
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ENTRE “ROMANCE TRANSMIDIÁTICO” E “ROMANCE TRANSMÍDIA”: NOMEANDO UMA “NOVA ESPÉCIE DE ESCRITA” EM BANCOS DE DADOS NACIONAIS?

Vanessa de Carvalho Santos¹ (UFRJ)
e Thiago Rhys Bezerra Cass² (UFRJ/USP)

RESUMO: Este artigo tem como objetivo mapear e analisar o uso das expressões “romance transmídia” e “romance transmidiático” em bases de dados acadêmicas brasileiras, buscando compreender se tais termos encerram a teorização de um novo gênero. A investigação parte da tensão conceitual entre a narrativa transmidiática – tal como formulada por Henry Jenkins (2006) – e as definições tradicionais do romance, que enfatizam sua textualidade e a presença da prosa. Trata-se de pesquisa exploratória e documental, com levantamento sistemático em repositórios como CAPES, Google Acadêmico, SciELO e bibliotecas digitais institucionais. A justificativa para o estudo reside na constatação de que, embora a expressão “romance transmidiático” venha sendo usada em contextos editoriais e mercadológicos, sua conceituação acadêmica permanece incipiente no Brasil. Ao iluminar essa lacuna, o artigo contribui para teorização de processos a emergência de novos gêneros literários.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa transmidiática; teoria do romance; romance transmídia; romance transmidiático.

NOVELAS TRANSMEDIA: ¿NOMBRANDO “UNA NUEVA ESPECIE DE ESCRITURA” EN LAS BASES DE DATOS BRASILEÑAS?

RESUMEN: Este trabajo tiene como objetivo mapear y analizar la circulación de las expresiones “romance transmídia” y “romance transmidiático” en bases de datos académicas brasileñas para comprender si estos términos indican la teorización de un nuevo género. La investigación surge de la tensión conceptual entre la narrativa transmedia, tal como fue formulada por Henry Jenkins (2006), y las definiciones tradicionales de la novela, que enfatizan la textualidad y la presencia de la prosa. Este estudio exploratorio y documental se basa en una revisión sistemática de repositorios como CAPES, Google Scholar, SciELO y bibliotecas digitales institucionales. Este estudio fue impulsado por la observación de que, aunque la expresión “romance transmidiático” ha sido utilizada en contextos editoriales y de mercado, su conceptualización académica sigue siendo incipiente en Brasil. Al arrojar luz sobre

1 vanessadecarvalhosantos@letras.ufrj.br - <https://orcid.org/0000-0002-4921-0119>

2 bezerracass@usp.br - <https://orcid.org/0000-0002-5647-4462>



esta disyunción, el artículo contribuye a la teorización de los procesos involucrados en la emergencia de nuevos géneros literarios.

PALABRAS CLAVES: narrativa transmedia; teoría de la novela; novela transmediática.

TRANSMEDIA NOVELS: NAMING “A NEW SPECIES OF WRITING” IN BRAZILIAN DATABASES?

ABSTRACT: This paper aims to map and analyze the circulation of the expressions “romance transmídia” and “romance transmidiático” in Brazilian academic databases to understand whether these terms indicate the theorization of a new genre. The investigation stems from the conceptual tension between transmedia narrative, as formulated by Henry Jenkins (2006), and traditional definitions of the novel, which emphasize textuality and the presence of prose. This exploratory and documentary study is based on a systematic review of repositories such as CAPES, Google Scholar, SciELO, and institutional digital libraries. This study was spearheaded by the observation that, although the expression “romance transmidiático” has been used in editorial and market contexts, its academic conceptualization remains incipient in Brazil. By shedding light on this disjunction, the article contributes to theorizing processes involved in emerging new literary genres.

KEYWORDS: transmedia storytelling; theory of the novel; transmedia novel.

Recebido em 29 de novembro de 2024. Aprovado em 30 de abril de 2025.

1. INJEÇÃO DE ÂNIMO

No dia 2 de setembro de 2009, a hoje extinta revista americana *Book Business* publicou uma notinha de poucas linhas em que sugeria que o aparecimento do romance digital (*digi-novel*, em inglês) *Level 26*, do criador da série *CSI: Crime Scene Investigation*, Anthony Zuiker, poderia ser uma “injeção de ânimo” no mercado editorial.³ A despeito do tom celebratório da revista, dirigida a trabalhadores e executivos da indústria editorial, a notinha não registrava um fenômeno exatamente sem precedentes. Desde a disseminação das tecnologias digitais, nos anos 1990, desenvolvem-se múltiplos projetos que entrelaçam a literatura a ferramentas eletrônicas. Parte considerável de tais projetos explora o potencial de complexificação da narrativa verbal em meio impresso por meio de um tecido de procedimentos e intervenções com vistas a extrapolar sua texturalidade, resultando numa “narrativa transmidiática”.

“Narrativa transmidiática” é uma expressão que captura uma configuração de contar e consumir histórias que se estende por múltiplos meios ou plataformas, como impressos, livros, filmes, vídeo, televisão, quadrinhos, videogames e redes sociais. Diverge das narrativas em meio impresso tradicionais devido aos mecanismos com que se constitui, expande ou desdobra a trama. Ou seja, ao contrário de apenas replicar (ou adaptar) a mesma narrativa por diferentes plataformas, a narrativa transmidiática

3 a ‘shot in the arm’ for the book publishing industry (“Coming Soon: The ‘Digi-Novel’”. *Book Business*, 02.09.2008. Disponível em: <https://www21.bookbusinessmag.com/article/coming-soon-the-digi-novel-411952/>.

utiliza diferentes meios ou plataformas para contar uma única história, num expediente em que cada meio ou plataforma contribui para o todo. Assim como num quebra-cabeça, cada meio ou plataforma funciona como uma pecinha que, quando somada a outras pecinhas, permite-nos apreender uma nova totalidade, a narrativa principal. Nesse diapasão, Paolo Bertetti (2014) preleciona que narrativas transmidiáticas não envolvem apenas um mundo compartilhado, mas um universo compartilhado, representado ou atuado. Por conseguinte, a coerência narrativa não se esgota numa mídia, mas compreende o universo ficcional em sua integralidade. Ademais, como aponta Marie-Laure Ryan (2016), também se distinguem projetos transmidiáticos concebidos desde sua gênese para múltiplas mídias – como o já citado *Level 26* – daqueles que, embora originalmente produzidos em um único meio, foram posteriormente expandidos para outras plataformas, como as franquias *Harry Potter* ou *O Senhor dos Anéis*. Para Ryan, obras deliberadamente planejadas sob o prisma da distribuição narrativa entre mídias distintas se diferem dos ecossistemas de spin-offs e expansões (muitas vezes imprevisíveis) de universos ficcionais de sucesso. Aqui, cada spin-off é uma nova obra ou artefato cultural ou estético. Narrativas transmidiáticas operam sob outra lógica. À guisa de ilustração, podemos imaginar uma série de TV que configura como enredo principal uma investigação policial, enquanto um aplicativo fornece as dicas e pistas sobre o mistério e um jogo para computador permite que o público entre no universo ficcional e, com isso, seja o principal investigador de pequenos crimes conectados ao mistério que acompanha nas outras plataformas. Trata-se de um trabalho de sinergia teorizado pela primeira vez por Henry Jenkins, no terceiro capítulo de *Convergence Culture* (2006). O estudioso explora a expressão “transmedia storytelling”, cunhada por ele, por meio de uma discussão da franquia *Matrix*, lançada no final da década de 1990:

A narrativa transmidiática refere-se a uma nova estética que surgiu em resposta à convergência de mídias – a qual impõe novas demandas aos consumidores e depende da participação ativa de comunidades de conhecimento. A narrativa transmídia é a arte de criar mundos. Para experimentar completamente qualquer mundo fictício, os consumidores devem assumir o papel de caçadores e coletores, perseguindo partes da história por canais de mídia, comparando notas entre si por meio de grupos de discussão online e colaborando para garantir que todos que investem tempo e esforço saiam com uma experiência de entretenimento mais rica. Alguns argumentariam que os irmãos Wachowski, que escreveram e dirigiram os três filmes *Matrix*, levaram a narrativa transmídia mais longe do que a maioria do público estava preparada para ir.⁴ (Jenkins 2006: 20-21)

4 Transmedia storytelling refers to a new aesthetic that has emerged in response to media convergence—one that places new demands on consumers and depends on the active participation of knowledge communities. Transmedia storytelling is the art of world making. To fully experience any fictional world, consumers must assume the role of hunters and gatherers, chasing down bits of the story across media channels, comparing notes with each other via online discussion groups, and collaborating to ensure that everyone who invests time and effort will come away with a richer entertainment experience. Some would argue that the Wachowski brothers, who wrote and directed the three *Matrix* films, have pushed transmedia storytelling farther than most audience members were prepared to go.

Para Bertetti (2014), pode-se rastrear o advento da narrativa transmidiática ao próprio advento da indústria cultural, entre o final do século XIX e início do século XX, com estratégias de compartilhamento de um universo ou personagem entre múltiplas plataformas. Tais estratégias são amplamente adotadas pela indústria do entretenimento, bem como por outras áreas de mercado, como o marketing, para criar uma conexão imersiva entre o consumidor e determinado produto. Como supracitado, a narrativa transmidiática é, essencialmente, a arte de construir universos ficcionais (Jenkins 2006: 21), tão explorada pelos estúdios Walt Disney, com filmes, séries de televisão, gibis e romances. Mesmo empresas que, a priori, não integram a indústria cultural se valem de narrativas transmidiáticas. Embora nem a Nike nem a Coca-Cola atuem diretamente no campo das narrativas ficcionais, proporcionam exemplos paradigmáticos da configuração de narrativas transmidiáticas como ferramenta de marketing. A campanha Just Do It, da Nike, articula comerciais audiovisuais, relatos biográficos de atletas, estratégias de engajamento em redes sociais e experiências interativas. Por sua vez, a campanha Share a Coke, da Coca-Cola, mobiliza embalagens personalizadas, conteúdos digitais, hashtags promocionais e eventos públicos para promover a interação com os consumidores. Interesses comerciais podem ser, portanto, relevantes agentes catalisadores na ampliação de universos simbólicos de narrativas. As já citadas Disney e Coca-Cola, por exemplo, articularam-se na concepção da campanha Coca-Cola x Marvel: The Heroes, consolidando uma colaboração entre marcas como instrumento de fortalecimento cultural e mercadológico, efeito pensado como um “cross-promotion” ou “cross-marketing”.

Como se pode notar, os procedimentos composicionais que, retrospectivamente, foram chamados de “transmidiáticos” cristalizaram-se antes mesmo da própria conceitualização ou nomeação da “narrativa transmidiática”, feita por Jenkins, em 2006. Na ausência desse vocabulário crítico ou conceitual, alguns estudiosos não conseguiam analisar satisfatoriamente histórias que podem ser estendidas ou conectadas através de diferentes mídias. Alguns se valiam da noção de “intertextualidade”, que foi proposta por Julia Kristeva (2005) na década de 1960. É o caso de Eileen R. Meehan, que, em seu trabalho “Holy Commodity Fetish, Batman!”: The Political Economy of Commercial Inter-Text (1991), apresenta a noção de “intertexto comercial”. Meehan argumenta que as corporações promovem a expansão sistemática de marcas por meio de múltiplas plataformas – como filmes, música, videogames, publicações e brinquedos – utilizando estratégias sinérgicas. Para compreender esses intertextos, seria imprescindível uma análise aprofundada das estruturas econômicas que os sustentam, observando como os conglomerados midiáticos exploram produtos culturais rentáveis em diversos canais de distribuição. Embora os termos “transmídia” e “intertextualidade” tenham lá alguma afinidade, referem-se a processos criativos e composicionais radicalmente distintos. O termo “intertextualidade” refere-se à relação entre textos literários, na qual um texto pode fazer referência implícita ou explícita a outro texto anterior. Kristeva usou o termo para explicar o que Mikhail Bakhtin, na década de 20, entendia por dialogismo. Tais relações podem ocorrer por meio de citações, paródias, ou apenas interpelações temáticas ou estilísticas. Sendo assim, a intertextualidade ocorre dentro do universo configurado pelos textos e apenas nele.

Por outro lado, como já explicado, a transmídia atravessa múltiplos suportes – textuais ou não – para configurar a sua estrutura.

Pode-se concluir, portanto, que há inegável exagero na notinha de Book Business sobre o então recém-lançado Level 26, de Anthony Zuiker. Talvez seja manifestação do que Marie-Laure Ryan (2016) chama de “o discurso da indústria”⁵ sobre narrativas transmidiáticas. Ao fazer uma revisão sistemática de publicações voltadas para a indústria do entretenimento, Ryan conclui que há uma tendência de tingir o “trans-media storytelling” de louvores hiperbólicos, porque seria uma ferramenta ímpar dar “ao público o que ele quer”⁶ e, com isso, “monetizar”⁷ ao máximo “a propriedade intelectual”⁸. Dirigida aos participantes do mercado editorial, Book Business avaliou Level 26 mormente sob critérios mercadológicos, e não críticos. No entanto, o excesso de entusiasmo ou a imprecisão quanto à novidade da narrativa transmidiática embutem o reconhecimento (ainda que implícito) de que há algo potencialmente revolucionário na junção de experimentações transmidiáticas ao romance. Não custa lembrar que Level 26, de Anthony Zuiker, ostensivamente se apresenta como um “romance digital”.

Desde o final do século XVIII, o romance detém um capital cultural e estético sem paralelo no dito sistema literário ocidental. Como observam teóricos tão diversos quanto Clifford Siskin (1998: 172) e Guido Mazzoni (2017: 16), em culturas letradas, há uma tendência irrefreável a subsumir a própria noção de escrita ao romance. Na linguagem corrente, “romancista” e “escritor”, de um lado, e “romance” e “ficção”, de outro lado, sedimentaram-se como termos (quase) sinônimos, como atesta qualquer visita a uma livraria ou a uma lista dos mais vendidos elaborada por uma revista ou jornal. Tamanha proeminência do romance se deve à ausência de restrições formais, estilísticas ou temáticas. O gênero acomoda – sejam elas reais ou imaginárias – uma infinidade de subjetividades e uma inesgotável multiplicidade de modos de viver, narrando-as a partir de qualquer ponto de vista, interior ou exterior, sob diferentes princípios composicionais. O romance inaugura o que Guido Mazzoni, (2017: 16, 217) chama, numa formulação provocadoramente hiperbólica, de “democracia narrativa”. Ademais, romances são frequentemente descritos como “uma tecnologia de construção de mundos ficcionais” (Keen 2007: 26), dada a tendência de leitores experienciarem personagens, cenas e eventos de maneira vicária e imersiva, como se tais personagens, cenas e eventos tivessem existência tangível ou empírica (Wolf 2013: 11). Os usos e práticas de leitura do romance converteram-no, desde suas origens setecentistas, num poderoso instrumento de intervenção na esfera pública, outorgando dimensão imaginativa e afetiva a pronunciamentos políticos (Anderson 2016: 18-45).

Quais seriam as implicações de se mobilizar o potencial imersivo e o capital cultural do romance na construção de uma narrativa transmidiática? Afinal, teóricos e apolo-gistas do “transmedia storytelling” nele vislumbram um envolvimento mais profundo

5 the industry discourse

6 [G]iving the audience what they want

7 [M]onetize

8 [I]ntellectual property

dos espectadores com a narrativa. Seria até mesmo o catalisador de uma “cultura participativa” (Xu, Gonzales Patiño & Linaza 2023: 2). Na fragmentação em múltiplos meios, seria responsabilidade do público, de forma ativa e interativa, orientar o desenvolvimento do artefato estético transmidiático, gerando uma conexão emocional e afetiva com o universo fictício, a essência da imersão (Jenkins 2006: 286).

As possibilidades criativas parecem vastas, como proclama a notinha de Book Business. Uma verdadeira “injeção de ânimo” – não só no mercado editorial, mas na própria literatura. Cabem, portanto, as perguntas: em que medida se conceitua o gênero “romance transmidiático”? E como o campo discursivo e disciplinar comumente denominado “teoria do romance” tem explorado as implicações críticas e teóricas de se complexificar o romance para além da textualidade? Para que se possa responder a tais perguntas, cabe investigar preliminarmente a ressonância e a circulação da própria noção de “romance transmidiático”.

2. “UMA NOVA ESPÉCIE DE ESCRITA”?

Se a narrativa transmidiática consiste numa única história que se divide em diferentes mídias, o romance transmidiático seria, logicamente, uma forma de narrativa expandida para além do meio verbal impresso, para além da textualidade a incorporar vídeos, trilhas sonoras, jogos e interação online. Como vimos, a expressão “romance transmidiático” tem sido conspicuamente mobilizada pelo mercado editorial. Cabe, contudo, uma indagação: em que medida a expressão “romance transmidiático” já deixou o domínio exclusivo do discurso mercadológico e adentrou o vocabulário da crítica acadêmica para nomear o fenômeno de incorporação de meios não verbais ao romance?

Como demonstra Michael Mckee (1987: 15-19), em seu ensaio seminal sobre a formação do romance na Inglaterra, inovações ou transformações no sistema literário antecedem – às vezes por séculos – a sua nomeação, abstração ou conceitualização: “[a]s origens do romance inglês ocorrem ao término de uma longa história de ‘práticas novelísticas’ – no momento em que tais práticas se tornaram suficientemente complexas a ponto de permitir uma ‘indiferença’ generalizante às especificidades da prática e uma abstração da categoria cuja integridade é pressuposta pela indiferença” (Mckee 1987: 19).⁹ O ato ou processo de conceitualizar um gênero torna-o teorizável, historicizável e – o que é mais importante – replicável. Trata-se de uma operação bifronte. Nesse esquema explicativo, quando os escritores setecentistas Samuel Richardson e Henry Fielding chegaram à conclusão simultânea de que estavam diante de “uma nova espécie de escrita”¹⁰ (Gerrard 2013),

⁹ The origins of the English novel occur at the end point of a long history of ‘novelistic usage’—at the moment when this usage has become sufficiently complex to permit a generalizing ‘indifference’ to the specificity of usages and an abstraction of the category whose integrity is presupposed by that indifference.

¹⁰ [A] new species of writing.

“até aqui não tentada em nossa língua”¹¹ (Fielding 2001: 47), não apenas designavam uma série de procedimentos narrativos e retóricos. A nomeação é também um ato constitutivo, como observa Charles Taylor, que “possibilita novos propósitos, novos níveis de comportamento, novos sentidos”¹² (2016: 4). A postulação de uma nova categoria literária não é apenas uma adição de uma palavra ao nosso léxico crítico, porquanto potencialmente também leva “[à] incorporação de novos modelos e [ao] reconhecimento de padrões ocultos”¹³ (Taylor 2016: 24). Em resumo, pode suscitar uma transformação no próprio sistema literário, uma transformação na prática, na teoria e na crítica da literatura. Com a designação e constituição de uma “nova espécie de escrita” em meados do século XVIII, adensa-se a reprodução e a circulação de seus procedimentos e técnicas, num processo que levaria o romance, em meados do século XIX, à condição de forma planetária. Estaríamos nós, em 2025, diante de um novo momento de designação e, por extensão, provável constituição de uma “novíssima espécie de escrita”? Ou as práticas comerciais da indústria cultural têm sido mobilizadas por pesquisadores brasileiros de maneira irrefletida, sem expandir ou reconfigurar seus horizontes teóricos?

Desde a década de 2000, há uma sobreposição temporal entre o uso da expressão “narrativa transmidiática” e o aparecimento de narrativas ficcionais que buscam transcender o impresso e o textual. São obras que parecem modificar um gênero dotado de profundo capital cultural, o romance, pelo entremear de meios ou plataformas para além da textualidade do impresso. São os casos: do citado *Level 26*, de Anthony Zuiker, que explora a expansão do universo ficcional por meio de vídeos e uma rede social, de *Inanimate Alice* (2005-), por Alice Field, e de *The Silent History* (2014), por Matthew Derby, Kevin Moffett e Eli Horowitz. Como pesquisadores e críticos brasileiros nomeiam os procedimentos construtivos de obras como essas? Estariam pesquisadores brasileiros a postular categorias que, em suma, subvertem ou explodem os pilares seculares da teoria e da prática do romance, ao embutir em tais categorias o entendimento de que romance pode prescindir da textualidade?

Faz quase vinte anos que Ed Folsom (2007) definiu gêneros literários como “bases de dados”, sempre a crescer de maneira incontrolável, a resistir a grandes esquemas explicativos, mas, ainda assim, a reunir e catalogar um conjunto de textos de diferentes procedências nacionais, linguísticas ou históricas. Talvez seja interessante invertemos a equação de Folsom. Uma vez que a abstração e a consequente nomeação de um gênero pode ser entendida como um momento de instituição de “novos modelos” (Taylor 2016: 24) de crítica e criação literárias, não nos parece de todo descabido supor ser possível apreender a cristalização desses novos modelos pela busca ativa em bases de dados. Assim, decidimos mapear o grau de circulação da designação genérica “romance transmidiático”. Ao longo deste artigo, compartilharemos os resultados preliminares do levantamento feito em bases de dados brasileiras.

11 Trecho integral: “this species of writing, which I have affirmed to be hitherto unattempted in our language”.

12 [N]ew purposes, new levels of behavior, new meanings

13 Trecho integral: “it’s not just a matter of adding words, but of taking on new models, and recognizing previously unseen patterns”.

3. “ROMANCE TRANSMÍDIA” E O “ROMANCE TRANSMIDIÁTICO” EM BASES DE DADOS NACIONAIS

A primeira base de dados que utilizamos foi o catálogo de Teses e Dissertações desenvolvido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), da fundação do Ministério da Educação (MEC), que contém informações sobre todas as teses e dissertações defendidas no Brasil desde 1987. Realizamos as buscas com a expressão “romance transmidiático” e com a expressão “romance transmídia”, sob o pressuposto de que são equivalentes e poderiam ser as únicas traduções possíveis para o termo em inglês “transmedia novel”, já utilizado por acadêmicos de outros países. Com a primeira expressão, foi encontrada uma dissertação de mestrado (Figura 1) defendida em 2020.

Figura 1 – Catálogo de Teses e Dissertações – “romance transmidiático”.



Fonte: CAPES – Teses e Dissertações, 2024.

Trata-se da pesquisa realizada por uma das autoras deste artigo, Vanessa de Carvalho Santos, apresentada na Universidade Federal do Piauí. A dissertação supracitada interpela a obra *Grau 26: a origem*, publicada em 2009, por Anthony E. Zuiker e Duane Swierczynski, para perscrutar se o romance transmidiático seria uma evolução do gênero romance ao compará-lo à novela de cavalaria, observando a presença das marcas de estilo do último são incorporadas no primeiro. Já com a segunda expressão, “romance transmídia”, nenhum resultado foi encontrado na busca (Figura 2). Logo em seguida, utilizamos o banco de dados de periódicos da CAPES (Figuras 3 e 4). Aqui nenhum resultado foi encontrado com a utilização das duas expressões.

Figura 2 – Catálogo de Teses e Dissertações – “romance transmídia”.



Fonte: CAPES – Teses e Dissertações, 2024.

Figura 3 – Periódicos CAPES – “romance transmidiático”.



Fonte: CAPES – Periódicos, 2024.

Figura 4 – Periódicos CAPES – “romance transmídia”.



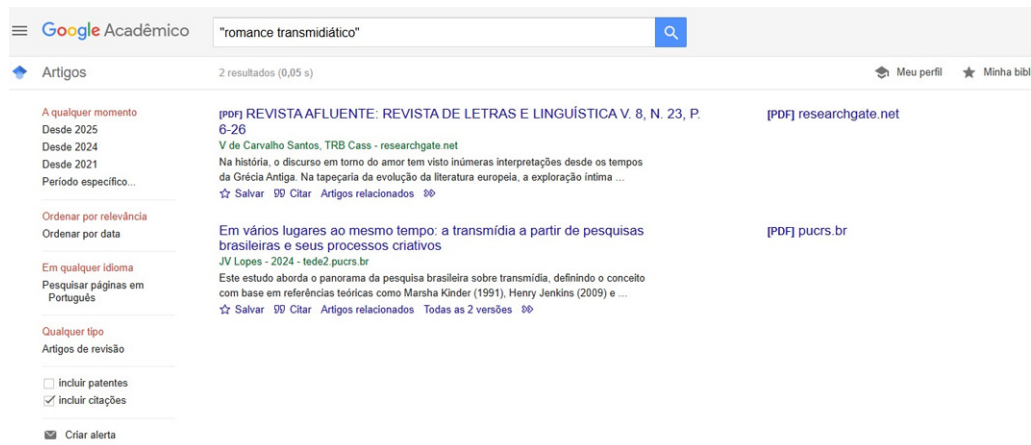
Fonte: CAPES – Periódicos, 2024.

Finda a pesquisa junto à CAPES, recorreremos à base de dados do Google Acadêmico. Ao realizarmos a busca com a expressão “romance transmidiático”, dois resultados foram encontrados (Figura 5). O primeiro refere-se ao artigo *Love as Narrative Drive: Level 26: Dark Origins and Transmedia Storytelling*, de nossa autoria, publicado

em 2024 na revista *Afluente*, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). O trabalho investiga como a fusão de diferentes mídias complexifica a figuração do tema do amor.

O segundo resultado trata-se da tese *Em vários lugares ao mesmo tempo: a transmídia a partir de pesquisas brasileiras e seus processos criativos*, defendida em março de 2024 junto à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Visa re-censurar as pesquisas sobre transmídia no Brasil, com a finalidade de traçar o cenário das investigações nacionais relacionadas à proposição de métodos criativos, além de explorar a produção acadêmica no campo. O termo “romance transmidiático” é mencionado no texto, uma vez que a dissertação de Vanessa Santos (Figura 6) – supracitada – constitui um dos objetos utilizados no desenvolvimento da pesquisa.

Figura 5 – Google Acadêmico – “romance transmidiático”.



Fonte: Google Acadêmico, 2024.

Figura 6 – Tese – “romance transmidiático”.

RESUMO da Universidade Federal do Piauí

Em 2020, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí foi publicada 1 dissertação sobre o tema.

ANO	TOTAL 1 trabalho
2020	D/(SANTOS, 2020)

1 Referência bibliográfica do trabalho

SANTOS, Vanessa de Carvalho.ROMANCE TRANSMIDIÁTICO: UM NOVO GÊNERO?. UFPI. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020. Disponível em:https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1yZKTko6-Ptb_9zytvVqqFIHCgP7LDN67. Acesso em: 24 agos. 2021.

Fonte (link)

https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1yZKTko6-Ptb_9zytvVqqFIHCgP7LDN67

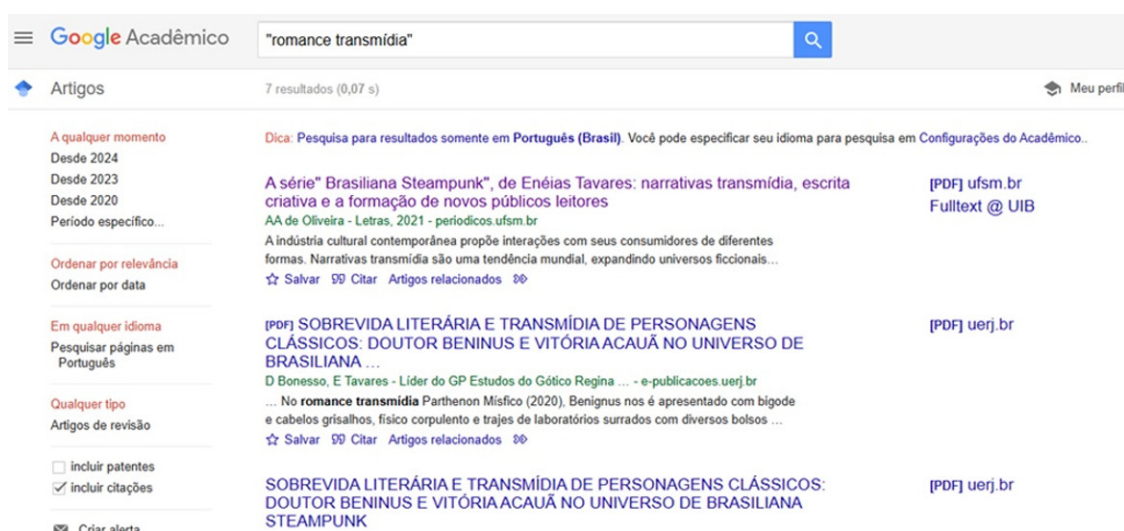
Resumo

As transfigurações sociais refletem no processo criativo do artista, que se vê diante de novos cenários e se permite experimentar novas possibilidades. Dentre as configurações narrativas desenvolvidas no século XX, observou-se, na década de 1990, dentro dos estudos acadêmicos, uma nova variedade, que hoje é nomeada como transmídia. Esse novo modo de narrar divide uma única história que se prolifera em diversas mídias, fazendo com que seja necessário ao público acessar todas elas para compreender a narrativa diante dele. Posto isso, este estudo apropria-se da obra Grau 26: a origem, publicado em 2009,

Fonte: Website da PUC - RS, 2024.

Sete resultados emergiram da investigação conduzida com o segundo termo, “romance transmídia” (Figura 7). O primeiro refere-se ao artigo *A série Brasileira Steampunk, de Enéias Tavares: narrativas transmídia, escrita criativa e a formação de novos públicos leitores* (2021), de autoria de Anderson Amaral de Oliveira. Tal trabalho tem como propósito principal a problematização das narrativas transmídia, bem como a análise crítica da série *Brasileana Steampunk* enquanto exemplar da produção literária brasileira contemporânea. O autor destaca que *Parthenon Místico* (2020), um dos volumes integrantes da série, é descrito pela editora Darkside como um “romance transmídia” (Figura 8) – sendo esta a única referência explícita à expressão, feita, como se pode notar, num contexto editorial, e não crítico. Na página oficial da obra no site da editora Darkside, observa-se que a editora não apenas reafirma o enquadramento da obra como “romance transmídia”, mas também a apresenta como finalista do Prêmio Jabuti 2021 na categoria “Romance de Entretenimento”. Essa categorização sustenta a concepção da obra como pertencente ao gênero novelístico, ainda que transcenda o formato textual tradicional, ao integrar elementos como áudios e imagens na sua construção narrativa.

Figura 7 – Google Acadêmico – “romance transmídia”.



Fonte: Google Acadêmico, 2024.

Figura 8 – Texto promocional de Parthenon Místico.

Augusto Emilio Zaluar, e em tantas outras obras. A eles se juntam mais histórias da literatura brasileira, bem como personagens originais do universo de Tavares, chamado de Brasiliana Steampunk.

Além da empolgante aventura nesse cenário repleto de literatura, misticismo e vapor, o leitor ainda pode viver uma experiência transmídia. *Parthenon Místico* não se contém apenas entre as páginas do romance, mas se desdobra em mapas, ilustrações, histórias em quadrinhos, áudio dramas e um tarô, tudo acessado através do celular. O universo de Brasiliana Steampunk também está presente nas telas, na série lançada na Amazon Prime A Todo Vapor!

Parthenon Místico continua a trama de O Ateneu e conta a origem da Liga Extraordinária Tupiniquim já vista em A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison (LeYa, 2014). Neste prequel, que funciona mesmo sem a leitura do livro anterior, descobriremos quem integrou as duas gerações desta insólita sociedade secreta. Dividida em seis partes, a trama é contada por noitários e gravações, recriando os estilos textuais dos autores que emprestaram seus personagens a Tavares. Soma-se ao texto a arte de Ana Koehler que coloca em seu belo traço os personagens do livro.

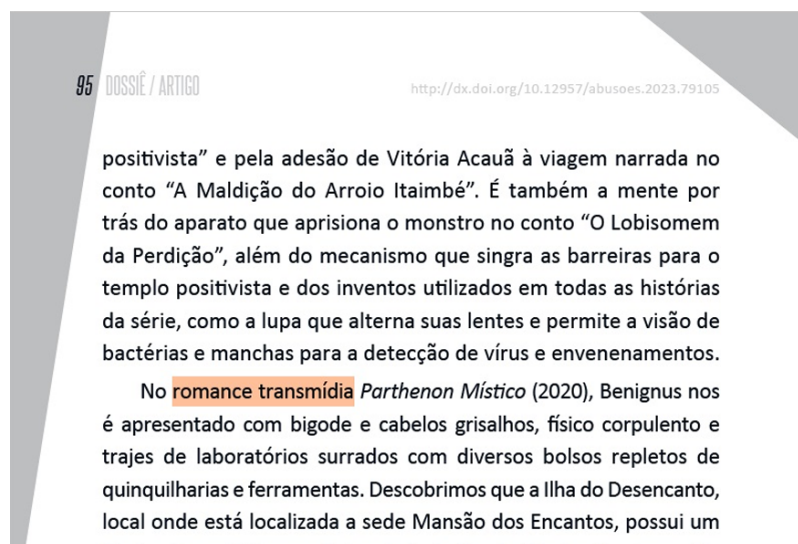
Prepare-se, nobre leitor, pois **Enéias Tavares** criou um universo único a partir de referências literárias diversas e o chamado da aventura foi feito a você. Aceite e conheça esse mundo cheio de letras, vapor e grandes ideias! O **romance transmídia** Parthenon Místico – finalista do Prêmio Jabuti 2021 na categoria Romance de Entretenimento – integra o universo expandido de Brasiliana Steampunk.



Fonte: Website da editora Darkside, 2024.

O segundo e o terceiro resultados referem-se ao mesmo artigo acadêmico. Intitulado *Sobrevida Literária e Transmídia de Personagens Clássicos: Doutor Beninus e Vitória Acauã no Universo de Brasiliana Steampunk*. O texto foi publicado por Enéias Tavares e Daniel Bonesso em abril de 2024. Tavares é o criador da série em foco. O estudo empreende uma análise da série *Brasiliana Steampunk* com ênfase na reconfiguração de personagens clássicos e no reposicionamento de estratégias narrativas e ambientações ficcionais. Para classificar a obra, os autores também empregaram a designação “romance transmídia” (Figura 9).

Figura 9 – Artigo coescrito pelo autor de Brasiliana Steampunk.



Fonte: E-publicações - UERJ, 2024.

Em seguida, encontramos uma dissertação de mestrado defendida em 2021 no *campus* da cidade de Imperatriz, no Maranhão. A dissertação, assim, não se encontra no banco de dados da CAPES, e está depositada apenas na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da UFMA. Desenvolveu-se a pesquisa junto ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, visando à análise de um personagem do romance *Jogador número 1* (2011), de Ernest Cline. A proposta do estudo buscava compreender de que maneira a obra seria transmidiática, analisando como a narrativa é colocada para outras plataformas de mídia, como jogos de RPG, filmes etc. A expressão “romance transmídia”, no interior do trabalho (Figuras 10 e 11), está vinculada ao estudioso da comunicação Carlos Alberto Scolari.

Figura 10 – Romance transmídia no resumo da dissertação.

de partida. Nosso objetivo central é investigar o uso de múltiplas referências (filmes, jogos, músicas etc.) dispostas na construção da narrativa do objeto empírico citado. O problema de pesquisa que guiou nosso estudo foi: Como um conjunto de referências presentes no livro *Jogador nº1* suscitam uma experiência transmidiática? Tendo esse problema como eixo, voltamo-nos para a análise da narrativa do livro a partir de uma perspectiva transmidiática de produção. Utilizamos como método de análise dos dados a análise descritiva transmidiática e a análise interpretativa (JENKINS, 2009b; LOPES, 2014). Como resultado da análise, obtivemos uma descrição de como a perspectiva transmidiática se manifesta no livro e, finalmente, apontamos estratégias de produção que dialogam com a estrutura e o conteúdo da obra. São elas: a cocriação (JENKINS, 2009a); a destotalização, desreferencialização e destemporalização (GOSCIOLA, 2014); e o **romance transmídia** (SCOLARI, 2013).

Palavras-chave: *Jogador nº1*. Estratégias de produção. Narrativa transmídia. Análise transmidiática. Comunicação.

Fonte: Captura de tela da dissertação *O livro jogador No1: a narrativa ficcional sob tensionamentos transmidiáticos*, 2024.

Figura 11 – Romance transmídia no texto da dissertação.

3.5 O ROMANCE TRANSMÍDIA

Em se tratando do estudo de caso do livro *Jogador nº1*, é importante termos à disposição outros exemplos de experiências transmidiáticas, a partir de obras literárias, para que tenhamos parâmetros para entender aspectos gerais ou singularidades com base no suporte livro.

Scolari (2013) acredita que as obras literárias são mídias que desfrutam de grande prestígio no momento em que passam a servir de temática para a indústria cinematográfica. O respeito é tamanho que muitos filmes e séries são adaptações da mídia original impressa.

Quando falamos em romance e narrativa transmídia, não estamos falando de gerações passadas de escritores e suas obras, mas sim das novas gerações que, não se limitando ao espaço em que um só suporte se encerra, projetam as narrativas para além das páginas dos livros (SCOLARI, 2013). O romance já tem se mostrado como uma das múltiplas mídias que estendem uma narrativa, basta lembrarmos do livro lançado alguns meses depois de *Star Wars* (1977) chamado *Splinter of the Mind's Eye* (1978), do escritor Alan Dean Foster, um *spin-off* com base na versão inicial do roteiro do filme. No entanto, o romance como ponto de partida para a imediata transmediação requer outras visitas.

Fonte: Captura de tela da dissertação *O livro jogador No1: a narrativa ficcional sob tensionamentos transmidiáticos*, 2024.

A referência apresentada vem de *Narrativas transmedia: Cuando todos los medios cuentan* (2013), de Scolari. A obra esclarece a importância do romance – e até mesmo com exemplos – para a construção de universos transmidiáticos. Contudo, a expressão “novela transmedia”, como traduziríamos “romance transmídia” para espanhol, não é utilizada por Scolari. Acreditamos, assim, que a dissertação usa a expressão como abstração interpretativa do texto de Scolari, porquanto não se desenvolve seu argumento de que o romance seria um suporte para narrativas transmidiáticas.

O resultado seguinte (Figura 12) é o artigo *Love as Narrative Drive: Level 26: Dark Origins and Transmedia Storytelling*, que já foi explicado anteriormente. O próximo resultado obtido no Google Acadêmico é uma entrevista realizada com Enéias Tavares, em 2021, sobre sua obra *Brasileira Steampunk*, um projeto transmídia que tem como base uma narrativa voltada ao folclore nacional. O autor, mais uma vez, utiliza o termo “romance transmídia” para apresentar a obra *Parthenon Místico*, pensado para acomodar diferentes experimentações com ferramentas digitais e que leva o leitor de volta para o Brasil do século XIX.

Figura 12 – Parthenon Místico.



Fonte: Imagem promocional da editora Darkside, 2024.

O último resultado identificado no Google Acadêmico (Figura 13) corresponde a uma dissertação de mestrado defendida em 2023 por Alana Brezolin, na Universidade de Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, intitulada *O fantástico feminino na busca do real: desdobramentos da manifestação do gênero na contística de Júlia Lopes de Almeida e de Augusta Faro*. A pesquisa investiga o diálogo entre o fantástico e o real nos contos “A casa dos mortos”, de Júlia Lopes de Almeida, e “As flores”, de Augusta Faro, fundamentando-se nas teorias de David Roas. O termo “romance transmídia” é mencionado em uma nota de rodapé para descrever a obra brasileira *Parthenon Místico*.

Figura 13 – dissertação de Alana Brezolin.

fantástica, essa precisa ser entendida no sentido amplo, enquanto modo: “Com tudo isso, resta agora se aventurar por este território sedutor e traiçoeiro. Talvez, como o casal de ‘Os prisioneiros de Longjumeau’, de Léon Bloy, o leitor não consiga mais sair do mundo em que terá se aventurado. Ao contrário, porém, do que acontece com os personagens do conto, ficar preso aqui não é exatamente uma maldição. Está mais para dádiva, se ao leitor interessa o mergulho nas águas da fantasia” (Costa, 2016, p. 12).

⁹ Consideramos importante pontuar que percebemos que Matangrano e Tavares (2019) compreendem o fantástico no sentido amplo, aproximando-o da concepção de insólito, como uma macrocategoria, e/ou, ainda, parecem aproximar mais o fantástico de uma perspectiva modal, tendo em vista a diversidade de autores e obras apresentadas, que, às vezes, extrapolam a concepção de fantástico enquanto um gênero.

¹⁰ Das ficções publicadas pelos autores, citamos, como exemplo, de Matangrano, as obras *Contos para uma noite fria*, lançada em 2014, e *Os Ebólicas de Pseudo-Outis*, em 2022 (que recebeu o Prêmio Odisseia de Literatura Fantástica, na categoria de narrativa longa de fantasia, em 2023); e de Tavares, as obras *A Lição de Anatomia do Temível dr. Louison*, publicada em 2014 (primeiro volume da série de ficção retrofuturista *Brasileira Steampunk*, romance ganhador do Prêmio Fantasy, da Casa da Palavra/LeYa), e *Parthenon Místico*, em 2020 (em 2021, o **romance transmídia** foi finalista dos prêmios Jabuti e Argos e vencedor do Prêmio Odisseia).

Fonte: Captura de tela do website Academia.edu, 2024.

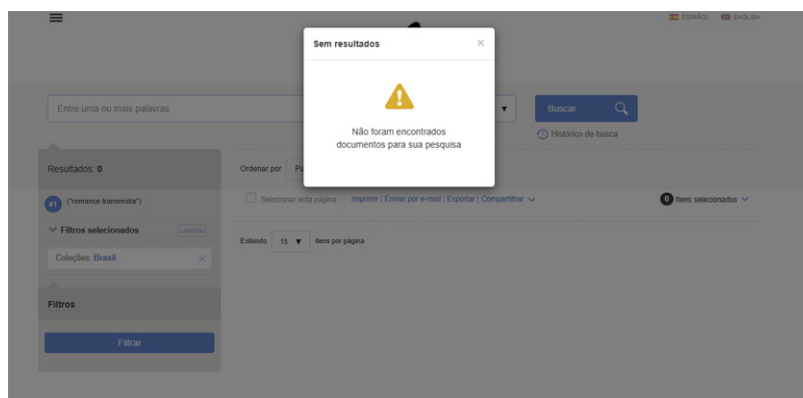
Por fim, a nossa última ferramenta de pesquisa foi a biblioteca eletrônica SciELO, *Scientific Electronic Library Online*, que disponibiliza acesso online a periódicos científicos de diversos países. Contudo, nenhum dos termos pesquisados foi encontrado na busca da plataforma (Figuras 14 e 15).

Figura 14 – SciELO – “romance transmidiático”.



Fonte: SciELO, 2024.

Figura 15 – SciELO – “romance transmídia”.

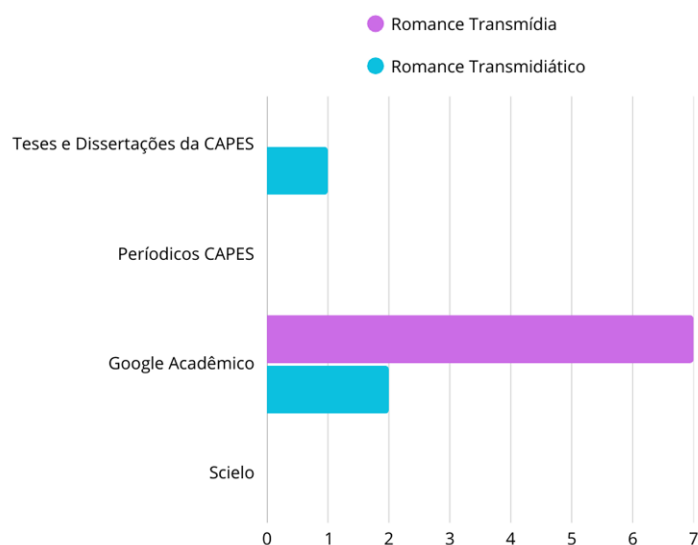


Fonte: SciELO, 2024.

Os resultados foram consolidados no Gráfico 1.

Gráfico 1: Mapeamento em português.

Mapeamento quantitativo em português



Fonte: autores, 2024.

4. PARA ALÉM DA ESCASSEZ

“Romance transmidiático”, como se depreende do levantamento no item anterior, é uma expressão que ganha tração no Brasil. Embora este artigo se concentre nos dados coletados em bases nacionais, também já se realizou um levantamento

preliminar em bases internacionais, contemplando publicações em inglês, espanhol e francês. Esses dados, já organizados, serão objeto de uma futura publicação, com o propósito de comparar a circulação e a conceituação da expressão “romance transmidiático” (e seus equivalentes) em contextos acadêmicos estrangeiros. A expectativa é que essa comparação amplie o escopo da presente discussão e contribua para uma abordagem mais sistemática e transnacional do tema. Podemos adiantar, no entanto, que os diferentes levantamentos convergem para a mesma conclusão. Conquanto se estude há muito as interações entre romance e transmídia (Jenkins 2006), o uso das expressões “romance transmidiático” e “romance transmídia” ainda é tímido. Nota-se, ademais, que a mobilização de repertórios teóricos afeitos aos estudos literários ainda é – para sermos gentis – incipiente. O repertório teórico parece ser dos estudos culturais, de mídia e comunicação (Jenkins, aliás, é comunicólogo).

Dada a escassez de resultados nas bases de dados brasileiras, foi possível, ao menos, analisar cada uma das vezes em que as expressões “romance transmidiático” e “romance transmídia” foram utilizadas nestas paragens. Tal abordagem permite-nos elaborar um panorama mais preciso sobre o tratamento conferido à questão no contexto brasileiro. Via de regra, o romance não emerge nas produções acadêmicas brasileiras sobre transmídia como um gênero literário autônomo, mas como uma estrutura versátil, apta a servir como plataforma para o desenvolvimento e experimentação de narrativas transmidiáticas. Verificou-se, ademais, que os termos investigados são frequentemente empregados para categorização mercadológica e editorial das obras, conduzido pela editora ou autor, numa prática que decerto busca se valer do capital cultural do romance e tornar legíveis as experimentações transmidiáticas em categorias já digeridas pelo público efetivo ou potencial. Fica a dúvida: no Brasil a nomeação de “uma nova espécie de escrita”, o “romance transmidiático”, insinua um “novo modelo” crítico e criativo? Isso, infelizmente, ainda não está claro.

A abstração de um “romance transmídia” não pertine exclusivamente aos produtores e consumidores desses experimentos criativos. Desde o século XVIII, o meio verbal, a textualidade e a prosa são elementos incontornáveis e, por isso mesmo, nucleares de qualquer tentativa de definição do proteiforme gênero novelístico. Terry Eagleton (2004: 1), em seu manual voltado a estudantes de graduação, vale-se da seguinte formulação: “O romance é uma obra em prosa de ficção de extensão considerável”.¹⁴ Em muitos casos, como o da série *Harry Potter*, a expansão transmidiática do universo ficcional se dá posteriormente, num processo ao cabo do qual o romance ainda é uma espécie de *primus inter pares*. Não é o que se dá com o tantas vezes mencionado *Level 26*, cuja concepção ocorreu, desde o início e em sua totalidade, para além da textualidade. Num famoso ensaio, Ralph Cohen (2017: 147, 161) argumenta que gêneros evoluem e se transformam por meio da reconfiguração ou reversão de seus componentes, que adquirem nova função. Novas práticas criativas oferecem uma base para escritores e críticos identificarem-na e nomearem-na. O que acontece com um gênero quando há uma mudança de seus elementos nucleares? A expressão “romance transmidiático” sugere um novo gênero ou não passa de mera etiqueta mercadológica, que capitaliza a ressonância de gênero multissecular? Para

14 “A novel is a piece of prose fiction of a reasonable length.”

que possamos começar a responder a essas perguntas, ao menos no Brasil, seria importante que começássemos, ao menos, a tentar nomear e conceitualizar essas obras entremeiam a inovação contínua da transmídia ao potencial inesgotável do romance.

OBRAS CITADAS

AMANDA, Anderson. *Bleak Liberalism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.

BETERTTI, Paolo. Toward a Typology of Transmedia Characters. *International Journal of Communication*, Los Angeles, v. 8, p. 2344–2361, 2014. Disponível em: <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/2597>.

COHEN, Ralph. Genre Theory, Literary History, and Historical Change. John L. Rowlett (ed.). *Genre Theory and Historical Change: Theoretical Essays of Ralph Cohen*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2017. 145-169.

DISNEY; COCA-COLA. On co-branded storytelling and fans. Disponível em: <https://tinyurl.com/3k2twvkn>.

EAGLETON, Terry. *The English Novel: An Introduction*. New Jersey: Blackwell, 2004.

FIELDING, Henry. *Joseph Andrews*. Ed. Paul A. Scanlon. Peterborough: Broadview, 2001.

FOLSOM, Ed. Database as Genre: the Epic Transformation of Archive. *PMLA*, v. 122, n. 5, p. 1571-1579, 2007.

GERRARD, Christine (ed.). *The Cambridge Edition of the Correspondence of Samuel Richardson*. Correspondence with Aaron Hill and the Hill family. Cambridge: Cambridge University Press, 2013

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

KEEN, Suzanne. *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Trad. Lucia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MAZZONI, Guido. *Theory of the Novel*. Trad. Zakiya Hanafi. Cambridge: Harvard University Press, 2017.

McKEON, Michael. *The Origins of the English Novel, 1600-1740*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

MEEHAN, E. R. “Holy commodity fetish, Batman!”: The political economy of commercial inter-text. Roberta E. Person & William Uricchio (eds.). *The Many Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and His Media*. New York: Routledge, 1991. 47-65.

NIKE. Just do it. Disponível em: <https://www.creativereview.co.uk/just-do-it-slogan/>.

RYAN, Marie-Laure. Transmedia Narratology and Transmedia Storytelling. *Artnodes*, Barcelona, n. 18, 2016. Disponível em: <https://raco.cat/index.php/Artnodes/article/view/n18-ryan/408681>.

SHARE A COKE. *A look back at Coca-Cola's iconic campaign*. Disponível em: <https://www.historyoasis.com/post/share-a-coke>.

SISKIN, Clifford. *The Work of Writing: Literature and Social Change in Britain, 1700-1830*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998.

TAYLOR, Charles. *The Language Animal: the Full Shape of the Human Linguistic Capacity*. Cambridge: Harvard University Press, 2016.

WOLF, Mark J. P. *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. New York: Routledge, 2013.

XU, Han, Javier Gonzales Patiño & José Luís Linaza. Reader Influence on the Creation of Transmedia Science Fiction: A Participatory Culture Perspective. *Humanities and Social Sciences Communications*, v. 10, n. 279, p. 1-14, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1057/s41599-023-01772-1>.