramento | TELA VIVA News
39) ¿Existe un canon transmedia? Una propuesta de obras. | Hipermediaciones
40) O QUE É STORYTELLING?
41) O Guia Completo do Storytelling - Palacios, Fernando , Terenzzo, Martha - Google Livros
42) THE TRANSMEDIA EARTH CONFERENCE
43) Call for Papers Transmedia Conference
44) Conceitos de Storytelling #2 - Incidente Incitante - Além do Roteiro
45) Breaking Bad. Poco transmedia pero mucho, muchísimo storytelling. | Hipermediaciones
46) Copy of Interacción y participación en Breaking bad por Rodrigo Mesonero no Prezi
47) Humboldt enxergou e pintou o mundo como teia de conexões - 23/10/2016 - Ilustríssima - Folha de S.Paulo
48) Transmedia Literacy
49) http://www.storytellers.com.br/2016/12/a-fogueira-mudou-mas-nos-ainda-contamos.html#.WGOdhdAAO-8.twitter
50) https://medium.com/continum-transmedia/mundos-transmedi%C3%A1ticos-entre-la-abstraci%C3%B3n-y-la-materialidad-narrativa-5ad0b193f81c#.wk0j0a4pm [mundos transmidiáticos]
51) https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=egcXCgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT9&ots=g9yaIOJcyP&sig=6bcc63QJeDtuYVsflQV83VbM270#v=onepage&q&f=false [Multimedia Storytelling for Digital Communicators in a Multiplatform World[
52) Transmedia Earth Conference: cop | artdotearth
53) diferenças entre Transmedia Storytelling, produção multiplataforma etc
54) International Journal of Transmedia Literacy (IJTL)
55) EL INICIO DE LA TELEVISIÓN TRANSMEDIA EN ESPAÑA: TVE Y "VÍCTOR ROS" | de la Fuente Prieto | Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación
56) Transmedia What?
57) Nova unidade multiplataforma da Globosat investirá em conteúdo original | TELA VIVA News

58) TranStoryApp | CCCB LAB [Scolari]
59) Retrospectiva 2012 - Grupo Era Transmídia | #EraTransmidia / #EraTransmedia
60) How Sound Can “Unify” Transmedia: Christy Dena on AUTHENTIC IN ALL CAPS
61) New AP interactive editor: Multimedia needs to be ‘central to developing the story,’ not an afterthought | Poynter.
62) Os seriados na realidade transmídia
63) Narratives transmèdia, McLuhan i el discurs científic | CCCB LAB
64) How algorithms rule the world
65) Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Society. | MIT Video
66) Gabriquenga - Capítulo 01 - Paródia/Redublagem da Novela Gabriela #13 - YouTube
67) Transmedia What?
68) Storytellers

AUTORIA/ROTEIRISTAS

69) Screenwriting.io | Answering basic questions about screenwriting.
70) STORYBOARD - Revista Eletrônica Sobre Roteiros de Cinema, TV e Teatro.
71) O PARADIGMA INDICIÁRIO da autoria
72) "Não há fórmula pronta para se fazer a adaptação de um roteiro", diz Thelma Guedes em entrevista - b_arco | b_arco
73) Autoria à venda: ghost writers no Brasil
74) http---blogs_estadao_com_br-sonia-racy-e-preciso-criar-uma-nova-geracao-de-autores-de-novela-no-brasil-.pdf
75) autoria e generos cordel encantado
76) massarolo autoria alaic
77) autoria oscar wilde
78) autoria e análise discurso
79) gestão de autoria
80) escrita de si - sobre blog (a escrita de si)
81) Autores fazem diagnóstico dos desafios do ofício - Cultura - Estadão
82) Showrunners: The Art of Running a TV Show - Book Review - Next Projection
83) Autor aposta no fim da TV tradicional
84) Curadoria digital : o conceito no período de 2000 a 2013
85) Lo scrittore collettivo. I meccanismi di... | Manzoli | Between
86) ESTUDO CRÍTICO-COMPARATIVO SOBRE APLICATIVOS DE STORYTELLING PARA TABLETS - Blucher Proceedings
87) diss - atribuições de perfis de autoria
88) Elsa Morante's Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History, and ... - Google Livros
89) 'Escrever é uma dor', diz Robert McKee - Cultura - Estadão
90) Gerenciar temas ‹ autoriatransmidia — WordPress Blog Ligia Usar???
91) Guru em Hollywood, Robert McKee diz que roteiristas brasileiros devem aprender a não explicar tudo - Jornal O Globo
92) Why plagiarize when you can rip off a writer's thoughts? - Columbia Journalism Review

93) Interviews by Topic Interview | The Talks (Muuuitos artistas falam. O de screenwriters é esse link: http://the-talks.com/interviews/all/screenwriter/)
94) Sala de roteiristas | O roteiro
95) Roteirista de 'How to get away with murder' analisa a primeira temporada - Jornal O Globo
96) Complex TV | The Poetics of Contemporary Television Storytelling | Books | NYU Press
97) Uma ideia Brasileira virando série nos EUA? Yes, we can! | JUDÃO!
98) Shonda Rhimes faz um discurso poderosíssimo sobre inclusão na TV
99) a jornada de lucy (conclusão) (sobre a jornada do herói)
100) Disappointing Fans: Fandom, Fictional Theory, and the Death of the Author - Goodman - 2015 - The Journal of Popular Culture - Wiley Online Library
101) Lirias: Lost in The Event: Failed Complex TV Narratives
102) O Roteirista - YouTube
103) A nova geração de autores da teledramaturgia brasileira - parte II | Vivo no VIVA - Canal Viva
104) A morte do autor - José Castello: O Globo
105) 'No Brasil não há bons roteiristas', diz Fábio Porchat - Cultura - Estadão
106) Notícias da TV | Estreante de sucesso, autor de Alto Astral temia decepcionar o chefe
107) Cinedramaturgia: Script Doctor
108) Showrunners
109) Tertúlia Narrativa | Roteiros de Cinema e Tv | 22 Atores que você não sabia que são roteiristas
110) Marcílio Moraes
111) Por que o seu cérebro ama uma boa história
112) The Writer on Film: Screening Literary Authorship
113) Limas da Pérsia: Mercado de trabalho do roteirista no Brasil
114) “Uma boa ideia não basta” - Cultura e Mercado
115) Roteiros: é preciso saber lê-los. | Escrevendo & Filmes
116) Works, Authors, Co-Authorship, and Power: A Response to Hick - KILLIN - 2015 - The Journal of Aesthetics and Art Criticism - Wiley Online Library
117) Introduction: Agency, Adaptation, and Authorship - Springer
118) Story Arcs - Springer
119) roteirista | Estruturando seu Roteiro - O Modelo de Blake Snyder
120) Ouvindo roteiristas | Revista de Cinema
121) Everything 4 Writers
122) roteirista | A Estrutura dos 7 Atos e os Filmes Feitos Para a TV
123) Conheça o vocabulário usado por quem é louco por séries
124) Script Partners: How to Succeed at Co-Writing for Film & TV - Matt Stevens, Claudia Johnson - Google Livros
125) The Storyteller’s Guide to the Virtual Reality Audience — Stanford d.school — Medium
126) A técnica do escritor em treze teses | Sibila
127) Os profissionais de marketing saem na frente. Por enquanto. | texto do Marcelo Coutinho - Blue Bus
128) If You Want to be A Writer, You Should be Watching TV. Here’s Why. — Writer, Reader & Lover of Words — Medium
129) Com escala na TV paga, profissionais começam a se dedicar mais à produção de séries | TELA VIVA News

130) Podcast Roteirista Empreendedor #5 - O que é uma Bíblia de série? de Bill Labonia | Ouça grátis na SoundCloud
131) Escritores na Era Digital — Quem somos e para onde vamos? — Medium
132) https://medium.youpix.com.br/como-descobrir-o-quanto-voc%C3%AA-vale-8d8fa13e7cfa#.3efaeblbx [vídeos na internet]
133) Omelete lança websérie sobre roteiristas | TELA VIVA News
134) Globo Lab
135) texto-brasileiro [iniciativa de alguns autores – p ex Lauro c muniz]
136) Your Mama Films [desenvolvimento de roteiros e aquisição]
137) RBWS Roteiros - Narratologia - A base para tudo na RBWS Roteiros! [empresa/site roteiros]
138) Seria Stranger Things uma obra de arte do algoritmo da Netflix? | Gustavo Miller | LinkedIn
139) importante Rick and Morty writer's room — Medium
140) livro Na sala de roteiristas: Conversando com os autores de Friends, Família ... - Christina Kallas - Google Livros
141) Especial WebDoc - Fazendo Minissérie - 22.02.2015 - YouTube
142) Livro investiga processo de criação de séries de TV - Jornal O Globo [Na sala de roteiristas]
143) importante Roteiristas criam empresa de desenvolvimento de conteúdo audiovisual | TELA VIVA News
144) 7 Insanely Useful Books That Helped My Writing Career in Many Ways — Be Yourself
145) Todos sabiam contar Estórias! - CIA ContacausosCIA Contacausos
146) Do modelo de negócios ao modelo de criação | A TELEVISÃO NA ERA DIGITAL
147) A rotina entre ficção e realidade de um médico de família que virou roteirista - 27/09/2016 - Rede Social - Colunistas - Folha de S.Paulo
148) A Nova Era das Séries Brasileiras. | roteirista
149) Processo criativo da série "Unidade Básica" | Revista de Cinema
150) Pesquisadores desenvolvem algoritmo capaz de prever sucessos de vendas - 20/10/2016 - Ilustrada - Folha de S.Paulo
151) Popstar do roteiro, teórico baiano desafia fórmulas na escrita do cinema
152) Os melhores autores do país estão escrevendo novela, diz editor - 21/10/2016 - Ilustrada - Folha de S.Paulo
153) Entrevista com Diego Tavares, Vencedor do Globo Lab. | roteirista
154) https://jornalismonobrasilem2017.com/%C3%A9-hora-de-conquistar-o-p%C3%BAblico-com-conte%C3%BAdo-de-qualidade-836580f8117c#.j6l9g5fug [conquistar com conteúdo de qualidade]
155) http://www.ibnbrasil.com/neurociencia-mostra-que-pessoas-gostam-de-ouvir-historias-proximas-delas/
156) http://www.tertulianarrativa.com/ [tudo – excelente site para roteiristas com dicas, etc]
157) http://filmocracystudios.com/ [proposta = acima]
158) http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/jaac.12190/abstract;jsessionid=B80994FD4F59E32AEE106C263BE99377.f03t04?userIsAuthenticated=false&deniedAccessCustomisedMessage=
159) No aniversário de Gilberto Braga, dez curiosidades da carreira do autor
160) Totalmente Demais - Julio

161) Colabor_arte. Medios y artes en la era de la producción colaborativa. | Hipermediaciones
162) O criador de 'Black Mirror' diz que a atual temporada é toda sobre gamification | VICE | Brasil
163) Dez dicas de escrita de Robert McKee – O Roteirista Insone
164) roteiro 360 graus Screenwriting for Virtual Reality | Virtual Reality Video Production Toronto
165) roteiro 360 grausEnter the New World of Narrative VR Production, from Script to Post
166) Dramaturgy Without a Dramaturg | The Theatre Times
167) Autores da Globo reclamam da demora na avaliação dos projetos
168) Técnicas de roteiro e o processo criativo. | Matheus Colen
169) Comic Con: a batalha do conteúdo – Meio & Mensagem
170) matéria vertente: Manual de Sobrevivência para Dramaturgos Otimistas: Pequenos Coletivos - 1. Paixão
171) O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano ... - Sérgio Vicente Motta - Google Livros
172) Why we screenwriters want to work for Netflix more than the BBC
173) Conteúdo curto, conteúdo longo e as reações que provocam
174) Frank Cottrell Boyce lays down his screenwriting golden rules | Film | The Guardian [regras/normas/dicas]
175) Almanaque - Um dos maiores gurus de Hollywood, Robert Mckee, fala sobre a arte do roteiro | globo.tv
176) The Cosmology of Serialized Television
177) Demanda por ficção na TV cria gargalo de roteiristas | Valor Econômico
178) https://dl.dropboxusercontent.com/u/8862792/_home_deploy_Sites_valor_economico_web_protected_system_1_89_56_8_85689_pdf_85689.pdf
179) Falta de autor reflete na produção independente para TV | Revista de Cinema
180) 12 dicas para escritores iniciantes por George R. R. Martin | Game of Thrones BR
181) The Shakespeare Algorithm - The New Yorker
182) Falta de Lógica Pode Arruinar Seu Roteiro?
183) Doc Comparato: “Acho que a gente só deve fazer aquilo em que acredita.” | Argumento Cultural

ETNOGRAFIA

184) Etnografía virtual y el análisis en la sociedad digital
185) O que aprendi no curso Etnografia em Mídias Sociais, do IBPAD
186) O que é pesquisa etnográfica? - Blog do IBPAD

CURSOS E CONCURSOS

187) Curso de Formação Livre em Roteiro | Academia Internacional de Cinema | Cinema tem muitas definições, venha descobrir a sua!
188) Alfaiataria Itinerante
189) Mercado de conteúdo de TV e cinema ganha agência para negócios e formação de autores e roteiristas | Revista de Cinema
190) TELA VIVA News - NetLabTV anuncia semifinalistas
191) Premiado diretor de séries como ‘Sopranos’ e ‘The Wire’, Daniel Attias ministra ‘masterclass’ no Rio - Jornal O Globo

192) Dois brasileiros vencem Festival Internacional de Roteiros em Portugal | Notícias | ANCINE | Agência Nacional do Cinema | Ministério da Cultura | Governo Federal
193) Produtor de “Breaking Bad” e diretor de “True Detective” confirmam participação no RioContentMarket | Revista de Cinema
194) Curso de Pós-graduação - Roteiro de Ficção Audiovisual - Senac São Paulo
195) Editoras apostam em livros de dramaturgia brasileira - 27/02/2015 - Ilustrada - Folha de S.Paulo
196) Núcleo de Roteiro Audiovisual – Séries de TV - b_arco | b_arco
197) ::.Universidade Aberta do Audiovisual.::
198) Master Class – O Roteirista de Televisão - b_arco | b_arco
199) https://www.facebook.com/tvandfilmworks/
200) Sandbox (Escola de estratégia – curso storytelling)
201) Curso sobre desenvolvimento de séries de TV
202) Fundação CSN promove masterclass gratuita com consultor de filmes como “Billy Elliot”, “Tango” e “Femme Fatale” | Revista de Cinema
203) .:: Casa do Bom Conteúdo ::. - Apro e Sebrae apresentam ao mercado audiovisual a primeira Bíblia Transmídia do Brasil
204) roteiristas | Aulas on-line
205) GUIÕES | Festival Internacional do Guião Cinematográfico de Língua Portuguesa
206) São Paulo sedia seminário com foco em formação para o audiovisual
207) Tema 01 | Vídeo 01: O processo de criação do roteiro - YouTube
208) A Jornada do Roteirista - b_arco | b_arco
209) São Paulo ganha escola de roteiros | TELA VIVA News
210) La evolución del libro (entrando en la galaxia post-gutenberg) (I). | Hipermediaciones
211) Curso: Séries de TV - Criação e Projeto, com David França Mendes Tickets, Wed, May 4, 2016 at 7:30 PM | Eventbrite
212) Universidade de Columbia promove workshop de roteiro no Rio
213) “Uma história ruim é aquela que você sabe como termina” | Academia Draft | Projeto Draft (Plataforma de conteúdo)
214) roteirista | Bill Labonia Vence Festival de Roteiros de Cannes
215) Academia Draft – Conteudista: que profissão é essa?
216) acerteoalvo
217) Curso prático ensina a produzir séries para TV | TELA VIVA News
218) Cultura e Mercado | Cursos | 4 Day Transmedia Workshop + Transmedia Master Class Outline
219) Cultura e Mercado | Cursos | Transmedia Master Class Outline
220) Como Fazer TV: Teoria e Prática na Produção Televisiva | Internucleos
221) Podcast Roteirista Empreendedor #2 - Primeiros Passos de Bill Labonia | Ouça grátis na SoundCloud
222) A reengenharia dos formatos audiovisuais
223) Escola de Roteiro - Storytelling [Facebook]
224) Academia Draft – Aula prática de roteiro
225) PROGRAMAÇÃO | MIS - Curso básico de roteiro – a anatomia de um filme
226) roteirista empreendedor
227) Programa Brasil de Todas as Telas lança chamada para núcleos criativos | TELA VIVA News

228) Jornal do Brasil - Cultura - Abertura do Congresso Mundial dos Criadores de Audiovisual
229) Narrativa para roteiro de ficção com Hermes Leal
230) A Techné em Cena – Menegatti's Script Development
231) Ateliê Artístico do Rio | [curso de roteiro – autor de boogie woogie]
232) Brasil é sede do Congresso Mundial dos Criadores de Audiovisual - Vídeos - Cinejornal - Canal Brasil
233) Entrevista com Diego Tavares, Vencedor do Globo Lab. | roteirista
234) http://www.ideou.com/products/storytelling-for-influence?utm_medium=paid-fb&utm_source=facebook&utm_campaign=3.0-storytelling-facebook-2016 [Storytelling for Influence: January 11 - February 19]
235) Master class – O Roteirista de Séries de TV - b_arco | b_arco
236) Por US$ 90, Shonda Rhimes vai dar aulas online sobre roteiro para televisão!
237) Facebook [Curso Mídias do Futuro – 360º]
238) Roteiros e Roteiristas
239) https://dl.dropboxusercontent.com/u/8862792/_home_deploy_Sites_valor_economico_web_protected_system_1_89_56_8_85689_pdf_85689.pdf [Cresce a demanda por novos roteiristas]
240) Laboratório Novas Histórias abre inscrições para sua quinta edição | Revista de Cinema
241) Laboratório Novas Histórias - Programa SESC/Senac de Desenvolvimento de Roteiros

DIREITOS AUTORAIS

242) direitos autorais WRITERS & DIRECTORS WORLDWIDE MEXICO 2014 (Español) - YouTube
243) Jornal do Brasil - Cultura - Abertura do Congresso Mundial dos Criadores de Audiovisual
244) Direito autoral de volta à pauta
245) Cemec lança novo curso sobre Direito Audiovisual
246) Comissão do MinC sobre Direitos Autorais toma posse
247) STF suspende julgamento de ações que contestam alterações na Lei de Direitos Autorais | TELA VIVA News
248) Cobrança de direitos autorais por músicas usadas em audiovisuais e aplicativos da internet é normatizada | TELA VIVA News
249) Roteiristas buscam protagonismo e participação nos direitos de exibição | TELA VIVA News
250) A Campanha Audiovisual para roteiristas e diretores - The Audiovisual Campaign [Writers & Directors Worldwide 2016]
251) Nova associação fará a gestão dos direitos autorais dos roteiristas | TELA VIVA News

FERRAMENTAS/TÉCNICAS

252) 30 Best Tools for Data Visualization | Code Geekz
253) 40 maps that explain the internet
254) 8 ferramentas para facilitar a criação de infográficos - Contentools
255) Coggle - mapas mentais
256) mecanismo para referencias abnt
257) paper mayanna dispositivo gephi

258) O seu disco na Internet - Minhateca.com.br
259) Apresentação "Amostragem Amostragem: o procedimento pelo qual um grupo de indivíduos ou um subconjunto de uma população é escolhido com a intenção de se obter informação."
260) LINECHART (XY chart) Tool - create linecharts graph online - free line chart creation - download graph image webpage or report
261) 26 ferramentas para visualização de dados — avaliadas pelo Volt — Volt Data Lab — Medium
262) Introdução à Teoria dos Grafos e Análise de Redes Sociais
263) Gephi Handout Sunbelt 2016.pdf
264) Links Úteis – Portfólio
265) Ferramentas de gestão de pesquisa disponíveis para os pesquisadores - SIBiUSP - Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo.
266) Pitch a Movie | Submit a Short Film | Web Series and more [plataforma de submissão hollywood]
267) Amazon Studios Frequently Asked Questions : Amazon Studios [plataforma de submissão – amazon]
268) http://www.viacompitchbox.com.br/index.php/site/login [plataforma de submissão – viacon]
269) Como transcrever áudio em texto usando o Google
270) 7 Insanely Useful Books That Helped My Writing Career in Many Ways — Be Yourself
271) Ainda sobre o Artigo Científico Nota 10! (Parte 3) | Consultoria Acadêmica Digital
272) http://www.escritaacademica.com/topicos/uso-de-fontes/citacao-com-intermedio-apud/ [uso de apud]
273) Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo: sentidos e formas de uso - Isabel Carvalho Guerra - Google Livros
274) Site apresenta 10 dicas de ferramentas digitais para jornalistas
275) Elaboração de ficha catalográfica | ECA - Escola de Comunicações e Artes
276) A Periodic Table of Visualization Methods
277) 72 links para quem trabalha com palavras | Livros e afins
278) 7 ferramentas para gerar infográficos a partir das redes sociaisBlog Mídia8! » Comunicação digital e redes sociais
279) Wordle - Create
280) Richard Rogers - Issue Crawler Tutorial - Part 1 - YouTube
281) ▶ Richard Rogers - Issue Crawler Tutorial - Part 2 - YouTube
282) Create A Graph
283) Story Touch - O que é?

INTERNET

284) Big Data A to Z: A glossary of Big Data terminology « Big Data Made Simple
285) direito autoral na internet
286) fanfics
287) Internet Drama and Mystery Television Series, 1996-2014 - Vincent Terrace - Google Livros
288) Una web que quiere reinventar la TV desde las redes sociales para atraer a la generación Y - 30.01.2015 - lanacion.com
289) Com big data, hábitos do público guiam web séries - Link Estadão – Cultura Digital - Estadao.com.br

290) Fanfiction, el fenómeno que dio origen a '50 sombras de Grey' | Verne EL PAÍS
291) 10 Fontes de Dados sobre Internet e Mídias Sociais | Social Figures – Monitoramento de Redes Sociais
292) BBC's Hall: 'We must reinvent for Internet age' | Advanced Television
293) Conectado: O que a internet fez com você e o que você pode fazer com ela - Juliano Spyer - Google Livros
294) Atrações de televisão na internet oferecem alternativas à TV paga - 04/10/2015 - Ilustrada - Folha de S.Paulo
295) How Search Works - The Story – Inside Search – Google

SEGUNDA TELA

296) A&E produz conteúdo exclusivo para a segunda tela | Observatório do Audiovisual
297) Blue Bus | Twitter, Televisao e Disrupçao | convergência em ritmo acelerado | Marcelo Coutinho

CONCEITOS

298) How Different Cultures Understand Time - Business Insider
299) tv interativa
300) Twitter co-founder: we're in a publishing 'renaissance' | News | FIPP.com
301) Financiamento audiovisual em perspectiva: do público ao privado

TV PAGA

302) FNDC - Os malabarismos para manter a TV paga
303) AS BARREIRAS À INTEGRAÇÃO DO AUDIOVISUAL E A NOVA LEI DA TV A CABO
304) Turner pretende lançar serviços online por assinatura | TELA VIVA News
305) Tire suas dúvidas sobre a Lei da TV Paga | ANCINE | Agência Nacional do Cinema | Ministério da Cultura | Governo Federal
306) Dados Setor | Associação Brasileira de Televisão por Assinatura
307) Youtube prepara serviço de TV por assinatura online, diz Bloomberg | TELA VIVA News
308) Adeus, TV: YouTube acirra o jogo e quer ser o canal da sua sala - TecMundo
309) Canais e produtores fazem balanço da produção nacional | TELA VIVA News
310) Facebook busca sinergia de negócios com canais pagos | TELA VIVA News
311) SeAC traz grande frustração, apontam provedores | TELA VIVA News
312) Ancine propõe abrir diálogo para estimular demanda e combater a pirataria na TV paga | TELA VIVA News
313) Nota técnica Ancine/Anatel diz que concentração no mercado de TV paga leva à manutenção do status quo | TELA VIVA News
314) http://convergecom.com.br/teletime/01/07/2016/para-assinantes-da-classe-c-tv-paga-e-a-opcao-em-conta-e-segura-de-lazer/
315) Fox Produções Originais recebeu mais de 500 projetos em convocatória | TELA VIVA News
316) Ancine aponta dificuldade de entrada e permanência de players pequenos na TV paga | TELA VIVA News
317) Warner e Globo controlam 60% dos canais de TV por assinatura do Brasil - NaTelinha
318) Assinantes trocam TV paga por streaming. Ou não? | TELA VIVA News

319) TV por assinatura está preparada e tem espaço para crescer na América Latina, revela estudo | TELA VIVA News
320) Como a FCC pode mudar a história do mercado de TV por assinatura | TELA VIVA News
321) "Vai Que Cola" estreia antes em plataformas on demand | TELA VIVA News
322) Netflix or Hulu won't win the streaming wars. Your cable company will. - Vox
323) App da Fox entra nas smart TVs da Sony | TELA VIVA News
324) Vivo quer dobrar metas para FTTx em 2017 | TELA VIVA News
325) Estudo sobre o mercado de TV por Assinatura no Brasil |
326) Com conteúdo de cotas, produtores passam a explorar mais a propriedade intelectual | TELA VIVA News
327) TV paga volta a apresentar retração em outubro | TELA VIVA News
328) E Pagar Para Ver: A TV Por Assinatura Em Foco - Luiz Guilherme Duarte - Google Livros
329) História da TV por assinatura « Globosat
330) Folha de S.Paulo - Ilustrada - Lei da televisão por assinatura criou safra de canais nacionais nanicos e fartos de assinantes - 13/05/2013
331) Folha de S.Paulo - Ilustrada - Pacote básico de TV paga no Brasil é 27º mais caro - 31/07/2013
332) Ibope amplia medição de audiência da pay TV

PRODUTORAS/OPERADORAS

333) TELA VIVA News - Pequenos operadores querem rever modelo de programação
334) PAY-TV NEWS - Cine Group aposta em ficção e busca ampliação do volume de produções em 2015
335) Produtoras avaliam edital de núcleos criativos
336) ABPITV
337) ICAB - Instituto de Conteúdos Audiovisuais Brasileiros
338) Conteúdo independente para TV se consolida como indústria | Revista de Cinema
339) Entidades assinam carta conjunta em defesa do debate sobre a propriedade intelectual | ABPITV
340) TCU vai auditar recursos da Condecine | TELA VIVA News
341) ABPITV aprova novo estatuto e amplia Conselho Federal com maior representação regional no período 2016/ 2019 | Revista de Cinema
342) ICAB - Instituto de Conteúdos Audiovisuais Brasileiros | TV Alem da TV parte 01 - ICAB - Instituto de Conteúdos Audiovisuais Brasileiros
343) Consolidações entre setores de mídia e telecom não podem acontecer no Brasil | TELETIME News
344) Pesquisa do Icab mostra como produtores usam o FSA | TELA VIVA News
345) Com conteúdo de cotas, produtores passam a explorar mais a propriedade intelectual | TELA VIVA News

REDES SOCIAIS/MIDIAS SOCIAIS

346) Mediação versus ancoragem - Comentário para o programa radiofônico do Observatório, 10/11/2014 | Observatório da Imprensa | Observatório da Imprensa - Você nunca mais vai ler jornal do mesmo jeito

347) Las novelas del siglo XXI también apuestan a los 140 caracteres - 31.01.2015 - lanacion.com
348) It's time for organisations to stop wasting money on 'social media', Business
349) zygmunt bauman - sobre os laços humanos, redes sociais, liberdade e segurança - YouTube
350) Nova novela do SBT ganha vida nas redes sociais ainda antes da estreia no canal | TELA VIVA News
351) Twitter inicia roadshow em agências sobre sua comunidade de criadores de conteúdo | TELA VIVA News
352) Globo explica saída do Facebook
353) Zygmunt Bauman opina sobre las redes sociales | Sociólogos Plebeyos

ATUALIDADES/TENDÊNCIAS/DEBATES

354) Infográfico: 6 tendências para o consumo mobile
355) http://www.alucine.net/2014/06/09/forum-brasil-tv-2014-encontro-com-tv-brasil-woohoo-e-ae-ole-networks/
356) Fernando Meirelles prevê década de ouro
357) El consumo de televisión de los jóvenes se desmorona en dos años
358) Tendências e perspectivas da narrativa ficcional seriada na Convergência Midiática | Rua – Revista Universitária do Audiovisual
359) conversa > #mídiassociais #propagar #alastrar #invadir #colonizar #difundir #crise #audiência
360) Opinião: Minha filha tem 3 anos e mal sabe o que é Globo, SBT ou Discovery - Últimas Notícias - UOL Televisão
361) ‘A TV e o cinema vão ser uma coisa só – na internet’, diz guru dos roteiristas americanos - Entretenimento - Notícia - VEJA.com
362) Book Reviews - The Velvet Light Trap - Volume 0, Number 75 / Spring 2015 - University of Texas Press
363) Second screen users ignore TV ads |
364) Homo Videoludens 2.0: de Pacman a la gamification. | Hipermediaciones
365) A Televisão Ubíqua
366) What is the new TV? | Southerly
367) El futuro de la telenovela: entre la webnovela, el transmedia y la fanfiction. | Hipermediaciones
368) Meirelles diz que Globo investirá mais em telefilmes
369) Sob nova direção | Revista de Cinema
370) Virtualização viabiliza novos serviços | TELA VIVA News
371) Diário do Centro do Mundo » Como as séries estão mudando a TV e o cinema
372) Séries dinamarquesas Conference Report: Future of TV Drama|MeCETES
373) Para enfrentar a Internet, TV precisa ser programática. Mas tarefa é complexa | TELA VIVA News
374) Bahia Notícias / Holofote / Notícia / Baiano que colabora em texto de 'A Regra do Jogo' diz se surpreender ‘até a última cena’ - 11/03/2016
375) Omelete lança programa semanal de vídeos 360º | TELA VIVA News
376) TV aposta na dramaturgia ao vivo para estancar a fuga do público - 06/04/2016 - Ilustrada - Folha de S.Paulo
377) Séries brasileiras de ficção são destaque em revista britânica sobre mercado audiovisual | ABPITV
378) Para Disney, setor de TV precisa aprender a inovar | TELA VIVA News
379) Drones ganham espaço na produção audiovisual | TELA VIVA News

380) “Se você precisa de uma área digital, está morto e não sabe” – Meio & Mensagem
381) Séries de TV: da idade de ouro à overdose? | Cultura | EL PAÍS Brasil
382) La TV después del broadcasting: hipertelevisión, redes y nuevas audiencias. | Hipermediaciones
383) El futuro de la telenovela: entre la webnovela, el transmedia y la fanfiction. | Hipermediaciones
384) Televisão: o que esperar depois da aposentadoria do controle remoto | Rodrigo Focaccio | LinkedIn
385) A morte dos shoppings, o fim do Facebook e o futuro criado pelos Millennials | Flavia Gamonar | LinkedIn
386) Pesquisa mostra força da TV linear | TELA VIVA News
387) Nagra apresenta intuiTV | TELA VIVA News
388) Banda larga fixa cresce pelo quarto mês consecutivo e supera 26 milhões de acessos em maio | TELA VIVA News
389) Mais da metade da população global continua offline, diz UIT | TELA VIVA News
390) A cultura e o audiovisual na era da interdepêndencia econômica internacional - InfoMoney [economia criativa]
391) Time Warner compra 10% do Hulu | TELA VIVA News
392) Como o Pokémon Go ajuda a explicar por que o Brasil é um país pobre - Spotniks
393) Presidente da FX aponta explosão no número de séries de TV roteirizadas | TELA VIVA News
394) ABPITV muda de nome | TELA VIVA News
395) Estudo recomenda às teles preparação de redes para consumo de vídeo | TELA VIVA News
396) Mobile communication is at the centre of contemporary cultural convergence processes
397) Supermax | Nova série da Globo promete terror e suspense como nunca antes visto na TV aberta brasileira | Omelete
398) TV Globo anuncia vantagens de 'Supermax' na GloboPlay, em intervalo da mesma 'Supermax' - Telepadi
399) MPA apresenta estudo sobre o mercado audiovisual no Brasil | TELA VIVA News [impacto econômico do setor audiovisual brasileiro]
400) Audiovisual injetou R$ 24,5 bilhões na economia em 2014, aponta Ancine | TELA VIVA News
401) Mudanças de paradigmas preocupam mais do que crise econômica | TELA VIVA News
402) What Is A Paradigm Shift, Anyway? : 13.7: Cosmos And Culture : NPR
403) Como deverão ser as empresas do futuro - Kantar
404) Setor audiovisual já gera R$ 24,5 bi em renda para a economia - Jornal O Globo
405) Vivo quer dobrar metas para FTTx em 2017 | TELA VIVA News
406) Conheça como é medida a audiência na televisão. Visitamos a Kantar Ibope! | Vannucci
407) Globo Play já exibiu 12 mil anos de conteúdos | TELA VIVA News
408) Rumos do audiovisual e balanço da gestão norteiam Encontro Spcine – Spcine

409) Pior audiência de série da Globo na história, Supermax atrai público jovem - Televisão - UOL TV e Famosos
410) Canais e talentos do Youtube conquistam espaço na TV e no cinema | TELA VIVA News
411) Exportações do audiovisual crescem 110% em um ano, aponta Rangel | TELA VIVA News
412) Nova unidade multiplataforma da Globosat investirá em conteúdo original | TELA VIVA News
413) Quanto mais tablets, mais TV
414) Demanda por ficção na TV cria gargalo de roteiristas | Valor Econômico
415) Jovens rejeitam pagar por filmes e séries e anunciam morte do e-mail - Daniel Castro - R7
416) Diversidade ou reserva de mercado? | Cultura e Mercado | desde 1998 | para quem vive de cultura

BIBLIOTECA

417) composições escritas - OneDrive
418) ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Pdf/978-85-397-0389-0.pdf
419) plano ancine audiovisual
420) Está no ar a página do Observatório Iberoamericano do Audiovisual (OIA) na internet | Notícias | ANCINE | Agência Nacional do Cinema | Ministério da Cultura | Governo Federal
421) malcher 2000 cetvn
422) (Dis)Orienting Media and Narrative Mazes - Google Livros
423) Aviso de redirecionamento (drama seriado e narrativas melodramáticas)
424) Fiction - The Art and the Craft: How Fiction is Written and How to Write it - Colin Bulman - Google Livros
425) Fake Identity?: The Impostor Narrative in North American Culture - Google Livros
426) dialogismo versus autoria individual - Dialogue and dialogism according to mikhail bakhtin and Paulo Freire: distance education contributions
427) Em livro, filha de Nelson Rodrigues dá dicas de como escrever séries de TV - Notícias - UOL Entretenimento
428) CULTURA DA TELENOVELA lourdes ana
429) ENTRE ESPAÇOS, UMA NOVELA: Teletopias de uma #avenida em trânsito
430) 60 manos telenovela (60 anos da telenovela no mundo)
431) LIVRO É Por Isso Que Escrevo Telenovelas - Matthew W. Grant - Google Livros
432) livro - culturas midiáticas audiovisuais
433) repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/23041/TFM_FernandaPires.pdf?sequence=1 Coviewing Experience – Fernanda
434) resenha - obra ensina a analisar narrativas
435) Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação - Os estudos sobre meios digitais e o risco da fragmentação na Comunicação
436) UMA REDE DE LINHAS QUE SE ENTRELAÇAM: uma leitura de Se um viajante numa noite de inverno | Freire | Aletria: Revista de Estudos de Literatura
437) Box de Séries boxdeseries.com.br Os novos rumos da audiência na TV e na Web - Box de Séries boxdeseries.com.br

438) https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=32247 (Aristóteles e filmes hoje)
439) 12 classic content marketing problems (and how to avoid them) | Econsultancy
440) modernclicks.net (web de C. Scolari)
441) Entrevista con Jesús Martín Barbero | El Monitor
442) O fim da televisão como a conhecemos - Carta Maior
443) Introdução à pesquisa em Ciências Sociais | Tacia Rocha - Academia.edu (Pesquisa Qualitativa - livro)
444) Estudos Culturais aplicados a pesquisas em mídias audiovisuais: o circuito da cultura como instrumental analítico | Lisboa Filho | Significação: Revista de Cultura Audiovisual
445) Kriterion: Revista de Filosofia - Benjamin's conception of language and Adorno's aesthetic theory
446) Milhares de e-books completos para download: filosofia, sociologia, psicologia, literatura, antropologia, marxismo, história, geografia, direito… Apreciem sem moderação! | A CASA DE VIDRO.COM
447) Mobile and Digital Communication: Approaches to Public and Private
448) 32 LIVROS DE Michel Foucault EM PDF | AYRTON BECALLE
449) ver biblio
450) Power, Media, Culture: A Critical View from the Political Economy of ... - Google Livros (ind cultural, indústrias criativas)
451) Pensar com Foucault
452) 100 sites de pesquisa acadêmica que você deveria conhecer | Canal do Ensino | Guia Gratuito de Educação
453) Platform Studies' Epistemic Threshold | Jussi Parikka and Thomas Apperley - Academia.edu
454) entrev renato ortiz
455) Artigos | Publicações | ANCINE | Agência Nacional do Cinema | Ministério da Cultura | Governo Federal
456) The TV Brand Builders: How to Win Audiences and Influence Viewers - Andy Bryant, Charlie Mawer - Google Livros
457) Edgar Morin: "Se Você Viver Poeticamente Encontrará Felicidade" - Geledés
458) Fan CULTure: Essays on participatory fandom in the 21st century, edited by Kristin M. Barton and Jonathan Malcolm Lampley | Chin | Transformative Works and Cultures
459) Emotional Culture and TV Narratives - Springer
460) The Emergence of 'Affect' in Contemporary TV Fictions - Springer
461) Entre as telas da TV e da internet
462) Segundo Encontro de Pesquisa COM MAIS 2015 - YouTube
463) Global Culture: Media, Arts, Policy, and Globalization - Google Livros
464) Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling</i> by Jason Mittell (review)
465) pesquisa em comunicação [profa]
466) Mídia e sociedade em transformação - Comunicação - Cultura Acadêmica
467) BOURDIEU, P. O poder simbólico.pdf - Google Drive
468) Media Evolution: consolidar la teoría, avanzar en la investigación. | Hipermediaciones

469) A TELENOVELA NO BRASIL: UM GÊNERO POR EXCELÊNCIA | ribeiro | Cadernos Zygmunt Bauman
470) Visões Embaralhadas: Precisamos falar sobre a não-ficção
471) Mystery and TV Fandom: Why There Will Never Be Another Lost :: TV :: Features :: Lost :: Paste
472) Tendências em Comunicação Digital by COM+ - issuu
473) O modelo de negócio dos gamers
474) Tesis doctoral - El personaje como eje de construcción narrativa en Breaking bad
475) https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=emJOCgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA73&dq=TV+series&ots=cKsJX7eRb9&sig=3kQG56DMSUG2nlqiRFYJjoPSeOQ#v=onepage&q=TV%20series&f=false [Power, Media, Culture: A Critical View from the Political Economy of communication]
476) Critical Theory of Communication | Christian Fuchs
477) Edgar Morin – Lições sobre a existência - YouTube
478) A impermanência do Jornalismo diante da inovação – Medium
479) O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano ... - Sérgio Vicente Motta - Google Livros
480) A cauda longa: do mercado de massa ... - Chris Anderson - Google Livros
481) Umberto Eco
482) How and why study big cultural data v2 [lev manovich]
483) course schedule: Big Data, Visualization, and Digital Humanities.Spring 2013. GC CUNY - Google Drive
484) Spreadable Media |
485) Mapping a Pluralistic Field: What Does Television Studies Really Look Like? | Just TV
486) The Real Digital Change Agent - The Chronicle Review - The Chronicle of Higher Education [mittell]
487) Videos, Videos, Videos…. [jenkins]
488) Review of Social media as surveillance: Rethinking visibility in a converging world | Gao | First Monday
489) Redes sociais e o debate público | Magda David Hercheui's Blog
490) O Conceito de Comunicação e as Novas Tecnologiass - YouTube
491) McLuhan on Vimeo
492) Marshal McLuhan: o impacto de seu pensamento no mundo digital. by Alan Q Costa on Prezi
493) Marshall McLuhan in Woody Allen's "Annie Hall" - 3 Translation(s) | Dotsub
494) A Pele Da Cultura (pdf) | por Derrick De Kerckhove | Orelha de Livro
495) Interactive Digital Narrative: History, Theory and Practice - Google Livros
496) Jesús Martín Barbero entre la ecología y las interfaces. | Hipermediaciones
497) Walter Benjamin regresa a la urbe | Cultura | EL PAÍS
498) 52 FATOS INTERESSANTES SOBRE A TELENOVELA BRASILEIRA | Mais Que Curiosidades

OTT e VOD

499) importante TV streaming: How the '90s indie-film movement ushered in the current TV streaming boom.
500) Mobile video se torna realidade por meio de plataformas OTT | TELA VIVA News

501) CPI dos crimes cibernéticos vê indícios de sonegação de impostos pelas OTTs | TELA VIVA News
502) BBC is launching Britflix as a rival to Netflix | News | Culture | The Independent
503) Agregar o disperso: Amazon, aplicativos, streaming | Gerador Auxiliar
504) Ancine quer avançar na criação do marco legal do VOD | TELA VIVA News
505) Sob demanda não canibaliza o linear, apontam programadores e operadores | TELA VIVA News
506) Na América Latina, 37% dos vídeos online foram vistos em smartphones | TELA VIVA News
507) Assinantes trocam TV paga por streaming. Ou não? | TELA VIVA News
508) Looke adiciona conteúdos do Telecine On e SescTV | TELA VIVA News
509) Atualização do HBO Go prepara serviço para assinatura sem TV a cabo
510) Vivo lança Studio+, app com séries curtas e originais para smartphones - NexTV News Brasil
511) Somando Clarovideo, America Móvil afirma ter mais de 12 milhões de clientes de vídeo no Brasil | TELA VIVA News
512) Brasileiro dobra, em cinco anos, o tempo que gasta com vídeos em dispositivos móveis | TELA VIVA News
513) Globo planeja exibir versão picante de séries na internet · Notícias da TV
514) Globo comemora resultados do Globo Play e anuncia novidades no serviço
515) Teles adotam discurso de conciliação com OTTs, mas ainda pedem isonomia de tratamento | TELA VIVA News
516) Canais e talentos do Youtube conquistam espaço na TV e no cinema | TELA VIVA News
517) Ancine publicará orientações para o marco legal do VOD ainda em dezembro | TELA VIVA News

NETFLIX

518) Netflix, démolisseur de l'exception culturelle | InaGlobal
519) Where in the World Is Orphan Black? Change and Continuity in Global TV Production and Distribution | Tinic | Media Industries
520) Netflix forces Academy to talk about what a ‘film’ really is | New York Post
521) Taylor & Francis Online (Scolari fala de Barbero)
522) Netflix is accidentally inventing a new art form — not quite TV and not quite film - Vox
523) Tá bom, Netflix, vocês venceram: a gente te ama! | Guilherme Athaide
524) O truque da Netflix para não quebrar literalmente a internet no Brasil e no mundo - Gizmodo Brasil
525) Netflix, y el problema de crecer demasiado | El Financiero
526) 2080b799-a3c4-4754-b8e7-f024bc5dd3c0-original.jpeg (1536×1378) (Quando Blockbuster riu da Netflix)
527) Base da Netflix avança menos do que o esperado em junho, e receita cresce | TELA VIVA News
528) Seria Stranger Things uma obra de arte do algoritmo da Netflix? | Gustavo Miller | LinkedIn
529) Netflix or Hulu won’t win the streaming wars. Your cable company will. - Vox
530) Why we screenwriters want to work for Netflix more than the BBC
531) Netflix "banaliza a narrativa", afirma HBO

532) Indicação do Netflix para vários Emmys eleva o status de seus seriados - Cultura - iG
533) "É um luxo que não é permitido em outros lugares", diz Jason Biggs sobre Netflix - Cultura - iG
534) https://screenwriting.io/ - Criado em 2011 oferece respostas rápidas para questões básicas sobre roteiro. Em inglês. outros
535) https://www.facebook.com/groups/storyboard.roteiristasbrasileiros/ - Storyboard: Revista eletrônica sobre roteiros de cinema, TV e teatro. Link da página de arquivos com roteiros e textos em geral sobre o tema. outros