

Expandindo as fronteiras intermediáticas:
por uma ponte entre a adaptação e a transmídia

Camila Augusta Pires de Figueiredo¹

¹ *Doutora em Estudos Literários/Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais e pesquisadora na área de Literatura, Outras Artes e Mídias com ênfase nas temáticas de adaptação, intermedialidade e transmídia. Atua como Editora de publicações na Editora UFMG, na condição de Vice-Diretora.*

e-mail: camilafig1@gmail.com

Resumo

Para que possamos examinar certos produtos culturais contemporâneos, é fundamental adotarmos não apenas uma abordagem intermediária que permita analisar as relações entre as mídias, mas também uma abordagem transmidiática, que possibilite incluir como objeto de estudo as extensões em outras mídias que suplementam uma narrativa principal ou que se suplementam mutuamente. Este artigo propõe a construção de uma travessia entre adaptação e transmídia, dois fenômenos que normalmente são vistos como opostos, muitas vezes até rivais.

Palavras-chave: adaptação; transmídia; transmedialidade.

Abstract

In order to examine certain contemporary cultural products, it is fundamental that we adopt not only an intermedial approach, which allows to analyze the relations between different media, but also a transmedial approach, which makes it possible to include as object of study the extensions in other media that supplement a main narrative or that mutually supplement each other. This essay proposes the construction of a bridge between adaptation and transmedia, two phenomena that are normally seen as opposites, sometimes even as rivals

Keywords: adaptation; transmedia; transmediality.

Adaptação

As adaptações sempre foram uma maneira de retomar, reapropriar ou modificar um texto anterior. Essa retomada cria um eco intertextual, no qual o público se satisfaz ao reconhecer no novo texto elementos que lhe são familiares. No entanto, em qualquer adaptação, além do prazer do público naquilo que a canadense Linda HUTCHEON chama de “repetição com variação” (2012: p. 4), há obviamente um grande apelo financeiro, já que a adaptação de um texto-fonte de sucesso é, em princípio, menos arriscada do que a produção de uma obra original. Assim, além de manter os leitores da obra original, a adaptação busca alcançar um novo público consumidor.

Enquanto processo, a adaptação, como é popularmente conhecida, refere-se, de um modo geral, ao fenômeno chamado transposição intersemiótica ou transposição de mídia, que designa a “transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia” (RAJEWSKY, 2005: p. 51).¹ Nessa categoria, o texto original é a fonte do novo produto de mídia, e o processo sempre envolverá, pelo menos, duas mídias: o texto-fonte (que serviu de inspiração) e o texto-alvo (a nova versão daquela obra).² Geralmente tanto o processo quanto o produto final são popularmente chamados de adaptação. Em qualquer adaptação, além dos elementos circunstanciais – valores e normas culturais da época de produção da nova obra – é necessário também atentar para o tipo de mídia envolvida no processo, uma vez que cada mídia possui especificidades midiáticas distintas.

Apesar de teóricos e críticos dos estudos da adaptação terem se debruçado sobre vários casos de adaptações, tais esforços, com raras exceções, permaneceram por muitos anos limitados ao estudo de transposições midiáticas

¹ Todas as traduções deste artigo são minhas, exceto quando indicado.

² Neste artigo, usam-se os termos “texto-fonte”, “texto-alvo”, “hipotexto” e “hipertexto” apenas para facilitar a identificação, por parte do leitor, de textos originais e suas adaptações, pois acredita-se que tais termos reforçam a ideia de um binarismo reducionista.

de romances para o cinema. Conseqüentemente, predominava uma metodologia de análise comparativa que privilegiava o texto literário como fonte sobre as outras artes e mídias. E, quase que invariavelmente, essa análise se resumia a um modelo binário de comparação entre romances e filmes. Assim, o processo da transposição midiática de um texto-fonte qualquer para o cinema costumava envolver apenas duas mídias, num empreendimento midiático de “texto-para-texto”. Ou seja, um texto-fonte encontrava apenas uma nova corporificação midiática. Por muito tempo, esse tipo de produção encontrou grande receptividade por parte do público, que se satisfazia em usufruir da experiência binária de ler o livro e ver o filme. Em outras palavras, apesar da grande variedade de mídias que podem fazer parte do processo de adaptação, havia uma clara tendência a se privilegiar aqueles casos em que o texto-fonte era a literatura e, com algumas exceções, aquelas em que o texto-alvo era o cinema. Acreditava-se, talvez, que a finalidade e predisposição da adaptação fosse a de transpor um texto de uma mídia menos popular para uma mais popular.

Em uma adaptação, ao mesmo tempo em que é preciso manter alguns elementos-chave da obra original para que se reconheça a adaptação como tal, a transposição *ipsis litteris* do texto-fonte raramente garante uma boa adaptação. Além disso, como nos alertam GAUDREAU e MARION (2004: p. 58), a fidelidade em relação à obra original é impossível de ser alcançada porque “ao mover-nos de uma mídia para outra, o ‘assunto’ da história necessariamente passaria por uma série de limitações informantes e deformantes ligadas ao que se pode chamar de uma configuração intrínseca da nova mídia”. A discussão sobre a fidelidade em adaptações ainda é um tema recorrente na área, embora textos mais recentes reconheçam que é preciso superá-la. O modelo binário, que ainda é predominante nas análises de adaptação, favorece a comparação entre o texto-fonte e o texto-alvo por meio do parâmetro da fidelidade.

Para Linda Hutcheon, uma vez que novas mídias estão à nossa disposição, a adaptação constitui uma prática cada vez mais frequente e atrativa e, nos dias de hoje, várias mídias podem (e talvez devam) estar envolvidas neste processo. Assim, em *A Theory of Adaptation* (HUTCHEON, 2012), a autora vai além da

tradicional fórmula literatura-cinema e inclui os jogos digitais, os romances gráficos, as óperas e os parques temáticos, entre outras mídias. Para Hutcheon, todos os tipos de adaptação merecem ser analisados com o mesmo rigor acadêmico, sendo que tal análise deve também contemplar o contexto de produção e recepção das obras. Tal proposta é relevante no debate dos estudos da adaptação porque lança um novo olhar sobre a área: ao adotar uma posição inclusiva em relação aos mais variados objetos culturais, acaba por questionar o lugar das adaptações na atual estrutura acadêmica, que normalmente alterna entre os Estudos Literários e os Estudos Cinematográficos (*Film Studies*).

Em um momento em que a literatura tem buscado se liberar das polarizações – centro e periferia, erudito e popular, original e cópia –, também os estudos da adaptação buscam liberar-se das abordagens binárias de texto-fonte e texto-alvo. Recentemente observa-se na indústria cultural e do entretenimento adaptações que frequentemente extrapolam essa lógica dualista para se envolverem em uma rede onde várias mídias convergem e se entrelaçam, algo que pode ser relacionado ao conceito de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) de Richard Wagner. Com isso, as adaptações ficam sujeitas a uma nova lógica de produção e distribuição, que resulta em alterações nos padrões de circulação, marketing e consumo dos produtos culturais. Assim, vemos que os antigos parâmetros da tradução não conseguem mais explicar as novas dinâmicas adaptativas em jogo no cenário contemporâneo, onde uma cultura cada vez mais convergente e conectada se estabelece. Nesse sentido, percebe-se que as relações ilustradas por títulos de obras consagradas na área como *Novel to Film* (1996), *From Page to Screen* (2000), *From Text to Screen*, *Screen to Text* (1999) ou ainda “What Novels Can Do That Films Can’t and Vice-versa” (1980) deixam de refletir a complexidade e multiplicidade da produção cultural de nossa época, caracterizada pelo cruzamento e fusão entre áreas de conhecimento, saberes e mídias.

Transmídia

Atento a essa nova condição da adaptação no contexto multimidiático, Henry

Jenkins aponta que, desde a década de 1980, mudanças tecnológicas e econômicas fizeram surgir na indústria do entretenimento um novo tipo de produto, denominado franquia. Nesse tipo de produção, o conteúdo não se concentra somente em uma mídia, mas projeta-se por meio de extensões e espalha-se através de outras mídias e de produtos licenciados, em um “empenho coordenado em imprimir uma marca e um mercado a conteúdos ficcionais” (JENKINS, 2009a: p. 47). As franquias se inserem em um novo panorama cultural contemporâneo, chamado por Henry Jenkins de “cultura da convergência”, que abrange os “fluxos de conteúdo através de múltiplas plataformas de mídias (e a) cooperação de múltiplos mercados midiáticos” (ibid.: p. 29). Esse modelo de convergência de mídias tem modificado também os processos de recepção e distribuição no mercado, transformando o público em uma “audiência migratória” que se move através das diferentes mídias para juntar os pedaços de informação e buscar diferentes experiências de entretenimento.

Um elemento muitas vezes presente nas franquias é a narrativa transmídia.³ O termo “narrativa transmídia” (*transmedia storytelling*) foi utilizado pela primeira vez por Marsha Kinder e Mary Celeste Kearney como uma prática promocional envolvendo merchandising, adaptações, sequências e franquias (EVANS, 2011: p. 20-21). No Brasil, o termo tem sido usado sob três designações principais: *storytelling*, narrativa transmídia, ou simplesmente transmídia. Para Jenkins, a narrativa transmídia designa a utilização de várias plataformas midiáticas que convergem para contar uma história, sendo que cada novo texto contribui de forma distinta para tal. Uma vez que um único texto não conseguiria abranger todo o conteúdo da narrativa, um texto central oferece vários pontos de acesso ao enredo, pontos esses que são explorados em outras mídias tais como jogos digitais, histórias em quadrinhos, sites, vídeos online, blogs, redes sociais etc. Assim, através da narrativa transmídia, pode-se, por exemplo, desenvolver

³ Manterei a tradução de Susana Alexandria para o termo “*transmedia storytelling*” de “narrativa transmídia” (e seu plural, “narrativas transmídia”), exatamente como no livro *Cultura da convergência*. No entanto, optei pela palavra “transmidiático(a)” como adjetivo de outras expressões.

histórias de personagens secundários, apresentar outras perspectivas da narrativa, completar “lacunas” da história, ou ainda fazer uma ponte entre um filme e sua seqüência. No caso de narrativa transmídia ideal, não há redundância de informações, mas cada mídia oferece novos níveis de revelação, que se juntam para compor a narrativa completa da franquia.

Apesar de reconhecidamente relevante para a área, o conceito de Jenkins não é o único. O termo “transmídia” possui diversas interpretações e abordagens, que variam de acordo com o campo de pesquisa a que o uso está vinculado e com o contexto em que é utilizado. A ideia de um projeto transmidiático pode possuir, assim, um sentido diferente para narratologistas, sociólogos ou estudiosos da área de comunicação. Além disso, ao longo do tempo, aquilo que Jenkins chamou inicialmente de “narrativa transmídia” foi ampliado pelo próprio autor e por outros que o sucederam e passou a designar práticas que vão além da transposição de pontos-chave do enredo, englobando outros elementos que se espalham coordenadamente para outras mídias.

A definição mais comumente utilizada para caracterizar o fenômeno transmidiático é a que Jenkins propôs em 2003 em sua coluna para a *Technology Review*, cujos parâmetros foram posteriormente retomados em seu livro *Cultura da convergência*. Já naquele primeiro momento, ele lançava as bases para o que observa ser o “futuro do entretenimento”, uma “intensificação do processo criativo”, por meio do qual personagens se tornam “mais fortes e mais persuasivos”. A transmídia designaria, então, um novo tipo de narrativa, em que a história “se desenrola por meio de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo” (JENKINS, 2009a: p. 138). De acordo com Jenkins, esse fluxo de conteúdo através de múltiplos canais de mídia é quase inevitável nesta era de convergência de mídias.

A transmídia se apoia em uma tríade: a convergência dos meios de comunicação, a cultura participativa e a inteligência coletiva. A convergência dos meios de comunicação se dá por meio dos “fluxos de conteúdo através de múltiplas plataformas de mídias”, da “cooperação entre múltiplos mercados midiáticos” e do “comportamento migratório dos públicos dos meios de

comunicação”; a convergência não se dá pela união de aparelhos, mas “ocorre dentro dos cérebros dos consumidores individuais e em suas interações sociais com outros” (JENKINS, 2009a: p. 29-30). A cultura participativa contrasta com a noção de passividade do público, que abandona o papel de simples consumidor de produtos de mídias e passa a participar, interagir e até mesmo produzir seu próprio conteúdo midiático. A expressão “inteligência coletiva”, cunhada pelo teórico francês Pierre Lévy, refere-se à estratégia de consumo encontrada para fazer frente ao grande fluxo de informações dos nossos dias: “por haver mais informações sobre determinado assunto do que alguém possa guardar na cabeça, há um incentivo extra para que conversemos entre nós sobre a mídia que consumimos.” (p. 30) Primeiramente, as informações são coletadas conforme os recursos e habilidades individuais; posteriormente, de modo semelhante ao que fazemos com as peças de um quebra-cabeças, esses pedaços de informação são unidos.

Em seu blog *Confessions of an Aca-Fan*, JENKINS (2011) explica que transmídia significa simplesmente “no cruzamento de mídias”, e que narrativa transmídia descreve “uma lógica para pensar sobre o fluxo de conteúdo que atravessa mídias”. Na prática, portanto, a narrativa transmídia é uma estratégia normalmente utilizada para (a) fazer uma ponte entre um texto principal – geralmente o filme – e suas sequências; (b) prenunciar evoluções no enredo de uma obra; (c) expandir a narrativa ou completar suas lacunas; (d) desenvolver histórias de personagens secundários, outros detalhes e perspectivas da narrativa; (e) oferecer um apoio para o ingresso de um novo público à franquia; (f) construir universos que não podem ser esgotados em uma só mídia. Economicamente, trata-se de um projeto vantajoso para os produtores, pois acaba por conquistar consumidores de diferentes nichos e aumentar o engajamento do público.

Embora em um projeto transmidiático ideal cada mídia exerça o mesmo nível de relevância para a franquia, na prática, quase sempre há uma plataforma principal – a “nave-mãe” ou *Ur-text* –, aquela mídia que alcança um público maior ou através da qual os leitores primeiro conhecem o mundo ficcional. As mídias

suplementares, que atuam como “satélites” do texto principal, muitas vezes não são consideradas objetos dignos de estudo, o que acaba por levar críticos e estudiosos a ignorar o projeto transmidiático e a tratar a mídia principal isoladamente.

Infelizmente, são raros os estudos na área de Intermidialidade – especialmente no Brasil – que tratam da transmídia ou da narrativa transmídia. Pode-se especular que essa situação seja explicada: pelas diversas nomenclaturas utilizadas para designar o fenômeno, o que gera divergências entre os estudiosos das diferentes áreas; pelo menor número de projetos transmidiáticos originalmente brasileiros em comparação com os estrangeiros; pela dificuldade de rastrear as informações dispersas em diferentes mídias depois de certo tempo após a publicação/distribuição; e pelo preconceito que as mídias mais populares, fundamentais em fenômenos transmidiáticos, ainda enfrentam no meio acadêmico.

Por uma ponte entre a adaptação e a transmidialidade

Em tempos de acentuada convergência midiática e cultural, a fim de se manterem atuais e relevantes e de serem capazes de compreender e analisar as características específicas e potenciais das mais variadas mídias de maneira mais detalhada, é necessário que os estudos de adaptação se voltem para a intermidialidade e a transmidialidade, como sugere corretamente Jens Eder: “Se pesquisadores em estudos de adaptação quiserem expandir seu escopo para além da comparação avaliativa de um original (geralmente literário) e sua adaptação em alguma outra mídia (geralmente o cinema), terão que levar em conta as pesquisas em estudos de transmídia”. (EDER, 2015: p. 6)

Geralmente, no entanto, a adaptação e a transmídia são percebidas como fenômenos opostos, senão rivais. Seguindo o pensamento de Christy Dena, raramente estudos da adaptação – ou mesmo de intermidialidade – se voltam para franquias transmidiáticas e, quando isso acontece, trata-se somente de uma tentativa de delimitar teoricamente as fronteiras entre um e outro fenômeno. De

fato, até o momento são raros textos que examinem casos em que a adaptação faça parte ou dê origem a um projeto transmidiático. O que se costuma perceber é que um dos fenômenos acaba negligenciado, como no caso em que uma obra ou franquia é estudada como adaptação de um texto anterior, mesmo que tenha um caráter transmidiático, ou em que um projeto transmidiático seja analisado apenas por seu caráter transmidiático, independentemente de ser uma adaptação ou uma obra original.

Entre os teóricos que se preocupam em estabelecer as diferenças entre os dois fenômenos está Henry Jenkins. Em 2009, o autor tratou desse assunto em seu blog:

Já que estamos fazendo distinções, precisamos distinguir entre adaptação, que reproduz a narrativa original com modificações mínimas para uma nova mídia e é essencialmente redundante em relação à obra original, e extensão, que expande nossa compreensão do original inserindo novos elementos na ficção. Obviamente, isso é uma questão de gradação – já que qualquer boa adaptação contribui com novas ideias para nossa compreensão da obra e produz adições ou omissões que remodelam a história de maneiras significativas. (JENKINS, 2009b, s.p.)

Ou seja, para Jenkins, a adaptação simplesmente reconta em outra mídia uma história que já existe, enquanto a *transmedia storytelling* (tratada nesse trecho por “extensão”) expande e explica o mundo ficcional, acrescentando algo à história que está sendo contada ao mover o conteúdo de uma mídia para outra. Assim como Jenkins, Geoffrey Long também defende que a principal diferença entre a *transmedia storytelling* e a adaptação se sustenta sobre o princípio da expansão. Segundo Long, “recontar uma história em tipos de mídias diferentes é *adaptação*, enquanto usar vários tipos de mídia para criar uma única história é *transmidiação*” (LONG, 2007: p. 22).

Após questionamentos em relação aos limites dessa distinção que afirmavam que, por meio da adaptação, também é possível adquirir novas experiências de um determinado texto, Jenkins reelabora sua opinião sobre a função das adaptações:

Adaptações podem ser bastante literais ou profundamente transformativas. Qualquer adaptação representa uma interpretação da obra em questão e não simplesmente uma reprodução; assim, todas as adaptações contribuem, em maior ou menor grau, à gama de significados ligados a uma história. (...) Seria melhor pensar na adaptação e na extensão como partes de um contínuo em que ambos os polos são apenas possibilidades teóricas e a maior parte da ação ocorre em algum lugar entre eles. (2011, s.p.)

Uma das pessoas que questionaram a abordagem de Jenkins sobre o assunto foi Christy DENA (2009: p. 162), que, diante da afirmação do primeiro de que adaptações seriam necessariamente repetitivas e redundantes e que não agregariam valor à experiência ou ao processo de construção de sentido da obra, respondeu que as repetições são necessárias, pois, “quando os mesmos elementos essenciais são expressos de outras maneiras, o público provavelmente não se sentirá enganado ou perdido”. Além disso, afirmou que a adaptação não acrescenta informação no sentido de expansão de uma história, como acontece com a *transmedia storytelling*, mas certamente contribui para a rede intertextual daquela história específica (ibid.: p. 148). Na esteira de Dena, percebo a mesma diferença entre um projeto transmidiático e um grupo de adaptações ao longo do tempo. Não se pode falar, por exemplo, nas incontáveis adaptações de motivos bíblicos como transmídia ou franquia transmidiática assim como não se pode conceber as inúmeras adaptações das histórias de Shakespeare ou de Sherlock Holmes ao longo do tempo como partes de um único projeto transmidiático.

Ainda de acordo com Jenkins, o que diferenciaria a transmídia da adaptação seria a propagação, na primeira, de um enredo ou a distribuição de um único conteúdo através de várias plataformas midiáticas. Mas Dena argumenta que esse traço estrutural resultou no fato de que vários pesquisadores e estudantes começaram a identificar todas as franquias, campanhas de marketing e qualquer fenômeno que envolvesse a transposição de mídias através dos tempos como *transmedia storytelling*.

De acordo com Dena, o que foi diferente com *Matrix* – típico caso de franquia transmidiática – em relação às franquias tradicionais tem a ver com o *status* das várias mídias envolvidas no projeto. E, claro, isso também está ligado à origem e

intenção do esforço produtivo, ou seja, se um determinado produto foi criado de maneira calculada para fazer parte de um processo de construção de sentido, para integrar o cânone e contribuir para o desenvolvimento de uma narrativa coesa. Esses esforços são diferentes, por exemplo, do conteúdo que é criado por fãs sem a permissão ou mesmo o conhecimento dos criadores. Apesar de se relacionarem intertextual ou intermediariamente com a franquia transmidiática, chegando algumas vezes até mesmo a influenciar os rumos de uma determinada história, as produções de fãs não integram o cânone das franquias e, portanto, não podem ser consideradas parte da franquia transmidiática, a partir de uma perspectiva de produção. Em alguns casos, porém, é perfeitamente possível considerar a obra criada pelo fã uma adaptação.

Por outro lado, mesmo que uma empresa da indústria do entretenimento ou indivíduo possua a propriedade intelectual de determinada franquia, nem tudo o que for produzido com uma determinada marca fará parte de seu projeto transmidiático. Nesse sentido, compartilho com Dena a opinião de que “garantir que a narrativa é coesa e criada para fazer parte do cânone desde o princípio é um indicador mais confiável” (2009: p. 123) de uma franquia transmidiática do que o simples critério da expansão e, portanto, *reboots*, *fanvids*, *fan fictions* e outras produções de fãs, bem como produtos de *merchandising* (bonecos de ação, canecas, pôsteres, roupas), não integram a franquia transmidiática.

Percepção semelhante tem Elizabeth Evans, que declara que a combinação de narrativa, autoria e temporalidade distingue a transmídia como uma forma particular de produção cultural. A autora afirma ainda que as práticas transmidiáticas se distinguem de outros produtos culturais por possuírem

uma sensação mais forte de integração e coerência entre os elementos individuais. Essa sensação de integração é evidente por meio de três características da transmídia (...) narrativa, autoria e temporalidade. Essas três características podem aparecer em graus variados em diferentes textos transmidiáticos, mas sua presença combinada oferece os meios fundamentais através dos quais textos se tornam transmidiáticos, em vez de funcionarem como marketing, *spin-offs* ou adaptações. (EVANS, 2011: p. 28)

Nesse sentido, portanto, percebe-se que, em termos de função, a transmídia destaca-se pela coesão entre a narrativa principal e aquelas que a expandem; pela preservação de uma autoria ou de uma simulação de autoria única; e pela relevância de uma temporalidade coerente entre os produtos da franquia, tanto em termo diegéticos quanto no sentido de recepção, ou seja, de consumo programado dos produtos da franquia.

Porém, em relação à forma, como compreender a transmídia dentro do campo de estudos da Intermidialidade e, mais ainda, como conciliar as noções de adaptação e de transmídia em uma franquia transmidiática? Uma tentativa nesse sentido é a concepção de transmidialidade (não confundir com transmídia ou transmídiação) de Lars Elleström.

De acordo com ELLESTRÖM (2014), todos os produtos de mídias podem ser analisados no âmbito da intermidialidade a partir de uma perspectiva *sincrônica* (em termos de combinação e integração), e também a partir de uma perspectiva *diacrônica* (em termos de transferência e transformação). Um tipo de fenômeno diacrônico é a transmídiação, que se refere à mediação de um conteúdo que já fora anteriormente mediado – por exemplo, no caso de um poema: quando transferido da mente do escritor para o papel, é midiado; quando lido por alguém em voz alta, transmidiado.

A transmídiação se dá, assim, pela passagem de características midiáticas compostas entre diferentes tipos de mídia e sempre envolve algum grau de transformação relacionada às próprias modalidades das mídias. Em todo processo de transmídiação, portanto, algo se perde, algo se mantém e algo sempre se acrescenta. Um exemplo clássico de transmídiação, segundo Elleström, é o processo que envolve a transposição de romances para o cinema:

Porque o livro e a tela do filme ou da televisão são mídias técnicas completamente diferentes, a transmídiação de características compostas certamente envolve várias mudanças modais: o modo auditivo é acrescentado, a sequencialidade convencional de decodificar os signos simbólicos do romance (leitura) é transformada para a temporalidade material do filme (as configurações sensoriais que estão constantemente se transformando), o nível de iconicidade da superfície visual aumenta

dramaticamente e assim por diante. Essa adição impõe grandes transformações. No entanto, aspectos vitais da forma narrativa podem sobreviver à transmediação da sequencialidade convencional para a temporalidade material, muitas características dos personagens do romance podem também ser expressas no filme porque a linguagem verbal e as representações visuais se sobrepõem significativamente com relação ao que elas são capazes de representar, e as microestruturas verbais são facilmente transmediadas do visual para o auditivo. (ELLESTRÖM, 2014: p. 51)

Assim, segundo Lars Elleström, a adaptação é um tipo de transmediação, sujeito à transformação e à transferência de características midiáticas. Mas que tipos de características midiáticas são transferidos? Entre as várias características que frequentemente são transferidas através de mídias, Elleström aponta os enredos, as histórias e o mundo ficcional:

Enredos e histórias (...) são dois tipos de estruturas narrativas sequenciais que são transferidas entre mídias. Ademais, o mundo ficcional, que deve contar como forma e inclui um espaço virtual elaborado, deve ser, pelo menos parcialmente, transferido entre mídias distintas. Além disso, partes das narrativas, como relações entre personagens específicos ou outras figurações, podem ser transferidas; claramente, relações entre entidades desse tipo são características formais narrativas. (ibid.: p. 44-45)

Curiosamente, enredos, histórias e mundos ficcionais são exatamente os três aspectos abordados com maior frequência em estudos sobre franquias transmidiáticas, como por exemplo os estudos de KLAstrup e TOSCA (2004), MASSAROLO (2011) e WOLF (2012), entre outros, comprovam. Esses seriam elementos-chave na preservação da coesão da narrativa, que é espalhada pelas várias mídias que compõem a franquia.

Apesar de Elleström não falar explicitamente da transmídia – com exceção de breves trechos sobre Marie-Laure Ryan e a narratologia, mas não especificamente da franquia transmidiática –, podemos utilizar sua concepção de transmediação para tratar não só da adaptação como também da prática transmidiática, uma vez que ambos os fenômenos tratam da transferência de características midiáticas entre mídias distintas. Assim, pode-se dizer que seu esquema oferece um “modelo conceitual que facilita a análise da transferência de características

“midiáticas” e, mais importante, “unifica várias áreas de estudo que foram indevidamente separadas dentro de um campo mais abrangente de pesquisa de transformação de mídias”. (ELLESTRÖM, 2014: p. 1) Assim, entendo que o modelo do autor faz uma “ponte” entre os dois fenômenos em questão, já que consegue conciliar ambos em termos de uma mesma forma.

Mas, se em ambos os fenômenos há a transferência de características midiáticas entre mídias distintas e, principalmente, de características da narrativa como enredos, histórias e mundo ficcionais, o que diferenciaria então a adaptação da transmídia?

Ao retomar a percepção de EVANS (2011: p. 28) de uma maior integração entre narrativa, autoria e temporalidade como fator que confere singularidade à transmídia, parece-me fundamental neste momento destacar um dos três elementos. Trata-se da questão da temporalidade, desdobrada na sincronicidade e na diacronicidade. Pois enquanto as relações intermidiáticas na adaptação pertencem a uma perspectiva diacrônica em que há uma lacuna temporal de criação ou de recepção entre um e outro produto de mídia – o texto-fonte e o texto-alvo –, na transmídia os dois aspectos precisam necessariamente ser considerados de maneira conjunta. Ou seja, além da diacronicidade das mídias envolvidas no projeto – uma vez que os vários produtos de mídias da franquia não são distribuídos nem recebidos simultaneamente –, deve-se considerar igualmente a sincronicidade das relações na transmídia, uma vez que a nossa compreensão total do fenômeno se dá apenas na coexistência de vários produtos de mídias que formam uma história coesa.

Conclusão

Se, por um lado, os estudos de adaptação têm comumente ignorado o fato de que a adaptação de uma mídia a outra difere das adaptações inseridas em um contexto transmidiático, por outro, os estudos de transmidiação, por ser uma área mais recente, ainda travam uma batalha para defender parâmetros de análise próprios para obras multiplataformas; talvez por isso não tenham atentado para o

importante fato de que certas franquias transmidiáticas são também adaptações.

De fato, este estudo observou que a transmídia possui funções específicas que não podem ser realizadas pelas adaptações e que se referem à maneira singular como aquela integra elementos como narrativa, autoria e temporalidade no processo de transferência de características midiáticas como enredo, histórias e mundo ficcional. Em outras palavras, constatou-se que há peculiaridades no fenômeno transmidiático que não são contempladas nos estudos tradicionais de adaptação (e vice-versa) e que se relacionam com as novas formas de se contar, recontar e consumir (ouvir/ver/assistir/jogar etc.) histórias, típicas da contemporaneidade.

Assim, defende-se que, para que possamos examinar certos produtos culturais em toda sua complexidade, é fundamental hoje em dia adotarmos não apenas uma abordagem intermediária que permita examinar as relações entre as mídias como a adaptação, mas também uma abordagem transmidiática, que possibilite incluir como objeto de estudo as extensões em outras mídias que suplementam uma narrativa principal ou que se suplementam mutuamente e que auxiliam na reverberação do conteúdo em outros ambientes midiáticos.

Referências

CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (org.) *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge, 1999.

CHATMAN, Seymour. What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa). *Critical Inquiry*, v. 7, n. 1, p. 121-140, On Narrative, Autumn, 1980.

DENA, Christy. *Transmedia Practice: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World across Distinct Media and Environments*. 2009. Tese (Doutorado em Cultura Digital). School of Letters, Art and Media, University of Sydney, Sydney, 2009.

EDER, Jens. Transmediality and the Politics of Adaptation: Concepts, Forms, and Strategies. In: HASSLER-FOREST, Dan; NICKLAS, Pascal (ed.). *The Politics of Adaptation: Media Convergence and Ideology*. London: Palgrave Macmillan, 2015. p. 66-81.

ELLESTRÖM, Lars. *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

_____. "Adaptation within the Field of Media Transformations". In: BRUHN, Jørgen; GJELSVIK, Anne; HANSEN, Eirik Frisvold (ed.). *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. London: Bloomsbury, 2013. p. 113-132.

EVANS, Elizabeth. *Transmedia Television: Audiences, New Media and Daily Life*. New York/London: Routledge, 2011.

GAUDREAU, André; MARION, Philippe. Transécriture and Narrative Mediativity: The Stakes of Intermediality. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (ed.). *A Companion to Literature and Film*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. p. 58-70.

GIDDINGS, Robert; SHEEN, Erica. *From Page to Screen: Adaptations of the Classic Novel*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

GROENSTEEN, Thierry. Le processus adaptatif (tentative de récapitulation raisonnée). In: GAUDREAU, André; GROENSTEEN, Thierry (Ed.). *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip. Québec: Nota bene, 1998. p. 273-277.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. 2. ed. New York: Routledge, 2012.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009a.

_____. The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday). *Confessions of an Aca-Fan: The Official Weblog of Henry Jenkins*, 12 dez. 2009b. Disponível em: <http://henryjenkins.org/blog/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html>, acesso em 04 mar. 2015.

_____. Transmedia 202: Further Reflections. *Confessions of an Aca-Fan: The Official Weblog of Henry Jenkins*, 1 ago. 2011. Disponível em: <http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html>, acesso em 04 mar. 2015.

_____. Transmedia Storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling. *Technological Review*, 15 jan. 2003. Disponível em: <<http://www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling/>>, acesso em 12 mar. 2015.

KLASTRUP, Lisbeth; TOSCA, Susana. Transmedial Worlds: Rethinking Cyberworld Design. In: *International Conference on Cyberworlds*. 2004. [Proceedings...]

Available at: <http://www.itu.dk/people/klastrup/klastruposca_transworlds.pdf>, acesso em 15 jul. 2015.

LONG, Geoffrey A. *Transmedia Storytelling: Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company*. 2007. Dissertação. (Mestrado em Comparative Media Studies). Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 2007.

MASSAROLO, João Carlos. Narrativa Transmídia: A arte de construir mundos. In: CANEPA et al (org.). *XII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*. São Paulo: Socine, 2011. p. 61-75. v. 1.

MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermedialities: history and theory of the arts, literature and techniques*. Montréal, n. 6, p. 43-64, automne 2005.

WOLF, Mark J. P. *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. New York/Oxon: Routledge, 2012.