



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de Marília

Rosemari Pereira dos Santos Alves

Mediação transmidiática:

O efeito da leitura nas webséries de obras de Jane Austen

Marília
2022

Rosemari Pereira dos Santos Alves

Mediação transmidiática:

O efeito da leitura nas webséries de obras de Jane Austen

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação como parte das exigências para a obtenção do título de Doutor em Ciência da Informação pela Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Marília.

Área de Concentração: Informação, Tecnologia e Conhecimento.

Orientador: Prof. Dr. Oswaldo Francisco de Almeida Júnior.

Marília
2022

A474m Alves, Rosemari Pereira dos Santos
Mediação transmidiática: o efeito da leitura nas webséries de obras de Jane Austen / Rosemari Pereira dos Santos Alves. -- Marília, 2022
198 p.: il., tabs., fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília
Orientador: Oswaldo Francisco Almeida Júnior

1. Mediação transmidiática. 2. Narrativa audiovisual seriada. 3. Estética da recepção. 4. Web leitor. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Rosemari Pereira dos Santos Alves

Mediação transmidiática:

O efeito da leitura nas webséries de obras de Jane Austen

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Ciência da Informação.

Área de concentração: Informação, Tecnologia e Conhecimento.

Linha de pesquisa: Gestão, Mediação e Uso da Informação.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Oswaldo Francisco de Almeida Júnior
UNESP – Câmpus de Marília
Orientador

Prof^a. Dr^a. Tamara de Souza Brandão Guaraldo
UNESP – Câmpus de Marília

Prof^a. Dr^a. Sueli Bortolin
UEL – Londrina

Prof. Dr. Cláudio Marcondes de Castro Filho
UNESP – Câmpus de Marília

Prof. Dr. Rovilson José da Silva
UEL - Londrina

Marília, 11 de março de 2022.

Àqueles que, apesar de todas as adversidades, sempre acreditaram que eu seria capaz de atingir meus objetivos.

AGRADECIMENTOS

Não acredito de já se passaram 4 anos...e chegou a hora de agradecer. Agradeço a todos que fizeram parte deste processo.

Começo agradecendo a Deus, “porque dele e por ele, e para ele, são todas as coisas”.

Prof. Dr. Oswaldo Almeida Júnior, orientador paciente, que desde o início acreditou em mim me dando liberdade para escrever o tema que gosto.

Profa. Sueli Bortolin que me acompanha desde o TCC, sempre disposta a ajudar, emprestando material ou ouvindo os desabafos, se preocupando, pelas sugestões, não tenho como te agradecer por tudo. Você é especial.

Profa. Tamara de Souza Brandão Guaraldo por aceitar a participar da banca e pelas sugestões na qualificação, que muito contribuiu para o desenvolvimento deste trabalho.

Prof. Dr. Rovilson José da Silva pelo apoio e torcida. Te admiro muito.

Prof. João Arlindo dos Santos Neto pela confiança, pelas dicas, pela força, e a todos os colegas do grupo de pesquisa Mediação oral da informação e da literatura em ambiente digital (UEL) e grupo de pesquisa Informação: Mediação, Cultura, Leitura e Sociedade (Unesp).

Aos colegas do PPGCI-Unesp, Gustavo Lunardelli Trevisan e Leda Maria Araújo com quem compartilhei ideias e foram parceiros em artigos

Anahi Rocha Silva, que abriu sua casa e nos hospedou, com tanto carinho, enquanto fizemos as disciplinas presenciais.

A Leda Maria Araújo, pela carona, bom papo, pela presença, minha companheira nesta jornada. No primeiro ano, até o cafezinho a gente dividia.

Minha irmã, Silvia Regina Gomes dos Santos, pelo apoio.

Meu filho, Renan Alves, meu companheiro nesta jornada

“[...] 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. O universo é maior do que o filme, maior, até, do que a franquia – já que as especulações e elaborações dos fãs também expandem o universo em várias direções.”

Henry Jenkins (2009, p. 161-162).

RESUMO

Pressupondo que a obra literária é passível de várias interpretações e o espaço virtual é uma extensão do real, sendo a narrativa seriada propiciadora de interação com o público e o estudo da mediação de literatura na web um caminho para entender as narrativas transmidiáticas, esta tese analisa os efeitos de leitura nos espectadores de adaptações de duas obras literárias da autora inglesa Jane Austen na forma de webséries transmidiáticas e, refletindo sobre os resultados, propõe um conceito para mediação transmidiática. Sendo assim, tem como objetivos específicos apresentar os fundamentos teóricos sobre a Estética da Recepção e a Mediação da Literatura que embasam a análise, verificar os efeitos da leitura no caso específico das webséries *The Lizzie Bennet Diaries* e *Emma Approved* e construir o conceito proposto. A metodologia de cunho quali-quantitativo consiste em uma aplicação da Estética da Recepção como método de análise, com base nos estudos de Hans Robert Jauss e Regina Zilberman. A coleta de dados foi realizada por meio de uma pesquisa documental. Conclui-se que os efeitos de leitura nos webespectadores se constata na concretização de pontos de indeterminação que propiciam o prazer poiético, na quebra das expectativas instauradas pelas leituras prévias dentro da série literária por meio de mudanças necessárias para inserir a narrativa no contexto da adaptação, permitindo o prazer catártico, e na facilidade de se reler a narrativa, ensejando o prazer aistético. Isso se dá em um plano de contingência predominantemente assimétrico, com resultados estatísticos que comprovam o baixo grau de interação, porém com a instauração de uma contingência mútua que se evidencia na duração da narrativa e no aspecto comunitário da leitura. Como o ambiente que proporciona essa recepção é exclusivamente a web, conclui-se também que o leitor cujo perfil foi construído durante a análise pode ser chamado de web leitor. Ademais, com apoio na teoria ricoeuriana, conceituou-se a mediação transmidiática como aquela que ocorre pela substituição do objeto cultural original pelo adaptado ou pela fragmentação da mimese II em múltiplas mídias antes da recepção estética.

Palavras-chave: mediação transmidiática; narrativa audiovisual seriada; estética da recepção; web leitor.

ABSTRACT

Assuming that the literary work is susceptible to many interpretations and that the virtual space is an extension of the real, with the narrative in series enabling the interaction with the audience and the study of mediation of literature in the web opening a path to understand transmedia narratives, this thesis analyzes the reading effects on the viewers of two literary works by the English writer Jane Austen in the format of transmedia webseries and, reflecting upon the results, proposes a concept for transmedia mediation. Thus, sets as specific objectives to present the theoretical fundamentals of Reader Response Theory and Literary Mediation that lay the groundwork for the analysis, to verify the reading effects in the specific case of the webseries "The Lizzie Bennet Diaries" and "Emma Approved" and to conceptualize transmedia mediation. The quali-quantitative methodology adopted was an application of Reader Response Theory as an analysis method, based on the studies of Hans Robert Jauss and Regina Zilberman. The data was gathered through a documental research. Concludes that the reading effects in the viewers can be seen in the concretization of the indetermination points that enable the poietic pleasure, in the rupture of the horizon of expectation set by the previous reading inside the literary series through the necessary changes that insert the narrative in the new context of the adaptation, allowing the experience of cathartic pleasure, and the ease of reread the narrative, enabling the aesthetic pleasure. This happens in a contingency plan that is mainly asymmetric, with statistical results that prove the low level of interaction, however with the consolidation of a mutual contingency that can be seen in the duration of the narrative and the communitary aspect of the reading. As the environment that enables its reception is exclusively the Web, it was understood that the reader profiled in the analysis can be called "web reader". In addition to that, employing the Ricoeurian theory, conceptualizes transmedia mediation as the one that occurs with the replacement of the original cultural object by the adapted one or by the fragmentation of mimesis II in multiple medias before the aesthetic reception.

Keywords: transmedia mediation; audiovisual serialized narrative; reader response theory; web reader.

RESUMEN

Asumiendo que la obra literaria es susceptible de muchas interpretaciones y que el espacio virtual es una extensión de lo real, con la narración en serie posibilitando la interacción con la audiencia y el estudio de la mediación de la literatura en la red abriendo un camino para comprender las narrativas transmedia, esta tesis analiza los efectos de la lectura en los espectadores de dos obras literarias de la escritora inglesa Jane Austen en formato de webseries transmedia y, reflexionando sobre los resultados, propone un concepto de mediación transmedia. Así, establece como objetivos específicos presentar los fundamentos teóricos sobre la Estética de la Recepción y la Mediación Literaria que sientan las bases para el análisis, verificar los efectos de la lectura en el caso específico de las webseries “The Lizzie Bennet Diaries” y “Emma Approved” y conceptualizar la mediación transmedia. La metodología cuali-cuantitativa adoptada fue una aplicación de la Estética de la Recepción como método de análisis, basada en los estudios de Hans Robert Jauss y Regina Zilberman. Los datos fueron recolectados a través de una investigación documental. Concluye que los efectos de la lectura en los espectadores pueden verse en la concreción de los puntos de indeterminación que posibilitan el placer poético, en la ruptura del horizonte de expectativa fijado por la lectura anterior dentro de la serie literaria a través de los cambios necesarios que insertan la narrativa en el nuevo contexto de la adaptación, permitiendo la experiencia del placer catártico, y la facilidad de releer la narración, posibilitando el placer estético. Esto sucede en un plan de contingencia mayoritariamente asimétrico, con resultados estadísticos que prueban el bajo nivel de interacción, pero con la consolidación de una contingencia mutua que se manifiesta en la duración de la narración y el aspecto comunitario de la lectura. Como el entorno que posibilita esta recepción es exclusivamente la Web, se entendió que el lector perfilado en el análisis puede denominarse “web lector”. Además de eso, empleando la teoría ricoeuriana, conceptualiza la mediación transmedia como aquella que se da con el reemplazo del objeto cultural original por el adaptado o por la fragmentación de la mimesis II en múltiples medios antela recepción estética.

Palabras clave: mediación transmedia; narrativa audiovisual seriada; estética de recepción; web lector.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Figura 1. #lydiabennettape	102
Figura 2 –	Relação de mídias no portal Pemberley Digital	109
Figura 3 –	Blog Emma Approved	112
Figura 4 –	Vídeo Clube de Musica Harriet	113
Figura 5 –	Vídeo Perguntas e Respostas	114

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Curtidas por episódio em ambas as webséries	136
Gráfico 2 - LPV em função dos episódios nas duas webséries	139
Gráfico 3 - CPV em função dos episódios nas duas webséries	139
Gráfico 4 - LPV em função de todos dos episódios nas duas webséries	146
Gráfico 5 - CPV em função de todos dos episódios nas duas webséries	147

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Principais adaptações da obra Orgulho e Preconceito.	115
Quadro 2	Principais adaptações da obra Emma.	115
Quadro 3	Recorte e tradução livre do Comentário 009 do Anexo A	118
Quadro 4	Recorte e tradução livre dos Comentários 027 e 028 do Anexo A	119
Quadro 5	Recorte e tradução livre do Comentário 010 do Anexo A	119
Quadro 6	Recorte e tradução livre do Comentário 011 do Anexo A	120
Quadro 7	Recorte e tradução livre do Comentário 012 do Anexo A	120
Quadro 8	Recorte e tradução livre dos Comentários 027 e 028 do Anexo A	121
Quadro 9	Recorte e tradução livre dos Comentários 014 e 015 do Anexo A	121
Quadro 10	Recorte e tradução livre do Comentário 019 do Anexo A	123
Quadro 11	Recorte e tradução livre do Comentário 021 do Anexo A	123
Quadro 12	Recorte e tradução livre do Comentário 005 do Anexo A	124
Quadro 13	Recorte e tradução livre dos Comentários 030 e 031 do Anexo A	126
Quadro 14	Recorte e tradução livre do Comentário 022 do Anexo A	127
Quadro 15	Recorte e tradução livre do Comentário 003 do Anexo B	128
Quadro 16	Recorte e tradução livre do Comentário 004 do Anexo C	128
Quadro 17	Recorte e tradução livre do Comentário 003 do Anexo C	129
Quadro 18	Recorte e tradução livre parcial do Comentário 009 do Anexo A	130
Quadro 19	Recorte e tradução livre dos Comentários 024, 025 e 026 do Anexo A	131
Quadro 20	Recorte e tradução livre do Comentário 004 do Anexo B	132
Quadro 21	Recorte e tradução livre dos Comentários 016, 017 e 018 do Anexo A	133
Quadro 22	Recorte e tradução livre do Comentário 004 do Anexo A	134
Quadro 23	Recorte e tradução livre do Comentário 001 do Anexo A	149
Quadro 24	Recorte e tradução livre do Comentário 013 do Anexo A	149
Quadro 25	Recorte e tradução livre do Comentário 002 do Anexo A	150
Quadro 26	Recorte e tradução livre do Comentário 020 do Anexo A	151
Quadro 27	Recorte e tradução livre do Comentário 003 do Anexo A	151

Quadro 28	Recorte e tradução livre do Comentário 007 do Anexo A	153
Quadro 29	Recorte e tradução livre do Comentário 008 do Anexo A	153
Quadro 30	Recorte e tradução livre dos Comentários 001 e 002 do Anexo B	154
Quadro 31	Recorte e tradução livre do Comentário 001 do Anexo C	154
Quadro 32	Recorte e tradução livre do Comentário 006 do Anexo A	155
Quadro 33	Recorte e tradução livre do Comentário 002 do Anexo C	155
Quadro 34	Recorte e tradução livre do Comentário 032 do Anexo A	156

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Visualizações, curtidas e comentários por episódios em LBD	135
Tabela 2	Visualizações, curtidas e comentários por episódios em Emma Approved	136
Tabela 3	LPV e CPV nos episódios de Q&A de LBD	138
Tabela 4	LPV e CPV nos episódios de Q&A de Emma Approved	138
Tabela 5	Valor médio de LPV e CPV para ambas as webséries.	140
Tabela 6	Visualizações, curtidas, comentários, LPV e CPV por episódio em LBD (todos os episódios).	141
Tabela 7	Visualizações, curtidas e comentários por episódio em Emma Approved (todos os episódios).	144
Tabela 8	LPV e CPV médio para ambas as webséries em todos os episódios.	147

LISTA DE SIGLAS

IMDb	Internet Movie Database
FAQ	Frequently Asked Questions
LBD	The Lizzie Bennet Diaries
Q&A	Questions and Answers (Perguntas e Respostas)
NT	Narrativa Transmidiática

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
1.1	CAMINHOS PERCORRIDOS	18
2.2	PROBLEMÁTICA	20
2.3	OBJETIVOS	22
2.4	ESTRUTURA DA TESE	24
2	ESTÉTICA DA RECEPÇÃO	25
2.1	NARRATIVAS ADAPTADAS	29
2.2	LEITURA ESTÉTICA E A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO	38
2.3	INTERAÇÃO LEITOR E TEXTO	42
2.4	DISPOSITIVO DE RECEPÇÃO	47
3	MEDIAÇÃO TRANSMIDIÁTICA	53
3.1	MEDIAÇÃO	53
3.2	TRANSMÍDIA	60
3.3	MEDIAÇÃO TRANSMIDIÁTICA	77
4	PERCURSOS METODOLÓGICOS	81
4.1	CONSTITUIÇÃO DO CORPUS DA ANÁLISE	83
4.2	LOCUS DA PESQUISA	84
4.3	MÉTODO DE ANÁLISE	87
4.4	PROCEDIMENTO ANALÍTICO	94
5	ANÁLISE	96
5.1	LEITURA COMPREENSIVA E INTERPRETATIVA	96
5.1.1.	APRESENTAÇÃO DAS WEBSÉRIES	96
5.1.1.1	THE LIZZIE BENNET DIARIES	96
5.1.1.2	EMMA APPROVED	103
5.1.2	TRANSMÍDIA	107

5.1.3	POSIÇÃO DAS WEBSÉRIES DENTRO DE SUA SÉRIE LITERÁRIA	114
5.2	LEITURA RECONSTRUTIVA	118
5.2.1	ASPECTO DIACRÔNICO E SINCRÔNICO DA RECEPÇÃO	118
5.2.2	PRAZER ESTÉTICO	126
5.2.3	INTERAÇÃO	130
5.2.4	PONTOS DE INDETERMINAÇÃO	148
5.2.5	PRESENÇA	152
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
	REFERÊNCIAS	164
	APENDICE A – Tradução de alguns comentários do vídeo 4 - perguntas e repostas (Q&A) Emma Approved	176
	ANEXO A - Comentários do YouTube	183
	ANEXO B - Comentários do Twitter	191
	ANEXO C - Comentários do Facebook	195

1 INTRODUÇÃO

A construção de uma tese é um desafio, principalmente quando o tema é sobre algo que lhe dá prazer e é pouco tratado na Ciência da Informação. Foram várias intenções, muitas discussões e reflexões até chegar nesta pesquisa. Ser fã de Jane Austen contribuiu para o entusiasmo da pesquisa, mas foi difícil separar a pesquisadora da fã, por exemplo na análise. O Elaborado pelo autor ficou bem distante do projeto apresentado para tentar uma vaga no programa PPGCI Unesp em 2018. No trajeto várias ideias foram adaptadas, reescritas, reimaginadas. Na qualificação foram ouvidas outras vozes, além do orientador, que contribuíram para a mudança do foco deste texto. Se for fazer uma retrospectiva da jornada acadêmica desta pesquisadora, o tema investigado, e as obras de Jane Austen, ou suas adaptações, sempre foram o ponto de partida de suas reflexões.

Passados mais de dois séculos após sua morte, Jane Austen continua sendo uma das romancistas mais populares do cânone literário da língua inglesa. As inúmeras traduções e frequentes reedições de seu trabalho, além de incontáveis adaptações para o cinema, televisão, fanfictions, quadrinhos e webséries, funcionam tanto como prova da admiração por parte dos leitores quanto como agentes de sobrevivência desses textos. Austen, no final do século XVIII, já percebia que a forma narrativa e representativa do romance ensejava mudanças, daí sua forma de escrita diferenciada, seja criticando o romance desenvolvido na época ou a hipocrisia social e religiosa percebida por ela. Esta autora também é considerada fundamental para a questão da literatura produzida por mulheres. Ela escreveu em um tempo em que escrever era tarefa aceitável somente para os homens. Tanto que os seus primeiros livros foram publicados de maneira anônima, para evitar o preconceito.

Além disto, a segunda década do Século XXI é marcada pela conectividade móvel, onde o compartilhamento de informação, arte e comunicação faz parte do cotidiano das pessoas. Assim, as tecnologias digitais abrangem diversos segmentos. Com o desenvolvimento tecnológico, a maneira do leitor se apropriar de uma obra literária são quase ilimitadas, o que origina uma nova classe de participante do processo de leitura: o fã, que se expressa criando imagens, editando vídeos e produzindo releituras de textos, unindo as linguagens verbais, visuais e sonoras. A

relação entre fãs e produtores está deixando de ser passiva; antes a audiência não influenciava tão diretamente o desenvolvimento de produtos midiáticos, agora, um fã, de acordo com Jenkins (2007, p. 41), não é apenas um “espectador comum de um certo programa que traduz o que vê em algum tipo de atividade cultural, mas aquele que compartilha sentimentos e pensamentos a respeito do conteúdo desse programa com amigos, juntando-se a uma “comunidade” de outros fãs que têm interesses em comum”.

Diante do que foi exposto, a proposta desta tese é analisar os efeitos de leitura de duas adaptações audiovisuais de obras da escritora inglesa Jane Austen. Essa análise será realizada empregando a Estética da Recepção como método, construindo-se essa metodologia com base nos estudos de Regina Zilberman (2015). Antes de começar esta discussão, é interessante mostrar o percurso da pesquisadora até chegar a este tema.

1.1 CAMINHOS PERCORRIDOS

Esta pesquisa expande o tema investigado pela pesquisadora desde a graduação, o interesse pelo tema do Trabalho de Conclusão de Curso, *fanfiction*: novos modos de leitura dos nativos digitais, surgiu, por exemplo, com a leitura de uma *fanfic* do livro “Orgulho e Preconceito”. A *fanfic*, intitulada “O Outro Lado do Orgulho e Preconceito”, que na época da leitura foi confundida (por esta pesquisadora) com uma obra oficial, retrata a história sob a perspectiva do personagem “Mr. Darcy”, em vez da protagonista, explorando outras interpretações do texto original. Quando se inteirou da natureza da obra (ou seja, a de *fanfic*), a pesquisadora foi instigada a buscar mais informações sobre o tema.

Sendo assim, para a construção do TCC pesquisou os modos de leitura dos adolescentes, tendo a internet e, mais especificamente, as *fanfictions*, como objeto de estudo. As tecnologias da informação e comunicação da atualidade são responsáveis por profundas mudanças em vários âmbitos da vida social, e quanto à leitura e à escrita, são responsáveis por uma verdadeira revolução nos suportes de textos, nesse contexto as figuras de autor e de leitor estão diluídas. Neste trabalho refletiu sobre as revoluções das práticas de leitura e escrita, e do texto eletrônico, os modos de ler e

escrever, os conceitos de apropriação, autoria, comunidade de leitores, entre outros. Destacou que esta revolução anunciada faz parte da história do livro, da leitura e da cultura escrita e que, para além de transformar os modos de ler e escrever, os suportes, os processos de produção e editoração, também fomentam novas leituras que levam à modalidades inusitadas de escrita e circulação de textos. Abordou a Estética da Recepção, aproveitando a teoria no que tange a importância do fã na relação - autor, obra e leitor, levando-o a manifestar sua releitura com a elaboração de suas próprias obras (fanfics). Por fanfiction aqui, compreende-se o hobby literário, cujo objetivo é (re) escrever histórias baseadas em universos ficcionais – personagens, cenário e acontecimentos – criados por terceiros (fãs) no ciberespaço. Na maioria dos casos, esses escritores de fanfic ou *fictwriters* têm como principal inspiração as histórias lançadas pelo mercado da indústria cultural, como livros, filmes, desenhos animados, quadrinhos e seriados de TV. Quem protagoniza estas práticas são os jovens, no trabalho chamado de nativos digitais, que leem muitos livros de literatura fantástica, mangás, revistas em quadrinhos e muitas fanfics de seus pares tornando-se escritores. Eles escrevem motivados pelos incentivos que recebem de leitores/escritores fãs. Jovens que leem e escrevem talvez não as leituras e escritas legitimadas pela escola, mas aquelas que lhes dão prazer.

A temática, modos de leitura, continuou sendo trabalhada na Especialização de Gestão de Bibliotecas Escolares, mas com outro olhar. Enquanto o enfoque do TCC foi às fanfictions, na monografia começou a pesquisa sobre os vlogs. A monografia intitulada *Modo de leitura dos nativos digitais na biblioteca escolar* foi uma pesquisa, de natureza essencialmente teórica, que teve por objetivo propor parâmetros para a realização de uma oficina de vlog literário na biblioteca escolar, depois de analisar as transformações nos modos de leitura dos nativos digitais e o papel do bibliotecário escolar diante das novas tecnologias. Para tanto, realizou uma breve retrospectiva histórica dos modos de leitura e, nesse contexto, destacou os vlogs como importantes e democráticos veículos de comunicação da atualidade. O público alvo dos vlogs é constituído, predominantemente, por adolescentes que nasceram na era cibernética e não conseguem imaginar um mundo sem a convergência midiática e a internet. Acompanhando a crescente integração entre os mundos real e virtual, a indústria

cultural começou a adicionar diversas mídias, concedendo aos seus produtos um caráter multimidiático. Assim, discutiu os meios de comunicação como mediadores das relações sociais, bem como os conceitos de mediação e midiaticização e seu emprego na Ciência da Informação. Considerando que o uso das novas tecnologias na biblioteca escolar pode aproximar crianças e jovens da literatura, buscou parâmetros para a criação de uma oficina de vlog na biblioteca escolar.

Foi na dissertação que a pesquisadora começou a investigar as adaptações das obras de Jane Austen na plataforma de compartilhamento de vídeos Youtube. Com o objetivo geral de analisar a mediação oral da literatura por meio das webséries *The Lizzie Bennet Diaries* e *Dona Moça Eventos*, duas adaptações do livro *Orgulho e Preconceito*, uma americana e outra brasileira. Pressupondo que o espaço virtual é uma extensão do real, que a narrativa seriada proporciona interação com o público e que a análise da mediação oral da literatura na web é um caminho para entender as narrativas midiáticas. Como objetivos específicos, identificou e consolidou a construção do conceito de mediação oral da literatura, descreveu os elementos fundamentais para a narrativa oral (voz, corpo, espaço e presença), explicou a narrativa transmídia da websérie e verificou como a narrativa oral virtual se diferencia da presencial. No referencial teórico, conceituou e caracterizou os modos de leitura e a leitura na Web. Estudou a mediação oral da literatura. Apresentou a narrativa oral e a performance, elencando os quatro elementos performáticos, em conformidade com Zumthor e Bortolin. Ademais, demonstrou como a relação entre leitor narrador e leitor-ouvinte funciona em um ambiente transmidiático, complementando estudos sobre a mediação com as novas tecnologias. Conclui que a narrativa oral virtual se diferencia da presencial por ser mediaticizada, não física e atemporal, porém ainda assim presente, por meio da transmídia, que permite a interação entre leitores narradores e leitor-ouvinte por um transcurso de tempo muito maior.

1.2 PROBLEMÁTICA

Dois pressupostos teóricos fundamentam a pesquisa: (1) a obra literária é passível de várias interpretações; e, (2) o espaço virtual é uma extensão do real, sendo

a narrativa seriada proporcionadora de interação com o público e o estudo da mediação de literatura na web um caminho para entender as narrativas transmidiáticas.

Mergulhando no primeiro pressuposto, a literatura, como argumenta Culler (1999) é a expressão que coloca em primeiro plano a própria linguagem, que integra diferentes elementos textuais em uma relação complexa, que projeta um mundo ficcional com personagens e eventos não necessariamente históricos, que suspende a função comunicativa para deixar em evidência a estética e que, intertextualmente, reflete sobre si mesma.

Toda comunidade social em determinado contexto histórico possui uma concepção de mundo, que é ideológica, realizando diferentes leituras. Portanto, autor e leitor, como membros de uma comunidade, são motivados por uma ideologia, que pode influenciar sua interpretação de uma obra literária. Conforme Brandão (2012) e suas considerações sobre a teoria ricoeuriana, a ideologia possui uma função geral dinâmica e motivadora, que é capaz de estimular a práxis social. Trata-se, então, de uma ideologia em um sentido mais amplo, desvinculada do direcionamento marxista, que a resume a um instrumento de dominação de classe.

Quanto ao segundo pressuposto, os computadores, com a internet, deixaram de ser apenas uma tecnologia para processamento e armazenamento de dados para se transformarem em instrumentos de informação, comunicação e colaboração. A Web criou um novo mundo, o mundo virtual e global, estabelecendo novas possibilidades de relações e interações humanas e disponibilizando tanto canais de comunicação e informação quanto recursos informacionais úteis para a pesquisa científica, bem como instrumentos que viabilizam a colaboração em todos os níveis.

Diante deste novo cenário surgem algumas questões que merecem discussão. Uma das questões mais importantes refere-se à possibilidade de cada indivíduo ser um emissor e um receptor de mensagens na internet. Assim, ele é ao mesmo tempo, um produtor e um usuário da informação, ou seja, autor e leitor. E entre as releituras realizadas por fãs, destacam-se as adaptações literárias em forma de websérie, que tem feito muito sucesso desde 2012, com a exibição de *The Lizzie Bennet Diaries*, adaptação do livro *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen. Segundo Viana (2012) websérie é uma narrativa audiovisual seriada composta por episódios que são lançados

periodicamente na internet e que podem ser acessados a qualquer momento e por qualquer computador ou aparelho com acesso on-line.

Narrativas audiovisuais seriadas são histórias contadas com o emprego de vídeos e separadas em episódios, que constituem uma série. Em vez do texto, o elemento principal da narrativa passa a ser a performance, geralmente por gesto e fala. Portanto, a obra literária audiovisual é guiada pelo corpo e voz, constituindo uma nova forma de literatura midiaticizada que, em vez de figurar um leitor-narrador responsável por todos os aspectos da encenação, figura um ou mais atores em um cenário controlado e manipulável com as mesmas ferramentas de edição que são empregadas no cinema.

As questões que norteiam esse trabalho são: Quais são os efeitos de leitura nas webséries *The Lizzie Bennet Diaries* e *Emma Approved* (adaptações das obras, respectivamente, *Orgulho e Preconceito* e *Emma*, de Jane Austen) nos leitores? Como a mediação ocorre em um contexto transmidiático, que contém vários suportes.

1.3 OBJETIVOS

Com o intuito de responder essas perguntas, o objetivo geral da tese será analisar os efeitos de leitura na apropriação das webséries *The Lizzie Bennet Diaries* e *Emma Approved* pelos leitores que deixaram seus vestígios em plataformas de interação online e, usando as pistas obtidas pela análise, conceituar a mediação transmidiática.

Neste contexto definiu-se alguns objetivos específicos para esta pesquisa que são:

- Apresentar os fundamentos teóricos relevantes para a análise e para o tema, ou seja, a Estética da Recepção e a Mediação da Literatura;
- Verificar os efeitos da leitura no caso específico das webséries selecionadas, a partir da Estética da Recepção;
- Propor um conceito de mediação transmidiática.

Esta pesquisa encontra sua relevância em um cenário em que a teoria e as definições que envolvem a narrativa transmidiática ainda são complexas. Canavilhas (2013) afirma que o conceito de transmídia é confundido com os conceitos de crossmídia e multimídia. Um dos motivos para essa confusão é a dificuldade na compreensão da complementaridade dos conteúdos enquanto fator determinante para a construção de uma narrativa transmidiática, de forma que há pesquisadores e produtores que ainda reduzem esse conceito ao simples conteúdo multiplataforma ou crossmídia.

A justificativa da pesquisa reside na oportunidade de expandir os estudos sobre a Mediação da Informação, visto que nas adaptações audiovisuais, a mediação conta com uma dimensão performática, acrescentando nessa equação corpo, presença e meio como sujeito mediador. Acerca disso, Zumthor (2007) diz que, por ser ação, a performance põe em presença atores e, em jogo, os meios. Os atores colocados em presença podem ser um emissor e um receptor, ou vários, e a performance coloca em jogo os meios, que são a voz e os gestos, e tem-se na figura do mediador aquele que utilizando esses elementos trará à tona o ato performático.

A escolha da narrativa audiovisual seriada se dá pelo aumento da conectividade, gerada a partir da expansão da internet, quando o aparelho de televisão deixa de ser a única maneira de acessar conteúdos televisivos. Aplicativos de tablets e smartphones, sites de distribuição de streaming (como Netflix) que oferecem seus serviços em smartvts fazem parte do cotidiano de uma fatia crescente da população mundial e brasileira. Sendo assim o hábito de audiência vêm se transformando à medida que é cada vez menos comum que o espectador precise se sentar em frente a uma televisão para esperar seu programa preferido. Ao contrário, com a oferta de serviços de streaming para consumir conteúdo a qualquer hora e com a possibilidade de se usar dispositivos móveis para acessá-lo em qualquer lugar, está se tornando menos comum o respeito aos horários de exibição das programações televisivas. É, portanto, previsível que muitas experimentações e inovações de formatos de produção audiovisual ocorram no campo da ficção seriada, o que já pode ser observado com as webséries.

1.4 ESTRUTURA DA TESE

Após apontar as diretrizes norteadoras da pesquisa, os pressupostos, a problemática, os objetivos e a justificativa desta tese, procede-se aqui, em linhas gerais, um breve resumo dos quatro capítulos deste projeto. O capítulo “Estética da Recepção” começa explanando o objeto estético tratado pelo trabalho, que é a narrativa audiovisual adaptada na web, seguindo com um mergulho na teoria que explica como ocorre a recepção de um objeto estético, sendo explorada a leitura estética, a interação entre leitor e texto e o dispositivo de recepção.

No capítulo “Mediação Transmidiática”, apresenta-se o conceito de mediação da informação adotado pela pesquisa, de Almeida Junior (2015), bem como medita-se sobre as experiências mediadas pela percepção, com base em Vygotsky, as esferas social e cultural da mediação, a apropriação da informação sob a ótica do protagonismo social e a mediação da literatura. Investiga-se, também, o conceito de transmídia e suas possíveis implicações para a mediação, fazendo um gancho para uma reflexão sobre o termo mediação transmidiática, para o qual se propõe um conceito.

No capítulo dos “Percurso Metodológicos”, explica-se os caminhos trilhados para responder as questões da pesquisa. Para o referencial teórico, seguiu-se os preceitos do estudo descritivo, com abordagem qualitativa, adotando como delineamento a documentação direta e indireta. Para enfrentar a problemática proposta, foi empregada a Estética da Recepção como metodologia, reunindo-se os dados por meio de uma pesquisa documental e delimitando como corpus da análise trechos das webséries *The Lizzie Bennet Diaries* e *Emma Approved* (adaptações de obras de Jane Austen produzidas por Pemberley Digital) dispersos em diferentes mídias, bem como os comentários de seus espectadores. A tese é encerrada com a análise dos dados, considerações finais sobre os efeitos de leitura de webséries transmidiáticas e uma reflexão sobre a relação entre os resultados e a mediação da informação.

2 ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

A interpretação da obra literária, no final do século XIX e começo do XX, era feita por métodos que não davam atenção ao leitor. Eles se focavam na intenção do autor, tomando como pressuposto que o texto é autossuficiente, ou em concepções marxistas que confiavam à interpretação da obra o papel de demonstrar o nexo da literatura com a realidade social. Em frente a essa situação, Jauss buscou uma teoria que considerasse o processo dinâmico de produção e recepção da obra, conjugando os elementos “autor” e “leitor”. Ele identificou que faltava uma fundamentação teórica para o tratamento da literatura que não se pautasse na concepção historiográfica do século XIX, pois ela valorizava o ideal de objetividade em detrimento da relevância da história (JAUSS, 1994).

Para se desprender de uma imitação positivista dos métodos das ciências naturais, que tratavam as obras literárias como objetos que podem ser medidos, contados e relacionados com as mesmas relações de causa e efeito que os fenômenos naturais, Jauss combinou a historiografia marxista com a percepção estética do formalismo e com o conceito de fusão de horizontes de Hans George Gadamer. O componente marxista adotado consiste na interpretação de que a literatura é parte da apropriação humana do mundo, mas sem incluir o papel do controle do processo econômico na obra de arte, que enfatizava os modos de produção em um horizonte social e histórico já conhecidos e a potencial função revolucionária da literatura (ADRIANO FILHO, 2019).

O componente formalista empregado defende que a obra literária, em vez de ser determinada por condições históricas externas, é uma entidade estética capaz de refletir a realidade por meio de suas próprias estruturas internas, usando a linguagem poética, em vez da prática. Desse modo, a concepção formalista enxerga na literatura a capacidade de romper com a linguagem cotidiana, apresentando uma realidade diferente da prática, provocando no leitor um estranhamento em sua compreensão do mundo. O componente da combinação oriundo de Hans George Gadamer se refere ao conceito de “horizonte de expectativa”. Conforme a teoria, a compreensão é um evento que ocorre na história e na linguagem, não uma entidade dentro da relação sujeito-

objeto, em que o objeto pode ser medido através de um método objetivo por um sujeito dele afastado que busca obter a verdade (ADRIANO FILHO, 2019).

Nessa concepção, não cabe a reprodutibilidade do método científico, pois nela ocorre uma hermenêutica histórica na qual novas experiências acumulam resultados de experiências prévias, constituindo a dimensão pré-teórica da compreensão, que não é imparcial. Essas experiências prévias se enquadram em uma categoria onde se encontram a tradição e a pré-compreensão, que são instâncias socio-históricas que englobam a noção de “passado” e servem como premissas para uma nova instância, de criação futura, denominada “história efectual”. Em outras palavras, ao adotar essa teoria como um dos componentes de sua nova visão da literatura, que aprecia a relação dialógica entre leitor e texto, Jauss afasta o método científico, que isola as experiências de tal maneira que uma não interfira com a outra, e traz a ideia de uma compreensão que acumula experiências. A apropriação por Jauss dessas três teorias foi realizada de tal maneira que elas não privassem a literatura da dimensão de sua recepção e efeito. Assim, ele combinou a exigência do marxismo pela mediação histórica, os avanços na esfera da percepção estética e o conceito de fusão de horizontes de Gadamer (LIMA, 2002).

Em suma, desse modo, a Estética da Recepção surgiu a partir das considerações teóricas de Jauss à abordagem da teoria literária pelos métodos de ensino tradicionais. Conforme Jauss (1994), a teoria literária, ao seguir um cânone ou descrever a vida e a obra de alguns autores em sequência cronológica, desconsidera a estética e a historicidade da criação literária. Para o referido autor, o valor estético poderia ser auferido na comparação com outras leituras, enquanto o valor histórico poderia ser recompensado pela recepção da obra pelo público ao longo do tempo (JAUSS, 1994).

Jauss (1994) acreditava que a literatura tinha o potencial de contribuir para a sociedade na medida em que promovia a quebra de tabus da moral dominante e oferecia soluções para problemas da vida do leitor. Iser (1996), por sua vez, analisando os efeitos que a obra literária provoca no leitor, defendia que a leitura da obra literária era uma atividade interpretativa que elevava a consciência do leitor para investigar significados.

A Teoria do Efeito propõe uma relação dialética entre o autor, o texto e o leitor. Nela, o leitor não é mero sujeito passivo, mas atuante, que age sobre o texto através da atividade interativa da interpretação (ISER, 1996). Segundo Jauss (1994) essa relação dialética é possível porque o leitor possui um conhecimento prévio que o leva a criar expectativas. Durante a leitura, tal conhecimento é confrontado com o texto e o leitor procura por convenções familiares que poderiam conferir sentido à obra.

Portanto, Jauss (1994) defende que a leitura é uma modalidade de comunicação que possui um polo artístico, que se manifesta no texto criado pelo autor, e um polo estético, que se manifesta nas concretizações da interpretação do leitor. Dessa maneira, o texto não é uma estrutura fechada, mas aberta para as intenções das recepções. Essa interação proporciona a experiência estética, que, conforme Jauss (1994) e Zilberman (2015) é o fenômeno que ocorre quando o leitor extrai prazer da leitura, compreendendo o texto e se apropriando de seus sentidos para reelaborar sua compreensão de si e do mundo.

Nesse contexto, a Estética da Recepção fundamenta os estudos quanto aos modos de recepção e o conjunto de sensações e reações desencadeadas no leitor na dialética da leitura, levando em consideração sua historicidade (BORTOLIN, 2010). A Estética da Recepção transforma o receptor no principal foco de investigação, deixando a obra literária de ser um objeto que existia por si só. A partir dos pressupostos da Estética da Recepção apresentados e do reconhecimento do leitor no processo de leitura, há de se considerar o leitor como um sujeito inserido em um determinado contexto social, econômico, cultural e ideológico, fatos que, sem dúvida, influenciaram seu ponto de vista (BORTOLIN, 2010). Deste modo, Iser (1999) explica que há uma ligação entre a recepção e o efeito na construção de sentidos, na qual um completa os espaços que o outro deixa. A recepção trabalha com métodos histórico-sociológicos, enquanto o efeito trabalha com métodos teórico-textuais.

Jauss (1994, p. 28) corrobora com a ideia do sujeito inserido em um contexto, pois afirma que “a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida”. Em outras palavras, o leitor não é uma tábula rasa para

quem o texto é uma novidade. O material textual entra em um espaço já popular, cujo conteúdo depende das experiências pessoais de cada sujeito, pois consiste em seu saber prévio. Como o sentido da obra depende do leitor, ela se transforma ao longo da história. As obras produzidas no passado não são recebidas por leitores do Século XXI da mesma maneira que eram por seus contemporâneos. Assim, conforme Zilberman (2015), a obra literária está "viva". Ela evolui ao longo do tempo, atualizando-se constantemente para produzir sentidos relevantes ao público da época em que é lida.

Outro conceito da teoria da Estética da Recepção é o de expectativa. Conforme Jauss (1994), o leitor, embasado em seu saber prévio, avalia a obra literária para determinar se sua expectativa foi atendida, superada ou contrariada. Essa avaliação altera o horizonte de expectativa do leitor, que segundo Ceia (2020) consiste em um fatalismo que acompanha qualquer ponto de vista, limitando o ato interpretativo. Ou seja, o horizonte de expectativas representa a memória literária do leitor, fora da qual todas as ideias entram em conflito com o saber prévio, contrariando-o para serem rejeitadas ou superando-o para serem assimiladas. Trata-se, portanto, de um conceito que expande a dialética hegeliana.

A experiência estética pode ocorrer de três diferentes formas, que podem ser simultâneas ou complementares: pela consciência produtora, pela consciência receptora e pela experiência comunicativa básica. Jauss (1979) explica que, na primeira forma, é cumprida a função comunicacional da arte, pois o leitor é colocado em uma condição ativa, produtora, percebendo sua incompletude e extraindo do texto as ferramentas para recriar seu mundo. Na segunda forma, ela ocorre com a renovação da percepção, seja na realidade externa ou interna, ampliando-se o horizonte de expectativa do leitor, como esclarece Zilberman (1989), sendo ele emancipado de seus laços naturais, religiosos e sociais. Na terceira forma, a arte cumpre a função social, com o leitor desenvolvendo, segundo Zilberman (2008), a capacidade de tecer juízos de valor sobre os eventos da vida. Jauss (1979) elucida que é libertada a capacidade de julgar do leitor.

Para se aprofundar no entendimento de como o leitor recebe a obra literária adaptada, vale a pena estudar alguns dos elementos envolvidos no processo de recepção. Portanto, serão discutidos: a narrativa adaptada, na qual se manifesta a

intenção autoral e o objeto da apropriação estética; a leitura estética, por meio da qual se concretiza a interpretação do leitor; a interação entre leitor e texto, que se dá em uma das modalidades de contingência e pode resultar em uma experiência catártica; e o dispositivo de recepção, em que se pretende explorar o modo de percepção do leitor.

2.1 NARRATIVAS ADAPTADAS

A narrativa pode se concretizar em diversos suportes, passando por diversas modalidades, do verbal ao visual, e essa capacidade de migração adaptativa, em certa medida, pressupõe uma transfiguração que revela seu caráter camaleônico, fazendo, cada vez mais, uma hibridação de formatos nas mídias, sobretudo, na produção de webséries. A narrativa seriada, composta por unidades narrativas que se sequenciam ao longo dos episódios, busca conquistar o leitor através de ganchos narrativos que motivam a curiosidade de continuar acompanhando a história. E é essa reflexão que este capítulo propõe, começando por contextualizar narração e adaptação.

Humanos contam histórias desde os tempos das cavernas, para transmitir ideias e conhecimentos. Os homens da caverna não possuíam uma língua estruturada como temos hoje, mas começaram a usar linguagens como desenhos rupestres e traços de escrita. Há indícios de estudos da linguagem desde a Grécia Antiga, mas é apenas no início do século XX, com a linguística, que a linguagem passa a ser considerado objeto de estudo.

No século XVII os pesquisadores concebem uma gramática geral que trata da linguagem em sua generalidade sem se prender a línguas específicas, por entenderem que há princípios gerais que regem todas as línguas. Já no século XIX, os estudiosos comparam línguas, analisando suas correspondências, para se chegar a uma língua-mãe (ORLANDI, 2007). No século XX um nome importante para a linguística é Ferdinand de Saussure, sua maior contribuição para a área diz respeito à divisão da linguagem entre língua e fala. A língua seria “sistema de signos” (SAUSSURE, 2006, p. 26), objeto de estudo da linguística propriamente dita. A fala, por sua vez, diria respeito ao ato de se expressar uma ideia, de se comunicar, usando a língua. Tratando do signo linguístico, defendia que ele era “[...] a combinação do conceito e da imagem acústica

[...]” (SAUSSURE, 2006, p. 81), entendendo-se por conceito a ideia que se tem de uma palavra, e, por imagem acústica, a impressão psíquica do som dessa palavra.

A língua, segundo Bakhtin, é fundada a partir das necessidades de comunicação e sua natureza é social e não individual. Para o autor, a ideia de língua como um objeto abstrato ideal desconsidera o fato de que é por meio das manifestações da língua que ela mesma se constrói, isto é, na fala, que está indissoluvelmente ligada às condições de comunicação, que, por sua vez, estão sempre ligadas às estruturas sociais (BAKHTIN, 2006).

Baccega (2003) estudando os sentidos das palavras nos discursos da história e da literatura defende que a língua não é apenas mero instrumento, e que o ato de fala também não é tão individual assim. A língua vem acompanhada de toda uma percepção cultural da realidade, percepção que norteia a produção de sentidos. Por essa razão, este autor, considera que “a língua não é apenas um instrumento com a finalidade de transmitir informações. É um todo dinâmico que abarca o movimento da sociedade: por isso, é lugar de conflitos. Esses conflitos se ‘concretizam’ nos discursos” (BACCEGA, 2003, p.48). Na mesma linha, a fala, por sua vez, “[...] é sempre produto de um indivíduo social, já que os significados nada mais são [...] que ‘contratos’ estabelecidos entre sujeitos organizados socialmente” (BACCEGA, 2003, p.40). Por mais que o ato da fala seja único do indivíduo também singular, este é um ser social e, portanto, seu discurso nunca é somente seu, é sempre construído socialmente, resultado de discursos anteriores e de “contratos” de sentido estabelecidos.

Mesmo antes da competência linguística, que só veio com as condições fisiológicas propiciadas por uma morfologia cerebral complexa, e antes do estabelecimento da língua, já se narrava. Muitos séculos depois, a partir do estabelecimento da língua, notamos de forma bastante evidente a narrativa presente, primeiro, na tradição oral, com o narrador anônimo que precedeu a escrita. Aquele que, segundo o crítico literário Walter Benjamin, recolhe da vida humana, sua e de outros, o material para as histórias transmitidas oralmente e perpetuadas de geração em geração (BENJAMIN, 1998).

Figueiredo (2015) se preocupa em distinguir narração de descrição, explicando que na narração se encontra uma sucessão temporal de acontecimentos, enquanto a

descrição representa simultaneamente os objetos dispostos no espaço. Assim, pode-se dizer que a narrativa emprega descrições, existindo em um plano mais complexo que ela.

De acordo com Figueiredo (2015), o termo “narratologia” foi cunhado por Tzvetan Todorov para se referir ao estudo da representação das práticas e princípios da narrativa. Todorov (2008) ao explorar categorias da narrativa literária, defende dois ângulos para a narrativa: a narrativa como história, no sentido em que evoca certa realidade onde acontecimentos e personagens se confundem com a própria realidade, pode ser relatada através dos livros, filmes ou da narrativa oral; e a narrativa como discurso, onde existe um narrador que relata a história e um leitor que a percebe, ou seja, “não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los” (TODOROV, 2008, p. 221).

Culler (1999) aborda o conceito de narrativa argumentando que existe uma intuição, um conhecimento subconsciente, sobre como uma história é estruturada. Ele chama essa intuição de *competência narrativa* e explica que ela faz uma criança, que nunca estudou teoria literária, possa distinguir uma história com um final conclusivo de uma que acabou de repente. Para o autor, a teoria da narrativa é uma tentativa de tornar explícita essa competência, assim como a linguística seria uma tentativa de tornar explícita a competência de, subconscientemente, se compreender uma língua.

Para Ricoeur (1994), narrativa seria uma espécie de operação mimética de coisas do mundo. Mimese, termo que o autor emprestou da *Poética* de Aristóteles, é uma imitação criadora, que produz um saber. Carvalho (2010) esclarece que, na teoria ricoeuriana, a mimese se divide em três partes: a do mundo concreto, com uma narrativa pré-construída, que inspira a construção poética (mimese I); a do mito, referido como *muthos* ou *mythos*, no qual os fatos ou ficções preexistentes são transformados em narrativa (mimese II); e a da recepção, na qual a história é narrada e lida. A narrativa é vista como uma operação mimética por ser uma atividade de representação simbólica do real cuja função estética trabalha, mesmo que indiretamente, dentro do princípio do verossímil, obedecendo duas esferas: a primeira, de coesão interna, quando a obra faz sentido porque a organização de seus elementos internos faz sentido entre si; e a segunda, de coerência externa, quando a obra dialoga com a cultura e a

sociedade e faz uso de um repertório compartilhado. Portanto, a verossimilhança se constrói no processo entre o polo da produção (coerência interna) e o polo da recepção (percepção da coerência externa).

Um texto verbal pode ser uma narrativa. Assim como uma imagem também o é. Portanto, a narrativa está tanto numa série televisiva, quanto numa fotografia, numa peça publicitária, ou num relato de história de vida. Não apenas está presente, como as define. Nas palavras do filósofo francês Roland Barthes,

[...] inumeráveis são as narrativas do mundo. Há, em primeiro lugar, uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura [...], no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos [...] (BARTHES, 2008, p. 19).

De acordo com Arab (2014), a narrativa é considerada como um fator de humanização, porque foi através da narração de si mesmo que o homem se tornou consciente da própria existência. Na narrativa ficcional, a história tem que fazer com que o espectador queira sair da sua própria realidade para imergir naquela trama.

Eco (1994) explica que quando imergimos em um mundo fictício de uma narrativa e nos imaginamos dentro de seu universo, onde se localiza a ação da narrativa (tempo diégético), nos comportamos nesse mundo como se ele fosse o mundo real, mesmo sabendo de que se trata de um modelo narrativo do mundo de fato. (ECO, 1994 apud ARAB, 2014)

Apesar de originalmente se voltar para textos verbais, Figueiredo (2015) relata que as narrativas passaram a serem compreendidas como representações mentais e cognitivas, emancipando-se da literatura para ser reconhecida como um fenômeno semiótico. Torna-se possível, com esse novo paradigma, a análise da narratividade em contextos não verbais. A narratologia contemporânea tem, assim, como um de seus objetos de estudo a narrativa intermediária, ou seja, em qualquer mídia, investigando as peculiaridades do meio para a narratividade. Ela examina comparativamente como

as mídias constroem a narrativa levando em conta as limitações de cada um dos seus suportes.

As teorias contemporâneas, de acordo com Merino (2015), contemplam textos produzidos com uma lógica funcional singular, que só é possível no atual ecossistema mediático. Enquanto as teorias narrativas clássicas tomavam como objeto de estudo um corpus que, apesar de muito vasto, era populado por obras tradicionais e, portanto, facilmente classificáveis e analisáveis pela narratologia, o objeto das narrativas contemporâneas ainda é indefinido e insiste em fugir do escopo das ferramentas da narratologia tradicional, requerendo o emprego e métodos *ad hoc* de análise literária. Essas narrativas integram texto e jogo, linearidade e multiplicidade, dispersando informações e instaurando caos.

A mesma história pode ser narrada em suportes diferentes, transportada para épocas diferentes ou convertida para gêneros diferentes. Essa atividade, de transpor um texto de um contexto para o outro, é chamada de adaptação. De acordo com Formiga (2009), é comum entender adaptação como a transformação de uma obra literária para o cinema, teatro, TV ou internet. Assim, obras com alcance limitado, devido a restrições de meio ou tempo, passam a atingir um público maior, o que pode ser exemplificado com trabalhos de escritores brasileiros se transformando em telenovelas e com clássicos da literatura mundial tomando a forma de filmes para serem exibidos no cinema.

A narrativa seriada, conforme Machado (2000) se caracteriza por, em vez de apresentar todo seu conteúdo de uma só vez, dividi-lo em capítulos ou episódios. Quando emprega imagens em movimento (filme) e som, essas narrativas se tornam audiovisuais. Na televisão, a narrativa seriada audiovisual se dá de três maneiras: quando as histórias se entrelaçam e têm sua resolução ao longo dos capítulos; quando cada capítulo possui uma história própria, porém aproveitando personagens de capítulos anteriores; e quando a história e os personagens mudam de acordo com os capítulos, porém compartilham a mesma temática. Esses tipos de serialização podem ser constatados em novelas, seriados e minisséries.

Quando a narrativa seriada audiovisual é publicada na internet, ela costuma ser chamada de websérie. Aeraphe (2013) explica que estas não apresentam muitas

distinções das narrativas que são serializadas na televisão, porém se destacam pela curta duração dos episódios (em resposta ao baixo limiar de atenção dos espectadores na internet), pela interação (por meio de comentários e avaliações do público) e pelo baixo orçamento (sendo muito comum a produção independente ou por pequenos estúdios). As webséries são criadas com o que Aeraphe (2013) refere como o "método SDR", com "S" de "simpatia", pelo estabelecimento de um vínculo afetivo entre personagens e espectador, "D" de "desafios", que são enfrentados pelos personagens com a ajuda dos espectadores, e "R" de resolução, referente ao final feliz que recompensa tanto personagens quanto espectadores. Percebe-se, assim, que esse tipo de narrativa exige a participação dos leitores, sendo realizada em um ambiente interativo.

Borges e Souza (2017) contam que a adaptação, ato de transpor uma narrativa de um meio para o outro, faz parte da história do cinema desde seus primórdios. Obras literárias de renome sempre foi alvo de releituras por cineastas, tendo suas histórias recontadas em encenações cinematográficas. A adaptação parte de um texto original, que Arrojo (2002) prefere chamar de texto de partida, para produzir um texto meta, que pode se apresentar em diversas feições, como a tradução, a condensação, a recontagem, a paráfrase, a paródia e muitas outras. O resultado não é apenas uma cópia cujo objeto é destinar o leitor à obra de partida, mas sim uma nova obra, que, conforme Formiga (2009), é capaz de produzir significados assim como a original. Nesse sentido, Bakhtin (2003) afirma que a adaptação é uma unidade de sentido legítima, devendo ser reconhecida como um gênero.

Essa relação entre texto de partida e texto adaptado levanta discussões sobre a propriedade do texto, ou seja, sobre a autoria, e sobre os direitos autorais. Formiga (2009), com base na teoria foucaultiana, afirma que a autoria é formalizada por um regime de propriedade sobre textos, competente para encerrar, determinar e articular o universo dos discursos. Esse sistema foi instaurado no final do século XVIII. O adaptador recorta, delimita e torna manifesto o texto primeiro com suas palavras, porém geralmente declara que seu trabalho é adaptado, prestando referência ao autor primeiro, mesmo que se trata de um texto em domínio público.

A Convenção de Berna (1979), em seu artigo 2(3), estabelece expressamente que as adaptações são protegidas como obras originais, sem prejuízo dos direitos do autor da obra anterior. Santos e Silva (2017) estudando a possibilidade de as adaptações serem consideradas exceções aos direitos autorais ou obras derivadas, para melhor explicar a sucessiva permissibilidade de sua disseminação sem autorização do autor do texto de partida, concluem que elas não se encaixam em nenhuma das categorias.

Exceções aos direitos autorais são atribuídas, facultativamente pelos países signatários da Convenção de Berna, a trabalhos que, apesar de inicialmente violarem os direitos autorais, não afetam a exploração da obra original nem causam prejuízos injustificáveis a seu autor. Porém, Santos e Silva (2017) apontam que esse caso é reservado para simples reproduções da obra, não para um trabalho transformativo do escopo das adaptações. Por outro lado, obras derivadas se caracterizam pela extensão da proteção intelectual apenas no limite das contribuições do autor da derivação. Porém, a realidade prática constatada pelos autores é de que a obra é considerada em sua totalidade para a autoria. Portanto, eles concluem que a adaptação é, juridicamente, uma obra nova, não uma obra derivada nem uma exceção aos direitos do autor da obra original.

Formiga (2009), com respaldo na teoria do discurso foucaultiana, afirma que há discursos fundamentais, ou criadores, e discursos que repetem, glosam e comentam os primeiros. Um exemplo se encontra na *Odisséia* de Homero, texto fundamental, que é repetido ao longo da história por diversos autores. Todo texto permite a construção de novos discursos, indefinidamente. Com base nesse princípio, Formiga (2009, p.19) define adaptação como “texto que, a partir do texto primeiro ou fundamental, constitui um outro com um novo discurso”.

A teoria filológica bakhtiniana postula que há dois modos de transmissão do discurso alheio: transmissão por memória e transmissão pelas próprias palavras. Enquanto a transmissão por memória consiste em uma reprodução exata e literal do discurso original, Larrosa (2002) explica que a transmissão com as próprias palavras pode ser observada em aparatos pedagógicos ao se ouvir instruções como “leia e escreva o que entendeu com suas próprias palavras”. Outro modo de transmitir uma

ideia seria a tradução do texto. Larrosa (2002) conceitua “tradução” como a operação de vivificação e aproximação de um texto, recontextualizando-o dialogicamente, conferindo-lhe infinitude, pluralidade, polissemia e riqueza. Seria a representação de um texto com palavras diferentes, geralmente em línguas diferentes, porém com o mesmo sentido do texto original. Pressupõe-se, portanto, que seja possível preservar o sentido ao se trocar as palavras.

Com base nessa noção, Formiga (2009) declara que o texto é infinito, pois permite a construção de novos discursos, com a multiplicidade e pluralidade de suas traduções. A autora aproveita para fundamentar a adaptação no mesmo princípio, pois se trata de um processo de reescrita no qual se realizam semelhanças e diferenças, com as próprias palavras do adaptador, dialogando-se com o texto de partida.

Devido ao espaço ocupado pelas obras canônicas na história da escrita, espera-se, convencionalmente, da disseminação dos textos a fidelidade ao original. Respeita-se, assim, o cânone literário, que consiste na versão correta de textos que deveriam ser imutáveis. De acordo com Aguiar (1997), a etimologia do termo "cânone" remete ao grego *Kanon*, que significa "vara de medir". Portanto, a expressão passa a ideia de um julgamento dos textos derivados, a fim de determinar se estão de acordo com a “versão oficial”.

Em conformidade com Lombardi (2019), obras canônicas são as obras representativas de determinado período, de tal maneira que canonizar uma obra significa elevá-la a tal *status*. No corpo de obras sacras, dentro do cristianismo, livros canônicos referem-se aos livros que constituem a “verdade”, enquanto livros que entram em conflito com a crença padrão, apesar de também terem o potencial para serem considerados sagrados, são denominados livros apócrifos.

Formiga (2009) defende que a crença em um texto literário fixo, eterno e imutável está relacionada com a própria definição de literatura como escrita valorativa que deve permanecer em sua sacralização. Porém, à medida que as sociedades se apropriam dos textos, eles são naturalmente adaptados, de tal maneira que a pureza de se ler uma obra literária em sua forma original é apenas uma ilusão. Portanto, o texto de partida não é imutável. Além disso, não é apenas o conteúdo textual que é relevante. Formiga (2009) explica que sua materialidade, como a capa e as imagens, também

contribui para o processo de construção de sentido. Então, alterações no suporte e na mídia causam efeitos relevantes para a experiência do leitor.

A adaptação se insere em um contexto de produção que envolve diversos profissionais. Dependendo da mídia destinada, na relação entre autor, texto e leitor, são adicionados o adaptador, o editor e o ilustrador, por exemplo, todos compartilhando a experiência *poiética*. Formiga (2009) explica que esses agentes favorecem ao leitor a participação nas operações de construção de sentido de uma maneira que não era possível no texto de partida.

Uma consequência importante da adaptação é o fato de o adaptador ser um leitor, concretizando os pontos de indeterminação ao engajar em uma atividade dialética com o texto de partida. O leitor da obra adaptada está, portanto, em um “segundo grau” de recepção, concretizando uma obra já concretizada. Isso mostra que, sob a ótica da estética da recepção fenomenológica, as adaptações mostram que não se chega a um preenchimento total de todos os vazios de um texto. Se esse fosse o caso, a obra adaptada não seria um objeto capaz de propiciar o prazer estético.

Entre os pontos de indeterminação que o leitor da obra adaptada pode concretizar, pode-se supor que serão encontrados tantos os pontos que o adaptador não contemplou, levando a uma dialética com a obra original, bem como novos pontos levantados no próprio processo de adaptação. Ademais, colocando-se em consideração a facilidade que o leitor tem de compartilhar sua experiência, disseminando sua releitura para outros leitores, perde-se de vista onde acaba a função *poiética* e começa a *aistética* ou *catártica* (sobre isso falaremos mais adiante, no próximo capítulo). Em outras palavras, desaparece a barreira entre autor e leitor, pois ambos se tornam exploradores do mundo da narrativa, cumprindo ambas as funções.

Um exemplo do cenário descrito acima seria a de uma obra literária recebendo uma adaptação para o cinema e um dos espectadores postando um vídeo, na internet, em que analisa o filme. O exemplo fica ainda mais complexo ao se considerar a possibilidade de os espectadores do vídeo discutirem em comentários e, ainda, levarem a discussão para fóruns e blogs. Ou até mesmo a se considerar um dos usuários de tais fóruns sendo inspirados a escrever uma *fanfiction* (uma história derivada, feita pelo fã, sem a intenção de ser “canônica”). Enfim, pode-se ainda pensar na possibilidade de os

produtores do filme, ao ler a história, produzirem uma continuação, canonizando-a. Diversas camadas de leitores cumpriram todas as funções do prazer estético nesse cenário, sendo impossível separar autor e leitor em esferas isoladas.

A adaptação, entretanto, não se dá apenas no suporte, mas pode ocorrer também no gênero, como explica Formiga (2009). Para Bakhtin (2003), gênero discursivo consiste em enunciados formados por conteúdos temáticos, estilo e construção composicional, não estando limitado à forma. São, portanto, passíveis de transformações e adaptações. E a fim de se compreender o que são os pontos de indeterminação e como eles são concretizados, bem como o papel dos sujeitos envolvidos no processo de leitura, é importante estudar a leitura estética e a Estética da Recepção.

2.2 LEITURA ESTÉTICA E A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

Conforme Aurora Neta (2014), na sociedade moderna, tem-se enfatizado a leitura técnica, que consiste em uma dimensão que se efetiva na materialidade linguística e se orienta por uma razão utilitária, como a habilidade de relacionar, interpretar e usar dados e informações. Esse foco tem desfavorecido a leitura estética, que mobiliza a percepção do leitor, ou seja, o ver, o sentir e o refletir, suscitando uma significação que vai além da informação delimitada no texto.

Como sumariza Leidens (2019), a Estética da Recepção tem como foco a recepção literária do leitor, portanto para compreender como ela chegou ao seu estado atual é interessante entender não só a noção contemporânea de literatura, mas também a da Idade Média. O conceito de literatura nessa época é muito bem resumido por Rocha (2003), quando ele diz que:

Por extensão, “literatura” remete ao caráter alfabético da cultura escrita. Daí literatura designava todo texto escrito, pois não é verdade que produzimos textos inscrevendo signos num suporte qualquer? Logo, literatura era muito mais do que textos ficcionais, a definição mais comum hoje em dia. Pelo contrário, a palavra literatura implicava a totalidade do saber referente às artes da escrita e da leitura; em suma, o próprio corpus de conhecimento veiculado através da palavra escrita (ROCHA, 2003, p.44).

Isso significa que a literatura não representava apenas histórias fictícias, mas designava qualquer texto escrito, o que se alinha com usos atuais do termo em locuções substantivas como “literatura científica” ou “revisão de literatura” em meios acadêmicos.

A experiência literária medieval era muito peculiar, pois o número de pessoas que sabiam ler, bem como o de livros disponíveis para leitura, era pequeno. Uma consequência disso era a predominância da prática de leitura oral, em grupo. Portanto, uma das principais características da recepção literária medieval é que ela era coletiva, não individual. Nesse sentido, Rocha (2003) afirma que a figura do leitor solitário, que pratica uma leitura silenciosa, é substituída pelos grupos de ouvintes, reunidos em torno do narrador. Entretanto, isso não significa que a recepção era uniforme, ditada pelo narrador e assimilada da mesma maneira por todos os ouvintes. A invalidez dessa concepção fica evidente ao se estudar a mediação oral da literatura, cujo objeto de estudo é justamente essa situação: de leitor-narrador e leitor-ouvinte, em uma *oralisfera*, como ensina Bortolin (2010).

Conforme Zumthor (2003) essa experiência literária medieval contava com a intervenção do leitor, instaurando-se um circuito comunicativo, semelhante ao que acontece hoje com a contação de histórias. Ademais, a maneira como o leitor-narrador cumpre seu papel (ou seja, a maneira como utiliza sua voz, seu corpo e o espaço, concretizados em sua presença) influencia a recepção. Em outras palavras, assim como as palavras registradas na obra literária, a entonação da voz e a gesticulação do leitor-narrador, por exemplo, contribuem para a experiência estética, de tal maneira que alterar a *performance* pode surtir efeitos no mesmo nível que a alteração do texto.

Essa situação constatada na Idade Média, de um corpus literário pequeno e um número limitado de pessoas letradas, começou a mudar com a invenção da imprensa e a chegada do Iluminismo. Houve um aumento considerável na produção e disseminação do conteúdo escrito com a nova tecnologia e o crescimento da população de produtores e leitores com o movimento filosófico. A mudança, entretanto, não foi apenas em números, mas também em modo: a leitura solitária e silenciosa passou a ser cada vez mais comum, em detrimento da leitura oral.

Apesar de reflexões filosóficas sobre a literatura e a poética já existirem na idade antiga, foi no século XX, em frente ao modo de leitura pós-iluminista, que se iniciaram estudos profundos sobre a recepção literária. A Estética da Recepção, iniciada na Escola de Constança, se transformou em uma teoria da comunicação literária no final da década de 60. Ela apresentou uma perspectiva que leva em conta a interação com o leitor, adiantando uma tendência que transformou a Ciência da Informação, sendo identificada por Capurro (2003) como paradigma cognitivo, caracterizado por dar mais atenção ao usuário do que o paradigma anterior (o físico). Essa mesma tendência é também percebida por Barreto (2007), que demarcou esse período histórico (que na verdade se iniciou em 1980) como o “tempo da relação entre informação e conhecimento”, no qual a CI substituiu o foco nas técnicas de gestão da informação por uma abordagem mais ontológica, buscando respostas para diversos conceitos da ciência em outras áreas do conhecimento.

Considerando como há nessa época, uma preocupação em como o leitor recebe a informação e, também, levando em consideração o conceito de experiência estética apresentado na dimensão estética da mediação da informação fica evidente a quanto apropriada é batizar esse campo de estudo com a locução substantiva “estética da recepção”.

Os estudos de Ingarden, Jauss e Iser constituem a teoria fenomenológica da recepção, como explica Beach (1993) em sua introdução à *reader response theory*, termo geralmente usado para se referir à Estética da Recepção em inglês. A preocupação principal dessa abordagem é entender a relação entre a consciência do receptor e o texto, levando em consideração como um objeto “pretende” ser recebido para descrever como o leitor apreende o conteúdo do texto.

Introduz-se, assim, outro elemento para a teoria, que é o texto, ou a obra literária, que em sua forma mais abstrata é denominada “objeto estético”. Ingarden (1973) conceitua obra literária como uma estrutura “linguístico-imaginária”, constituída por quatro estratos heterogêneos, como resume Kieling (2006): o estrato das formações fônico-linguísticas, por meio do qual aparecem a melodia e o ritmo do texto, através da articulação dos fonemas; o estrato das unidades de significação, que comporta os significados das formações linguísticas contidas no texto; o estrato das objetividades,

que consiste em todos os objetos apresentados no texto, como personagens, coisas, ideias e sentimentos; e o estrato dos aspectos esquematizados, onde estão as impressões sensoriais do leitor, ou seja, os esquemas de sínteses produzidas por sua consciência que permitem que as objetividades da obra sejam apreendidas.

Vodicka (1978), por sua vez, conceitua a obra literária como um signo estético dirigido ao leitor e por ele concretizado, através de uma observação sensível. Exige-se uma reconstituição histórica do público leitor para se entender como essa concretização ocorre. Leidens (2019) explica que essas duas concepções, de Ingarden e Vodicka, fizeram da obra literária como objeto estético uma questão basilar da teoria da Estética da Recepção.

O fato de que os objetos estéticos proporcionam prazer é um dos pontos mais importantes da literatura e da arte em geral, pois é por meio do prazer que o leitor tem uma experiência estética. Trata-se, porém, de um prazer diferente daquele experimentado em situações não literárias, pois ele vem acompanhado de responsabilidades. O leitor precisa estar atento, percebendo as nuances do texto e dialogando com ele, ou seja, sendo um sujeito ativo no processo de leitura para experimentar o prazer estético. Jauss (1979) aponta que é nesse momento, que vai além do prazer elementar de se consumir uma obra sem relação com a vida restante, que o objeto se converte em objeto estético.

A tragédia é o gênero literário mais propício a levar o leitor a ter o prazer estético, pois, ao contrário do que pode parecer intuitivo, esse prazer não necessariamente ocorre quando o leitor aprecia histórias felizes, mas sim quando ele é exposto a experiências profundas, como a do fracasso. Leidens (2019) confessa a estranheza em se associar a acontecimentos ruins e indesejáveis ao prazer, porém trata-se de experiências humanizadoras, na qual por empatia o leitor é colocado em situações que despertam sua reflexão. Isso ocorre porque o prazer estético não vem da validação do pensamento do leitor pelo texto, mas sim da dialética que resulta em um rompimento dos horizontes de expectativa. Essa experiência empática, de identificação com o personagem em situações estranhas, acaba servindo como uma atividade de autoconhecimento.

Para explicar o conceito de prazer, Jauss (1979) invoca três termos gregos: *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. A *poiesis* é a categoria de prazer experimentada pelo autor em relação à sua obra estética. Trata-se da satisfação pela criatividade artística. A *aisthesis* se trata do prazer sentido na recepção do objeto estético, porém sem o conflito que resulta no rompimento dos horizontes de expectativa. A este o autor atribui o termo *katharsis*, que leva o leitor a repensar suas convicções e crenças, em um processo de estranhamento que o liberta do seu cotidiano.

Considerando que a Estética é um eixo temático da Filosofia que estuda o conceito de beleza, não é estranho que a Estética da Recepção se preocupe em refletir sobre a noção de belo ao tratar de como obras literárias são apreendidas pelo receptor. Sartre (1996), em sua discussão existencialista sobre o “nada”, afirma que a beleza está no imaginário, o que significa que ela não está contida no objeto estético, mas sim no próprio receptor. Ademais, a beleza não é fixada *a priori*, para julgar objetos estéticos, pois o imaginário não é imutável.

O ponto principal da experiência estética é justamente a transformação do imaginário, portanto a beleza existe nesse mundo de potencialidades, em que o leitor dialoga com a obra e altera sua visão de mundo com as experiências profundas que tem com ela. De acordo com Leidens (2019), a tragédia é a fonte das experiências mais impactantes no mundo da arte. Enquanto a aprecia, conforme Jauss (1979), o leitor abandona a vida para, por um breve momento, viver na realidade da literatura, em uma ilusão estética, na qual se está ciente de que a dor e o sofrimento não causam dano à segurança pessoal, porém há identificação, empatia e a possibilidade de se participar de experiências alheias.

2.3 INTERAÇÃO LEITOR E TEXTO

A posição do leitor, ao experimentar essa ilusão estética, como já foi mencionada, é de sujeito ativo, não passivo. Portanto, existe uma interação entre leitor e texto. Interação é, conforme Iser (2001), uma relação de influência recíproca, de uma leitura que une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor. Isso significa que existe uma contingência recíproca, constatada com o leitor, ao longo da leitura, abrindo mão de suas convicções em resposta a estímulos originados pelo objeto estético e,

também, constatada pelo próprio texto, ou melhor, pela sua representação no imaginário do leitor, também sacrificando seu conteúdo para comportar os estímulos devolvidos no ato da leitura. De acordo com Iser:

A relação entre o texto e o leitor se caracteriza pelo fato de estarmos diretamente envolvidos e, ao mesmo tempo, de sermos transcendidos por aquilo que nos envolvemos. O leitor se move constantemente no texto, presenciando-o somente em fases; dados do texto estão presentes em cada uma delas, mas ao mesmo tempo parecem ser inadequados. Pois os dados textuais são sempre mais do que o leitor é capaz de presenciar neles no momento da leitura. Em consequência, o objeto do texto não é idêntico a nenhum de seus modos de realização no fluxo temporal da leitura, razão pela qual sua totalidade necessita de sínteses para poder se concretizar. Graças a essas sínteses, o texto se traduz para a consciência do leitor, de modo que o dado textual começa a constituir-se como correlato da consciência mediante a sucessão das sínteses. (ISER, 1999, p.12-13)

Essa é a interação ideal, que leva à experiência estética, porém existem outros tipos de contingência, como explica Barcelos (2007) ao sumarizar a teoria da interação no campo da Psicologia. A relação interativa na qual ambas as partes abrem mão de seu espaço, de seu plano de conduta, em tempo real, com base em estímulos momentâneos, é a *contingência mútua*. É possível, porém, que a influência de uma das partes seja dominante, forçando a outra a abrir mão de seu plano de conduta. Quando a parte mais fraca da interação cede voluntariamente, constata-se a contingência assimétrica. Quando essa cessão é involuntária, instaura-se a contingência reativa.

Iser (2001) explica que a contingência é propulsora da interação, que pode ser resumida como a constante reorganização das estratégias de comportamento do sujeito frente a situações que ele não espera. Isso, no entanto, ocorre com duas partes, face a face, situação que Leidens (2019) recorda ser diferente daquela em que o leitor se encontra frente ao autor da obra literária. A contingência mútua entre o leitor e a representação do texto em seu imaginário não se dá com a personificação do texto ou com a ilusão de se estar discutindo face a face com o autor. Ela se dá com algo mais concreto, ou melhor, com a ausência de algo, que pode ser identificado como *vazio*.

Entretanto, a abordagem de uma interação por contingência mútua na estética da recepção não é unânime. Entre os autores que Beach (1993) categoriza como

fenomenologistas, Poulet defende a dependência da obra pelo leitor, pois este tem sua mente invadida por pensamentos externos. Ele descreve um fenômeno de rendimento à consciência do autor, instaurando-se uma contingência assimétrica, visto que o leitor voluntariamente abre mão de seu plano de conduta.

O problema dessa concepção é que ela não explica como o mesmo texto pode ser interpretado de diversas maneiras, não só por leitores distintos, mas também pelo mesmo leitor em diferentes momentos temporais. Isso ocorre porque o objeto estético não é um produto pré-concretizado, que “fecha” todas as questões que levanta. Pelo contrário, ele se apresenta com diversos *vazios*, que, segundo Iser (2001, p.88) correspondem à “assimetria fundamental entre texto e o leitor, que originam a comunicação no processo da leitura”. É com base nos vazios do texto que o leitor encontra a liberdade para expressar seu plano de conduta, edificando representações em seu imaginário para compreender o conteúdo do objeto estético e testando sua validade enquanto continua o processo de leitura.

Como os vazios são importantes para a interatividade da recepção, fica evidente a importância de eles serem preservados. Porém, o objetivo do receptor ao engajar em um conflito imaginário é justamente preenchê-los, para solucionar o desequilíbrio entre o texto e o leitor. Isso cria um paradoxo, pois o leitor pretende preencher os *vazios* cuja existência é indispensável para a interatividade na experiência estética. Entretanto, conforme Leidens (2019) é nesse paradoxo que o leitor é levado à dialética que culmina na *katharsis*, com a expansão do horizonte de expectativa.

Iser (1999) comenta que o envolvimento do leitor que interfere no texto se define como vértice de protensão e retenção, o que organiza a sequência das frases e abre os horizontes interiores do texto:

[...] o que temos lido se afunda na lembrança, corta suas perspectivas, empalidece de modo crescente e acaba dissolvendo-se num horizonte vazio, contudo, no desenrolar da leitura, despertam-se múltiplas facetas daquilo que possuímos somente na retenção, ou seja, o que lembramos é projetado num novo horizonte que ainda não existia no momento em que foi captado; assim, cada momento da leitura representa uma dialética de protensão e retenção, entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente e, desse modo, o ponto de vista em movimento do leitor

não cessa de abrir os dois horizontes do texto, para fundi-los depois de tal forma que a estrutura de horizonte da leitura se evidencia como ato elementar de criação. (ISER, 1999, p. 16, 17)

Entre as protensões e as retenções, o leitor vai reconstruindo o texto por meio do seu entendimento, com as expectativas desempenhando um papel fundamental no processo de leitura. Segundo Iser (1999), a transformação das expectativas, que se dão à medida em que o leitor se movimenta pelo texto, implicam em modificações nos horizontes de leitura. Em vez de existir em um plano independente, o texto precisa da inferência de sentidos pelo leitor para se completar.

Assim, a responsabilidade atribuída ao leitor revela ser tão complexa que se espera dele a compreensão não somente do que está registrado na obra, mas também daquilo que não está escrito. É assim que ele deixa de ser um sujeito passivo para se tornar um ator no processo de leitura. Leidens (2019) explica que a ausência de um signo é, por si, um determinado signo. Essa afirmação entra em concordância, por exemplo, com a noção de silêncio na teoria musical: conforme Med (1996), o silêncio é a ausência do som, porém essa ausência precisa ser grafada, tendo seu valor especificado por uma *pausa*. Portanto, o silêncio é um elemento utilizado propositalmente na obra musical. Leidens (2019) explica que os vazios servem como um comutador na interação do texto com o leitor, sendo o texto um sistema que exige combinações, incluindo o vazio, para a ocupação do leitor.

A terminologia adotada por Ingarden para se referir aos vazios, conforme Leidens (2019) foi “ponto de indeterminação”, pois, diferentemente dos objetos reais, que são universalmente determinados, a obra de arte é um objeto intencional desprovido de determinação. Uma das características da obra literária, sob essa perspectiva, é que ela não consegue eliminar todos os pontos de indeterminação em um espaço finito, pois elas são intencionalmente abertas, de tal maneira que qualquer tentativa de determinação pode ser questionada e alterada.

Thomasson (2003) explica os pontos de indeterminação com exemplos mais tangíveis, mencionando como cabe ao leitor imaginar o que o personagem da obra literária teve no café da manhã, ou como são as costas de uma pessoa representada em uma pintura, quando ela é desenhada de frente, ou ainda o timbre preciso de cada

instrumento musical, quando o que se ouve é a textura total resultante de todos os timbres combinados. É assim que a concretização ocorre na experiência estética catártica, porém os pontos de indeterminação contemplam, em vez de trivialidades, questões que desafiam as convicções do leitor. Além dos vazios, Leidens (2019) aponta que também se levam em conta as negações para complementar a assimetria entre texto que leva o leitor a participar ativamente da leitura. Isso significa que não são apenas questões abertas que movem o leitor a ter o prazer estético catártico, mas também possuem esses potenciais pontos que contradizem as crenças do leitor, negando o que ele acredita ser verdade.

Não se exige do leitor, conforme Iser (2001), uma atitude completista, com o objetivo de preencher todos os pontos de indeterminação. Pelo contrário, o fato de a concretização deixar pontos em aberto confere ao objeto estético a possibilidade de ter seu valor estético alterado, permitindo novas interpretações e releituras. Beach (1993) esclarece que o leitor, na formulação de Iser, possui um “ponto de vista ambulante”, vagamente ciente de que uma única perspectiva não é suficiente e, portanto, caminhando ao lado do objeto estético enquanto conjuga diversos pontos de vista para apreender seu conteúdo.

Valor estético é uma qualidade atribuída ao objeto estético durante a concretização. Thomasson (2003) relata que os objetos de Ingarden, por si só, possuem apenas propriedades com valores neutros, como “cores” se for uma pintura ou “estrutura textual” se for uma obra literária. Porém, valores como “sereno”, “sublime” e “profundo”, por exemplo, só podem se manifestar nos objetos quando eles são recebidos pelo leitor, sendo possível a atribuição conflituosa de uma universidade de valores levando em consideração os diversos pontos de vista adotados. Porém, isso não significa que o campo dos valores estéticos é de puro subjetivismo. Ingarden, conforme Thomasson (2003) acredita que concretizações realizadas por leitores competentes (lembrando que o leitor possui a responsabilidades no processo de leitura, pois é um sujeito ativo) estipulam valores estéticos convergentes, reconhecendo-se assim a existência de um mundo real que é independente da ilusão estética dos leitores.

Vale lembrar que a Estética da Recepção não tem o objeto como preocupação principal, mas sim o receptor. Portanto, é justamente a esfera subjetiva da consciência do leitor que é importante, não a existência de objetos estéticos com valores reais cuja existência independe de observadores. A relevância de o leitor ter uma experiência estética não está contida na esfera da arte e da literatura, da mesma maneira que alcança, por exemplo, a Ciência da Informação, ela também atinge o domínio político, pois a expansão dos horizontes de expectativa liberta o leitor das restrições impostas pelo horizonte rompido, levando-o, segundo Leidens (2019), a refletir sobre questões humanas substanciais de sua sociedade e sobre seus conflitos. Nesse sentido, Candido (1995), condena a distinção entre cultura popular e cultura erudita. Negar acesso ao que seria considerado “erudito” resulta em consequências negativas para a formação do indivíduo. Assim, o autor vê a literatura como um direito inalienável com uma função formativa.

2.4 DISPOSITIVO DE RECEPÇÃO

Souza (2012) lembra que o dispositivo de primeira ordem, para receber a informação mediada, é o corpo. A recepção por meio da percepção sensorial não imediata, seja porque se dá por intermédio do corpo ou de outro meio, é chamada de presença. Miranda (2015, p.85) esclarece que o estudo da percepção sensível tem como principais teorias:

a fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty, a estética pragmática de John Dewey, a somaestética de Richard Shusterman, a ênfase na dimensão da presença por Gumbrecht, e o destaque de Zumthor do corpo como ponto central de constituição do fenômeno poético.

Zumthor (2007) declara que percepção é, profundamente, presença. Souza (2012) relata que o conceito de presença não possui uma definição operacionalizável, pois é descrita por diferentes autores de diferentes maneiras, sem uma unificação ou síntese reconhecida por todos. Isso dificulta o avanço das discussões sobre o tema, pois, muitas vezes, pesquisadores usam o mesmo termo para se referir a coisas diferentes.

Para Bortolin (2010), presença é a “materialização ou concretização do corpo e da fala que somados ao espaço e à leitura propiciam a *performance* textual”. Essa concepção surge para fundamentar a construção do conceito de mediação oral da literatura, após um estudo da *performance* zumthoriana, dividida em quatro elementos: corpo, voz, presença e espaço.

A presença não se constata apenas quando os sujeitos envolvidos no processo de mediação estão ocupando o mesmo espaço físico. Ela pode ser projetada para espaços remotos, sendo assim midiaticizada. Conforme Souza (2012), o termo "telepresença" foi introduzido em 1980, por Marvin Minsky, para descrever a possibilidade de se estar em um lugar remoto por meio de teleoperação. Em outras palavras, trata-se da experiência de se estar em um local onde o corpo não se encontra, o que pode ser exemplificado por uma videoconferência, por meio da qual, pessoas em lugares remotos têm a experiência de estar no mesmo espaço. Trata-se de uma percepção sensorial não imediata, mas mediada pela ferramenta de teleoperação. Ela não se difere muito da presença experimentada ao se estar fisicamente em um espaço, visto que esta também é mediada, porém por um dispositivo de primeira ordem: o corpo.

Essa presença midiaticizada pode ser avaliada quanto à sua qualidade. Isso fica evidente quando Zumthor (2007) distingue três categorias de *performance*: a "completa", quando a presença corporal é plena, abrangendo todos os sentidos das pessoas envolvidas no processo de comunicação (que é o caso da presença física); a "parcialmente plena", na qual a presença é concretizada pela voz, porém desprovida de um elemento visual (como na presença do locutor de rádio); e a "próxima do zero", instaurada com a leitura solitária, com uma das partes sendo substituída por palavras escritas (que pode ser exemplificada pela presença do escritor).

Talvez seja difícil concordar que a presença do escritor é próxima do zero, porém é preciso lembrar que a concepção zumthoriana está associada ao conceito de *performance*. Para o autor (ZUMTHOR, 2010), *performance* é uma ação, uma arte movente, que envolve todos os elementos presentes no ato de narrar, recriando-se cada vez que o performer atua e transformando a memória do objeto do ato, que é permeada por esquecimentos. Em outras palavras, trata-se de uma interação entre

narrador e leitor (ou emissor e receptor, para tornar a ideia mais geral), que objetiva transmitir uma informação especial, que assume determinada forma apenas no momento do ato, sendo modelada pela interação entre as partes e o ambiente em que se encontram.

Há transformações e mudanças em relação ao que é denominado pela sociedade como “memória” enquanto um sistema de representação. Segundo Scheiner (1998) o trabalho da memória é, portanto, um movimento simultâneo de esquecimento e reconstrução, um mecanismo delicado onde a noção de valor é o parâmetro que define a ação. Ricoeur (2007) considera a história, a memória e o esquecimento como três interfaces distintas que se entrelaçam e que pertencem a uma mesma embarcação e navega para um único ponto: a representação do passado. O filósofo alega que a influência das muitas comemorações e o excesso de valorização de memórias na atualidade não consegue evitar que “erros” na percepção de memórias e esquecimentos aconteçam.

Para Nora (1993) existe uma diferença clara entre história e memória: enquanto a memória é vida sempre aberta à dialética da lembrança e do esquecimento e se manifesta no gesto, no espaço, na imagem e no objeto, a história é sempre uma reconstrução incompleta do que não mais existe e necessita se consumir numa operação intelectual, se apoiando num discurso crítico. A autora ressalta a importância da imaginação que vai mediar e investir o lugar de memória de uma aura simbólica. O devaneio faz a ligação entre a memória e a imaginação: as imagens que chegam ao inconsciente alinhavam o passado da memória e a imaginação, ambas não se dissociam, mas trabalham juntas para seu aprofundamento.

Bortolin (2010), ao associar a *performance* zumthoriana à mediação oral, aponta a existência de três pilares: a voz, o corpo, a presença e o espaço. Trata-se de elementos intimamente conectados, cujo significado se perde ao serem isolados. Isso significa que a presença depende dos outros três para ser compreendida. Ela pode ser explicada como a materialização do corpo e da voz somada ao espaço. Essa definição não contradiz a existência de telepresenças, visto que Zumthor (2010) se preocupa em distinguir a qualidade da presença e que, nesse caso (da telepresença), o espaço pode

ser virtual, a voz reproduzida por uma fonte sonora artificial e o corpo renderizado em uma tela.

Miranda (2015) explica que, na teoria gumbrechtiana, a presença é uma dimensão capaz de devolver o sujeito às coisas do mundo, através de experiências sensoriais. Ela é, assim, uma dimensão alheia à do sentido e da interpretação, afastando a urgente busca por significado a fim de trazer algo mais tangível e natural, substituindo metafísica pela *res extensa* cartesiana (por uma "substância" mais corpórea e concreta, que independe de cogitação).

Gumbrecht (2016) afirma que uma filosofia que prioriza a *res cogitans* (a ontologia e a metafísica) não se interessa pelo espaço. Porém aquela que se concentra pelos objetos tangíveis (pela *res extensa*) encontra no espaço um elemento indispensável. A presença revela-se, assim, como a “dialética entre o espaço e os corpos”, pois o espaço se constitui em torno dos corpos e estes precisam de um espaço para ser tangíveis. Para Gumbrecht (2010) a presença é o antídoto para o processo de esquecimento dos elementos material e espacial do relacionamento do indivíduo com o mundo. Um exemplo disso seria a coincidência entre a rápida ascensão do Reino de Castela à posição de superpotência mundial no Século XV e a substituição dos manuscritos em pergaminho por livros impressos. As prensas tipográficas realizaram uma ampla transcrição da vida cotidiana, substituindo o evocar do corpo, que era predominante na caligrafia dos escribas clérigos, pela necessidade de se interpretar e explicar o sentido, destacando-se a figura do autor, em uma transformação que levou a escrita de um espaço de hierarquia religiosa tradicional para um espaço social.

Ao mediar as consciências do autor e do leitor, a tipografia possibilitou uma comunicação sem presença. O manuscrito tinha a presença do escriba marcada na caligrafia e a do orador registrada na recitação, ou seja, na leitura em voz alta. Porém, a impressão levou a leitura a um âmbito mais individual e silencioso. Além disso, como aponta Gumbrecht (2010) o impresso carrega a intenção do autor, diminuindo a autoridade dos intérpretes, que foi substituída pela subjetividade, uma nova estrutura mental para o processo de significação.

Gumbrecht (2010) distingue cultura em duas espécies: cultura de presença, cujas relações são comandadas pelo que é tangível ao corpo, e cultura de sentido,

regida pela interpretação. Essa distinção é desdobrada em quatro formas de apropriação do mundo: pelo ato de comer, pelo ato de penetrar, pelo misticismo e pela comunicação. Segundo este autor, comer seria a forma mais direta de se apropriar de coisas do mundo, enquanto penetrar “constitui um segundo tipo de apropriação-do-mundo, no qual a fusão de corpos com outros corpos ou com coisas inanimadas é sempre transitória e, por isso, abre necessariamente um espaço de distância ao desejo e à reflexão”. (GUMBRECHT, 2010, p. 114)

O misticismo, por sua vez, consiste no sentir da presença do mundo sem perceber a origem do objeto que originou o sentimento. Nas palavras de Gumbrecht:

É interessante (...) que nossa cultura [de sentido] classifique todas as formas de misticismo como formas de vida espiritual – o que deixa o problema da dupla experiência de que tais estados de arrebatamento místico muitas vezes são induzidos por práticas corporais altamente ritualizadas e vêm sempre com a percepção de algum impacto físico (GUMBRECHT, 2010, p. 115-16).

Enfim, a comunicação é típica de uma sociedade letrada, com a mediação entre as intenções do autor e a consciência do leitor. Esses modos de apropriação são acompanhados de medos, o que Gumbrecht (2010) resume em: medo de ser comido, medo de ser penetrado, medo de perder o controle de si e medo de compartilhar todos os sentimentos e pensamentos mais profundos com o outro.

Diante do que foi exposto até o momento, considera-se que a informação de natureza literária que é mediada e apropriada por esse receptor histórico-socialmente contextualizado atinge um grau ainda maior de complexidade ao se refletir sobre a possibilidade de não apenas se ter um leitor que realiza aisteticamente diversas releituras, mas também de uma multiplicidade de autores que, gozando tanto da *poiesis* quanto da *aisthesis*, recontam as histórias introduzindo novos pontos de indeterminação ou, até mesmo, registrando suas próprias concretizações. O produto dessa atividade *poiética* de transpor narrativas para um novo contexto, a fim de recontar a história, é conhecido como *adaptação*.

O adaptador nem sempre age com uma “intenção autoral” de apresentar o produto de sua releitura como uma obra autossuficiente. Pelo contrário, pode-se imaginar a situação em que ele instiga o leitor a buscar a obra original. No mesmo

sentido, não é raro que, após assistir um filme baseado em um livro, alguns espectadores se interessem em ler o livro. Segundo Benicá (2016) as adaptações cinematográficas da literatura de massa, ou seja, de obras literárias produzidas para se disseminarem facilmente no mercado, tem atraído pessoas do cinema para a leitura de livros, criando hábitos de leitura que preparam os novos leitores para experimentar outras formas literárias. Em cenários como esse, pode-se enxergar uma relação mediacional, na qual o adaptador interfere na leitura do receptor, porém em uma mídia diferente. Trata-se de uma mediação transmidiática, termo que, para ser compreendido, requer, entre outros, o estudo da mediação da informação.

3 MEDIAÇÃO TRANSMIDIÁTICA

O presente capítulo objetiva refletir sobre os conceitos de mediação da informação e transmídia, partindo de autores como Almeida Júnior (2015), Scolari (2009) e Jenkins (2009), com o intuito de levantar subsídios para propor o termo mediação transmidiática, a fim de não somente evidenciar a área de intersecção entre a Ciência da Informação (CI) e a Comunicação no que diz respeito a adaptações literárias audiovisuais, mas também de contribuir para o corpus científico da mediação da informação.

3.1 MEDIAÇÃO

Mediação é um termo presente no vocabulário cotidiano para denotar “ações realizadas por mediadores” ou “processos realizados por terceiros”, como relata Santos Neto (2019). Essas definições do senso comum traçam um ponto de partida interessante, porém não científico para o conceito. Santos Neto (2019) aponta que, universalmente, mediação pode ser compreendida como uma ação que busca revolucionar conflitos ou estabelecer ligações entre dois ou mais elementos, porém, na Ciência da Informação (CI), ela recebe uma especificação um pouco maior, reunindo, conforme o autor, a já mencionada noção de *mediação* com a de *informação*, dois conceitos complexos.

Mediação da informação é a intervenção no processo de apropriação da informação, certificando-se que a informação deixe de ser apenas um signo e passe a fazer sentido para quem a recebe. Nas palavras de Almeida Júnior (2015, p. 25), ela é:

[...] toda ação de interferência – realizada em um processo, por um profissional da informação e na ambiência de equipamentos informacionais –, direta ou indireta; consciente ou inconsciente; singular ou plural; individual ou coletiva; visando a apropriação de informação que satisfaça, parcialmente e de maneira momentânea, uma necessidade informacional, gerando conflitos e novas necessidades informacionais.

A ação de interferência é a intervenção do mediador na relação entre o sujeito informacional e a informação. Mediador, descrito como profissional da informação no

conceito é o sujeito responsável por explorar o universo informacional a fim de organizar, armazenar e preparar as informações para que possam ser recuperadas. Portanto, essa intervenção não é neutra, mas intencionada. Ela, inclusive, produz consequências e abrange tanto conhecimentos conscientes quanto inconscientes, envolvendo o contexto social, político, econômico e cultural em que ambas as partes, mediador e usuário, estão inseridos. A informação, por sua vez, se concretiza apenas na relação entre usuário e suporte, se construindo e reconstruindo de maneira cíclica. Ela está intimamente ligada à mediação, pois, em primeiro plano, é mediada pelos sentidos e, em segundo plano, pode ser mediada por terceiros.

Em conformidade com Coutinho (1997), pode-se afirmar que essa concepção vem da teoria vigotskiana, segundo a qual toda experiência é mediada, seja por construções individuais (como os sentidos e a língua, por exemplo) ou pela sociedade (por meio do patrimônio cultural e histórico). Assim, não há fenômeno psicológico imediato, que burle os sentidos ou a sociedade para alcançar, diretamente, a condição de "conhecer".

Almeida Júnior (2009) chama a informação isolada, desvinculada da mediação, de *protoinformação*. A relação entre o sujeito informacional e a *protoinformação*, que dá origem à informação propriamente dita, é chamada de apropriação. Nela há o acréscimo de significado à *protoinformação*, que pode ser inconsciente, quando o usuário não percebe que está participando do processo, ou consciente, quando ele pratica o que Bortolin (2010) chama de "ato de apropriação", com uma postura ativa.

Entretanto, a ideia de mediação como atividade de um profissional da informação é consideravelmente específica. Ela tem sido explicada sob diversas óticas, muitas das quais dispensam a existência de um mediador preocupado em solucionar as necessidades informacionais de um usuário. Pode-se dizer, por exemplo, que ela está implícita na percepção, pois a imagem é o elemento mediador entre o objeto real percebido e o sujeito percebedor. Por outro lado, é perfeitamente possível compreender a mediação em uma esfera social, seja na relação entre o individual e o coletivo ou entre o indivíduo e a cultura.

Na visão de Vygotsky (1998), a mediação tem influência efetiva para construção da teoria sócio-histórica, de modo que atua como elo entre o domínio sócio-histórico-

cultural e as construções de conceitos, apropriações e aprendizagens do sujeito, o que culmina com o que este autor chamou de Funções Psicológicas Superiores. A relevância da mediação na teoria sócio-histórica, no âmbito das funções psicológicas superiores, pode ser enfatizada no discurso de Vygotsky (1998, p. 73) quando afirma que:

[...] o uso de meios artificiais – a transição para a atividade mediada – muda, fundamentalmente, todas as operações psicológicas, assim como o uso de instrumentos amplia de forma ilimitada a gama de atividades em cujo interior as novas funções psicológicas podem operar. Nesse contexto, podemos usar o termo função psicológica superior, ou comportamento superior com referência à combinação entre o instrumento e o signo na atividade psicológica.

Para Vygotsky (1998), a mediação interfere ou modifica as operações psicológicas ampliando e amadurecendo as atividades históricas, culturais, sociais e psicológicas do ser, o que implica dizer que a combinação entre o instrumento mediado e o resultado promovido na atividade psicológica do ser converge em uma função psicológica superior ou comportamento superior. Em suma, a mediação na teoria sócio-histórica de Vygotsky contribui para os processos de apropriação e aprendizagem do ser por meio das interações e internalizações.

Considerando que a mediação atua na relação entre quem percebe e o que é percebido, é possível afirmar que toda experiência humana é mediada. A origem dessa mediação, conforme Sigardo (1991), está na cultura. Desse modo, a percepção humana sobre a realidade é influenciada por um sistema de representações culturalmente construídas.

Se toda a experiência é mediada, então não há fenômeno psicológico imediato, que burle os sentidos ou a sociedade para alcançar, diretamente, a condição de "conhecer. Com isso em mente, Vygotsky trata a mediação como um princípio norteador em sua teoria, objetivando outros conceitos, como conversão, superação e intersubjetividade, entre muitos outros. Nesse sentido, ele entende que sistemas simbólicos, como a linguagem, são mediadores elementares na elaboração da consciência humana. Além disso, em uma dimensão menos subjetiva do conceito, ele entende que o patrimônio cultural da sociedade é conservado pelo sistema de signos e

pode ser transmitido por interação e comunicação mediacional entre gerações (COUTINHO, 1997).

Assim, o próprio desenvolvimento humano está pautado na mediação. Isso fica evidente ao se analisar a relação entre Vygotsky e o materialismo histórico-dialético de Karl Marx. Para Marx, o desenvolvimento humano resulta do trabalho, que é toda a ação humana capaz de, através dos meios de produção, transformar a natureza. Vygotsky explica que esses meios de produção, ou instrumentos, possuem caráter mediador. Naquela dimensão mais subjetiva, que chega até a consciência humana, essa proposição também pode ser verificada, pois os instrumentos físicos são representados por signos, que, por sua vez, são mediadores internos (COUTINHO, 1997).

Saindo do âmbito da percepção e entrando na esfera social, a mediação pode ser definida como domínio das interações sociais e culturais entre categorias distintas. Essa é a perspectiva da Antropologia, que a enquadra na classe dos processos de comunicação cultural. Uma relação importante na qual a mediação intervém, no nível social, é aquela entre indivíduo e cultura, ou seja, entre público e bens culturais. Duarte Júnior (2004) explica que o mediador fornece ao público os códigos necessários para que ele tenha acesso à cultura, ideia que é explorada no conceito de aproximação, que, assim como na teoria vigotskyana, é um dos conceitos objetivados pela mediação.

No mesmo sentido, Coelho (1999) defende que a mediação cultural é um conjunto de processos que promovem a aproximação entre indivíduos e bens culturais. A aproximação é feita com o objetivo de facilitar a compreensão da obra cultural, formando um público apto para engajar-se em atividades culturais. Assim, o mediador atua na circulação do sistema cultural, como um intermediário pelo qual bens culturais podem se tornar conhecidos, compreendidos e recebidos (COSTA, 2009). Em outras palavras, ele reduz a distância entre o público e a cultura. Esse papel pode ser desempenhado por bibliotecários, arquivistas, museólogos, curadores, funcionários de centros culturais, guias turísticos e muitos outros profissionais que atuam em atividades culturais.

A mediação cultural ocorre sempre que há interdependência entre consciência individual e bens culturais (MARTÍN SERRANO, 2004). Lamizet (1998) situa a

mediação cultural no espaço público, definindo-a como imperativo essencial da dialética entre o singular e o coletivo. A sociedade depende da consciência, de cada indivíduo, sobre a relação entre sua própria existência e a comunidade. Assim, a mediação está intimamente relacionada com a pertença e a sociabilidade, bem como com a apropriação por parte dos bens culturais.

No entanto, a mediação nem sempre é pacífica e harmoniosa. Como já foi mencionado, a ideia de um mediador preocupado em atender as necessidades informacionais do indivíduo não engloba todas as formas de manifestação da mediação. A relação mediacional pode envolver sujeitos de categorias distintas, com interesses distintos. Nesses casos, mediação pressupõe conflito e se apresenta para solucioná-lo. No âmbito da cultura, um exemplo de relação conflituosa é aquele de um segmento social que busca inovar e de outro que busca preservar.

O conflito pode ser solucionado de duas maneiras: com a eliminação dos fatores de contradição ou com sua integração ao sistema (MARTÍN SERRANO, 2004). Quando a relação conflituosa se dá entre Estado e o insurgente, a instituição mediadora adequada pode ser a polícia ou, dependendo da proporção da insurreição, as forças armadas. Nesse caso, o fator de contradição, que é o desejo dos insurgentes por inovações políticas, é eliminado. No entanto, se a relação é entre o Estado e uma população carente por benefícios previdenciários, a instituição mediadora adequada é a Seguridade Social. Assim, em vez de eliminar a contradição, ela passa a fazer parte do sistema, cabendo ao mediador garantir a coexistência entre as partes.

Essa ideia de conflito na mediação cultural não está tão distante quanto parece do conceito de mediação da informação aqui adotado. Como foi exposta, a informação se concretiza em um processo de reconstruções cíclicas. O ato de apropriação é ativo, não sendo mero processo de absorção do conhecimento compartilhado pelo mediador, mas sim um conflito, entre o conhecimento prévio do usuário e as informações novas trazidas na ação de interferência. Trata-se, portanto, de um conflito, no estilo da dialética hegeliana, sendo a apropriação da informação correspondente à síntese da tese e da antítese.

Gomes (2014, 2017) explica que a apropriação é sustentáculo do processo de conscientização, domínio do conhecimento e exercício da crítica, sem os quais fica

comprometido o protagonismo social. A ideia de “protagonismo”, cuja etimologia combina os conceitos de primeiro (*proto*) e lutador (*agonistes*), somada à noção de “social” representa uma conduta de resistência e luta à opressão social, sendo assim um “elemento fundante do processo democrático de construção das bases de humanização do mundo” (GOMES, 2019).

O protagonismo social é propulsionado pela mediação da informação, cuja efetividade, como defende Gomes (2019), depende de cinco dimensões: dialógica, estética, formativa, ética e política. A dimensão dialógica engloba o encontro, a manifestação e a interlocução entre diferentes sujeitos sociais, favorecendo o exercício da crítica e a identificação de lacunas nos conhecimentos instituídos. A dimensão estética inclui a experiência estética, corresponde ao prazer extraído da geração de novos conhecimentos, que ocorre quando o sujeito reconhece os limites do que sabe (seu horizonte de expectativa) e os expande.

A dimensão ética é constatada ao se refletir sobre como o processo de autoconhecimento estético demanda disposição para compreender ideias externas ao sujeito, levando-o a interagir com a alteridade, ouvindo, dialogando e acolhendo o diferente. Dessa dimensão, surge a preocupação com a ação mediadora consciente. Lembrando como Almeida Júnior (2009) define mediação como uma ação de interferência, Gomes (2019) aponta que há uma relação tênue entre interferência e manipulação. A dimensão ética da mediação da informação, portanto, cumpre sua responsabilidade social, esforçando-se para inibir condutas antiéticas no fazer informacional. A consciência na ação mediadora consiste em identificar sinais que indiquem conforto, confiança, cumplicidade e cooperação.

A dimensão formativa é observada nas atividades de formação de usuário e qualificação profissional ou, em um sentido mais amplo, no potencial para formação que existe no encontro do usuário com a informação: há um caráter formativo no fato de conhecer o novo, passando pela experiência estética de expansão dos horizontes e pela ética de dialogar com a alteridade. E a dimensão política é alcançada pela realização consciente da mediação da informação, pois, conforme Freire (1979), a consciência fortalece a potência que o sujeito tem para transformar a si mesmo e o mundo.

A mediação da informação não é apenas um assunto incidental. Santos Neto (2019) relata que, para Almeida Júnior, ela é o objeto de estudo da Ciência da Informação, pois o paradigma atual, o pós-custodial, não mais se apresenta com um foco historicista, patrimonialista e tecnicista, mas sim informacional e científico. Sua preocupação maior, em vez de ser a biblioteca ou o livro, passa a ser o usuário e a própria informação. Nesse contexto, estudar as relações entre o usuário e a informação, e como elas são conjugadas pela figura do mediador, se torna um imperativo.

Ao tratar de como o usuário se apropria da informação, entra-se no campo da Estética da Recepção. Uma obra literária, voltando para a mediação cultural, não é simplesmente um texto pronto, sem qualquer abertura para possíveis interferências por parte daqueles que a leem. Ao contrário, a obra só existe a partir das possibilidades e variedades de leituras que ela permite, como já foi comentado anteriormente.

A relação entre mediação e literatura fica evidente com a definição de mediação cultural elaborada por Coelho (1999). Trata-se de um caso especial, no qual o bem cultural a ser aproximado do indivíduo são as obras literárias, ou, em um sentido mais amplo e abstrato, a leitura literária. Bortolin (2010, p.115) define mediação de leitura literária como a “interferência casual ou planejada visando a levar o leitor a ler literatura em diferentes suportes e linguagens”. Os indivíduos envolvidos nesse processo são o *leitor-narrador*, que medeia o encontro do leitor com diferentes textos, e o *leitor-ouvinte*, que recebe a interferência, tendo sua leitura mediada. Quando essa relação se estabelece por meio da oralidade, seja pela “voz viva” ou pela “voz mediatizada”, em um ambiente que Bortolin (2010) chama de *oralisfera*, tem-se o caso particular da mediação oral da literatura, que exige do leitor-narrador não apenas as habilidades que se espera de um mediador convencional, mas também a criação de um halo performático.

O caso da voz mediatizada, que é resultado de um processo artificial de registrar o texto oralmente em um veículo de comunicação, enseja uma discussão sobre as mídias. Bortolin (2010) menciona que é perceptível a sucessiva transposição da literatura em geral para diferentes mídias. Porém, além disso, percebe-se também uma tendência em se fragmentar narrativas em diferentes mídias, em um fenômeno conhecido como “transmídia”.

3.2 TRANSMÍDIA

O fenômeno de transmídia, conforme Luciana Andrade Gomes (2019) tem estado presente em diversos estudos na área da Comunicação. Trata-se de um conceito inicialmente empregado pela filóloga Marsha Kinder para se referir a estratégias comerciais que instigam o público a percorrer por diversas plataformas midiáticas para saber mais sobre uma determinada obra audiovisual, geralmente um desenho animado. Kinder (1991) enxerga essas estratégias como supersistemas dotados de intertextualidade, com o propósito de colocar os consumidores em um jogo interativo.

Para se entender o fenômeno da transmídia, é importante definir o que a mídia vem a ser. Mittermayer (2013) evidencia que as expressões *mídia* e *meio* possuem uma conexão etimológica. A palavra *mídia* é derivada do inglês *media*, que por sua vez é a forma plural da expressão *medium*, cujo significado é *meio*. Assim, *mídia* significa literalmente, *meios*.

Apesar disso, a construção de um conceito de mídia transcende o simples significado da palavra. Bonini (2011, p.688), ao estudar a relação entre os conceitos de *mídia*, *suporte* e *gênero*, define *mídia* como:

[...] tecnologia de mediação da interação linguageira e, portanto, do gênero como unidade dessa interação. Cada mídia como tecnologia de mediação, pode ser identificada pelo modo como caracteristicamente é organizada, produzida e recebida e pelos suportes que a constituem.

Assim, o autor entende que, enquanto a informação pode se apresentar em diferentes gêneros (como o verbal ou o imagético, por exemplo) e em diferentes suportes materiais (como uma tela televisiva ou um disco compacto), ela se encontra em uma mídia, um conjunto de suportes encadeados que formam um sistema que constitui um *meio* pelo qual a informação pode ser recebida (como a própria televisão ou o aparelho que reproduz o disco).

Elleström (2010) emprega o termo “mídia” de três maneiras: como mídias técnicas, mídias básicas e mídias qualificadas. As mídias técnicas referem-se a elementos como ondas de som e telas eletrônicas, que se manifestam no mundo físico

e podem ser constatadas pelos sentidos do perceptor. As mídias básicas, por outro lado, são usadas para representar a modalidade dos meios, que podem ser, por exemplo, textual, imagético, icônico ou em *performance* corporal, entre muitos outros. As mídias qualificadas, por sua vez, consistem nas formas artísticas compostas, resultantes da combinação das mídias básicas, como o filme, o teatro e a escultura, por exemplo.

Mittermayer (2013), com base em Santaella (2009), diz que a palavra "mídia" é muito utilizada sem que se preocupe com seu real sentido. Trata-se de um termo cujo significado foi alterado com o tempo, inicialmente sendo associado à cultura de massa, com meios lineares de comunicação, caracterizado pelos elementos "emissor", "canal" e "receptor". Esses meios de massa (*mass media*) podem ser exemplificados pelo livro, jornal, rádio, cinema e televisão. A "massividade" desses meios reside no fato de haver vários receptores, sem relação alguma entre si, todos consumindo a mesma informação disseminada pelo emissor.

Com a popularização do computador pessoal, conforme Mittermayer (2013), as tecnologias de comunicação passaram a não se encaixar mais no paradigma clássico dos meios de massa, o que resultou em uma generalização da definição de mídia. Para lidar com esse desdobramento, a fim de distinguir novos meios e meios de massa, alguns autores costumam usar os termos "velha mídia" e "nova mídia". Entretanto, essa terminologia pode causar confusão, pois está ancorada na qualidade de tempo, que é transitório. As novas mídias, para determinado autor, podem ser velhas para outro. Portanto, Mittermayer (2013), e concordamos com esse autor, manifesta preferência pelo termo "meio digital", em vez de "nova mídia".

O termo "transmídia", que une a expressão *mídia* com o prefixo *trans* que significa "além de", pode ser usado tanto como substantivo quanto como adjetivo (MERRIAM-WEBSTER, 2020). Figueiredo (2016) menciona que prefere utilizar a expressão "transmidiático (a)" como adjetivo. Jenkins (2011), um dos principais expoentes no campo, define o termo simplesmente como *across media* ("além da mídia"). Desse modo, os autores costumam tratar do assunto usando locuções como "contação de história transmídia" ou "narrativa transmídia". Isso evidencia que a

contação de história, a narrativa ou qualquer outro elemento que esteja na locução, de alguma forma, se tornou “transmídial” ou “transmidiático”.

Para entender esse percurso, é interessante verificar o histórico dos modos de leitura, pois eles passam pelos diferentes suportes disponíveis ao longo da história, até chegarem ao ponto em que vão além de uma única mídia. Antes de registrar a narrativa em um suporte físico, ela era oral. Ong (2000) explica que havia um misticismo por trás dessa oralidade e que as histórias relatadas contavam com fórmulas mnemônicas e uma linguagem simples, assumindo uma forma proverbial. Mesmo com o surgimento da escrita, conforme Chartier e Carvalho (2002), a oralidade continuava predominante, pois o texto era lido em voz alta para comunicar os iletrados. Darnton (1995) classifica as sociedades nessa fase como culturas quirográficas.

A passagem da leitura oral para a leitura mental fez com que a narrativa ficasse por conta do autor do texto, sem a intervenção de um mediador oral. Como consequência disso, em conformidade com Bajard (2005), a escrita se desenvolveu, surgindo um sistema mais sofisticado de pontuação e espaçamento entre palavras, entre outros recursos que facilitaram a leitura e deram ao narrador-escritor mais ferramentas para se expressar. Isso não significa que a leitura oral desapareceu. Abreu (2003) lembra que, durante a primeira metade do século XIX, a leitura oral era uma das formas de mobilização cultural e política dos meios urbanos. Ademais, elas continuam predominantes em tribunais, escolas e igrejas.

Com o surgimento da imprensa, a leitura se tornou mais acessível, o que aumentou o número de leitores e escritores. Darnton (1995) chama as sociedades nessa fase de culturas tipográficas. Até então, era comum a leitura intensiva (lenta e profunda) de textos densos, geralmente religiosos. Porém as inovações da Revolução Industrial dessacralizaram o livro, incentivaram escritores a escrever para entreter, em vez de para instruir, e instauraram uma tendência para a leitura extensiva (rápida e rasa).

O Século XX trouxe ainda mais novidades para os modos de leitura que a Revolução Industrial. Ao longo do século, foram introduzidos diversos suportes novos, como o rádio, o filme e o computador pessoal. Porém, o maior impacto foi causado pelo advento da internet, que rompeu com a linearidade da leitura com *hyperlinks*. Estes

funcionam como notas de rodapé, porém não remetendo o leitor ao final de uma página, verticalmente, mas levando-o para outras páginas, armazenadas em outras regiões da internet. Chartier (2002) explica que, dessa maneira, o texto se torna hipertexto, cuja leitura é mais dinâmica e interativa, visto que o leitor pode trilhar seu próprio caminho acessando links que lhe chamem a atenção, ou, acrescentando esta fala, se perder no emaranhado de possibilidades que este atalho lhe oferece.

Freitas (2011) aponta que a proliferação de suportes eletrônicos, especialmente com o surgimento de dispositivos móveis como telefones celulares e tablets, substitui a materialidade do livro pela imaterialidade de hipertextos, que carecem de um local definido. É nesse contexto, de multiplicidade de suportes, que surge o conceito de transmídia. De acordo com Scolari (2013),

Em poucas palavras: a narrativa transmídia é uma forma particular de narrativa que se expande através de diferentes sistemas de significação (verbal, icônico, audiovisual, interativo, etc.) e meios (cinema, quadrinhos, TV, videogames, teatro, etc.). As NT não são simplesmente uma adaptação de uma linguagem a outra: a história contada nos quadrinhos não é a mesma que aparece na telona do cinema ou na microtela de um dispositivo móvel. A estratégia tradicional das empresas de comunicação se baseava precisamente em desenvolver a mesma história em meios de comunicação diferentes. (SCOLARI, 2013, p.24, tradução nossa)

Scolari (2013) parte de uma perspectiva que une a semiótica e a narratologia, argumentando que as novas estruturas de narrativas multimodais criam diferentes consumidores implícitos, que ajudam a construir um universo narrativo. Tradicionalmente, a narrativa se desenvolve em uma única mídia, seja ela um discurso oral ou um livro. Porém, é possível que a mesma história seja contada em suportes diferentes. O romance "Guerra dos Mundos" (*War of the Worlds*) de Herbert George Wells, por exemplo, foi inicialmente narrado no suporte livro. Apesar disso, ele também foi adaptado para o rádio, videogames, televisão e para o cinema. Trata-se, portanto, de uma narrativa com múltiplas mídias, ou seja, de uma narrativa multimídia.

Pretto (2013) relata que "multimídia" é a combinação de meios usados ao mesmo tempo, ainda que produzidos isoladamente. Trata-se de um conjunto de possibilidades de produção e utilização, abrangendo, por exemplo, desenhos,

fotografias, filmes, textos, sons e animações, entre outros. O termo costuma ser usado como conceito convergente, geralmente se referindo à integração de todos esses meios em um único produto, geralmente renderizado por um computador. Entretanto, vale adiantar que para efeitos da presente pesquisa, a noção de convergência adotada é diferente.

Além dessa noção de multimídia como simultaneidade de mídias, como se pode constatar nas obras audiovisuais, também é possível pensar em multimídia como pluralidade de mídias independentes, como é o caso de “Guerra dos Mundos”. Conforme Jenkins (2009), a narrativa transmídia vai além da multimídia, pois ela não só pode ser adaptada para diferentes suportes, mas está fragmentada entre eles, fazendo com que cada mídia envolvida exerça uma função na história.

Jenkins (2009, 2010, 2012) sugere sete princípios da narrativa transmídia que são importantes para a análise desta tese: **potencialidade de compartilhamento e profundidade**, que ele explica como a capacidade do envolvimento do público ativo com o conteúdo transmídia. Que seria a motivação do espectador em compartilhar o conteúdo versus o aprofundamento da interpretação (consumo das mídias na forma de coletivo - por exemplo: redes sociais, blogs, fórum); **continuidade e multiplicidade**, que é a coerência e narrativa plausível no mundo ficcional transmidiático. A junção de várias peças distintas (mesmo que essas sejam universos paralelos) proporcionando uma experiência completa das narrativas originais versus a produção de histórias por parte de fãs, a possibilidade de versões alternativas dos personagens ou versões de universo paralelo das histórias; **imersão e extração**, quando o consumidor tem a própria experiência de identidade criada pela narrativa (entra na história) em suas múltiplas formas (por exemplo: parques temáticos) versus a vivência da franquia de produtos (por exemplo: brinquedos da loja do parque), a representação do personagem à caráter (cosplay); **construção de universos**, os elementos não diretamente relacionados à narrativa principal (extensões/franquias transmídias) que proporcionam uma descrição mais rica do universo no qual a narrativa principal se desencadeia. Franquias podem explorar tanto o universo digital quanto experiências reais; **serialidade**, que são os desdobramentos do arco narrativo em pequenos e discretos pedaços, disseminando-os em diversas plataformas; **subjetividade**, as extensões

transmídia muitas vezes exploram o conflito central por meio de outros olhares, como por exemplo, os de personagens secundários ou pessoas de fora. Essa diversidade leva os fãs a considerarem mais cuidadosamente quem está contando a história e por quem eles falam e por fim o **desempenho** que é a habilidade que as extensões transmídia têm de levar os fãs a produzirem performances que podem acabar se transformando em parte da narrativa transmídia em si próprias. Algumas performances são por convite do criador do conteúdo, mas muitas vezes os fãs procuram ativamente espaços para potenciais performances.

Figueiredo (2015), com base nos estudos de Marie-Laure Ryan, compara transmídia com transficcionalidade, que é a relação encontrada em textos distintos que compartilham elementos, como personagens e cenários. Entretanto, enquanto a transficcionalidade pode ocorrer na mesma mídia, como em duas histórias registradas no suporte “livro”, por exemplo, a transmídia só é constatada quando há mais de um meio envolvido.

Ryan (2017) propõe seis variedades de narrativa transmídia. As narrativas multimodais são narrativas dentro de um mesmo suporte físico, porém com diferentes tipos de signos, como acontece em um filme, que apesar de ser um único suporte, conjuga signos visuais, auditivos, textuais e, se incluirmos a experiência de cinemas 3 e 4D, até mesmo signos espaciais, táteis e olfativos. Outra variedade seria a narrativa com cópia física que dá acesso a outras mídias, como um livro que contém instruções para se acessar um site, ou até mesmo um “QR Code”, código que pode ser escaneado por um dispositivo móvel (como um *smartphone*) para levá-lo a algum endereço na web.

A terceira variedade consiste em narrativas que podem ser acessadas por múltiplos dispositivos tecnológicos, como aquela contida em um *e-book* (livro eletrônico) que pode ser lido por meio de um *tablet*, *e-reader*, *smartphone*, computador ou outros dispositivos. Outra possibilidade é a narrativa em uma plataforma que reúne diferentes tipos de documentos para contar a história em um só lugar, como uma *webnovel* (narrativa seriada em texto publicada na web) com links para ilustrações, vídeos e áudios que expandem a experiência do leitor, porém exigindo que ele volte para a página inicial para continuar a leitura. Uma quinta variedade é a de diferentes textos que juntos formam uma história, ou seja, de narrativas que são incompletas quando

lidas em uma mídia isolada, porém que revelam a história quando lidas em conjunto (RYAN, 2017).

No mesmo sentido da quinta, a sexta variedade é a de uma narrativa fragmentada em diferentes textos, porém de tal maneira que se exija do leitor o trabalho de localizar essas peças e encaixá-los no quebra-cabeça da narrativa geral, desvendando assim a história. Um exemplo dessa variedade é "The Lost Experience", um experimento de realidade aumentada com pistas espalhadas em programas e comerciais de TV, jornais, livros, entrevistas e websites que levavam internautas, aos poucos, a entender a narrativa (RYAN, 2017).

Em vez da expressão "narrativa transmídia", Jenkins (2007) utiliza o termo "transmedia storytelling", que seria melhor traduzido como "contação de história transmídia". O autor explica que se trata de um processo no qual elementos integrais de uma ficção são dispersos, sistematicamente, ao longo de múltiplos canais. Apesar da dispersão, o resultado é uma experiência unificada e coordenada, de tal maneira que cada mídia faz sua própria contribuição para a narrativa.

No exemplo da "Guerra dos Mundos", a mesma história é contada em mídias diferentes, sendo que cada mídia contém sua própria versão da narrativa inteira. Isso não satisfaz a definição de Jenkins (2007), o que motiva sua classificação como "multimídia", não "transmídia". Para ser transmídia, é preciso que a narrativa não apenas esteja presente em "múltiplas mídias", mas que vá "além das mídias". Para tanto, seria preciso que, ainda no exemplo da "Guerra dos Mundos", o livro contasse uma parte da história, enquanto o rádio e o cinema contassem outras partes, de modo coordenado e assegurando que a narrativa se completasse ao se "ler" (no sentido lato, ou seja, ler, ouvir, assistir etc.) todas as mídias.

Existe um fator comercial incentivando o desenvolvimento de narrativas transmídia. Jenkins (2007) explica que as empresas têm se estruturado horizontalmente, espalhando seus interesses por diferentes indústrias midiáticas. Desse modo, elas optam por distribuir suas franquias para o maior número de suportes possível, de tal maneira que eles contribuam para a sinergia de seus produtos.

Diferentemente das histórias contadas em uma única mídia, Jenkins (2007) explica que a narrativa transmídia costuma ser baseada não em personagem

individuais, mas em mundos, com vários personagens e histórias, criando uma complexidade que leva fãs a discutir, teorizar e registrar o que sabem em enciclopédias virtuais, como as famosas "wikis", sites de edição colaborativa de verbetes enciclopédicos. Isso reforça o engajamento do leitor na obra, pois ele precisa se dedicar para compreender o universo da narrativa.

Um uso comum da narrativa transmídia é, justamente, manter os fãs de determinada franquia engajados durante intervalos de produção na mídia principal. Jenkins (2007) cita o exemplo de "Doctor Who", série televisiva que ficou quase uma década sem novos episódios. A empresa responsável pela série estendeu o universo da narrativa para o rádio, conseguindo manter a audiência interessada.

Porém, o objetivo nem sempre é produzir durante intervalos. Muitas vezes, determinados personagens e eventos da narrativa são tão interessantes que motivam os fãs a imaginar como seria uma narrativa paralela, que se focasse neles. Nesse sentido, Figueiredo (2016) afirma que, por meio de uma abordagem transmidiática, é possível que uma narrativa principal seja suplementada por outras mídias, que servem como extensões dessa. Essa reverberação de conteúdo para meios secundários se dá devido à tendência de se criar personagens fortes e identificáveis, cuja existência acaba se tornando independente da história onde são inseridos.

Outro uso da transmídia é, sem prejuízo da mídia principal, explicar mais profundamente pontos críticos da narrativa, ou ligar eventos cronologicamente distantes. Jenkins (2007) exemplifica esse ponto com a franquia "Star Wars", que recebeu uma série animada (*The Clone Wars*) para explicar o que aconteceu entre dois dos filmes da hexologia. Conforme uma narrativa vai se fragmentando e abrangendo mais mídias, fica cada vez mais fraca a ideia de uma mídia principal. O autor explica que uma obra transmidiática possui diversos "pontos de entrada" para públicos alvos diferentes. Enquanto alguns podem conhecer a narrativa pelo livro, outros podem ter seu primeiro contato no cinema ou em jogos eletrônicos. Isso exponencializa a complexidade da narrativa transmídia, visto que diferentes leitores acabam conhecendo partes diferentes da narrativa. É assim que, diferentemente de uma discussão literária nas quais ambas as partes conhecem a mesma obra e debatem suas interpretações e impressões (por exemplo), em uma discussão sobre narrativas transmídia, as partes

podem compartilhar experiências completamente diferentes e descobrir mais sobre o universo que estão explorando por meio de determinada mídia. Isso reforça ainda mais o caráter enciclopédico anteriormente mencionado.

Ademais, com esse último ponto, Jenkins (2007) argumenta que a transmídia é a estética perfeita para uma era de inteligência coletiva. Consultando a obra de Pierre Lévy, o autor explica que os leitores de uma narrativa transmídia fazem parte de uma rede pela qual circula conhecimento, sendo possível que determinados indivíduos dessa sociedade interligada se especializam em partes especiais da obra, a fim de que os participantes desses microcosmos informacionais possam depender da expertise de seus colegas para melhor aprender sobre o universo da narrativa e solucionar problemas, desvendar mistérios e especular sobre o que pode acontecer no futuro. Jenkins (2007) menciona que isso conduz o leitor a desempenhar um papel mais ativo, especialmente quando ele se aproveita das inovações tecnológicas contemporâneas para quebrar a barreira entre autor e leitor, compilando suas especulações ou, até mesmo, suas releituras em obras derivadas, não oficiais. Trata-se do fenômeno *fanfic*.

Para compreender a narrativa transmidia, é importante conhecer o conceito de convergência. Jenkins (2009, p.3) define convergência como o “fluxo de conteúdos através de múltiplos suportes midiáticos”. Segundo este autor, “se os antigos consumidores eram previsíveis e ficavam onde mandavam que ficassem os novos consumidores são migratórios, demonstrando uma declinante lealdade [...] a meios de comunicação” (JENKINS, 2009, p.19).

Jenkins (2011) explica que a cultura da convergência é um paradigma que entra em contraste com a antiga crença segundo a qual novas mídias tornariam obsoletos os suportes mais antigos. O livro não deixou de existir por causa do computador pessoal, mas passou por um processo de convergência, de tal maneira que ambos os suportes passam a estar interconectados.

Borges e Souza (2017) explicam a convergência por meio de uma metáfora biológica, com o conceito de “ecologia de mídias”, de Marshall McLuhan. Os autores defendem que os surgimentos de novas mídias no ambiente midiático forçam as mídias já estabelecidas a se adaptarem ao novo cenário para que continuem a existir. Assim, ocorre uma midiamorfose, termo de Fidler (1998 apud BORGES; SOUZA, 2017) que

descreve esse processo de adaptação e evolução midiática, ou seja, de convergência. O conceito também faz alusão a como novos meios se assemelham a meios já estabelecidos. Para que novos suportes sejam recebidos pelos usuários, é necessário que eles sejam comparáveis com suportes preexistentes a fim de que haja familiaridade por parte do público consumidor. O autor menciona, por exemplo, como a fotografia adotou a forma da pintura e o rádio buscou a estrutura de concertos musicais.

Jenkins (2009) afirma que existe uma tendência para a interatividade de inovações que parte do próprio público. Assim que uma nova tecnologia é disponibilizada para o público, surgem pessoas que exploram, ajustam e expandem a funcionalidade dela, a fim de que a tecnologia resultante seja mais participativa. O autor explica que estamos em uma era de convergência midiática, na qual a recepção da informação pode ser coletiva, não apenas individual.

Traços dessa tendência podem ser encontrados em hábitos não tão recentes, como o de usar programas de televisão para fomentar bate-papos. Porém, agora, estes vão além de simples conversas fúteis e transitórias, revelando ser uma campanha para discutir o que está sendo transmitido pelo aparelho televisivo ou por qualquer outra mídia. Compartilhando informações sobre o objeto de discussão, os "sujeitos passivos" desse processo midiático populam fóruns com teorias e críticas, debatendo assuntos que, muitas vezes, podem até ir além do que o autor ou produtor havia considerado ao criar o produto.

Pierre Lévy (1999) ensina que todo indivíduo possui um grau de conhecimento. Assim, há uma inteligência distribuída por eles, que mobiliza suas competências para gerar um produto maior. Jenkins (2009), apoiando-se nesse pressuposto, explica que essa conjugação do conhecimento de cada membro de uma comunidade se chama "inteligência coletiva". As comunidades de conhecimento, grupos de indivíduos conectados por essa inteligência, possuem um poder de negociação com produtores de mídias. Assim, transcende-se a barreira entre narrador e leitor (ou produtor e consumidor) para influenciar o desenvolvimento da história (ou do produto).

Jenkins (2009) explica como a inteligência coletiva é usada por fãs de séries televisivas para descobrir quais são os possíveis desfechos que a trama pode ter, chegando a um ponto em que o desfecho correto é encontrado antes de ser veiculado

pelo produtor. Nesse ponto, os fãs que sabem o que vai acontecer passam a ser detentores de um "spoiler", ou seja, de uma informação que pode "apodrecer" ou "estragar" (como a raiz do termo, "spoil", sugere) a experiência da audiência. Desse modo, a inteligência coletiva se apresenta como uma ferramenta poderosa na era da informação, visto que ela poderia ser usada, em vez de "spoilers" na indústria do entretenimento, para desvendar segredos na política, por exemplo.

No momento, a inteligência coletiva tem se focado na indústria do entretenimento, visto que não há grandes riscos (sejam éticos, econômicos, jurídicos etc.) ao se tratar da cultura popular, além de os membros das sociedades do conhecimento ter motivação para se dedicar a assuntos como o desfecho de um seriado, por exemplo. Entretanto, questões mais "sérias", como a política, são perfeitas alvos para serem exploradas por essas comunidades.

Um exemplo de como questões mais relevantes pode ser abordado pelas sociedades do conhecimento é a Wikipédia, uma enciclopédia aberta, na qual usuários, que levam a sério a missão de compartilhar conhecimento sem interesses ulteriores, alimentam e mantêm um banco de dados que, conforme relata Singh (2020), contém mais de 6 milhões de artigos, isso considerando apenas a língua inglesa.

Outra implicação dessa cultura de convergência está na educação. Tradicionalmente, conforme Jenkins (2009), a educação foi um produto da necessidade de se distribuir habilidades e conhecimentos importantes para a formação de "cidadãos bem informados". Isso significava atribuir a tais cidadãos as ferramentas necessárias para que eles participassem de deliberações sobre assuntos relevantes. Porém, essa noção tem sido desmantelada pelo volume de informação compartilhada diariamente e pela impossibilidade de um indivíduo saber tudo.

Assim, nasce a ideia de um cidadão engajado em uma ética de compartilhamento do conhecimento, no qual suas habilidades contribuem para uma deliberação coletiva, não individual. Não é participando de discussões sérias que ele aprende a se relacionar com sociedades de conhecimento, mas sim no âmbito da cultura popular, em comunidades interessadas em entretenimento. Jenkins (2009) argumenta que isso reflete tanto a demanda que os produtos dessa indústria exercem sobre os consumidores quanto a que os próprios consumidores exercem sobre a mídia.

Retomando o pensamento de Kinder (1991), essa relação entre inteligência coletiva e transmídia evidencia um supersistema intertextual. Gambarato (2012) afirma que um sistema é determinado pelo conjunto dos seus componentes, formando uma estrutura interna, e pelo conjunto relacional entre os componentes e o ambiente, formando uma estrutura externa. Quando o ambiente em si é apresentado como um sistema, surge um supersistema. E os componentes conectados dentro deste, passam a ser subsistemas.

Assim, em conformidade com Luciana Gomes (2019), uma obra transmidiática pode ser vista como um supersistema, pois ela é um conjunto de relações entre os suportes e meios que contém a narrativa. A intertextualidade, segundo Kinder (1991), pode ser horizontal, com textos primários (mídias principais) em sua estrutura interna, ou vertical, com eles na estrutura externa. Porém, no supersistema transmidiático, as fronteiras entre esses dois tipos de intertextualidade são dirimidas. Assim, torna-se difícil a compressão de qualquer subsistema (fragmento da narrativa em uma determinada mídia) sem que se analise o supersistema (o ambiente que liga cada uma dessas mídias).

Massarolo e Mesquita (2014) explicam que, na prática transmídia, não é relevante se o conteúdo transmidiático traz uma compreensão aditiva ao todo, pois o enfoque dos produtos transmidiáticos está na sinergia entre as linguagens e interfaces. Portanto, não se trata de um esquema que soma seus subsistemas indiscriminadamente, porém de um que visa sua convergência.

Uma consequência interessante desse caráter suprassistêmico é que se aumentam os anteriormente mencionados pontos de entrada. Enquanto uma narrativa presente em suporte único (um livro, por exemplo) só pode ser lida por meio dele, os leitores de uma narrativa transmídia podem iniciar sua leitura por diferentes meios (alguns por livros, outros por uma série televisiva ou, ainda, outros por um jogo eletrônico). Essa intertextualidade, de acordo com José van Dijck (2016), destaca uma “cultura da conectividade”, que promove a importância das mídias online e estimula sua interação com as mídias tradicionais.

Jenkins (2009) argumenta que a circulação de conteúdo entre meios resulta no aprimoramento do processo criativo. O autor de uma obra transmídia, em função da

intertextualidade, ganha a oportunidade de explorar o universo da narrativa e expandi-lo muito além do que caberia em uma única mídia. A audiência, porém, também é recompensada por acompanhar os fragmentos da narrativa dispersos nesse supersistema, pois a abundância de informação significa mais entretenimento. Luciana Gomes (2019) aponta que a percepção e a fidelidade dos consumidores são estimuladas, o que contribui para a constante atualização da franquia e para sua vitalidade, visto que além dos leitores dedicados a acompanhar todos os subsistemas, cada um destes constitui um nicho, otimizando o alcance da obra.

Com as mídias digitais online, os componentes do supersistema transmidiático assumiram um grau maior de interatividade. Porém, não se trata da interatividade da interpretação, que Iser (1996) explica na já mencionada Teoria do Efeito, nem da interatividade inerente ao hipertexto, explicada por Chartier (2002). Trata-se de uma interatividade explícita, na qual os leitores se comunicam com o narrador e o influenciam, ou seja, de uma verdadeira participação do público, que a princípio estaria apenas consumindo o texto.

Nesse sentido, ao analisar a mediação oral em webséries (narrativas audiovisuais seriadas publicadas na internet), foi constatado que leitores-ouvintes (um dos polos da mediação oral) participam diretamente da narrativa, conversando com o leitor-narrador e influenciando suas decisões para o desenvolvimento do enredo (ALVES; BORTOLIN, 2018).

Toffler (1980) usa a expressão “prosumidor” para designar o consumidor de conteúdo que assume papel ativo nesse supersistema de interatividade, não apenas consumindo, mas também produzindo conteúdo. Incentivados a saber mais, os prosumidores, segundo Scolari (2013), são estimulados a fazer conexões a partir de conteúdos midiáticos dispersos e a se engajar na atividade enciclopédica da transmídia.

Ademais, para reforçar o caráter produtor dos prosumidores, estes também são estimulados a registrar suas interpretações, teorias e propostas alternativas para o enredo em histórias derivadas, mas de autoria própria. Tratam-se dos *fanfictions*, ficções criadas por fãs, que, segundo Miranda (2009), é um gênero de leitura, associado a uma escrita prévia, mas que, ainda assim, é um produto, que busca uma nova perspectiva e uma nova experiência.

Luciana Gomes (2019) sumariza que a transmídia surge como um supersistema de textos independentes que são produtos de um processo de criação complementar, de tal maneira que, em vez de um ser adaptação do outro, eles são integrados por mediações sobrepostas. A transmídia pressupõe interatividade e participação do que seria a parte passiva do processo, porém há uma distinção entre acesso, interação e participação, conforme Carpentier (2015). Acesso diz respeito à participação dos usuários na plataforma midiática, enquanto interação aponta as relações sociocomunicacionais nela existentes e a participação é resultado da prática ativa na tomada de decisão, ou seja, reflete o poder de escolha e o impacto que o usuário tem. Esses conceitos demonstram os diferentes graus de envolvimento da audiência na narrativa transmídia.

O acesso, muitas vezes, pode não estar amplamente presente, fazendo com que alguns dos potenciais usuários não possam se envolver com a obra transmidiática. Gomes (2019) menciona que existe um movimento de acessibilidade universal, tentando reverter essa situação e expandir as possibilidades de participação de populações diversas. Essa tendência a garantir a inclusão tenta combater fatores como saúde física, condição financeira, analfabetismo e isolamento social.

Gomes (2019) relaciona a interação e participação à semiótica peirceana, afirmando que a o fluxo de ideias de uma mente para a outra acontece de forma dialógica, estando ancorada na experiência colateral (intimidade de cada usuário com o signo transmitido). Os processos interacionais se revelam na conversação, com a troca de signos, com a presença de emissores e receptores que trocam de posição. Portanto, a ideia de emissor e receptor como pessoas é dirimida, pois estas poderiam ocupar ambas as posições em uma comunicação interativa. Assim, surge a noção de objeto no lugar de emissor e de interpretante no lugar de receptor, aproximando assim a interação da tríade objeto-signo-interpretante, da semiótica de Peirce.

Com isso em mente, Gomes (2019, p.40) define interação como:

[...] lugar de ocorrência da comunicação, operando de forma dialógica na construção de sentido, ou seja, fornecendo as condições para a existência da semiose, que se apresenta como um processo de interpretação infinito.

Steuer (1992) define interatividade como a extensão pela qual usuários podem participar na modificação da forma e conteúdo de um ambiente mediado em tempo real. O mesmo autor, em outro momento, menciona que interatividade se refere ao grau de influência que usuários podem exercer sobre essa modificação.

Participação, por sua vez, é definida como a própria significação, visto que é fruto das decisões das mentes interpretadoras. Gomes (2019) aborda a participação por um viés político, explicando que a tomada de decisões pode seguir dois caminhos: o minimalista e o maximalista. O primeiro apresenta limitações, reservando para uma minoria o poder efetivo de deliberar, enquanto o segundo demonstra uma combinação mais equilibrada dos interesses de todos os atores e grupos.

Trazendo a ideia de participação para as discussões midiáticas, Gomes (2019) explica que há diferença entre "participação na mídia" e "participação por meio da mídia". A participação "na mídia" denota que os profissionais de mídia dominam o processo, em um sistema mais minimalista, com o público participando de um ambiente influenciado por uma minoria e que, por fim, atende aos interesses desta. Por outro lado, a participação "por meio da mídia", assumindo uma forma mais maximalista, tenta potencializar as possibilidades de participação popular, levando em consideração a heterogeneidade da audiência.

Trata-se de duas dimensões opostas, mas não mutuamente exclusivas. Há uma gradação entre o extremo minimalista e o extremo maximalista, sendo importante considerar que estes não são pontos fixos, mas mudam com o tempo, especialmente com movimentos de revolução nas mídias online e de integração com os ambientes offline.

Refletindo sobre a interação, o acesso e a participação, fica evidente a importância do leitor, ou do fã, para a promoção de uma obra transmidiática. A sua participação costuma não ser individual e isolada, mas comunitária. Comunidades de fãs promovem discussões, no já mencionado regime de inteligência coletiva. Tais comunidades costumam ser chamadas, ao se tratar de franquias literárias e cinematográficas, de *fandom*.

Reis (2011) explica que o termo surgiu da união das expressões *fan*, forma reduzida de "fanático", e *domain*, que significa domínio. Os *fandoms*, ou *domínios dos*

fãs, são, então, lugares construídos e mantidos por seguidores de determinada obra, com o objetivo de alimentar o *corpus* de conhecimento sobre o ela, oriunda da inteligência coletiva, por meio de documentações (como as *wikis*), releituras (como as *fanfictions*) e, até mesmo, com interações diretas com produtores da franquia, por meio de eventos sociais que reúnem fãs e autores (chamados de convenções).

Em vez de ser apenas um recurso artístico ou comercial, a transmídia pode ser vista como uma ferramenta para a educação. Jenkins (2010), ao refletir sobre esse aspecto, elenca alguns princípios. O primeiro deles é a dicotomia entre espalhabilidade e perfuração. Espalhabilidade se refere ao quão compartilhável é determinada narrativa, levando em conta sua habilidade para ser motivante e prender a atenção dos potenciais leitores. A perfuração, (que vem do inglês *to drill*, que serve tanto para expressar a ação de perfurar quanto à ação de fazer exercícios ou repetir algum tipo de atividade para compreender algo mais profundamente) refere-se à habilidade de se explorar, profundamente, a narrativa. A dicotomia aparece ao se entender que, quanto mais superficial for à narrativa, mais fácil será disseminá-la. Por outro lado, quanto mais profunda ela for, ela vai exigir mais do leitor e, portanto, menor será o número de pessoas interessadas em recebê-la. Diante desse contraste, o educador precisa encontrar um balanço, certificando-se de que o educando não apenas esteja recebendo conteúdo, mas que se mantenha motivado.

Outro princípio é o da dicotomia entre continuidade e multiplicidade. Enquanto algumas franquias transmidiáticas promovem uma coerência com um cânone (com uma versão legítima do universo da narrativa), outras rotineiramente permitem histórias alternativas, que podem contradizer fatos e eventos presentes em outras mídias. Jenkins (2010) afirma que, na educação, a continuidade pode ser constatada na própria estrutura das disciplinas escolares, que determinam o que é importante se aprender e como. A multiplicidade, por sua vez, aparece ao se desafiar o conteúdo imposto para explorar outras possibilidades. O autor cita o exemplo dos "what ifs" (e se) da História, argumentando que seria saudável para o educando se perguntar "e se isso tivesse acontecido" para eventos históricos, pois assim ele pode apreciar melhor o que aconteceu na versão cânone, visto que explorou diversos cenários e compreendeu a lógica por trás deles.

A terceira dicotomia que Jenkins (2010) elenca em sua lista de princípios norteadores da narrativa transmídia é a que se instaura entre a imersão e a extratibilidade. Imersão é o fenômeno de se entrar no mundo da história, perdendo-se o vínculo com o mundo real devido ao elevado grau de concentração ao qual o leitor é induzido. A extratibilidade (capacidade de extração), por outro lado, constata-se sempre que o leitor se apropria de aspectos da narrativa para levar ao mundo real.

Tecnologias como a da realidade virtual têm um grande potencial para criar experiências imersivas nas quais o educando se perde no mundo do conteúdo estudado (o autor cita o exemplo da Geografia, ao se visitar ambientes virtuais que contém o que está sendo estudado). Porém, o conteúdo precisa ser relevante para o leitor, portanto há um limite sobre o quão imersiva uma experiência educativa transmidiática poderia ser.

A construção de mundo é um princípio que dita como, em vez de histórias específicas, a narrativa transmídia foca em universos, que podem ser expandidos conforme novas histórias sejam contadas em novas mídias. Essa riqueza que tais universos têm instiga o comportamento enciclopédico da comunidade de fãs. Em vez de se interessar apenas pelo enredo, eles passam a buscar informações mais triviais e obscuras, a fim de conhecer todo o contexto da trama e de compartilhar esse conhecimento com outros fãs.

Jenkins (2010) faz um paralelo entre esse interesse pelo mundo fictício com o que os educandos poderiam ter pelo mundo real. A escola procura ensinar a História, a Geografia e a Sociologia de sociedades passadas, assim como o autor de "Senhor dos Anéis", por exemplo, instrui seu leitor sobre o passado daquele mundo com mapas e, mais tarde, outros produtores dentro da mesma franquia apresentam o mesmo mundo com filmes e jogos, aumentando os pontos de entrada para esse universo.

O princípio da serialidade se refere ao fracionamento e dispersão da história, dividindo-a em capítulos que, por si só, são satisfatórios para o leitor. Além disso, ele retém o engajamento do leitor por meio dos que "cliffhangers", finais inconclusivos que motivam o leitor a buscar o próximo capítulo. Por outro lado, o princípio da subjetividade está relacionado a ver o mesmo evento sob múltiplas perspectivas. Jenkins (2010) cita o exemplo de uma *fanfic* de Chapeuzinho Vermelho, escrita por sua mãe, que conta a

história sob o ponto de vista do Lobo. Trata-se de contar a mesma história, porém levando em conta a experiência subjetiva de determinado personagem.

O último princípio é o da *performance*, que Jenkins (2010) discute como uma estrutura de atratores e ativadores sociais. Atratores sociais chamam a atenção da audiência, enquanto ativadores dão a ela algo para fazer. Gomes (2019) esclarece que a noção de atratores culturais foi emprestada de Levy, manifestando-se na formação de comunidades de pessoas com interesses em comum, estabelecendo-se uma inteligência coletiva, enquanto a ideia de ativadores confere sentido a tais comunidades, promovendo atividades que criam formas significativas de participação.

Além da educação, a transmídia também pode ser empregada como uma ferramenta de manifestação política. Gomes (2019), ao estudar o fenômeno das *hashtags*, concluiu que a transmídia, por meio de mensagens "assinadas" com uma "#", como *#forabolsonaro*, por exemplo, estimula a criação de redes em múltiplas plataformas online e, também, de eventos sociais no ambiente offline, a fim de promover um posicionamento (no caso exemplificado, de cunho político). Essas *hashtags* apresentam um caráter transtextual, transcendendo o suporte no qual são originalmente registradas.

3.3 MEDIAÇÃO TRANSMIDIÁTICA

Para se tecer um conceito de mediação transmídia, primeiro é interessante explorar a relação entre mediação e narrativa, visto que, como fora explicado, é costumeiro se discutir sobre uma narrativa transmídia. Carvalho (2010) relata uma ligação explícita entre esses dois conceitos na teoria ricoeuriana, que é detalhada na concepção da mimese II. A narrativa possui uma função mediadora, pois ela conjuga acontecimentos individuais (eventos retirados da mimese I) e a história como um todo, de tal maneira que a série de eventos se torna mais do que mera sucessão temporal, ganhando um sentido holístico. Ademais, para a formação desse todo, ela integra uma pluralidade de elementos heterogêneos, como agentes, intenções, circunstâncias etc.

Essa noção de mediação, que relaciona partes individuais para compor uma estrutura maior, que ultrapassa a soma das partes, ainda não corresponde ao conceito de Almeida Junior (2015). Para Carvalho (2010), no entanto, essa mediação ocorre

entre a mimese I e a mimese III, ou seja, a construção poética medeia o mundo ético da pré-narrativa e os leitores.

Corroborando com essa concepção, para Todorov (2008), a narrativa pode ser compreendida como um discurso, entre duas partes: narrador e leitor. Culler (1997) aponta que a narrativa, mais que um objeto de estudo, surge diante de um impulso humano para contar e ouvir histórias. Pode-se, assim, argumentar que no ato da narrativa existe uma informação (a história) e uma necessidade informacional (o impulso do leitor para ouvir histórias). Portanto, o narrador desempenha o papel de mediador.

Assim, torna-se possível visualizar a relação entre narrativa e mediação. O contador de história realiza uma ação mimética para interferir no processo de recepção, pelo leitor, de determinados fatos ou ficções, transformando-os, por meio de uma operação holística, em uma narrativa estruturada que facilita a apropriação. Portanto, narração pode ser compreendida como uma forma de mediação.

Se a narrativa é uma forma de mediação, é possível pensar em uma mediação transmidiática, da mesma maneira que, conforme já foi discutido, existe uma narrativa transmídia. Se o autor fragmenta sua obra e a dispersa por diversos suportes, ele está atuando como um mediador, interferindo na relação entre o leitor e a história, em diversas mídias.

No entanto, essa ideia de mediação transmidiática não se restringe à literatura. Ao atender o usuário de uma biblioteca, pode-se imaginar o cenário no qual o profissional da informação supre as necessidades imediatas verbalmente, dentro do estabelecimento, e, indo além do meio verbal, oferece informações adicionais por escrito.

Para ilustrar melhor esse cenário, se um estudante de uma biblioteca escolar está pesquisando determinado assunto, o bibliotecário pode auxiliá-lo pessoalmente, explicando o que e onde pesquisar, bem como enviar, por e-mail, uma lista de referências eletrônicas para serem consultadas mais tarde. Nesse exemplo, parte da mediação foi realizada no meio verbal, parte no meio escrito. As informações presentes no e-mail (a lista de referências a serem consultadas) não fazem sentido por si só, mas são apenas um fragmento da atividade mediadora, que necessita da outra parte (a

memória da interação pessoal na biblioteca) para se completar. Assim, a mediação foi realizada em duas mídias.

Isso demonstra que a mediação transmidiática não é algo novo, mas uma ação que sempre esteve presente em sociedades informacionais. Antes mesmo da revolução informacional, essa modalidade de mediação poderia ser constatada em diversas interações. Na escola, por exemplo, parte das informações podiam ser ministradas verbalmente, por meio de aulas expositivas, enquanto outra parte só se evidenciava por escrito, em listas de exercícios feitas no caderno do aluno.

Desse modo, pode-se definir embrionariamente a mediação transmidiática como uma ação de interferência no processo de apropriação da informação por mais de uma mídia, de tal maneira que as intervenções em cada mídia contenham apenas uma parte da solução para a necessidade informacional. Conter apenas uma parte significa que a interação entre profissional da informação e usuário em uma única mídia não é suficiente para que este encontre a informação que busca. Se mediador e mediado tivessem o mesmo diálogo, providenciando-se as mesmas orientações, em diferentes mídias, tratar-se-ia de uma mediação multimidiática. Entretanto, sendo necessário que o usuário associe as informações dispersas ao longo das mídias, configura-se a mediação transmidiática.

Para que essa mediação ocorra é importante entender que o usuário nem sempre está disposto a engajar em discussões metafísicas para encontrar sua informação. É razoável esperar que ele possui necessidades práticas bem definidas e procura uma solução pragmática. Para tanto, ele busca, mesmo que inconscientemente, um mediador presente.

Essa presença, em conformidade com os ensinamentos de Zumthor (2010), é física no encontro pessoal que, no exemplo, acontece na biblioteca, porém parcialmente plena quando ocorre por meio de outras mídias. Ela pode, até mesmo, ser “próxima do zero”, quando o usuário lê instruções previamente escritas e disponibilizadas no espaço da biblioteca ou quando lê anotações feitas pelo próprio bibliotecário para auxiliar na busca.

Pode parecer desnecessário, ou até mesmo ineficiente, a ideia transmidiática de se fragmentar a mediação, porém cada meio possui um grau diferente de plenitude de

presença. Em cada grau, é possível um tipo de interação, que pode ser mais propícia para otimizar a recepção de um determinado tipo de informação.

Navegar pelo espaço físico da biblioteca pode requerer uma presença física e com plenitude máxima, o que pode ser visualizado com o bibliotecário guiando o aluno pelas estantes. Porém, no caso de o usuário estar fazendo uma pesquisa e meditando sobre o conteúdo das obras separadas para leitura, ao se deparar com o problema de identificar em qual obra está a informação que procura, sua necessidade informacional pode ser saciada com anotações, que vinculam temas a secções de cada livro levantado.

Se o usuário tiver que navegar pela biblioteca lendo instruções, sua experiência ao navegar pelo espaço será diferente (será mais difícil para o mediado encontrar o que busca). O mesmo pode ser dito se o bibliotecário estiver, fisicamente, presente para orientá-lo durante a pesquisa (caso no qual o mediador estará mais presente do que necessário, podendo, até mesmo, causar distrações). Portanto, necessidades informacionais de diferentes naturezas podem ser saciadas por diferentes mídias. Fragmentar a mediação é uma estratégia para otimizá-la. É essa experiência mediacional que se pretende propor como mediação transmidiática.

4 PERCURSOS METODOLÓGICOS

Esta pesquisa segue os preceitos do estudo descritivo, com abordagem quali-quantitativa, adotando-se como delineamento a documentação indireta, com uma pesquisa bibliográfica e documental. O universo delimitado para o levantamento bibliográfico compreende textos de literatura que abordam as webséries *The Lizzie Bennet Diaries* e *Emma Approved*, tomando como fontes principais a análise de Lourenço (2019) e Petrillo (2018). O corpus da pesquisa documental consistiu nas webséries propriamente ditas, disponíveis no YouTube (site de compartilhamento de vídeos), mais especificamente no canal da empresa responsável pela produção, Pemberley Digital. Ademais, foram também consideradas na constituição do corpus postagens, fotografias, vídeos, comentários e quaisquer outro tipo de conteúdo no Twitter, Facebook, Pinterest, LinkedIn, Lookbook e demais plataformas empregadas na contação de história, tanto pelo autor quanto pelos leitores, tomando como critério a menção de tais plataformas nos vídeos do locus principal, YouTube.

A pesquisa descritiva, de acordo com Gil (2008), consiste na apresentação das características de determinado fenômeno ou no estabelecimento de relações entre variáveis a ele relacionadas. Ela é indicada para orientar a coleta de dados e geralmente é feita sob a forma de levantamento, modalidade que descreve o fenômeno no momento da pesquisa por meio de questionários ou observações sistemáticas. Conforme Cervo e Bervian (2002), a pesquisa descritiva observa, registra, analisa e correlaciona fenômenos ou suas variáveis de uma maneira não interventiva. Ela costuma ser utilizada nas Ciências Humanas e Sociais, especialmente quando o fenômeno estudado carece de registro em fontes documentais.

Em suma, distingue-se da pesquisa exploratória por não se contentar com a intenção de apenas conhecer o tema, mas sim de se aprofundar nele. Por outro lado, se difere da pesquisa explicativa por não ter a pretensão de determinar com uma precisão numérica as leis que regem as relações causais entre os elementos do tema. A presente pesquisa é descritiva porque busca qualitativamente descrever os efeitos da leitura midiaticizada.

A análise quali-quantitativa foi escolhida por investigar uma realidade que não pode ser convertida em números para ser compreendida, porém com elementos quantificáveis que auxiliam na compreensão. A parte não quantificável foi abordada com uma análise qualitativa, que trabalha com o universo de significados, valores, crenças e atitudes, correspondendo a um espaço mais profundo das relações dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos às operacionalizações variáveis (MINAYO, 2001). Verificar o conteúdo de comentários deixados pelo leitor a fim de realizar inferências sobre os efeitos que a leitura surtiu sobre ele não é uma atividade que envolve números. Porém, contar o número de comentários e de outras formas de engajamento pode ser útil para informar tais inferências com informações fáticas, como a popularidade de uma plataforma em relação às outras ou a faixa de usuários engajados em todo o espectro transmidiático da narrativa. Ademais, o tratamento estatístico de dados quantitativos pode revelar resultados contraintuitivos, aos quais é muito difícil de chegar com uma análise puramente qualitativa.

A documentação indireta consiste no levantamento de dados por meio de fontes primárias, realizando uma pesquisa documental, ou secundária, efetuando uma pesquisa bibliográfica, como explica Gil (2008). A pesquisa bibliográfica trata de informações já publicadas em forma de livro, periódicos ou outros suportes em que um autor pode apresentar suas considerações sobre o assunto tratado. As fontes principais separadas para a pesquisa bibliográfica do presente trabalho foram dois artigos científicos de cunho literário, o primeiro presente na Revisa do Curso de Letras e do Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS) da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), e o segundo presente na Plataforma de Blogs da Universidade de Millersville, mais especificamente no blog de um mestrando no curso equivalente a Letras (do Departamento de *English & World Languages*).

A pesquisa documental trata de conteúdo presente em fonte bruta, que ainda não recebeu tratamento analítico. Exemplos de documentos são reportagens de jornal, cartas, diários, fotografias, gravações e filmes, entre muitos outros. O foco da presente pesquisa está nos efeitos de leitura nos webespectadores que deixaram suas impressões registradas em diferentes meios (foram encontrados, durante a pesquisa, até mesmo vídeos produzidos pelos fãs da webséries). Entretanto, a forma mais

consistente em que essas impressões se apresentaram foi por texto, seja em comentários nos vídeos do YouTube ou respostas às postagens dos personagens no Twitter, entre outras formas de interação por escrito. Desse modo, a pesquisa trata principalmente de textos escritos por leitores, nas diversas mídias envolvidas nas webséries, que são categorizados como documentos de fontes primárias. Portanto, realizou-se uma pesquisa documental.

Não se trata de documentação direta, dentro da qual há a modalidade de pesquisa de campo, porém vale a pena deixar a reflexão: a presente pesquisa investiga fenômenos ocorridos em um espaço, o ciberespaço, que se trata de um ambiente mediatizado que pode ser abordado como um “campo”. Ademais, se a pesquisa tivesse sido realizada durante a veiculação das webséries, seria possível que a pesquisadora interagisse com os fenômenos observados, da mesma maneira que um pesquisador de campo pode interagir com a comunidade que está estudando. Isso significa que seria possível defender que a presente pesquisa foi realizada com uma documentação direta, sendo categorizada como pesquisa de campo. Entretanto, como as webséries selecionadas já foram concluídas e os resquícios de interação por parte dos leitores são eventos do passado, que foram registrados em históricos de comentários nas mídias envolvidas, preferiu-se abordar o trabalho como uma pesquisa documental.

4.1 CONSTITUIÇÃO DO CORPUS DA ANÁLISE

Segundo Bauer e Aarts (2002), o *corpus* de um tema é composto pelos materiais identificados como fontes importantes para que o pesquisador possa fundamentar seu texto. A palavra é de origem latina e significa corpo; no contexto acadêmico, *corpus* é o conjunto de documentos sobre determinado tema.

O corpus da pesquisa bibliográfica foi constituído por meio de uma pesquisa no buscador especializado *Google Acadêmico*, empregando como termos de busca os títulos das webséries, “the lizzie bennet diaries” e “emma approved”. Foram localizados dois artigos contendo informações relevantes para a presente análise, o primeiro em um periódico brasileiro e o segundo em uma plataforma gerenciada por uma universidade dos Estados Unidos. Essas duas fontes providenciaram toda a informação necessária para cumprir a etapa da análise que exigia um levantamento bibliográfico.

Quanto ao corpus da pesquisa documental, os documentos analisados foram as webséries *The Lizzie Bennet Diaries* (2012-13), uma adaptação de *Orgulho e Preconceito* (*Pride and Prejudice*, 1813) e *Emma Approved* (2013-14), releitura do romance *Emma* (1885). Na análise teremos uma seção para apresentar as obras. Para especificar melhor o que exatamente foi extraído dessas webséries para constituir o corpus, trata-se de vídeos, fotografias, áudios e mensagens de texto, publicadas tanto pelos autores quanto pelos leitores. Como o foco da análise está nos efeitos de leitura, o conteúdo publicado pelos webespectadores foi especialmente importante.

As webséries são uma produção da Pemberley Digital e foi veiculada no Youtube. A Pemberley Digital é uma empresa de produção de vídeo na web especializada na adaptação de obras clássicas para o novo formato de mídia. As duas webséries também contam com perfis das personagens em redes sociais, como Twitter, Facebook e Tumblr, possibilitando interação das personagens com o público. As produções contam uma releitura contemporanizada da narrativa, apresentando a cada episódio uma postagem do vlog das protagonistas.

4.2 LOCUS DA PESQUISA

O *locus* da pesquisa bibliográfica foi virtual devido ao nível de especificidade do tema tratado, que não foi encontrado em acervos físicos aos quais a pesquisadora teve acesso. Como já foi explicado na constituição do corpus, o local onde as informações úteis foram recuperadas foi nos resultados do buscador especializado *Google Acadêmico*, que levou a pesquisa até um periódico eletrônico da UENP, localizado na cidade de Jacarezinho, Paraná, e a uma plataforma também eletrônica da Universidade de Millersville, localizada na cidade de Millersville, condado de Lancaster, estado da Pensilvânia, Estados Unidos.

O *locus* da pesquisa documental também foi virtual. As webséries analisadas contam com uma narrativa transmidiática que acontece principalmente em cinco plataformas: *YouTube* (com a parte principal da série, em forma de *vlog*), *Twitter* (com atividades dos personagens em tempo real), *Instagram* (com conteúdo complementar ao *Twitter*), *Blog* (com informações complementares à websérie) e *Facebook*.

O *locus* principal das webséries foi o repositório onde os referidos conteúdos audiovisuais estão armazenados. Trata-se do website de compartilhamento de vídeos YouTube, que, segundo Burgess e Green (2009), foi criado em 2005 e, desde então, tem sido o maior site do gênero na Web. O YouTube, além de plataforma de hospedagem de vídeos, é uma mídia social, visto que permite que seus usuários produzam conteúdo audiovisual sem limitações burocráticas, além de interagirem uns com os outros. Em 2006, o *site* foi adquirido pela *Google Inc.* Ao disponibilizar gratuitamente uma interface bastante simples e integrada, o *site* possibilita que diferentes usuários façam o *upload* de conteúdo audiovisual, publiquem, acessem e assistam aos vídeos em *streaming*. A missão desta plataforma é dar a todos uma voz e revelá-la ao mundo.

Os pesquisadores, para além de um enfoque mercadológico ou técnico, procuram compreender o *YouTube* como um “sistema cultural intermediado”, que possui distintas dinâmicas de organização e disposição de conteúdo. Ao se apropriarem do *YouTube*, os usuários adquirem uma posição de *prosumers*, em que agem como produtores e consumidores de conteúdo (BRUNS, 2008). Nesse sentido, produtor – que é ao mesmo tempo usuário – e usuário – que é ao mesmo tempo produtor – constituem comunidades ao produzirem e consumirem conteúdo de interesse comum, tal como se pode evidenciar nos diversos canais dispostos nesta plataforma.

Os *locus* secundários, que fazem parte da narrativa transmídia e usados para expandir o universo das webséries são os *blogs*, *Twitter*, *Instagram* e *Facebook*. O *Twitter* é uma plataforma considerada como ferramenta de rede social na internet. Foi fundado em 2006 como um projeto da empresa Odeo, por Jack Dorsey, Biz Stone e Evan Williams. Segundo o site Tecmundo (2010), o projeto inicial do *Twitter* foi de Dorsey, que idealizou um serviço de troca rápida de *status*, como uma mensagem de texto SMS. O *Twitter* se tornou uma rede de informação em tempo real. A rede social é composta pelos *followers* e *following* que são respectivamente, os seguidores e as pessoas seguidas. Estes usuários se conectam às histórias, ideias, opiniões e notícias que mais se identificam (RECUERO, 2009).

De acordo com verbete do dicionário *on-line* de Merriam-Webster (2017), *blog* é um website no qual o usuário registra opiniões, atividades e experiências. Uma forma

localizada do termo é *blogue*. Uma definição corolária é a de *blogger*, pessoa que escreve blog. Rebecca Blood (2000), escritora da primeira geração de bloggers, explica que a expressão *blog* surgiu de um trocadilho feito com o termo original, que em vez de ser pronunciado “*web-log*” (registro na web) foi pronunciado “*we-blog*” (nós blogamos). Há diversas plataformas que oferecem o serviço de hospedagem de blog, sendo, por exemplo, o *Blogspot* o adotado por *The Lizzie Bennet Diaries*.

Instagram, conforme o site (*INSTAGRAM, 2020*), é um serviço de compartilhamento de fotos e vídeos que, há poucos anos, foi adquirido pelo *Facebook*. Ele foi criado por Kevin Systrom e Mike Krieger em 2010 e tem como foco os dispositivos móveis. O aplicativo foi desenvolvido com o intuito de proporcionar ao usuário a possibilidade de fotografar algo que chame sua atenção e, em seguida, jogar a imagem na web para que ela possa ser compartilhada por outras pessoas. Possui um aplicativo móvel de captura e compartilhamento de imagens, permitindo que os usuários apreendam, tratem e publiquem a fotografia através de sua rede. Com o aplicativo, também é possível adicionar vídeos curtos, com a aplicação de filtros específicos e um sistema de estabilização das imagens gravadas. No Instagram, semelhante ao que acontece no *Twitter* e no *Facebook*, o usuário pode marcar suas fotos com hashtags. As “*hashtags*” são formas estruturadas de categorizar e indexar postagens e outros conteúdos. Elas dão contexto à sua publicação, quando usadas corretamente. Ao acrescentar o famoso jogo da velha (#) no início de uma palavra, você faz com que a mesma se torne *clicável*, e quando alguém clica no mesmo “*hashtag*”, consegue encontrar a sua publicação. Ou seja, elas têm poder de fazer com que a visibilidade dos seus *posts* seja consideravelmente maior.

Facebook é um site e serviço de rede social que foi lançado em 4 de fevereiro de 2004, operado e de propriedade privada da *Facebook Inc.* A criação do site foi inicialmente limitada pelos fundadores aos estudantes da Universidade de *Harvard*, mas foi expandida para outras faculdades na área de Boston, da Ivy League e da Universidade de *Stanford*. O site gradualmente adicionou suporte para alunos em várias outras universidades antes de abrir para estudantes do ensino médio e, eventualmente, para qualquer pessoa com 13 anos ou mais. O website é gratuito para os usuários, gera receita proveniente de publicidade, incluindo banners, destaques patrocinados no *feed*

de notícias e grupos patrocinados. Usuários criam perfis que contêm fotos, além de listas de interesses pessoais, trocando mensagens privadas e públicas entre si. De acordo com Teixeira (2012) a missão do *Facebook* é servir como mapa segundo o qual o indivíduo pode se mover pela rede descobrindo coisas novas com base em outras pessoas que vão encontrando pessoas que já conhecem e nas recomendações que estas pessoas lhes dão. O *Facebook* é uma rede social que permite que os indivíduos se conectem criando grupos de discussões, como também compartilhar ideias e conteúdos em comum. Essa ferramenta possui diversas funcionalidades agregando vários serviços.

4.3 MÉTODO DE ANÁLISE

Para a análise dos efeitos de leitura foi empregada a Estética da Recepção como método, com base nos estudos de Zilberman (2015), porém adaptada para suprir as necessidades da pesquisa em questão, que trata como os leitores manifestam suas impressões sobre as webséries em comentários publicados em diferentes mídias presentes no ciberespaço.

De acordo com Zilberman (2015), a teoria de Jauss pode inicialmente ser dividida em sete teses, sendo as quatro primeiras premissas básicas e as três posteriores de natureza metodológica. Segundo, Débora Regina Vogt (2010), as quatro premissas podem ser sumarizadas na: (1) existência de uma relação dialógica entre leitor e texto, o que implica na mutabilidade da obra literária ao longo do tempo; (2) necessidade de a obra ser entendida dentro de seu gênero literário, o que, apesar de parecer restringir a interpretação da obra a um contexto fechado, na verdade enseja o diálogo entre obras literárias que desenvolvem temáticas correspondentes; (3) existência de uma história particular e um caráter artístico da literatura, que age sobre um grupo de leitores, com base no horizonte de expectativa que ele tem; (4) teleologia da obra literária fixada em um objetivo emancipatório, de influência e reconstituição de horizontes dos leitores da época em que ela é publicada, existindo assim interpretações originais, que estão relacionadas às necessidades do público da época, e uma história de interpretações que se modificou até chegar na recepção do leitor atual.

A primeira tese propõe que uma renovação da história literária não é compatível com o objetivismo histórico fundado em uma tradição estética de produção e representação, que organiza fatos literários *a posteriori*, mas sim na experiência do leitor. Essa premissa se refere a como a atualização da obra no momento da leitura ocorre de maneiras diferentes em épocas diferentes, marcando a mutabilidade da obra literária na história. A história da literatura se realiza nessas atualizações, como um processo de recepção e produção estética que tem como ator o próprio leitor. Conforme Zilberman (2015), a possibilidade de a obra poder se atualizar a partir de uma leitura é um sinal de que ela está “viva”, sendo a relação dialógica entre leitor e texto um fato primordial da história da literatura.

A segunda tese propõe que a análise literária consegue evitar os problemas trazidos pela subjetividade psicológica do leitor e se descreve a recepção dentro de um sistema de expectativas oriundo de um pré-entendimento do gênero, da forma e dos temas de obras já conhecidas, bem como da oposição entre as linguagens poética e prática. Como já foi explicado e defendido, o leitor interage ativamente com a ilusão estética criada pela obra, preenchendo pontos de indeterminação através de uma contingência mútua entre o leitor e a representação da obra em seu imaginário. Mudando o leitor, altera-se também a assimetria que existe entre ele e a obra. Não apenas porque o novo leitor tem pontos de indeterminação diferentes, mas também porque a contribuição da obra para a contingência vai ser outra, visto que esta existiu no imaginário desse leitor. Em outras palavras, o polo da obra também muda porque ela não é um objeto absoluto que existe no plano real, mas sim um objeto relativo que existe no plano da recepção, representada no imaginário do leitor.

A visão de mundo do leitor, portanto, influencia grandemente na atualização da obra. Essa visão depende do contexto em que ele se insere e, traçando o seu perfil é possível enxergar a mudança da obra em uma linha histórica e, portanto, na historicidade da literatura. Ao longo do tempo, as interpretações mudam e, portanto, o mesmo objeto estético literário gera respostas diferentes daquelas que fornecia no contexto da publicação original, isto acontece porque o leitor atual participa da interação trazendo consigo questões contemporâneas e acompanhando a mudança nas interpretações, constitui-se um saber do indivíduo referente à temática explorada pela

obra e à forma que essa exploração se dá. Esse sistema de saberes referentes ao gênero tratado fornece parâmetros externos ao horizonte de expectativas de um leitor individual, que pode ajudar um analista literário a perceber o grau de peculiaridade da recepção de um determinado leitor. Dessa maneira, apesar de cada leitor ser especial, pode-se perceber elementos em comum, compreendendo a recepção e os efeitos da leitura sobre o público. Nesse sentido, como resume Costa (2002), a segunda tese afirma que o saber prévio do público, que transcende a subjetividade de um leitor, determina a recepção, transformando-a em um fato histórico e social.

A terceira tese se relaciona com a reconstituição do horizonte de expectativas após a experiência estética que provoca uma mudança na visão da realidade do leitor. Existe uma distância entre as expectativas e sua efetivação, dentro da qual a recepção pode tomar diversos rumos diferentes, como o que resulta na rejeição ou na aprovação. A objetivação dessa distância estética leva a uma reconstituição do horizonte rompido ao longo do processo de recepção.

Ela propõe, assim, que uma mudança no horizonte de expectativas de uma audiência pode influenciar grandemente os efeitos de leitura de outras obras, interferindo a reação do público. Nesse sentido, um texto literário bem recebido em um momento, pode cair no esquecimento em outro, pois no horizonte de expectativas do leitor do segundo momento já existem experiências estéticas relativas à temática do texto. Conforme Costa (2002), o saber prévio é fundamental para a recepção do texto literário. A memória do leitor constitui, a propósito, um horizonte de referências não apenas relativas à sua visão de mundo, em um sentido mais amplo, mas também ao seu conhecimento literário, em relação ao gênero, forma e temática de obras literárias.

A quarta tese propõe que a reconstrução do horizonte de expectativas permite fazer as perguntas que o texto responde, descobrindo como o leitor da época entendeu a obra. Zilberman (2015) aponta que essa tese se compromete com a hermenêutica, entendendo que o texto responde às necessidades do público com o qual dialoga.

Seguindo essas premissas, como relata Vogt (2010), a aplicação metodológica da Estética da Recepção por Jauss se fundamenta em um tríplice aspecto: diacrônico, sincrônico e pragmático. Eles correspondem às três últimas teses apresentadas pelo autor. Além das interpretações e da memória subjetiva individual de um leitor isolado,

há um aspecto diacrônico que contextualiza a obra dentro de uma série literária, pois um objeto estético literário pode dialogar com leituras anteriores. Ademais, esse diálogo pode ocorrer entre obras produzidas em uma mesma época, o que evidencia um aspecto sincrônico.

Os aspectos diacrônicos e sincrônicos da obra literária expõem a relação entre a literatura e a sociedade, o que, conforme Costa (2002), levou Jauss a entender que a recepção surte efeitos na vida prática do leitor, de tal maneira que a quebra de horizontes de expectativa e sua conseqüente construção de sentidos retroage no comportamento social do receptor. Com esse poder, a literatura revela ter uma função social a ser cumprida. Esse é o aspecto pragmático da Estética da Recepção, que trata da relação entre a literatura e a vida prática do leitor.

A aplicação metodológica da Estética da Recepção, assim, é uma atividade de hermenêutica literária que busca encontrar interpretações de uma obra para determinado grupo de leitores, considerando que existe uma lógica histórica para essa recepção, que distingue grupos contemporâneos da publicação e grupos posteriores, seja pela diferença nos problemas enfrentados na vida prática deles, pela interação horizontal sincrônica com outras obras que desenvolvem temáticas correspondentes ou pela interação vertical diacrônica com obras futuras, que foram escritas por autores cujos horizontes já foram expandidos ao longo da história da temática e se encontram em um nível diferente.

Zilberman (2015) apresenta um estudo da aplicação do método por Jauss, que adotou como problemática o fato de a obra *Ifigênia em Tauríde*, do autor Johann Wolfgang von Goethe, sair da posição de clássico de extrema importância para o humanismo alemão para se tornar uma desinteressante leitura escolar obrigatória. Nesse estudo, o aspecto diacrônico do método fica evidente quando Jauss examina o diálogo da obra literária em questão com as “*ifigênias*” de Jean Racine (cuja primeira performance no teatro aconteceu cerca de um século antes da de Goethe) e de Eurípedes (escritor de tragédias da Grécia Antiga).

Também pode ser percebida a premissa da historicidade da obra quando Jauss, conforme relata Zilberman (2015), conclui que um dos fatores que levaram *Ifigênia* a se tornar o que se tornou é a forma clássica de tragédia, que não pode ser

atualizada para uma contingência mais mútua com leitores contemporâneos. Ou seja, o fato de o leitor em questão, estudantes que leem a obra na escola, não apreciarem a forma clássica já exerce uma grande influência sobre a recepção.

Uma segunda etapa da teoria de Jauss que precisa ser considerada é a que dá uma atenção especial para a hermenêutica literária. Sob influência dos estudos de Iser, conforme sugere Zilberman (2015), a teoria de Jauss passou a distinguir duas espécies de concretização: a intraliterária e a extraliterária. É importante lembrar que a noção de concretização se refere ao ato de preencher os pontos de indeterminação da obra durante o processo de recepção.

A concretização intraliterária ocorre dentro de um horizonte implícito de expectativas que é proposto pela obra, o que enseja a existência de um “leitor implícito”, ou seja, de um leitor imaginado pelo autor, cuja recepção se dá com base na visão de mundo que o autor espera que o leitor tenha. Trata-se, portanto, de um processo com efeitos condicionados pela obra, que não é afetado pela história da literatura, permanecendo imutável por ser inerente ao objeto estético literário.

A concretização extraliterária, por outro lado, refere-se àquela que ocorre durante a recepção real, que conjuga fatores externos ao objeto estético, dentro de um horizonte de expectativas que determinado leitor realmente tem. Nesse processo, atua a figura do “leitor explícito”, que traz consigo elementos de ordem histórica, social e biográfica. A interação entre os dois tipos de leitor (implícito e explícito) enseja uma fusão de horizontes.

A Estética da Recepção como método, a fim de otimizar a eficiência metodológica, pode considerar esses dois tipos de leitores separadamente. O simples contraste entre o leitor imaginado pela obra e o leitor historicamente determinado já tem o potencial para trazer dados analíticos valiosos. Ademais, fica mais evidente a importância não só de se entender os efeitos de leitura de uma obra, como se eles fossem um objeto absoluto, com existência própria isolada, mas sim os efeitos sobre determinado grupo de leitores.

Em um primeiro nível, que é mais fácil, pode-se entender os efeitos sobre um leitor implícito, o que exige somente o conhecimento das projeções ideológicas que recaiam sobre o autor. No segundo nível é capaz de estudar os efeitos sobre leitores

com horizontes conhecidos ou facilmente verificáveis, como os leitores contemporâneos ao analista. Enfim, em um terceiro nível, para compreender os efeitos de leitura em leitores explícitos ao longo da história do objeto estético literário, torna-se importante reconstituir os horizontes de tais leitores.

Com essa visão, a proposta metodológica vai além da noção inicial de uma aplicação tríplice (sincrônica, diacrônica e pragmática), incorporando a hermenêutica literária para comportar três etapas: compreensão, interpretação e aplicação. A compreensão consiste na fase de encontrar as perguntas que dão origem às respostas presentes no texto literário. Isso significa que compreender um objeto literário equivale a vê-lo como resposta e a chegar às perguntas originárias dessa resposta. Já a interpretação seria a forma explícita da compreensão, diferindo-se da leitura compreensiva por ser retrospectiva, ou seja, nessa fase é realizada uma leitura à qual “é lícito voltar do fim para o começo ou do todo ao particular” (ZILBERMAN, 2015, p.96). Por sua vez, a aplicação corresponde à fase da leitura histórica e reconstrutiva, por meio da qual se procura as perguntas para as quais o texto foi uma resposta na época.

A etapa da aplicação é clara no caso da Jurisprudência e Teologia, mas não na Literatura. A aplicação da hermenêutica jurisprudencial se dá na ação de dirimir conflitos jurídicos, determinando a aplicação da norma jurídica em um caso concreto. Por outro lado, a hermenêutica teológica é aplicada na constatação do que a verdade venha a ser, com base em um documento sagrado, definindo a interpretação correta para determinada religião ou corrente religiosa.

A aplicação na Literatura se dá na reconstrução dos horizontes de um leitor explícito e histórico, revelando os efeitos de sua leitura e a da sua recepção do objeto estético literário. Assim, o procedimento seguido pela hermenêutica consiste na realização de uma leitura progressiva para compreender a forma do texto e o leitor implícito por ele imaginado, seguida por uma leitura retrospectiva que volta ao início interpretando detalhes que fica nas entrelinhas e por uma leitura reconstrutiva que define os horizontes do leitor explícito.

A hermenêutica literária é especial por refletir sobre as propriedades estéticas de uma obra de arte. Porém, como aponta Vogt (2010), ela não é de aplicação exclusiva no âmbito da literatura, podendo também servir outras áreas. Há autores, como Charles

Martindale e Hans Ulrich Gumbrecht, que já usaram a Estética da Recepção na historiografia literária e interpretação textual. Essas propostas metodológicas podem ser visualizadas mais facilmente na prática.

Além das aplicações realizadas pelo próprio Jauss, um exemplo de destaque seria o de Zilberman (2015) ao analisar o livro *Helena*, de Machado de Assis. A autora começa com uma leitura progressiva, apresentando o enredo e a forma do texto literário a ser compreendido, e uma leitura retrospectiva, reconhecendo que faz parte da natureza desse texto, em particular, incentivar o retrospecto, pois *Helena* cronologicamente começa com o final. Considerando as condições de publicação originais (antes de virar um livro, a história tinha sido periodicamente veiculada sob a forma de folhetim de jornal), ela começa a conhecer o leitor implícito que Machado de Assis provavelmente imaginava ao escrever, mas continua explorando os possíveis pontos de indeterminação da narrativa em um retrospecto que distingue diversas temáticas tratadas. Apesar de os temas não serem apresentados em forma de pergunta, lembram a abordagem de entender o texto como resposta e procurar as perguntas originárias.

Ademais, Zilberman (2015) revela o caráter diacrônico escondido em algumas temáticas, como no incesto, que deixa implícito um diálogo com as tragédias gregas que tratam de Édipo. Faz, também, uma vinculação do universo ficcional da obra com a realidade social da época da publicação, observando que ela retrata uma realidade mais rígida do que a realidade social do leitor.

Depois de pensar na recepção do leitor implícito de acordo com os aspectos intraliterários do texto e de um potencial leitor explícito, ou melhor, de uma potencial leitora explícita que pode se identificar com Helena, investigando a situação da emancipação da mulher na época, Zilberman (2015) passa a olhar para leitores cuja experiência estética não fica apenas no campo das conjecturas, mas que deixaram impressões registradas: os críticos literários.

Percebe-se, por conseguinte, que a aplicação metodológica da Estética da Recepção dentro desse paradigma hermenêutico pode ser adaptada para explicar os efeitos de leitura de leitores em um ambiente transmidiático, visto que nesse novo ambiente há uma abundância de impressões deixadas pelos leitores, em comparação

aos casos de Jauss e Zilberman. Em vez de, por exemplo, reunir comentários deixados por críticos literários, é possível apreciar o *feedback* de uma diversidade de internautas.

4.4 PROCEDIMENTO ANALÍTICO

O procedimento analítico foi dividido em duas etapas: (1) leitura compreensiva e interpretativa das webséries, para determinar quem é o leitor implícito imaginado pelos autores; (2) reconstituição do horizonte de expectativa dos leitores, determinando quem são os leitores explícitos que realmente leram a obra.

Na primeira etapa, a pesquisadora assistiu todos os vídeos das duas webséries, buscando entender quais são as perguntas para as quais as temáticas abordadas se revelaram como resposta e refletindo sobre como isso se relaciona com a obra de partida e as adaptações anteriores. Antes de apresentar os resultados dessa leitura compreensiva e interpretativa, foram apreciadas também análises feitas nos trabalhos de Lourenço (2019) e Petrillo (2018), percebendo-se que eles abordaram todos os pontos que seriam arrolados pela pesquisadora nessa etapa, visto que a parte mais específica da Estética da Recepção se verifica na análise dos efeitos de leitura, que é a próxima etapa. Portanto, essa parte da análise foi apresentada estudando-se essas fontes secundárias, sendo realizada uma descrição das webséries, apresentado as temáticas da narrativa, explicado o projeto de transmídia e destacado seu aspecto diacrônico, mostrando onde elas se encontram no espectro de adaptações desde a publicação das obras de partida, ou seja, sua posição dentro da série literária.

Na segunda etapa, foram analisados os efeitos da leitura estética destacando comentários que revelam o tipo de prazer que o leitor experienciou: o poético, o aistético ou o catártico. Para analisar a interação, verificou-se que tipo de contingência pode ser constatado nos comentários: assimétrica, reativa ou mútua. Ademais, foi feito um levantamento quantitativo dos comentários, avaliações (“curtidas”) e outras formas de engajamento oferecidas pelas plataformas em que os leitores interagem com os autores. Foram observados, além disso, referências a pontos de indeterminação, verificando como os leitores lidam com as lacunas na narrativa. Atentou-se, também, ao dispositivo de recepção na forma da percepção do leitor à presença dos narradores, destacando especialmente os momentos em que a distância entre leitor e narrador é

menor (nos momentos em que há trocas diretas de mensagens entre os dois em mídias auxiliares). Outro aspecto abordado nesta etapa foi a maneira como o leitor relaciona as adaptações em questão com suas leituras anteriores.

Para ambas as etapas, como instrumento de coleta de dados, foram elaboradas e preenchidas fichas de coleta com transcrições ou imagens do conteúdo recortado. Considerando-se “conteúdo” falas em vídeos do vlog, comentários no YouTube, postagens no Twitter, fotos no Tumblr etc. As fichas foram organizadas em um apêndice e três anexos. No Apêndice A, foram feitas transcrições de falas dos personagens no vlog. No Anexo A, foram organizadas imagens de comentários feitos no YouTube. No Anexo B, foram dispostas postagens e respostas no Twitter. No Anexo C, foram recortadas postagens no Facebook.

Para os dados quantitativos, em vez de fichas de coleta, a contagem foi registrada diretamente em tabelas, montadas no programa *online* gratuito *Google Spreadsheets*. A partir da tabela, no mesmo programa, foram feitos cálculos para processar os dados e obter resultados relevantes para a análise, bem como foram plotados gráficos.

5 ANÁLISE

5.1 LEITURA COMPREENSIVA E INTERPRETATIVA

Esta secção caracteriza as duas webséries seleccionadas para a análise, primeiro com uma discussão sobre *The Lizzie Bennet Diaries*, que é a série que abriu caminho para todas as outras adaptações do universo austeniano na internet, e depois sobre *Emma Approved*. Apesar de ambas terem um estilo semelhante, as duas usam a contribuição e o conhecimento do público de maneiras muito diferentes. Isso se deve aos diferentes enredos definidos pela produtora e alguns detalhes do formato que causam grandes diferenças de imersão e interação. Ambas as séries também possuem elementos metatextuais muito diferentes, apesar de serem ambas produzidas pela mesma empresa e baseadas em livros da mesma autora.

5.1.1 APRESENTAÇÃO DAS WEBSÉRIES

Antes de começar a apresentação das webséries, para esclarecer o leitor que não conhece o primeiro texto da história, exhibe-se o resumo dos livros e em seguida começa a análise dos vídeos.

5.1.1.1. THE LIZZIE BENNET DIARIES

O livro *Orgulho e Preconceito* é a obra mais popular de Jane Austen. O enredo tem lugar na Inglaterra do início do século XIX, onde vive a família Bennet, com cinco filhas. Os personagens principais são Mr. Darcy e Elizabeth, a segunda mais velha das meninas Bennet. Nesta época as mulheres não podiam ter uma carreira profissional e o único objetivo que tinham na vida era casar com um bom partido. Trata-se de um acontecimento quando dois jovens solteiros e ricos aparecem na região, vindos do Norte. Mr. Bingley adquire a mansão Netherfield Park e traz consigo o amigo Mr. Darcy. Mr. Darcy revela-se um homem antipático, arrogante, que Lizzie, na mesma noite em que o conhece, passa a detestar. Ao longo da história, Mr. Darcy se apaixona por Lizzie e a pede em casamento, mas ela recusa a proposta. Alguns meses mais tarde, durante

um passeio por Derbyshire com seus tios, Elizabeth visita Pemberley, a casa de Darcy. A caseira de Darcy, uma velha senhora que o criou desde a infância, presenteia Elizabeth e seus parentes com uma impressão benevolente e correta do caráter do rapaz. Algum tempo depois, Bingley propõe casamento a Jane, e há rumores de que Darcy proporá casamento a Elizabeth. Lady Catherine vai até Longbourn e confronta Elizabeth, ameaçando-a para que não aceite a proposta de Darcy. Elizabeth recusa obedecê-la e, quando Darcy a visita e lhe propõe casamento, ela aceita.

The Lizzie Bennet Diaries é uma releitura moderna do livro *Orgulho e Preconceito*. Foi a primeira websérie criada pela Pemberley Digital e ganhou muita atenção do público, sendo a primeira a ganhar o prêmio Creative Arts Emmy, em 2013. A websérie é o diário online de uma jovem de 24 anos, Lizzie Bennet, estudante universitária, que mora com seus pais e suas duas irmãs. Ela começa a gravar os vídeos em seu quarto, com a ajuda de sua melhor amiga, Charlotte. Coincidentemente, com o início das gravações de seu vlog, se mudam para a casa mais bonita do bairro Bing Lee, um rico estudante de medicina, sua irmã Caroline Lee, e William Darcy, amigo da família. Isso deixa a Sra. Bennet em frenesi, pois ela vê a oportunidade perfeita para casar uma de suas filhas solteiras com o homem rico que se tornou seu vizinho, Lizzie faz piada dessa e de outras situações no seu vlog. Mas a Sra. Bennet talvez seja a personagem que tem mais semelhança com o livro de Austen. No geral, a história substitui os bailes por festas no bar, e os oficiais da milícia agora são uma equipe de natação que está treinando na área.

Lourenço (2019) discute que, na perspectiva adotada na websérie, o casamento não é o ponto central e não é a principal forma de as mulheres conseguirem estabilidade financeira, como acontecia na Inglaterra no século XVIII. A atualização procurou focalizar as relações entre as personagens femininas, como irmãs e como amigas, e as dificuldades que enfrentam como jovens mulheres na contemporaneidade. A fala das personagens ressalta desde o início da narrativa preocupações relacionadas à carreira profissional, além de abordar a busca das mulheres por uma identidade que não seja definida a partir de um homem e o discurso de repressão da sexualidade feminina.

Lizzie tem um papel significativo na narrativa por ser a vlogueira-narradora. Considerada pela irmã Lydia como uma “solteirona enclalhada” e “nerd”, é uma jovem que passa bastante tempo na biblioteca e não costuma ir a festas ou bares. No segundo episódio, apresenta-se da seguinte maneira: “Eu gosto de chuva, livros clássicos e qualquer filme estrelado por Colin Firth. Estou na faculdade estudando comunicação, então eu leio muito, escrevo muito e especialmente neste momento falo muito”. Apesar de ser uma pessoa dedicada e estudiosa, Lizzie julga as pessoas negativamente, acredita que está sempre certa, não ouve os outros e não reconhece seus erros, demonstrando orgulho e preconceito em diversas situações. Nos primeiros episódios, faz duras críticas à irmã mais nova, porém diversos acontecimentos fazem com que perceba o erro que está cometendo. O mesmo acontece em relação a outros personagens. Assim, Lourenço (2019) explica que a caracterização da personagem é aprofundada pelo fato de os eventos serem contados de sua perspectiva e seu amadurecimento é acompanhado pelo público.

Charlotte aparece no primeiro episódio como a melhor amiga de Lizzie e é a pessoa que contribui com a gravação e edição dos vídeos para o vlog. Charlotte Lucas é transformada em Charlotte Lu, uma estudante de mestrado em Comunicação de descendência asiática. Esta personagem é a filha mais velha de uma família de classe média que está com dificuldades financeiras inclusive para possibilitar que ela continue seus estudos. A estudante não é sonhadora, é bastante realista e sabe que devido à sua idade e às condições de sua família precisa tomar decisões para ajudar os pais e se manter financeiramente. Em uma conversa, no episódio 16, na qual Lizzie afirma que Charlotte será uma pessoa famosa e de muito sucesso porque é inteligente e trabalha bastante, Charlotte diz: “Desculpa acabar com o seu sonho Lizzie, mas o sucesso acontece por sorte, trabalho duro, e mais sorte”. A personagem é mais racional do que emocional, é apaixonada pelo curso de Comunicação e pelo trabalho com vídeos, mas tem consciência de que não é fácil construir uma carreira nesta área.

Lourenço (2019) chama a atenção para como os adaptadores também revisaram a proposta de casamento de Mr. Collins para Elizabeth Bennet. Na websérie, Ricky Collins é um amigo de infância de Lizzie que gerencia uma empresa na área de comunicação e mídia. Como a proposta de casamento devido ao fato de ser herdeiro

dos bens da família soaria estranha na atualidade, no episódio 39, Collins oferece uma posição para Lizzie na empresa na qual trabalha. Apesar de a proposta ser lucrativa, ela recusa a oferta de emprego. O episódio estabelece uma relação intertextual com o romance e recria o diálogo em que Mr. Collins insiste em repetir os aspectos positivos de sua proposta e Elizabeth nega diversas vezes apontando os aspectos negativos. A atualização da cena conseguiu alcançar um efeito similar ao do texto de partida, mas abordando as preocupações das jovens mulheres na contemporaneidade. Em contrapartida, Charlotte Lu convence Ricky Collins a lhe fazer a mesma proposta de emprego e a aceita por considerar que está em uma situação econômica difícil e não quer perder uma oportunidade lucrativa como essa. Esta mudança significativa no enredo revela as diferenças de contextos sociais entre o romance e sua adaptação. No romance e nas adaptações anteriores desta obra os leitores pressupõem que Charlotte provavelmente induziu Mr. Collins a pedi-la em casamento. Já na websérie, o episódio 41 é produzido para mostrar aos espectadores Charlotte Lu convencendo Ricky Collins a lhe oferecer o emprego que havia proposto para Lizzie.

A irmã mais velha da protagonista, Jane, tem 26 anos, já terminou a graduação e trabalha no departamento de moda de uma empresa, no entanto, ganha pouco, tem dívidas de financiamento estudantil e está tentando conquistar um emprego melhor em sua área. É educada, tímida, calma, preocupada com as outras pessoas, dedicada ao trabalho. Apesar de ser romântica, coloca sua carreira antes de um relacionamento. Ao contrário da construção da personagem no romance, na adaptação não age como se não houvesse futuro após o término de sua relação com Bing Lee (no romance Bingley). Vive momentos de tristeza, mas retorna às suas atividades diárias. Jane decide seguir com sua vida sem Bing Lee e demonstra não ter medo de mudanças para atingir seu objetivo de conseguir um emprego melhor no ramo da moda. Aceita uma proposta de emprego que sua empresa havia feito para trabalhar em Los Angeles e ao retornar para casa, no capítulo 70, para uma visita afirma: “Eu estou em uma nova cidade. Tenho um emprego que eu adoro, com pessoas que são legais e interessadas em coisas legais. Não preciso de um relacionamento que deu errado para me definir”. Ao final da narrativa, no episódio 92, a personagem recebe outra proposta de trabalho

em Nova York e decide aceitá-la. Quando Bingley a procura para reatar o namoro, a personagem avisa que está se mudando e ele pode decidir acompanhá-la ou não.

No entanto, a modernização mais ousada do romance original está na caracterização de Lydia Bennet. Essa conclusão não se restringe à visão apresentada pela análise de Lourenço (2019), mas é confirmada pelos próprios leitores como será mostrado na etapa da leitura reconstrutiva. Em *Orgulho e Preconceito* de Jane Austen e suas outras adaptações, a irmã mais nova da protagonista é caracterizada como egocêntrica, impulsiva e dramática. Em todas as adaptações em que esta personagem aparece, ela foge com o problemático antagonista George Wickham acreditando que ele pretende se casar com ela, e sempre acaba se casando com ele para salvar a reputação da família. Na Websérie Lydia é construída como uma personagem mais complexa. Apesar de ainda ter traços de imaturidade e criar algumas atitudes embaraçosas, ela é uma mulher que lida com conflitos contemporâneos: sua relação com os pais, a dificuldade de ser aceita por sua irmã Lizzie, o fato de a sociedade ainda exigir determinados comportamentos das mulheres, a vontade de se divertir, mas a necessidade de estudar e trabalhar por ser de classe média. No início, aparece como uma jovem de vinte anos, descontraída, despreocupada com o futuro, sempre alegre, namoradeira e ingênua. Lizzie não aprova o comportamento despreocupado da irmã e sua presença contínua em bares e festas e a apresenta ao público no episódio 2 com a seguinte fala “estamos muito orgulhosos pelo fato de agora ela ser muito velha para participar de algum reality show sobre gravidez na adolescência”.

Lydia começa a demonstrar insatisfação com o julgamento constante da irmã e começa a amadurecer como pessoa, principalmente após sua relação conturbada com George Wickham. Em sua busca por aceitação e não se sentindo acolhida pela família, Lydia começa a gravar seus próprios vídeos. Ela discute com Lizzie por causa do julgamento constante sobre seu comportamento, afasta-se das irmãs e se sente sozinha, momento no qual George Wickham aparece. Os vídeos do canal TheLydiaBennet, e só através deste spin-off, que o público acompanha a construção de um relacionamento tóxico, pois Wickham repete constantemente para Lydia que a família da personagem não se preocupa com seus sentimentos enquanto ele está o tempo todo ao seu lado, a apoiando no que precisar. O spin-off revela também como

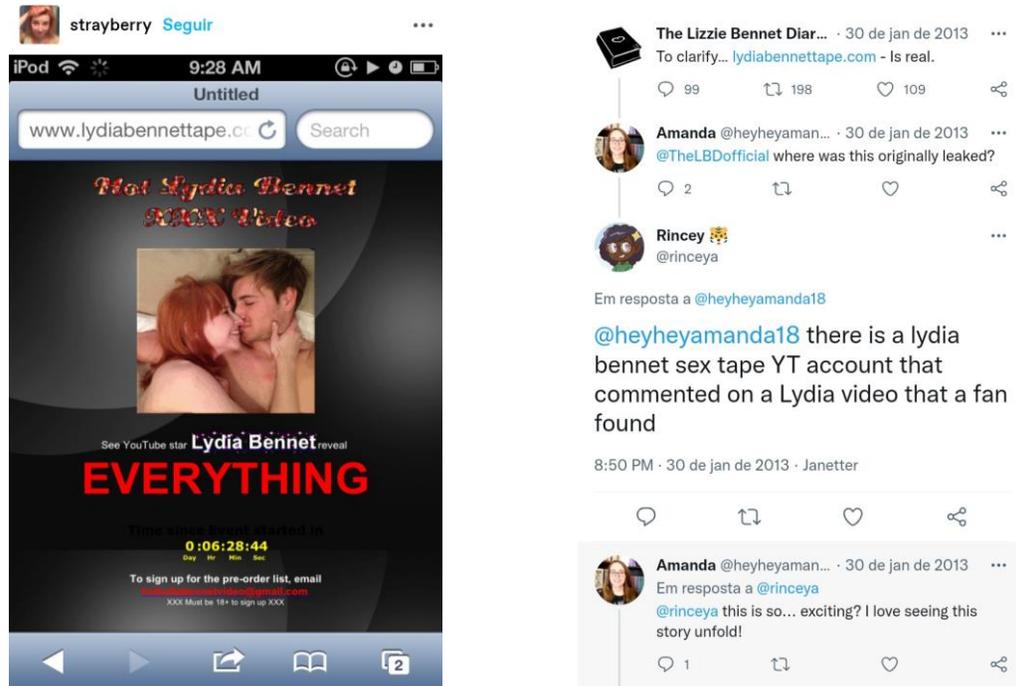
Wickham influenciou as decisões de Lydia neste período, enquanto em outras adaptações o leitor não é informado sobre o que aconteceu entre Lydia e Wickham até o momento em que fogem juntos. Dessa forma, a websérie mostra uma perspectiva diferente sobre os eventos.

Lourenço (2019) lembra que, na obra de Austen, a fuga de Lydia com George Wickham sem se casarem é um conflito importante, pois naquele período, século XIX, era um escândalo social. Contudo, o mesmo conflito não geraria a mesma indignação atualmente, então, na transposição para a websérie, o conflito foi transformado em uma tentativa de Wickham de divulgar na internet um vídeo do casal fazendo sexo. A adequação realizada na narrativa buscou alcançar um efeito de escândalo na sociedade contemporânea. Assim como no romance, o escândalo envolve um comportamento da mulher considerado inapropriado por convenções sociais.

A fim de aproximar-se da veracidade, os escritores da websérie, construíram uma página no site lydiabennettape.com no qual afirmava-se que no dia 14 de fevereiro de 2014, dia dos namorados nos Estados Unidos, o vídeo de Lydia fazendo sexo com o namorado estaria disponível. O público ficou comovido com a situação e enviou mensagens para Lydia pelo Twitter apoiando-a, enquanto escreviam para o perfil de George Wickham pedindo para desistir do plano. A adaptação conseguiu criar um efeito de comoção entre o público que, provavelmente pela primeira vez, decidiu que a personagem Lydia não era culpada pelos acontecimentos, havia sido enganada e não deveria ficar com George Wickham.

Apesar de o site se encontrar fora do ar, ainda é possível acompanhar os acontecimentos pelo Twitter e Tumblr, como exemplifica a Figura 1:

Figura 1. #lydiabennettape



Fonte: Lydia Bennet Tape XXX, 2014.
<https://www.tumblr.com/tagged/lydiabennettape?sort=top/> e
<https://twitter.com/rinceya/status/296752154222407680>

Após a solução do conflito, realizada com a contribuição de Darcy e sua irmã Gigi, Lydia demonstra amadurecimento e Lizzie também. A relação entre as irmãs se torna mais próxima (ep. 85-86). As críticas de Lizzie são substituídas por expressões de sororidade, movimento bem atual entre as mulheres da atualidade.

Além de poderem acompanhar o lado de Lydia nos seus vídeos, outro ponto a se considerar é que esta personagem conversa com um público diferente das adaptações anteriores, chamado por muitos autores de millennials. A cultura milenar é altamente focada na aceitação da sexualidade e feminilidade das mulheres, além de responsabilizar os homens por suas ações. Muitos millennials entendem a importância do consentimento e reconhecem tanto abuso sexual e abuso emocional. Essas ideias são frequentemente vistas e discutidas nas mídias sociais que os fãs desta geração frequentam, como *Tumblr* e *Twitter*. Ao reimaginar Lydia como vítima de vingança “pornográfica”, os criadores conseguiram criar empatia pela narrativa de Lydia devido à

suposta familiaridade do público com o assunto, a ponto de Lydia até se tornar a favorita do público.

Com sua análise, Lourenço (2019) conclui que as transformações na narrativa realizadas pela adaptação foram feitas de tal maneira que a presença de *Orgulho e Preconceito* continuasse sendo percebida em LBD. As mudanças às personagens foram, predominantemente, de ampliação, ou seja, a websérie conseguiu se aprofundar mais na caracterização deles, tanto graças à duração da websérie quanto à pluralidade de perspectivas proporcionada pela transposição do texto para uma estrutura transmidiática.

Lourenço (2019), apesar de não utilizar esses termos e não adotar a Estética da Recepção como método, percebeu que o leitor implícito imaginado pelos adaptadores é um jovem internauta, interessado em narrativas fragmentadas em episódios breves e na possibilidade de interagir com a história. Para esse leitor, não basta que o enredo seja desenvolvido por personagens com identidades fixas. É preferível que os personagens estejam próximos, inseridos não só no contexto familiar da sociedade contemporânea, mas sim em um espaço que quebra as barreiras que separam o real do fictício.

O leitor implícito, portanto, é dotado de peculiaridades que são próprias de uma sociedade acostumada com a leitura online. Conforme Murray (2003), o ambiente digital desperta desejos que não existiam na leitura em suportes físicos. Trata-se de uma leitura extensiva, com múltiplos textos conectados por hyperlinks, cuja navegação é guiada pela participação ativa do leitor. Os produtores de LBD provavelmente imaginaram esse leitor por serem este tipo de leitor. Ao ler a lista de produtores (PEMBERLEY DIGITAL, 2022), destaca-se o nome de Hank Green, que é um vlogueiro. Portanto, trata-se de um leitor implícito cuja característica determinante é a fluência na leitura de conteúdo presente no ciberespaço.

5.1.1.2 EMMA APPROVED

A segunda websérie analisada foi *Emma Approved*. Como sumariza Petrillo (2018), Emma Woodhouse, no livro, é solteira, jovem e rica, a mais jovem de duas irmãs, e mora com seu pai em Hartfield. A irmã mais velha, Isabella, é esposa de John

Knightley, irmão mais moço de George Knightley, vizinho e muito amigo de Emma. A preceptora de Emma, Miss Taylor, casa-se com um viúvo, o Sr. Weston, pai do jovem Frank Churchill. Emma sente-se responsável pelo casamento, e resolve servir de casamenteira para sua amiga Harriet, filha natural de um nobre desconhecido. Embora a moça goste de um fazendeiro local, Robert Martin, e esteja em vias de receber uma proposta de casamento da parte dele, Emma resolve aproximar Harriet de melhores partidos, primeiramente com Mrs. Elton, o pastor local; em seguida com Frank Churchill. Mas Elton está interessado em enriquecer através do casamento, e Frank esconde um romance com outra jovem do local, Jane Fairfax. Enquanto se envolve com as vidas alheias, Emma se descuida da sua própria e não percebe que está apaixonada pelo Sr. Knightley até o momento em que Harriet confessa sua admiração pelo jovem, admiração que ela julga ter motivos para pensar que é mútua. Assim Emma percebe que não quer viver para sempre solteira, e sim que deseja, ela também, as alegrias do amor. Felizmente, todos os mal-entendidos são desfeitos, as tramas reveladas, e tudo acaba bem entre Harriet e Robert, Frank e Jane e, é claro, Emma e George.

A Websérie *Emma Approved* foi a terceira adaptação do romance de Jane Austen, pela produtora Pemberley Digital e se passa no mesmo universo de *The Lizzie Bennet Diaries*, pois existem alguns personagens que se cruzam entre as duas séries. A websérie aconteceu em 2013/2014, mas no final de 2018 ocorreu uma continuação que se chama *Emma Approved Revival*. No entanto, esta tese pretende se concentrar apenas na primeira websérie pois o conceito da segunda é mais voltado para o marketing. Para quem já conhece o enredo de Emma, livro de Jane Austen publicado originalmente em 1815, *Emma Approved* mistura os vários conceitos atemporais das histórias desta autora como amor, amizade, família, relações entre classes sociais diferentes, realização pessoal e os enormes mal-entendidos que sempre permeiam os enredos, com elementos mais atuais, como a discussão do papel da mulher numa sociedade machista e o avanço tecnológico.

Embora esta websérie seja produzida pela mesma empresa de LBD, existem várias diferenças importantes entre elas, especialmente sobre o papel que os vídeos desempenham no enredo. Enquanto o vlog de Lizzie Bennet era parte presente da narrativa, os vídeos gravados por Emma Woodhouse fazem parte de um “documentário

para filmar sua grandeza”, ou seja, a câmera existe narrativamente, mas é como se seu canal no Youtube não existisse no seu mundo. Isto tem um impacto na forma como a websérie interage com seu público e a experiência imersiva da história.

Petrillo (2018) explica que, na websérie, Emma Woodhouse é uma empresária, que administra uma agência de *coaching* e *matchmaking* com a ajuda de seu amigo de longa data Alex Knightley, que cuida do lado comercial da empresa, enquanto Emma é responsável pelo atendimento aos clientes. Emma decide começar a filmar suas experiências para um futuro documentário sobre sua vida, que será produzido quando ela se tornar bem-sucedida nos negócios. Para facilitar a construção do documentário, ela tem câmeras espalhadas por toda a empresa, o que irrita seus colegas de trabalho.

A websérie começa quando a melhor amiga de Emma, Annie Taylor, quer cancelar seu casamento com Ryan Weston, pois acredita que a família do noivo, principalmente seu irmão, Frank Churchill, não apoia a união. Emma faz de tudo para manter o casal junto, como, por exemplo, manipular a situação pedindo para Frank enviar um presente para mostrar sua aprovação ao casamento, atitude que faz com que ela leve uma bronca de Alex Knightley. O primeiro caso já mostra a determinação de Emma em fazer qualquer coisa para conseguir o que quer, embora também mostre que seu sócio é a pessoa mais razoável da empresa, alinhando-se bem com o livro, no qual as travessuras infantis de Emma também são frequentemente repreendidas pela visão mais madura de mundo do Sr. Knightley.

Depois que Emma faz amizade com Harriet, a garota que ela emprega como sua assistente, ela tenta influenciar a amiga a arrumar um bom pretendente, ignorando os sentimentos que Harriet tem pelo rapaz da TI, Bobby Martin. Seu escolhido para Harriet é o senador Elton e Emma passa a arranjar encontros e momentos entre os dois para que possam se aproximar. Não demora muito e Harriet fica encantada com a ideia, no entanto, num jantar de natal, Elton acaba se declarando para Emma, o que ela toma como um absurdo, pois: ela não está interessada em se casar; e era para Mr. Elton estar apaixonado por Harriet! Tendo cometido seu primeiro equívoco, o mundo de Emma, que até então sofrera poucas infelicidades, começa a ficar abalado. E ao longo da história, ela comete ainda outros equívocos que desequilibram sua certeza a respeito de todos, e principalmente, de si mesma. Emma também tenta consertar o

casamento de John, irmão de Alex Knightley, mas sua intromissão também quase destrói esse relacionamento.

Com a recusa de Emma, o senador Elton deixa de ser cliente dela, mas no episódio 41, depois de três meses na história, ele retorna para a agência com a intenção de contratá-la para organizar sua festa de noivado com Caroline Lee, personagem de *The Lizzie Bennet Diaries*, mostrando que as duas webséries se passam no mesmo universo. A festa de noivado do senador Elton é um fiasco, prejudicando a imagem da empresa, fazendo com que os protagonistas decidam por diversificar seus negócios e focar mais no trabalho de caridade, o que os leva a contratar Jane Fairfax, que tem experiência com instituições de caridade, para ajudá-los.

No episódio 57, os personagens da série fizeram uma campanha de caridade no mundo real, contra o tráfico de pessoas, em que se apresentaram como solteiros cobiçados para jantar com quem fizessem os maiores lances em um leilão. O leilão online, construído no mundo ficcional de *Emma Approved*, alcançou sua meta inicial de \$1000 nas primeiras 24 horas. Conforme Petrillo (2018), a ideia do diretor executivo, Bernie Su, para essa ação era combinar o poder das histórias interativas e a dedicação de seus fãs para causar impactos positivos no mundo real, em perfeita sintonia com a filosofia de Emma.

Mas a contratação de Jane não agrada Emma que a considera sua inimiga, mas Jane é uma ótima profissional e acaba gerando muitos lucros para a empresa, já que sua presença atrai diversos clientes, inclusive Frank Churchill. Emma e Frank iniciam uma amizade e quando ele de repente tem que partir para Berlim, deixa Emma muito confusa em relação aos seus sentimentos pelo rapaz. No entanto, ela não tem tempo para pensar muito em romance já que tem dois grandes eventos para organizar: a abertura do Boxx Hill, restaurante de celebridades e o Chá de bebê de Annie Weston. Um mal-entendido leva Emma a acreditar que Jane está apaixonada por Frank e com o estresse da organização de dois eventos e o ciúme de Frank com a rival faz com que Emma comece a se desentender com todos na empresa o que culmina com ela, durante o evento de Boxx Hill humilhando a contadora da empresa, Maddy Bates. Este acontecimento faz com que Jane Fairfax e Alex Knightley abandonem a empresa,

deixando Emma triste e apenas com o apoio de Harriet. Quando Harriet mostra interesse por Alex, Emma percebe que sempre gostou do amigo e sócio. Se arrepende de seus atos e resolve seus problemas com os outros personagens.

Petrillo (2018) destaca que o aspecto mais interessante deste texto de Jane Austen e sua adaptação para internet é como a protagonista é representada. No início da história Emma é representada como uma anti-heroína, quase uma vilã, correndo o risco de o leitor detestá-la. Suas ações são guiadas pela discriminação reinante no esquema de classes sociais. Pessoas são desqualificadas por serem de classes mais baixas enquanto outras são glorificadas, mesmo antes dela as conhecer, só pela superior posição na sociedade. O texto abranda esse lado preconceituoso da personagem e seus outros defeitos (mimada, às vezes, venenosa) ao focar o ponto de vista de Emma, sua ingenuidade, sua vontade de ajudar e seu lado cômico. Dessa maneira, o público acompanha o crescimento da personagem, não só sua visão do mundo, mas também enxerga sua maior virtude: sua capacidade de aprender com seus erros.

5.1.2 TRANSMÍDIA

As webséries são contadas em várias mídias sociais diferentes, criando uma experiência de história transmídia para o público, o que facilita sua interação. A plataforma principal é o YouTube, no entanto, a história é continuada em outras mídias, como Twitter, facebook, blogs etc. que são adicionadas para aprofundar a história e oferecer uma perspectiva mais profunda das motivações ou antecedentes dos personagens. Os vlogs que são postados no Youtube podem ser assistidos sem o acompanhamento de outras mídias, embora possa haver algumas pequenas lacunas na narrativa. No entanto, essa divisão entre as mídias difere para cada adaptação, pois algumas dependem em maior ou menor grau de acompanhamento em outras mídias, e mesmo os vlogs têm funções diferentes em cada adaptação.

Para LBD, existem contas no Twitter para todos os personagens, incluindo personagens coadjuvantes como Mary Bennet, Maria Lu e Fitz Williams, o melhor amigo de Darcy. Até Kitty Bennet, a gata de Lydia, tem sua conta própria, na qual são postadas fotos com legendas muito no estilo de Lydia. Essas contas, de acordo com o

FAQ do site Pemberley Digital, foram gerenciadas pela equipe transmídia, composta por Jay Bushman, Alexandra Edwards e um dos criadores Bernie Su, com ajuda da equipe de redação. Isso significa que não são os atores que interagem com o público, mas seus personagens. O trabalho de gerenciamento de mídias sociais foi fundamental para que o efeito transmidiático e de veracidade das ações na trama fossem bem-sucedidas. Neste universo, assim como as histórias que utilizam múltiplas plataformas, quanto mais o espectador se envolve com o enredo maior é sua experiência de imersão. Entrar em contato com essa diversidade aumenta a possibilidade de aproveitamento do enredo, além de possibilitar a interação com a história através das redes sociais.

A narrativa transmídia foi utilizada como suporte para que o leitor entrasse em contato com diversos pontos de vista da história, permitindo assim que ela não se concentrasse apenas na versão de Lizzie. Por exemplo, no *vlog* de Lydia o espectador poderia saber a história que se passava com Lizzie e Jane em Netherfield ou o que estava acontecendo com ela. Em outra situação, no *vlog* de Maria Lu, se inteirar da briga entre Charlotte e Lizzie e até saber como Charlotte estava emocionalmente.

A mídia menos utilizada em LBD, a não ser para divulgação, é o Facebook. O *Twitter* é a rede social através da qual alguns acontecimentos podem ser antecipados e até descobertos durante um episódio da websérie. É possível conhecer um pouco de cada um através de suas postagens no Tumblr ou em outras redes sociais. A transmídia em *The Lizzie Bennet Diaries* também serve para aproximar os fãs daqueles personagens que antes só existiam no livro. Além de poder ser retuítdo por Lizzie ou ter sua opinião lida por ela em seu *vlog*. Isso torna a experiência mais dinâmica e atrativa para o leitor. Para facilitar o acompanhamento da história nas outras mídias, o site da Pemberley Digital divulgou uma lista de todos os vídeos (Figura 2) mostrando em qual mídia está sendo comentado o episódio, a mesma estratégia foi usada na websérie Emma Approved. Abaixo um exemplo da página com a relação das outras mídias que expandem o enredo da websérie LBD.

Figura 2 – Relação de mídias no portal Pemberley Digital

You are here: [Home](#) » [The Lizzie Bennet Diaries](#) » [Story](#)

Story

Experience the story from the very beginning across all platforms

If you want to only follow the story through one specific platform select below. You can also download the entire main series, plus bonus features like cast interviews and blooper reels, from iTunes: pbly.co/LBDiTunes.

Video Diaries – Twitter – Tumblr

- › [Episode 1: My Name is Lizzie Bennet April 9, 2012](#)
- › [A Surprise Purchase April 9, 2012](#)
- › [Furniture April 11, 2012](#)
- › [Episode 2: My Sisters – Problematic to Practically Perfect April 12, 2012](#)
- › [Double Jointed Elbows. April 14, 2012](#)
- › [Rustic April 16, 2012](#)
- › [Episode 3 – My Parents: Opposingly Supportive April 16, 2012](#)
- › [Lizzie's signoffs are not lame. April 18, 2012](#)
- › [Captured in the Shade – Looks by Jane April 18, 2012](#)
- › [Flight Plans April 19, 2012](#)
- › [Episode 4 – Bing Lee and his 500 Teenage Prostitutes April 19, 2012](#)
- › [A Wedding April 21, 2012](#)
- › [Jane and Bing follow each other April 22, 2012](#)
- › [Episode 5 – After the Wedding: The Real Bing Lee April 24, 2012](#)
- › [Editing Feedback April 24, 2012](#)
- › [Lydia's Caption Contest April 24, 2012](#)
- › [For a Wedding – Looks by Jane April 26, 2012](#)
- › [After the Wedding April 26, 2012](#)
- › [Episode 6 – Snobby Mr. Douche April 27, 2012](#)
- › [Musical Numbers April 29, 2012](#)
- › [Episode 7 – The Most Awkward Dance Ever April 30, 2012](#)

Fonte: Pemberley Digital, 2020.

A história de *Emma Approved* é contada através de diversos meios de comunicação, tendo como principal meio os vídeos do YouTube no canal Pemberley Digital. Além disso, há um blog de moda e outro de conselhos, contas no Twitter para a maioria dos personagens, e Harriet começa seu próprio clube de música no YouTube. No entanto, no universo da websérie, os vídeos que contam a parte principal da história nem deveriam existir, pois neles Emma nunca se refere a internet ou o fato de que existe a possibilidade de as pessoas assistirem aos vídeos naquele momento.

Dentro episódio 49, na primeira aparição de Jane Fairfax, Emma tenta explicar a Jane por que as câmeras estão lá, mas quando Jane fica perguntando quem está assistindo esses vídeos, Emma evita as perguntas e tenta mudar de assunto, respondendo apenas “todos”. A única pessoa que parece realmente usar os vídeos é a própria Emma, que no episódio 55, usa as câmeras e as imagens que eles gravam para espionar Harriet e Knightley se encontrando, para tentar encontrar provas de que eles não têm sentimentos um pelo outro. Emma usa a filmagem que ela gravou para confrontar Knightley e perguntar a ele diretamente, o que indica que ela assistiu a filmagem.

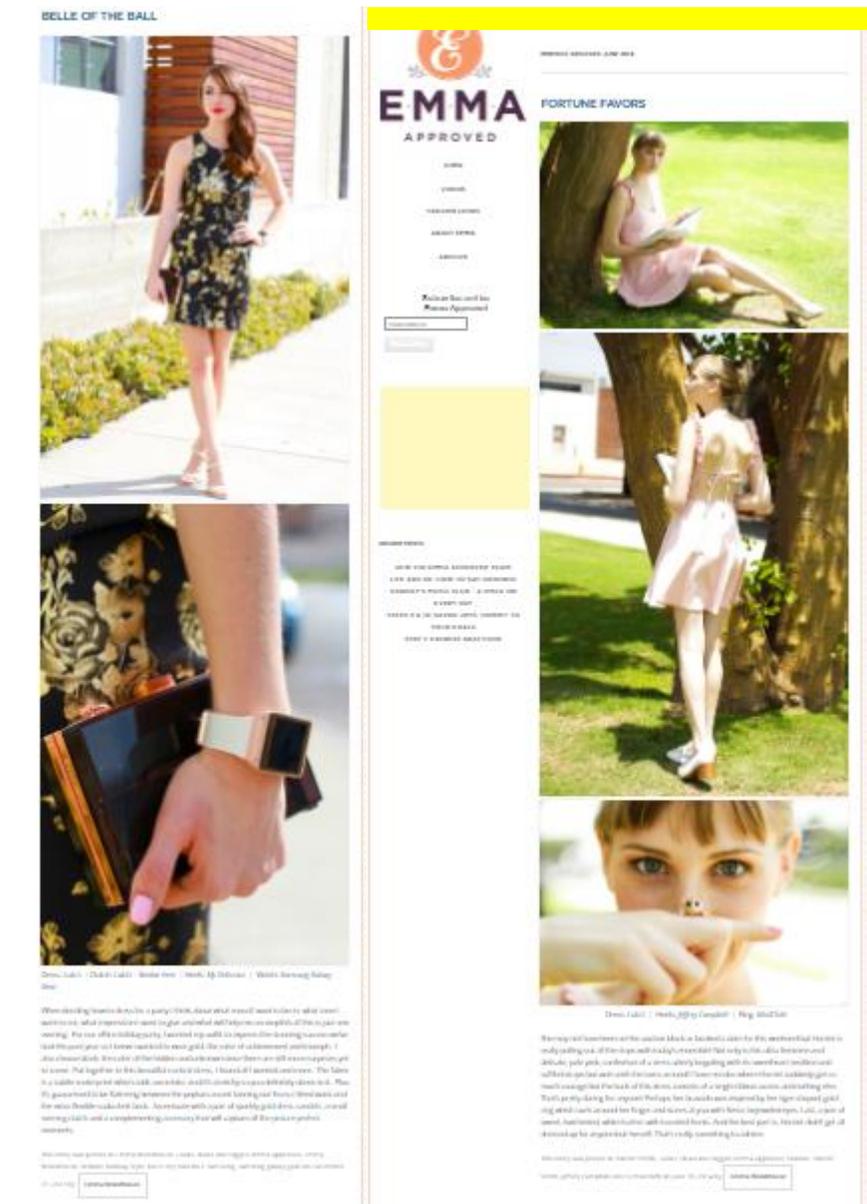
Entre os episódios das webséries, houve vídeos no estilo “perguntas e respostas”, permitindo uma interação maior com o público. Essa ideia começou com “The Lizzie Bennett Diaries” e foi um sucesso. A dinâmica consistia em os personagens selecionarem e responderem no YouTube perguntas que os fãs faziam no twitter e no facebook. Essa dinâmica entre diferentes fluxos de mídia social se conecta à pergunta sobre como os usuários interagem com o conteúdo na narrativa transmídia. As questões levantadas nestes vídeos serviram para compartilhar algumas novidades do enredo, divulgar as outras mídias e inspirar as postagens no blog de Emma. Na primeira sessão de perguntas e respostas, Emma afirma que quer documentar algumas perguntas de seus seguidores do Twitter e facebook. Foram produzidos 6 vídeos desta categoria e em cada vídeo um personagem foi escalado para responder as perguntas, geralmente sobre curiosidades do enredo e dos personagens, como exemplo, se Emma conhecia Lizzie Bennet pessoalmente ou se Knightley queria se casar, mas o que a pesquisadora destacou nestas conversas foi quando no vídeo 4, Harriet (que no episódio 2 da websérie foi apresentada como formada em biblioteconomia), é questionada por um internauta *“Porque você não é bibliotecária, se estudou biblioteconomia?”*. Ela responde *“embora eu ame livros e pesquisas, aprendi que sou uma pessoa do povo. Na Emma Approved eu posso fazer pesquisa e faço parte de uma equipe”*. Houve muita interação de bibliotecários neste episódio, questionando esta resposta e até criticando os criadores do programa se realmente conhecem a profissão de bibliotecário. Essa interação foi traduzida e está anexada no apêndice A.

Nem todas as plataformas contribuem com conteúdo para a história, mas sua presença ajuda a legitimar a Emma Approved como uma empresa real. São os casos do Facebook, Pinterest, Tumblr e Blog da Emma. O uso do Facebook é muito importante, não pelo conteúdo, mas porque dá à série a oportunidade de atingir um público maior. O Facebook também serve como anfitrião do fórum de discussão do programa. Outros fóruns de discussão podem ser encontrados no Tumblr.

O Tumblr também é um lugar onde o conteúdo gerado pelo usuário é compartilhado. Os fãs tiram fotos e fazem gifs dos vídeos para destacar seu assunto favorito e, mesmo estes conteúdos são considerados no mundo do Transmedia Storytelling porque adiciona uma dimensão diferente ao cânone da história (Scolari, 2013). Emma Approved no Tumblr inspirou gifs de momentos favoritos, discussões sobre a adaptação e mesmo após o término da história produziu várias fanfics que reimaginaram a vida dos personagens.

O blog de Emma mantém links para os vídeos do YouTube. Na sessão home do blog é possível ter acesso direto a todos os vídeos, looks e postagem da personagem que, em geral, são conselhos para a vida profissional e pessoal, indo de trabalho, decoração, voluntariado, amor e moda até dicas de manutenção do carro. Os temas costumavam estar conectados aos episódios. No blog Emma Approved, houve uma maior preocupação em fazer parcerias com marcas, ao lado das fotos, há um link para um site que vende essas roupas, ou roupas exatamente iguais a elas, dando ao leitor a oportunidade de comprar a moda que vê na websérie. Para ilustração, segue print do blog, onde ela mostra as roupas e faz propaganda das lojas onde comprou o vestido e os acessórios e também fazendo propaganda do relógio da samsung.

Figura 3: Blog Emma Approved



Fonte: Blog Emma approved, 2014. <https://www.emmaapproved.com/>

Algumas vezes as postagens eram assumidas por Alex ou Harriet. Algumas publicações possuem links para outras mídias como o pinterest, nos casos ligados a decoração e comida. O Pinterest é conhecido como um painel de inspiração e Emma Approved o usa como tal. Ele está conectado ao blog de estilo de vida de Emma. Essa união entre o blog e o Pinterest é muito comum, já que todo o conteúdo do Pinterest

vem de blogs. O site é bom em compilar diferentes entradas de blog em quadros personalizados.

A interação direta do público nos vídeos também é visível nos vlogs do clube de música de Harriet, nos quais ela pede ao público que envie, também em vídeo, suas próprias músicas. Nos comentários do clube de música de Harriet, as pessoas elogiam suas novas músicas e fazem perguntas diretamente a Harriet. Abaixo print ilustrando este vlog.

Figura 4: vídeo Clube de Musica Harriet



Fonte: Harriet's Music Club, 2014. <https://www.emmaapproved.com/>

Sobre o relacionamento de Frank e Jane, que só é comentado na websérie Emma quando a protagonista descobre que os dois haviam tido um romance, existe uma série de vídeos a parte, intitulada “Frank and Jane”, onde o público pode acompanhar o namoro destes personagens. Frank e Jane lançaram também um episódio de perguntas e respostas, tirando dúvidas dos fãs nas redes sociais, conforme print da figura 5.

Figura 5: Vídeo Perguntas e Respostas



Fonte: Frank e Jane 4, 2014. <https://www.emmaapproved.com/>

As plataformas sociais nas quais os fãs mais interagiram foram o Twitter e o Instagram. Os personagens de Emma Approved usaram esses recursos para responder, quase em tempo real, as perguntas feitas pelos espectadores por vídeo e até marcando a pessoa que fez a pergunta. A maioria dos programas de televisão tem seus atores e atrizes respondendo a perguntas via Twitter, Facebook ou Instagram, mas eles sempre fazem isso como eles mesmos, não como os personagens. Ver os personagens atuarem e usarem as mesmas plataformas, como “pessoas reais”, torna a história mais crível e cria uma conexão mais profunda que a televisão e o cinema não conseguem.

5.1.3 POSIÇÃO DAS WEBSÉRIES DENTRO DE SUA SÉRIE LITERÁRIA

A série literária de *The Lizzie Bennet Diaries* começa com a publicação da obra de partida, *Orgulho e Preconceito*, em 1813. As principais adaptações da obra foram organizadas no Quadro 1:

Quadro 1: Principais adaptações da obra *Orgulho e Preconceito*

Séries de TV	Filmes	Livros	Webséries
1995 – Orgulho e Preconceito	1940 – Orgulho e Preconceito	1998 – O Diário de Bridget Jones	2013 – The lizzie Bennet Diaries
2013 – A morte em Pemberley	2001 - O Diário de Bridget Jones	2009 - Orgulho e Preconceito e Zumbis	2018 – Orgulho e Paixão (novela brasileira)
	2004 - Noiva e Preconceito	2014 - As sombras de Longbourn	
	2005 - Orgulho e Preconceito	2014 - O diário secreto de Lizzie Bennet	
	2009 - Lost In Austen	2016 - As épicas aventuras de Lydia Bennet	
	2013 - Austenlândia	2016 - O diário de Mr. Darcy	
	2016 - Orgulho e Preconceito e Zumbis	2019 – O Bom Partido	

Fonte: Elaborado pelo autor

Já a série literária de *Emma Approved* começa em 1815 com a publicação da obra *Emma*. Suas principais adaptações foram organizadas no Quadro 2:

Quadro 2: Principais adaptações da obra *Emma*.

Séries de TV	Filmes	Outros textos	Webséries
1948 – Emma	1995 – Cluelles- As Patricinhas de Beverly Hills	1987 – Poor Emma (Conto)	2013 - Emma Approved

1960 - Emma	1993 – Naked	2009 – <i>Emma and the Werewolves : Jane Austen and Adam Rann</i> , um romance de Adam Rann (livro)	2013 - The Emma Project
1972 – Emma	1996 - Emma	2018 – <i>Jane Fairfax: The Secret Story of the Second Heroine in Jane Austen's Emma</i> .(livro)	2013 - Emma's Journal(incompleta)
1996 – Emma	2010 – Aisha (filme indiano)	2018 – Orgulho e Paixão (novela brasileira)	2017 - The Emma Agenda
2009 - Emma	2020 - Emma		2018 - Emma Approved: The Revival

Fonte: Elaborado pelo autor

A justificativa deste levantamento se deve ao fato de as webséries dialogarem também com as outras adaptações, não só com a obra de Austen. Na websérie *The Lizzie Bennet Diaries*, por exemplo, o título do vlog e o fato da protagonista também registrar sua vida em um diário, neste caso digital, faz uma clara referência à protagonista do filme *O Diário de Bridget Jones*, de 2001.

No Episódio 2 a personagem Lizzie menciona que gosta de “chuva, romances clássicos e qualquer filme com Collin Firth no elenco”. De acordo com a IMDb (2022a), Collin Firth é um ator famoso por interpretar o personagem Mr. Darcy de *Orgulho e Preconceito* em duas adaptações (a minissérie *Pride and Prejudice*, de 1995, e o filme *Bridget Jones's Diary*, de 2001). Portanto, trata-se de uma referência diacrônica na série literária de *Orgulho e Preconceito*.

No mesmo episódio Lizzie e Charlotte mencionam que suas mães faziam parte do mesmo grupo de leitura e estavam lendo *Razão e Sensibilidade*, livro de Jane Austen, uma referência interessante por não só revelar o caráter diacrônico da obra, mas colocar os personagens no mesmo universo que a autora da obra original,

relativizando as barreiras entre ficção e realidade em um fenômeno que, conforme Pereira e Santos (2018), costuma ser chamado de “Quebra da Quarta Parede”.

Dando continuidade às referências a outras adaptações e ao ator Colin Firth, no primeiro episódio em que Wickham aparece na websérie, ele e Lizzie estão conversando em direção à câmera, quando Lydia entra e acidentalmente derrama um copo de água na camiseta de Wickham, forçando-o a retirá-la, esta cena faz alusão ao filme de 1995, trocando os personagens, já que na minissérie quem aparece com a camisa molhada é Darcy, mas o desdobramento do texto é bem parecido. Ou, quando os Bennets encontram Darcy pela primeira vez e o seu nome é mencionado, Lydia diz: “Darcy, esse não é o nome de Colin Firth naquele filme de Zellweger?” Nesta cena a websérie se refere ao Diário de Bridget Jones.

Diálogos do filme de 2005 de Wright também possuem muita semelhança, como a rejeição de Darcy a Lizzie quando a protagonista pergunta se o rapaz gosta de dançar e ele responde “não se eu puder evitar”, assim como a cena do pedido de casamento de Darcy (episódio 50), o texto usado na websérie é quase uma transcrição fiel a versão usada no cinema, com os atores Keira Knightley e Matthew MacFadyen, embora o diálogo tenha sido atualizado para o discurso moderno.

Já a websérie Emma Approved é mais fiel à obra original, tendo poucas e mais sutis referências a outras adaptações. A referência mais óbvia está no episódio 67, quando Annie conta a Emma sobre o relacionamento entre Frank e Jane. Emma fica muito surpresa e se autodenomina a pessoa mais sem noção da empresa, se referindo ao filme Clueless, que foi baseado em Emma. No entanto, ela nunca reconhece a existência desse filme, o que torna essa referência mais intertextual do que metatextual, mas é uma boa referência para as pessoas que sabem que o filme existe. Mas esta leitura da websérie só pode ser feita por quem conhece todas as adaptações destas obras.

Além das adaptações apontadas no quadro as obras de Jane Austen também inspiraram a criação de quadrinhos e mangás. No Mangá Orgulho & Preconceito teve sua versão em japonês, em 2009, (高慢と偏見/Kouman to Henken), escrita por Reiko Mochizuki e em inglês, em 2014, por Stacy King, já Emma foi adaptada em 2015, em japonês, pela veterana Youko Hanabusa. A Marvel foi a responsável por transformar

Orgulho e Preconceito, em 2010, e Emma, em 2011, em quadrinhos, o autor dos textos foi Nancy Butler e pela arte Janet K. Lee. Outro fato interessante para se destacar neste quadro é que a websérie deu origem a dois livros, *O Diário Secreto de Lizzie Bennet* e *As Épicas Aventuras de Lydia Bennet*.

5.2 LEITURA RECONSTRUTIVA

Nessa etapa, buscou-se olhar mais atentamente para o leitor, tentando entender como os efeitos da leitura recaem diretamente sobre ele, ou seja, reconstruindo seu horizonte de expectativa.

5.2.1 ASPECTO DIACRÔNICO E SINCRÔNICO DA RECEPÇÃO

O primeiro passo da leitura reconstrutiva foi olhar para a relação diacrônica e sincrônica da recepção, sob o ponto de vista do leitor, verificando como ele associa o objeto estético em questão (as webséries) com outras obras da série literária.

Foi possível observar que, para muitos webespectadores, LBD não foi a primeira leitura na série literária. Eles já haviam sido expostos à obra de partida, filmes e séries televisivas que tratam da história. Essas leituras prévias os levaram a receber a série com expectativas bem definidas, permitindo que seu senso crítico fosse exercitado ao fazer comparações com outras obras diacronicamente relacionadas. Um exemplo disso pode ser visto nos comentários do Quadro 3:

Quadro 3: Recorte e tradução livre do Comentário 009 do Anexo A

Brittany Smelcer	<i>Isso é muito interessante! Gosto do quão próximo é do livro de Jane Austen, mas como é moderno [e sintonizado] com eventos atuais e o fato óbvio de ser um vlog. Estou gostando do humor, que apesar de ter no livro, estava tão fora da nossa época que geralmente era difícil de entender. Então, certamente vou voltar para [ver] mais [episódios]. LOL</i>
Elizabeth Gutierrez	<i>Esse roteiro foi muito bem escrito. Amo essa versão moderna do meu romance favorito de Jane Austen.</i>
esquiggle	<i>Mal posso esperar eles introduzirem Darcy</i>

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

O mesmo foi observado entre os webespectadores de *Emma Approved*, que mostraram sua familiaridade tanto à obra original quanto a adaptações como o filme *Clueless* (As Patricinhas de Beverly Hills) e com a minissérie *Emma* de 2009, como pode ser visto no Quadro 4:

Quadro 4: Recorte e tradução livre dos Comentários 027 e 028 do Anexo A

normandyangel	<i>Então essa é a adaptação mais realista de Emma, mais realista que As Patricinhas de Beverly Hills</i>
Jule Hack	<i>Acabo de terminar minha leitura anual de Emma e preciso dizer que essa adaptação de Emma é uma de minhas favoritas! Essa é a versão de 2009 da BBC com Romola Garai. Joanna Sotomura realmente captura o que Emma significa para mim.</i>

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Essas expectativas oriundas de outras leituras nem sempre se apresentam como um corpo de convicções a ser desafiado pelo objeto estético. Pelo contrário, elas podem atribuir à obra um valor estético negativo, de tal maneira que o rompimento do horizonte se dá na revelação de que o objeto estético merece ser reavaliado. Isso pode ser percebido no Quadro 5, na qual o leitor relata considerar duas adaptações de *Orgulho e Preconceito* mais fáceis de se ler que o livro:

Quadro 5: Recorte e tradução livre do Comentário 010 do Anexo A

Ot4kuG4mer	<i>[Essa série] é, na verdade, bem interessante. Recentemente, fui forçado a ler Orgulho e Preconceito para uma disciplina na faculdade. Achei o livro difícil de ler ([a adaptação] Orgulho e Preconceito e Zumbis é uma leitura mais fácil), mas o filme foi mais fácil de acompanhar e entender. Estou ansioso para ver como você vai transformar o texto em um diário de vídeo.</i>
------------	---

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Outro fator que carrega a experiência extraliterária para a recepção é o fato de os personagens serem interpretados por atores que trabalharam em outros projetos. Assim como as leituras prévias, o conhecimento sobre a carreira de um ator pode dar origem a uma série de expectativas, pois as peculiaridades de como ele interpreta personagens em outras produções audiovisuais são transportadas para o personagem

que será interpretado na obra em questão. É o que acontece com a personagem Jane Bennet, como revela o comentário do Quadro 6:

Quadro 6: Recorte e tradução livre do Comentário 011 do Anexo A

BowTiesAreCoolxxx	<i>Jane é Emily de Big Bang Theory!</i>
-------------------	---

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Para o leitor que reconhece a atriz Laura Spencer, que conforme IMDb (2022b) interpretou 22 personagens antes de trabalhar em LBD, há uma carga de informações que são involuntariamente despejadas na personagem Jane Bennet, constituindo expectativas sobre como será sua atuação ao longo da obra. Para o usuário “BowTiesAreCoolxxx”, em especial, sempre que Jane fizer algo que ele não imagine Emily fazendo na série televisiva *Big Bang Theory*, pode-se esperar que suas expectativas sejam superadas.

Esse tipo de expectativa, que se embasa no aspecto extraliterário de quem são as pessoas envolvidas na obra, não se restringe a fatos objetivos. Ele pode também ocorrer quando o leitor subjetivamente encontra uma relação que não necessariamente pode ser objetivada. Isso pode ser observado nos comentários reunidos no Quadro 7:

Quadro 7: Recorte e tradução livre do Comentário 012 do Anexo A

Memelovescaps	<i>A [atriz] que interpreta Jane me lembra de Jayma Mays (Emma em Glee) e eu a amo! [Estou] inscrita e ansiosa para assistir o vídeo da próxima semana!</i>
Drew Lorenzo	<i>A garota que interpreta Jane me lembra muito da personagem Emma Pillsbury de Glee.</i>
singozymandias	<i>Aw, Jane é como Emma de Glee</i>
NoodleEmily	<i>Jane me lembra completamente de Emma, de Glee. Muito.</i>

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Nesses comentários pode ser percebido que, mesmo se tratando de séries literárias diferentes, personagens diferentes e atrizes diferentes (ou seja, mesma sem relação direta alguma), os leitores subjetivamente estabelecem uma relação e criam

expectativas sobre a personagem com base nela. Ou seja, a ação da personagem Jane, sob a perspectiva desses leitores, já está automaticamente apta para provocar o rompimento de expectativas devido ao fato de ser comparada com Emma, da série televisiva *Glee*, que é uma personagem que existe em um universo completamente diferente.

Essas expectativas não se restringem a atores, mas podem também ser dirigidas a outros sujeitos que ocupam o polo autoral. Em *Emma Approved*, pode-se observar que muitos webespectadores já haviam assistido outras séries de Pemberley Digital, portanto expectativas foram depositadas no nome da produtora, como mostra o Quadro 8.

Quadro 8: Recorte e tradução livre dos Comentários 027 e 028 do Anexo A

AdorninFlowers	<i>Talvez eu tenha expectativas muito altas para essa série, sendo uma fã devota de LBD, mas espero que Emma Approved atenda às minhas expectativas. Sei que não é para gostar dela [da personagem] por boa parte da websérie, mas ela precisa ser tolerável o suficiente para os espectadores se envolverem com a narrativa. Deposito minha fé em você, Pemberley! Não me desaponte.</i>
----------------	---

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Conforme o referencial teórico, a interferência de leituras prévias na recepção é um ponto constantemente levando por Jauss e outros autores relacionados à Estética da Recepção, porém um aspecto muito peculiar percebido nessa análise, que não havia sido constatado na teoria, é a relação não com leituras prévias, mas com “leituras futuras”. Nos Comentários do Quadro 9, observa-se webespectadores reassistindo a série enquanto leem um romance publicado em 2014, após o fim da veiculação dos vlogs no YouTube:

Quadro 9: Recorte e tradução livre dos Comentários 014 e 015 do Anexo A

Angie Oliver	<i>Ganhei o [livro] "The Secret Diary of Lizzie Bennet" da minha melhor amiga de aniversário, então estou lendo um capítulo, assistindo o próximo vídeo, lendo um capítulo, assistindo o próximo vídeo... e é tão divertido ver essas garotas novamente e ter a perspectiva adicional do livro. Ainda amo todas vocês o mesmo tanto que [amava] na primeira vez [que</i>
--------------	--

	<i>assisti a websérie] (mesmo eu tendo assistido a série inteira três vezes)!!!</i>
Christine Stevenson	<i>Também estou fazendo isso agora. :) Tem dado um nível completamente diferente de imersão para a história até o momento.</i>
FionaValerie21	<i>Agora estou fazendo isso também! No momento em que li sobre ela usando muita maquiagem, tive que reassistir o primeiro episódio haha</i>
Marie Kaňovská	<i>Nem sabia que tinha um livro, que ideia brilhante, vou tentar, obrigada.</i>
Caryl Jannie Lazo	<i>Charlotte pode editar os vídeos, mas NUNCA poderá editar o diário secreto de Lizzie [referindo-se ao livro]. mehehehe</i>

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Os vlogs, dentro do universo da narrativa, representam a perspectiva da personagem Charlotte sobre a narrativa, visto que é ela que edita os vídeos. Porém, o livro conta os eventos do ponto de vista de Lizzie, o que deu aos webespectadores futuros (que assistiram a websérie depois dos vlogs acabarem) ainda mais riqueza de detalhe que os da época da veiculação tiveram com a leitura sincrônica transmidiática, visto que a densidade de informações contidas em um livro é consideravelmente maior que as contidas nas mídias auxiliares do projeto de transmídia.

Também pode-se perceber que a websérie funciona como um ponto de entrada para a série literária, visto que webespectadores como *Epic Kate Bjärgvide*, do Quadro 18, foram levados a ler a obra original graças à interação com outros espectadores. É importante mencionar que não apenas a websérie, mas a comunidade criada por ela também pode ser considerada esse ponto de partida, visto que sem os comentários, é muito provável que leitores não familiarizados com a literatura inglesa nunca associam a adaptação a Jane Austen.

Uma relação interessante feita entre o livro e a websérie por um leitor foi na diferença entre um relato feito por um narrador onisciente e por um personagem com uma visão estreita da realidade, como pode ser visto no Comentário 019, traduzido no Quadro 10:

Quadro 10: Recorte e tradução livre do Comentário 019 do Anexo A

Reagan Bartels	<p><i>Gosto de como o formato vlog nesses vídeos expressa a estreita perspectiva de Lizzie. Devido ao fato de os vlogs condensarem - e parodiarem - "eventos reais", em vez de apresentar relatos precisos e detalhados como no livro, a perspectiva e o preconceito de Lizzie são mostrados de uma maneira única. Não vemos os eventos se desenrolando antes de ouvir a interpretação de Lizzie sobre eles. Apenas vemos a interpretação de Lizzie. A audiência nunca tem a oportunidade de dar a Darcy o benefício da dúvida nessa adaptação até mais tarde porque não vemos William Darcy, mas apenas o Snobby Mr. Douche [alusão à representação "esnobe e babaca" de Darcy por Lizzie].</i></p> <p><i>Isso [nos faz refletir] sobre vlogging e contação de história envolvendo pessoas reais, quando temos uma visão limitada delas. Podemos ver claramente que os preconceitos de Lizzie coloriram sua interpretação de Darcy e, por conseguinte, a interpretação da audiência. Então como ficam as opiniões que temos sobre pessoas e coisas reais quando [essas opiniões se formaram quando] um amigo, parente ou youtuber falaram mal delas?</i></p>
----------------	---

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Vale a pena apontar para como, além de fazer um comentário crítico avaliando o relato tendencioso de eventos, o leitor traz a reflexão para a vida prática. Esse aspecto pragmático da recepção, que consiste na sétima tese de Jauss, como já fora exposto, também pode ser visto no Quadro 11, quando leitoras se identificam com a situação de Lizzie, de ser solteira e morar na casa dos pais apesar de sua idade, e refletem sobre seu presente e futuro:

Quadro 11: Recorte e tradução livre do Comentário 021 do Anexo A

ramywiles	<p><i>"Relaxe, mãe, porque não preciso de um marido"</i> <i>"Mas você ainda está morando aqui em casa"</i></p> <p><i>Como alguém que assistiu essa websérie [pela primeira vez] aos 20 [anos de idade] e agora está nos 24, e cujo pai recentemente tem comentando sobre ter netos eventualmente, mas ainda estar morando em casa... esse vídeo é um puxão de orelha e não vim aqui para ser arrastada desse jeito.</i></p>
star girl	<p><i>Acabo de chegar aos 28 e ainda sou solteira e estou morando em</i></p>

	<i>casa. Yay??</i>
Ramywiles [1 ano depois]	<i>Lolol, tenho 25... não estou mais solteira, o que é legal, mas ainda estou morando em casa. Em breve...</i>
MissCaraMint	<i>Tenho 25 e isso está "batendo perto de casa" [expressão usada para se referir ao fato de ela se identificar com a conversa]</i>
Daniela Chamorro	<i>Sou oficialmente 2 anos mais velha que Lizzie e moro em casa... mas esse clube é confortável. Camisetas?</i>
TheChab94	<i>Fico feliz em saber que não sou a única, lol... 24 e morando em casa. Porém, meus pais não se importam com isso e estou conseguindo pagar os empréstimos [provavelmente se referindo aos empréstimos de estudante, "student loans"]</i>

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Completando a identificação das teses de Jauss na prática, assim como as relações diacrônicas estabelecidas dentro da série literária pelos leitores, também pode-se perceber as relações sincrônicas, dentro do gênero literário, como quando uma webespectadora compartilha sua preocupação com o final da websérie, pois na adaptação de outro romance inglês contextualizado na revolução industrial o final não foi satisfatório, conforme foi traduzido no Quadro 12:

Quadro 12: Recorte e tradução livre do Comentário 005 do Anexo A

R. Adams	<i>Depois de ouvi-la falando que a vida não é mais sobre homens, estou começando a ficar com medo do final [da websérie]. Sei que a sociedade é diferente agora, mas acabei [de assistir] uma minissérie de Jane Eyre em que eles mudaram completamente o final e os personagens principais não terminam juntos. Não quero grande "spoilers", mas por favor me digam que essa minissérie não vai acabar incompleta.</i>
Mischa Lecter	<i>Na série de Eyre, acredito que ficou implícito que eles acabaram juntos. Eles apenas não puderam filmar porque o ator saiu [da minissérie]. E, "spoilers", sim, Lizzie e Darcy, Jane e Bing, etc. [acabam juntos].</i>

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Uma peculiaridade do aspecto sincrônico no contexto da adaptação é que a sincronia pode ser estabelecida em múltiplos pontos na historicidade da série literária

em questão. Enquanto *Orgulho e Preconceito* foi publicado em 1813, *Jane Eyre*, conforme artigo da enciclopédia Wikipedia (2022e), foi publicada em 1847. Isso significa que não houve uma sincronia absoluta, em que ambas as obras são novidades ao mesmo tempo, mas para leitores expostos a Jane Austen após 1847, há a possibilidade de leitura sincrônica. Ademais, entre todas as obras derivadas produzidas na série literária desde então, surgem inúmeras possibilidades de sincronia.

É importante esclarecer que a sincronia referida aqui é aquela na atividade dos leitores, não dos autores (exceto quando o autor de obra derivada se encontra na fase de leitura, ou seja, quando ele está no “polo” do leitor). O sincronismo autoral não foi possível entre as autoras originais, visto que Jane Austen e Charlotte Brontë (autora de *Jane Eyre*) não foram escritoras contemporâneas, considerando que, conforme dados extraídos da Wikipedia (2022b e 2022c), Brontë nasceu no ano anterior ao falecimento de Austen.

Ademais, conforme as listas presentes na mesma enciclopédia (2022a e 2022d), não houve adaptações publicadas no mesmo ano ou cujos períodos de veiculação se intersectam, apesar de isso não excluir a possibilidade de autores de obras derivadas estarem em contato durante a produção de suas adaptações. Já o diacronismo autoral fica muito evidente, pois se encontra referências a obras anteriores dentro da mesma série literária constantemente. Porém, é interessante esclarecer que não houve diacronismo intencional na publicação de *Jane Eyre*, visto que, conforme cartas sob a curadoria da British Library (2022), Brontë leu *Orgulho e Preconceito* apenas depois de sua obra já ter sido publicada.

O sincronismo por parte do leitor também pode ser observado entre as duas webséries analisadas. No Episódio 41 de *Emma Approved*, a participação de uma personagem de LBD (que também se estende a outras plataformas), é recebida com muita surpresa e empolgação pelos leitores que, ou já terminaram de assistir o vlog de LBD e acompanhavam a “pós-história” pela Twitter, ou assistiam LBD pela primeira vez atrasados (após o fim da veiculação na plataforma oficial), como pode ser visto no Quadro 13:

Quadro 13: Recorte e tradução livre dos Comentários 030 e 031 do Anexo A

Amethystic95	<i>Lembram-se de como, durante o último "Twitter Arc" [termo usado para se referir à parte da história que acontece apenas no Twitter] de LBD, Lizzie disse para Caroline que estava feliz por ela? É sobre isto que ela estava falando. (Eu tinha previsto completamente).</i>
Heather J. Chin	<i>Meu Deus. Tão imprevisível, mas faz todo o sentido, em termos de personalidade dos personagens. Sinal de um elenco genialmente elaborado. A propósito, isso significa um potencial crossover com Lizzie, Darcy, Bing e Jane?</i>

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Isso mostra que a recepção se dá não só com uma leitura cronologicamente vertical, associando a adaptação a obras mais antigas dentro da série literária, mas também com uma complexa leitura cronologicamente horizontal, que sai de uma série literária para fazer associações que existem em séries diferentes, porém dentro do mesmo gênero literário. A complexidade dessa leitura horizontal se dá no fato de ela poder acontecer em diversos pontos cronológicos (como na horizontalidade entre *Orgulho e Preconceito* e *Jane Eyre*, que se dá em um passado distante, em contraposição à horizontalidade entre *Emma Approved* e *Lizzie Bennet Diaries*, que se dá em um passado recente). Ademais, essa complexidade é amplificada pela transmidialidade das adaptações, como no exemplo do Quadro 13, que trata de um evento que pode ser plenamente apreciado ao se fazer uma leitura não só do material publicado no YouTube, mas principalmente do material publicado no Twitter.

5.2.2 PRAZER ESTÉTICO

Observando como o leitor vincula as webséries a leituras anteriores, passou-se para o próximo alvo da análise, o prazer estético, procurando-se identificar a ocorrência da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis* na recepção das webséries.

O Quadro 21, que apresentou os Comentários 016, 017 e 018, revela algo interessante, que não foi constatado no referencial teórico. O horizonte de expectativas do leitor se fundamenta em suas experiências até o momento da leitura e, mais especificamente, nas leituras prévias sobre a temática abordada pelo objeto estético

literário. A situação peculiar instaurada na leitura dos webespectadores que demoraram para perceber que se tratava de uma adaptação é a de, imediatamente, serem invocadas expectativas que até então não se tinha sobre a obra.

Aos olhos da leitora *Cassidy Parker Knight*, uma garota normal tirando sarro da obsessão de sua mãe com o casamento em um vlog é “idiota”. Porém, se Elizabeth Bennet, protagonista de *Orgulho e Preconceito*, fizer a mesma coisa, ela deixa de ser “idiota”. Ou seja, a carga de expectativas depositadas na personagem conhecida devido a uma leitura prévia altera o valor estético atribuído à sua conduta.

O ponto mais peculiar dessa realização é que essa mudança de paradigmas de avaliação estética é retroativa. A leitora reavaliou uma conduta que a personagem fez no passado no momento em que seu horizonte de expectativas foi imediatamente transportado para um novo plano. O impacto dessa retroação foi tão grande que a leitora confessou se sentir “idiota”, tomando para si o valor estético negativo que havia atribuído. Portanto, trata-se de uma experiência com prazer catártico com um rompimento retroativo do horizonte de expectativas.

O prazer aistético, por sua vez, pode ser verificado em inúmeros comentários que expressam a felicidade, empolgação, diversão ou até mesmo “amor” dos leitores pela websérie, por episódios ou personagens. Um dos inúmeros recortes possíveis pode ser visto no Quadro 14:

Quadro 14: Recorte e tradução livre do Comentário 022 do Anexo A

Udy Kumra	<i>Assistir essa websérie inteira me faz feliz toda vez.</i>
-----------	--

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Comentários como esse mostram um prazer na recepção do objeto estético que não é catártico especialmente por revelarem não se tratar da primeira leitura. Muitos dos comentários são de pessoas assistindo pela segunda, terceira ou enésima vez. Apesar de a releitura permitir novas revelações, o fato de todos os eventos estarem dentro do horizonte de expectativa dos leitores (pois tais eventos já foram apreciados em leituras anteriores da mesma obra) é contraditório à possibilidade do rompimento. Naturalmente, é preciso reconhecer que detalhes ignorados ou informações ausentes no momento da primeira leitura fazem com que as próximas leituras permitam uma

experiência estética que transcenda as expectativas, porém comentários como o do Quadro 14 revelam um simples prazer no consumo do objeto estético. Portanto, tratam-se de prazeres aistéticos.

Quanto ao prazer poiético, por se tratar de uma adaptação de história com começo, meio e fim já definidos, o leitor não consegue causar um impacto significativo no rumo da narrativa. Comentários como o do Quadro 15, na verdade, revelam que os leitores estão cientes disso:

Quadro 15: Recorte e tradução livre do Comentário 003 do Anexo B

Tori Street	<i>[dirigindo-se a Bing Lee] Você é um idiota. # tweetando personagens fictícios como se suas vidas não estivessem pré-determinadas</i>
-------------	---

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Por causa do contato com a série literária, os leitores já conhecem o futuro de todos os personagens, o que complica muito as suas possibilidades de participação. Seria razoável inferir que a interação direta entre autor e leitor acabaria sendo minimizada pela necessidade de os personagens ignorarem comentários referentes a eventos futuros, que vêm a custo de se instaurar um paradoxo temporal na narrativa. Um exemplo em LBD seria a de usuários alertando Jane sobre as futuras frustrações com Bing Lee ou contando para Lizzie seu futuro inevitável com Darcy.

Apesar disso, após a leitura de milhares de comentários em todas as plataformas, o que se verificou foi a consciência de leitores sobre a delicada barreira entre o real e o fictício, bem como seu cuidado ao se referir a eventos da série literária para não arruinar a narrativa. Os usuários que não se restringiram, fizeram referências leves, geralmente na forma de provocações bem indiretas e bem-humoradas, como a do Quadro 16:

Quadro 16: Recorte e tradução livre do Comentário 004 do Anexo C

Jen Brockett Marchitto	<i>Sei que Lídia disse que você gosta do "Diário de Birdget Jones", e ele foi vagamente baseado em "Orgulho e Preconceito", mas você já leu "Orgulho e Preconceito"?</i>
------------------------	--

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Apesar da ausência de uma participação ativa na determinação do rumo da narrativa, um exemplo interessante do prazer poiético nas webséries foi a colaboração com os leitores para a tradução dos vídeos do vlog principal (de Lizzie). Como mostra o Quadro 17, Lizzie pediu ajuda para a tradução em uma postagem do Facebook:

Quadro 17: Recorte e tradução livre do Comentário 003 do Anexo C

Lizzie Bennet	<i>Hey, todo mundo, comecei a fazer "caption" [trabalho de associar textos a estampas temporais para fazer legendas] nos meus vídeos. Alguém gostaria de se voluntariar para traduzí-los para línguas específicas? Eu ficaria feliz em enviar os arquivos com as captions em inglês. - Envie uma mensagem para mim - Obrigada.</i>
Lydia Moorlag	<i>Eu ficaria feliz em ajudá-la com Holandês, Lizzy! Vou enviar uma mensagem.</i>
Daira DV	<i>Posso ajudar com Espanhol!</i>
Rosie Crooks	<i>Receio que não posso ajudar com as traduções, mas gostaria de agradecê-la pelas captions. Tenho amigos surdos que vão apreciar as legendas em inglês.</i>
Tom Benn	<i>Se ninguém aparecer, eu gostaria de fazer o Francês (não sou fluente, mas estou fazendo um GSCE [qualificação acadêmica na Inglaterra] em Francês e seria bom para praticar).</i>
Cecília Sibilo	<i>Eu poderia fazer Português</i>
Lizzie Bennet [depois de vários comentários]	<i>Wow, no total, até o momento, Húngaro, Português, Espanhol, Francês, Alemão, Sueco, Polaco, Italiano, Holandês, Hebraico, Turco e Vietnamita. - Legal e obrigado a todos.</i>

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

O trabalho de traduzir, alinhado à satisfação de estar ajudando alguém de quem se é fã, certamente concede ao leitor o prazer poiético, característico da atividade artística criativa. O trabalho de tradução exige criatividade porque não se esgota na simples substituição de palavras com significados equivalentes, mas requer uma reflexão maior, a fim de preservar o sentido de uma mensagem que pode se perder ao ser transportada para outro sistema léxico, fonológico, gráfico e cultural. Muitas vezes, preservar o sentido implica alterar a mensagem para que ela faça sentido para o

receptor da nova cultura, alvo da tradução. Ademais, a simples realização de que a leitura de muitas pessoas será feita através de suas palavras, cuidadosamente selecionadas no processo de transposição interlinguístico, já é o suficiente para colocar o tradutor no polo criativo do processo de contação de história.

5.2.3 INTERAÇÃO

Verificado o prazer estético, o próximo alvo da análise foi a interação. Seguindo os pontos levantados pelo referencial teórico, a análise da interação pode ser feita observando-se os tipos de contingência entre leitores e a autores ou entre leitores e a obra em si.

Devido à popularidade da série literária, o horizonte de expectativas dos fãs contava com imagens muito bem definidas sobre personagens, locais e eventos. Isso levou a adaptação a surpreendê-los constantemente, quebrando essas expectativas com releituras bem convincentes, por integrarem os elementos da obra em um novo contexto histórico tomando a liberdade artística para reimaginá-los. No Episódio 3 de LBD, por exemplo, um leitor se surpreende com a personagem Lydia, que foi apresentada de uma maneira em que ele pôde se identificar com ela, como mostra o comentário do Quadro 18:

Quadro 18: Recorte e tradução livre parcial do Comentário 009 do Anexo A

Kayli Farina	<i>Nunca percebi o quanto me identifico com Lydia.</i>
--------------	--

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Essa situação, de parte do Comentário 009, caracteriza uma contingência assimétrica, pois o espectador cede a imagem da personagem Lydia em seu imaginário, aceitando a nova representação imaginada pela websérie, ou seja, o leitor abre mão de sua convicção, voluntariamente, em prol do que lhe foi introduzido pelo objeto estético.

Entretanto, não é preciso ir tão longe para constatar a contingência assimétrica, pois ela fica automaticamente definida como padrão devido ao suporte da narrativa. A transmissão de episódios gravados impede que os narradores abram mão de seus planos de conduta para responder aos estímulos do leitor, instaurando-se assim a

assimetria. Para a contingência ser simétrica, recíproca ou mútua, é necessário que a interação aconteça em tempo real ou, pelo menos, com a conduta de uma parte sendo interrompida para esperar pelas respostas da outra parte. Esse tipo de contingência pode ser verificado em trocas de mensagens, especialmente nos comentários do Twitter e Facebook, e poderia ser identificada na performance dos personagens diante das câmeras se os vlogs fossem ao vivo, com a leitura constante dos chats dos espectadores, ou em eventos, como a Vidcon de 2012, se os atores se apresentassem aos fãs como personagens. Sem estratégias de interação com estímulos momentâneos, como as exemplificadas, a simetria da contingência é desequilibrada. O mais próximo que as webséries chegam desse nível de interação é em vídeos de Q&A (perguntas e respostas), em que as perguntas dos webespectadores são respondidas na frente da câmera, porém em episódios gravados.

Considerando que a adaptação em si é a concretização da obra de partida, recebida pelo adaptador quando ele figurava no polo do leitor, pode-se entender a interação entre adaptador e leitor da adaptação como de contingência reativa, aquele em que uma das partes cede involuntariamente, pois os pontos que não são indeterminados acabam tendo que ser aceitos. Um exemplo disso é a decisão dos produtores de LBD de transformar a personagem Catherine Bennet em uma gata. O apelido dessa personagem no livro era “Kitty”, o que levou os adaptadores a aproveitar a oportunidade para fazer um trocadilho (pois “kitty” significa “gato”). Diante dessa concretização, o leitor é forçado a aceitar o fato de que Kitty é uma gata, sob pena de sua participação na experiência interativa não estar de acordo com o cânone do universo da websérie. Nesse sentido, configura-se uma situação de contingência reativa. Apesar disso, como mostra o Quadro 19, essa alteração foi recebida com, apesar da surpresa, bom humor e reflexões criativas sobre suas repercussões:

Quadro 19: Recorte e tradução livre dos Comentários 024, 025 e 026 do Anexo A

Abi Collingwood	<i>É tão estranho pensar que um gato está atuando como um personagem em um dos maiores clássicos de todos os tempos e não faz ideia disso.</i>
Hope Thomas	<i>Meu Deus, essa é a substituta para a irmã [Kitty] nos livros</i>

AJ Bard of Darkness	<i>Não sei porque estou rindo tanto de eles terem transformado a Quinta Bennet em uma gata.</i>
Sean McMurphy	<i>É claro, sendo castrada, ela vai ter mais dificuldades que suas irmãs em atrair maridos ricos.</i>

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

A contingência reativa fica ainda mais evidente nos momentos em que os webespectadores se dirigem diretamente aos personagens, expressando sua frustração por eventos da série, mas são ignorados, como no Quadro 20, que mostra a reação dos leitores no Twitter ao fato de Bing Lee abandonar Jane em LBD:

Quadro 20: Recorte e tradução livre do Comentário 004 do Anexo B

Bing Lee	<i>Cidadezinhas são ótimas, mas de volta para a cidade grande. Olá Los Angeles...</i>
Catherine	<i>WHAT EVEN [termo para expressar surpresa e descontentamento]</i>
grumpypat	<i>O que você está fazendo? Seus músculos e maravilhoso corpo não lhe servem se você está simplesmente fugindo desse jeito.</i>
Kirstin Shale	<i>Bing, não! E quanto a Jane!?! Vocês são perfeitos um para o outro!!</i>
coloratura number one fan	<i>NÃO.</i>
Kaci Burrow	<i>E QUANTO A JANE?!?! #CHORANDO</i>
ThePonicorn	<i>Isso me deixa triste</i>
Tori Street	<i>Você é um idiota.</i>
Mariah	<i>Não foi legal</i>
ECA	<i>Todos nós sabemos que esse dia viria, mas mesmo assim tivemos a esperança de que não viria.</i>

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Em momentos críticos para narrativa como esse, os leitores são forçados a aceitar sua incapacidade de afetar a história, o que consiste em um abandono

involuntário de seu plano de conduta. Apesar disso, diante do mesmo evento, a aceitação de leitores como ECA não é necessariamente involuntária, pois há a compreensão da necessidade dos fatos narrados para a história. Alternativamente, a “incapacidade de afetar a história” do leitor pode ser interpretada, por exemplo, como a decisão do personagem de não responder. Portanto, a reatividade da contingência depende do leitor.

Um ponto alheio aos tipos de contingência que se observou durante a análise foi a importância dos espaços de interação para os leitores entre si. A webespectadora *Marie Kaňovská*, do Quadro 7, só soube da existência do livro graças aos comentários, o que leva à inferência de muitos leitores estarem desatentos à natureza de adaptação e ao caráter transmidiático da obra antes de interagirem entre si. Essa inferência é reforçada ao se constatar a existência de leitores que, inclusive, não perceberam a princípio que se trata de ficção (com a crença de que fosse um vlog de verdade) ou que se trata de uma adaptação de uma obra de Jane Austen, como mostram os comentários do Quadro 21:

Quadro 21: Recorte e tradução livre dos Comentários 016, 017 e 018 do Anexo A

Marie	<i>Amo como elas parecem ser irmãs de verdade</i>
Kat	<i>Espere um pouco, achei que elas eram?</i>
Caryl Jannie Lazo	<i>Não, elas são atrizes e é tão legal como eles escolheram ruínas para os papéis principais. <3</i>
Elisabeth Andreassen	<i>Foi nesse episódio, quando eles mencionaram Darcy pela primeira vez, que eu percebi que isso é baseado em Orgulho e Preconceito.</i>
Elisabeth Andreassen	<i>[respondendo a um comentário] Na verdade, não. Eu sabia que era algum tipo de história, só não sabia que era Orgulho e Preconceito. :)</i>
Cassidy Parker Knight	<i>História engraçada. Na época em que eu comecei a série, lembro de assistir e pensar que essa garota Lizzie é tão idiota, pois OBVIAMENTE sua mãe lhe fez a camiseta justamente por ser a abertura de Orgulho e Preconceito. E então percebi que a idiota era eu, pois essa garota se chama Lizzie Bennet haha.</i>

a8bit8of8everything	<i>No começo, também achei que ela era uma garota de verdade e não gostei dela. Agora sei e estou reassistindo a série toda semana.</i>
Caryl Jannie Lazo	<i>Levei quase 20 episódios para perceber que não é [um vlog] de verdade. Eu não conhecia Orgulho e Preconceito antes disso.</i>
Epic Kate Bjärgvide	<i>[em resposta a Caryl] Eu também. Assistir a isso me deixou curiosa o suficiente para finalmente dar uma chance ao livro, e não fiquei desapontada.</i>

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Além dessa leitura coletiva, em que leitores menos informados recebem informações suplementares de outros leitores para compreender o universo da narrativa e as circunstâncias reais por trás da obra, a interação entre leitores também revela ser um espaço de mediação mais direto, em que a necessidade informacional é manifestada e a ação de interferência dos leitores mais informados é requisitada. Isso fica evidente quando um webespectador faz uma pergunta, como no Comentário 004, traduzido no Quadro 22:

Quadro 22: Recorte e tradução livre do Comentário 004 do Anexo A

Adela Chopin	<i>Desculpe-me, acabei de começar a assistir a série e tenho uma pergunta. Nessa adaptação, Lizzie tem apenas duas irmãs? Eles não incluíram Mary e Kitty [personagens da obra original], ou elas aparecem mais tarde?</i>
Ethmae	<i>Sim, Lizzie tem apenas duas irmãs nessa adaptação, mas Mary e Kitty Bennet estão na série. Lizzie fala sobre Kitty no Episódio 20, enquanto Mary aparece bastante no canal TheLydiaBennet [vlog de outra personagem da websérie]. (Mary tem uma aparição nos vlogs da Lizzie, no entanto).</i>
Adela Chopin	<i>Obrigada!</i>
Kerry Peterson	<i>Mary é uma prima nessa adaptação :) e acredito que Kitty é a gata delas.</i>

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Assim, observou-se que a interação nas webséries se dá predominantemente por contingência assimétrica, com a possibilidade de momentos reativos devido aos limites impostos pelo meio à interatividade. Para complementar essas observações, foi também realizado um levantamento quantitativo, tomando como indicadores as métricas de engajamento fornecidas pelas plataformas do projeto de transmídia das webséries. Entre essas métricas, encontram-se o número de curtidas (expressão de aprovação ao vídeo ou postagem pelo fã por meio de um botão, geralmente com o ícone de um coração ou uma mão com punho fechado e polegar para cima, fazendo o sinal de *thumbs up* ou “jóia”) e número de comentários (mensagens escritas pelos usuários da plataforma que são vinculadas a determinado vídeo ou postagem).

O primeiro levantamento foi focado nos episódios, dos *vlogs*, de Perguntas e Respostas. A Tabela 1 compara as visualizações, curtidas e comentários de tais episódios em LBD:

Tabela 1: Visualizações, curtidas e comentários por episódios em LBD

Episódio	Visualizações	Curtidas	Comentários
1QA(ft. Lydia Bennet)	481.476	6.700	582
2QA(ft. Charlotte Lu)	347.031	5.000	462
3QA(ft. Caroline Lee)	292.979	4.100	538
4QA	265.008	4.000	571
5QA	264.922	4.600	1.072
6QA	290.157	5.100	4.196
7 QA(w/ Ricky Collins)	255.945	3.700	652
8 QA(w/ Gigi Darcy)	325.576	4.400	819
9 QA(with Bing Lee)	308.730	4.700	833
10QA (w/ William Darcy)	596.019	11.000	2.872

Fonte: Resultado de pesquisa

O Tabela 2 contém a mesma comparação, porém para a websérie Emma Approved:

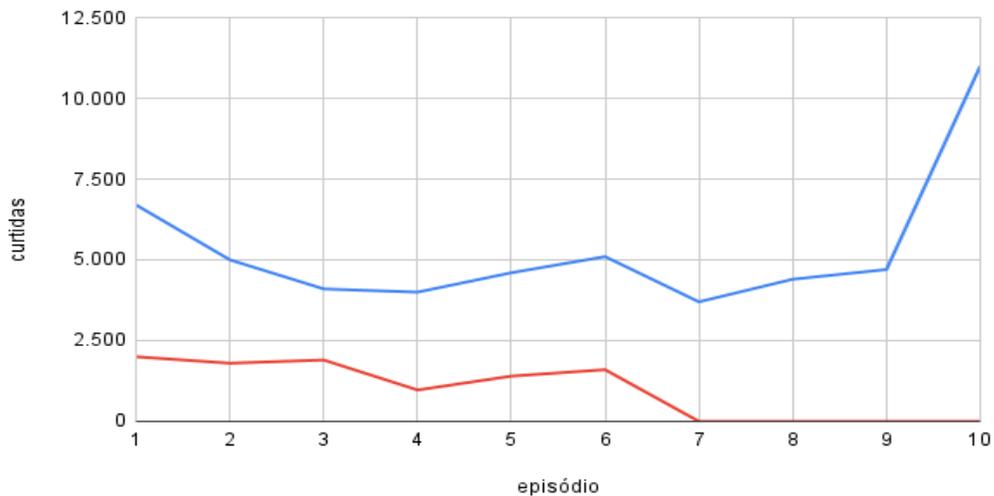
Tabela 2: Visualizações, curtidas e comentários por episódios em Emma Approved

Episódio	Visualizações	Curtidas	Comentários
1 (Emma e Knightley)	152.237	2.000	172
2 (Harriet e Knightley)	113.759	1.800	247
3 (Alex Knightley)	109.640	1.900	129
4 (Harriet)	77.919	971	133
5 (Harriet e Churchil)	85.930	1.400	247
6 (Churchil e Fairfax)	87.936	1.600	295

Fonte: Resultado de pesquisa

A partir de ambos os quadros, é possível observar a diferença em popularidade entre as séries, o que fica fácil de ser visualizado no Gráfico 1, em que a linha azul representa LBD e a vermelha representa Emma Approved:

Gráfico 1: Curtidas por episódio em ambas as webséries



Fonte: Resultado de pesquisa

É importante esclarecer que as curtidas de *Emma Approved* são iguais a zero a partir do Episódio 7 porque Emma Approved teve apenas seis episódios de Q&A.

Entretanto, isso não significa que LBD ensejou mais interação que *Emma Approved*. Quaisquer tipos de gráficos plotados com os dados puros coletados revelariam nada mais que uma diferença em popularidade, não em interação, mesmo adotando-se a “curtida” como o indicador.

Para obter uma métrica do quão interativa as webséries foram, nos episódios de Q&A, é preciso realizar um tratamento dos dados, a fim de eliminar o fator “popularidade”. A motivação por trás desse passo é o fato de séries menos populares poderem ser mais interativas que séries famosas. Um exemplo bem simples seria a contação de história presencial, na qual narrador e ouvinte interagem o tempo todo. Assumindo que haja poucos ouvintes, apesar de ser um evento com uma audiência limitada, ela é mais interativa que, por exemplo, uma websérie com milhares de webespectadores que nem mesmo tem um espaço para perguntas e respostas. Comparando esses dois cenários hipotéticos, é possível inferir que o fator “popularidade” não é importante para se medir interatividade.

Uma estratégia de processamento de dados que pode eliminar a popularidade da série é a simples divisão do número de curtidas pelo número de visualizações. Com esse passo, o número de visualizações é normalizado e, portanto, deixa de ser relevante. Com esse método, o resultado obtido é um número entre 0 e 1, sendo 0 a ausência absoluta de interação (no caso de ninguém ter curtido) e o 1 a interação máxima (todos os webespectadores curtiram). Números maiores que 1 significariam que os webespectadores curtiram mais de uma vez, o que é impossível na plataforma YouTube.

O mesmo procedimento pode ser aplicado com o indicador “comentário”, em vez de “curtida”. Nesse caso, os números têm o mesmo significado que antes, porém podem ser maiores que 1, o que representaria que os webespectadores comentaram mais de uma vez. Apesar de ser possível, esse cenário é extremamente improvável, visto que, como já indicam as Tabelas 1 e 2, o número de comentários tende a ser consideravelmente inferior ao número de curtidas.

A fim de facilitar a elaboração das tabelas, esses dois dados novos foram batizados como LPV e CPV. LPV (like per view) é a razão entre curtidas e visualizações, enquanto CPV (comment per view) é a razão entre comentários e

visualizações. Foi adotado o nome em inglês dos indicadores nas siglas para evitar problemas como o fato de “curtida” e “comentário” começarem com a mesma letra. Esses dois dados novos foram calculados, arredondados para quatro algarismos significativos e expostos nas Tabelas 3 e 4:

Tabela 3: LPV e CPV nos episódios de Q&A de LBD

Episódio	Visualizações	Curtidas	Comentários	LPV	CPV
1	481.476	6.700	582	0,0139	0,0012
2	347.031	5.000	462	0,0144	0,0013
3	292.979	4.100	538	0,0140	0,0018
4	265.008	4.000	571	0,0151	0,0022
5	264.922	4.600	1.072	0,0174	0,0040
6	290.157	5.100	4.196	0,0176	0,0145
7	255.945	3.700	652	0,0145	0,0025
8	325.576	4.400	819	0,0135	0,0025
9	308.730	4.700	833	0,0152	0,0027
10	596.019	11.000	2.872	0,0185	0,0048

Fonte: Resultado de pesquisa

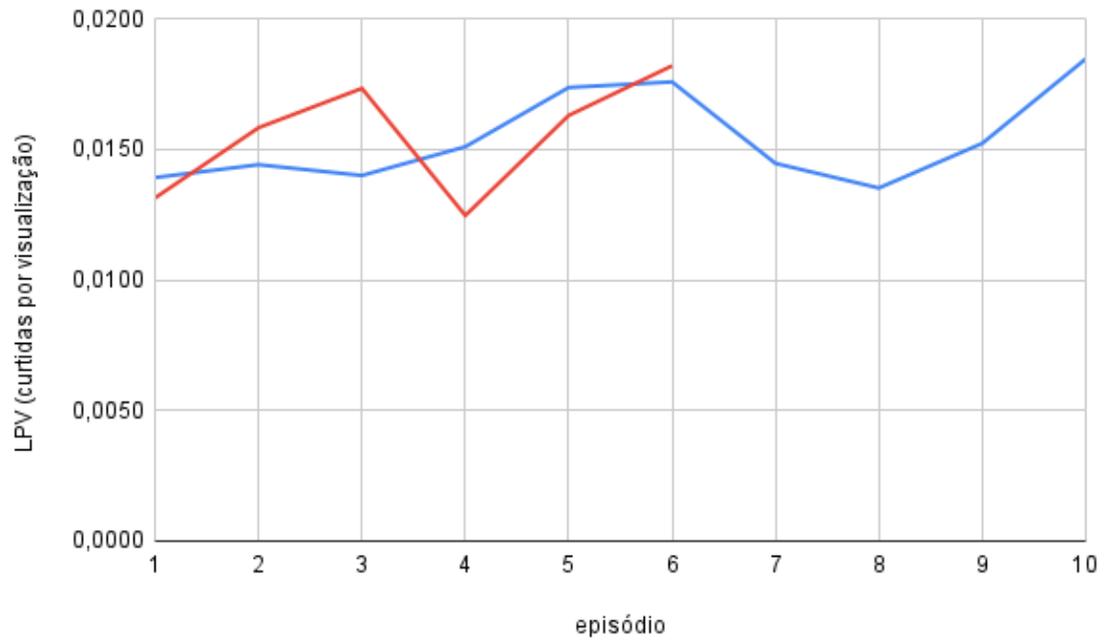
Tabela 4: LPV e CPV nos episódios de Q&A de Emma Approved

Episódio	Visualizações	Curtidas	Comentários	LPV	CPV
1	152.237	2.000	172	0,0131	0,0011
2	113.759	1.800	247	0,0158	0,0022
3	109.640	1.900	129	0,0173	0,0012
4	77.919	971	133	0,0125	0,0017
5	85.930	1.400	247	0,0163	0,0029
6	87.936	1.600	295	0,0182	0,0034

Fonte: Resultado de pesquisa

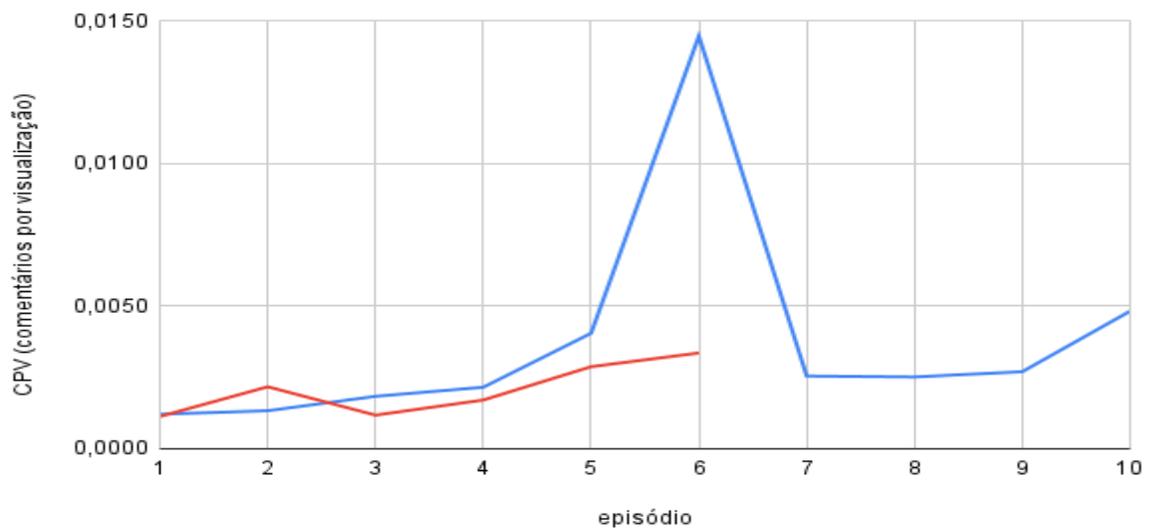
Olhando para os números é possível perceber um resultado completamente diferente daquele obtido quando “popularidade” era um fator. No entanto, para facilitar essa visualização, foram plotados os Gráficos 2 e 3, que comparam, respectivamente, o LPV e CPV das webséries (LBD em azul e *Emma Approved* em vermelho):

Gráfico 2: LPV em função dos episódios nas duas webséries



Fonte: Resultado de pesquisa

Gráfico 3: CPV em função dos episódios nas duas webséries



Fonte: Resultado de pesquisa

Nos Gráficos 2 e 3, pode-se observar que, ignorando os episódios 7, 8, 9 e 10, por não existirem em *Emma Approved*, os indicadores de interatividade escolhidos possuem valores muito próximos. No caso de LPV, olhando apenas para os seis primeiros episódios, percebe-se inclusive que nos episódios 1, 4 e 5 LBD é mais interativa e nos episódios 2, 3 e 6 *Emma Approved* é mais interativa, ou seja, nesse intervalo de episódios, cada websérie “ganha” 50% das medidas de interatividade.

Uma maneira ainda mais fácil de constatar a proximidade nas medidas de interatividade das webséries é calculando-se o valor médio de LPV e CPV. Para tanto, foi usada uma média aritmética simples, considerando 10 episódios para LBD e 6 episódios para *Emma Approved*. Os resultados obtidos foram organizados na Tabela 5:

Tabela 5: Valor médio de LPV e CPV para ambas as webséries.

Websérie	LPV Médio	CPV Médio
The Lizzie Bennet Diaries	0,0154	0,0038
Emma Approved	0,0155	0,0021

Fonte: Resultado de pesquisa

Pode-se observar que o LPV Médio das duas webséries tem uma diferença de apenas 0,0001. Ademais, é interessante apontar que a série mais popular obteve o valor menor (0,0154). Por outro lado, a diferença de CPV foi de 0,0017, que é bem mais significativa, mas continua sendo um valor pequeno.

O segundo levantamento quantitativo realizado, a fim de investigar se os resultados dessa amostra limitada continuariam válidos em uma amostragem maior, teve como foco todos os episódios dos vlogs (100 episódios para LBD e 72 episódios para *Emma Approved*).

Os dados coletados para LBD foram transcritos na Tabela 6, enquanto os referentes a *Emma Approved* na Tabela 7. Além disso, nas duas tabelas, foi realizado o cálculo de LPV e CPV de cada episódio:

Tabela 6: Visualizações, curtidas, comentários, LPV e CPV por episódio em LBD (todos os episódios).

Episódio	Visualizações	Curtidas	Comentários	LPV	CPV
1	3.483.736	29.000	3.100	0,0083	0,0009
2	1.600.000	17.000	1.800	0,0106	0,0011
3	1.300.000	13.000	948	0,0100	0,0007
4	1.200.000	12.000	1.100	0,0100	0,0009
5	1.200.000	11.000	897	0,0092	0,0007
6	1.200.000	13.000	1.600	0,0108	0,0013
7	1.100.000	11.000	840	0,0100	0,0008
8	1.000.000	9.400	560	0,0094	0,0006
9	1.000.000	9.500	577	0,0095	0,0006
10	1.100.000	11.000	864	0,0100	0,0008
11	997.000	9.700	523	0,0097	0,0005
12	987.000	10.000	862	0,0101	0,0009
13	956.000	8.600	722	0,0090	0,0008
14	949.000	8.600	625	0,0091	0,0007
15	1.000.000	12.000	1.100	0,0120	0,0011
16	945.000	9.400	600	0,0099	0,0006
17	913.000	8.300	760	0,0091	0,0008
18	922.000	9.200	941	0,0100	0,0010
19	891.000	9.100	776	0,0102	0,0009
20	930.000	11.000	1.500	0,0118	0,0016
21	871.000	10.000	624	0,0115	0,0007
22	852.000	8.500	603	0,0100	0,0007
23	886.000	11.000	1.200	0,0124	0,0014
24	823.000	9.100	829	0,0111	0,0010
25	789.000	8.400	1.100	0,0106	0,0014
26	809.000	8.400	865	0,0104	0,0011
27	833.000	10.000	2.300	0,0120	0,0028
28	890.000	16.000	4.600	0,0180	0,0052
29	831.000	10.000	1.300	0,0120	0,0016
30	823.000	9.400	1.000	0,0114	0,0012
31	792.000	9.100	1.200	0,0115	0,0015

32	784.000	8.400	1.400	0,0107	0,0018
33	888.000	11.000	2.000	0,0124	0,0023
34	780.000	8.700	908	0,0112	0,0012
35	799.000	8.700	750	0,0109	0,0009
36	726.000	7.700	937	0,0106	0,0013
37	766.000	12.000	1.600	0,0157	0,0021
38	770.000	8.200	1.100	0,0106	0,0014
39	729.000	9.000	1.500	0,0123	0,0021
40	714.000	7.800	907	0,0109	0,0013
41	699.000	8.000	1.200	0,0114	0,0017
42	699.000	9.700	2.300	0,0139	0,0033
43	693.000	8.200	1.200	0,0118	0,0017
44	727.000	8.500	1.400	0,0117	0,0019
45	789.000	10.000	4.700	0,0127	0,0060
46	711.000	7.000	1.600	0,0098	0,0023
47	716.000	7.700	1.200	0,0108	0,0017
48	766.000	10.000	2.100	0,0131	0,0027
49	671.000	7.700	1.400	0,0115	0,0021
50	698.000	8.000	1.000	0,0115	0,0014
51	703.000	7.800	972	0,0111	0,0014
52	682.000	6.900	697	0,0101	0,0010
53	675.000	6.400	1.100	0,0095	0,0016
54	699.000	8.500	1.200	0,0122	0,0017
55	722.000	8.800	1.600	0,0122	0,0022
56	785.000	10.000	2.300	0,0127	0,0029
57	717.000	7.300	1.000	0,0102	0,0014
58	736.000	8.700	1.800	0,0118	0,0024
59	837.000	10.000	4.500	0,0119	0,0054
60	1.200.000	19.000	6.500	0,0158	0,0054
61	1.100.000	12.000	3.100	0,0109	0,0028
62	827.000	8.800	1.200	0,0106	0,0015
63	763.000	8.600	1.400	0,0113	0,0018
64	756.000	9.500	1.400	0,0126	0,0019
65	713.000	7.300	1.000	0,0102	0,0014
66	656.000	7.900	725	0,0120	0,0011

67	720.000	8.100	954	0,0113	0,0013
68	699.000	7.700	905	0,0110	0,0013
69	679.000	10.000	1.600	0,0147	0,0024
70	682.000	8.500	1.000	0,0125	0,0015
71	637.000	6.900	1.200	0,0108	0,0019
72	693.000	8.300	1.200	0,0120	0,0017
73	665.000	7.500	1.800	0,0113	0,0027
74	672.000	6.900	2.100	0,0103	0,0031
75	636.000	8.200	951	0,0129	0,0015
76	710.000	7.200	1.300	0,0101	0,0018
77	834.000	10.000	1.900	0,0120	0,0023
78	1.000.000	16.000	5.900	0,0160	0,0059
79	766.000	7.800	1.600	0,0102	0,0021
80	1.000.000	15.000	4.300	0,0150	0,0043
81	820.000	9.000	1.900	0,0110	0,0023
82	807.000	10.000	2.000	0,0124	0,0025
83	1.100.000	20.000	7.300	0,0182	0,0066
84	1.000.000	13.000	4.300	0,0130	0,0043
85	843.000	9.700	3.300	0,0115	0,0039
86	760.000	9.500	1.600	0,0125	0,0021
87	821.000	14.000	6.200	0,0171	0,0076
88	749.000	9.900	1.900	0,0132	0,0025
89	744.000	8000	1.100	0,0108	0,0015
90	725.000	9.300	1.800	0,0128	0,0025
91	719.000	8.500	1.500	0,0118	0,0021
92	790.000	14.000	3.800	0,0177	0,0048
93	712.000	9.100	1.700	0,0128	0,0024
94	892.000	10.000	1.600	0,0112	0,0018
95	1.100.000	9.400	2.200	0,0085	0,0020
96	827.000	10.000	1.900	0,0121	0,0023
97	1.000.000	13.000	4.200	0,0130	0,0042
98	1.600.000	32.000	10.000	0,0200	0,0063
99	1.000.000	16.000	4.100	0,0160	0,0041
100	1.000.000	21.000	4.700	0,0210	0,0047

Fonte: Resultado de pesquisa

Tabela 7: Visualizações, curtidas e comentários por episódio em Emma Approved (todos os episódios).

Episódio	Visualizações	Curtidas	Comentários	LPV	CPV
1	891.218	9.100	1.680	0,0102	0,0019
2	355.818	4.700	732	0,0132	0,0021
3	313.122	4.100	846	0,0131	0,0027
4	278.884	3.500	656	0,0126	0,0024
5	267.900	3.200	400	0,0119	0,0015
6	252.558	3.000	388	0,0119	0,0015
7	248.131	3.500	572	0,0141	0,0023
8	250.824	3.500	614	0,0140	0,0024
9	233.949	3.500	542	0,0150	0,0023
10	236.212	3.300	374	0,0140	0,0016
11	221.107	3.000	459	0,0136	0,0021
12	223.124	3.400	796	0,0152	0,0036
13	206.718	2.600	263	0,0126	0,0013
14	210.019	3.100	331	0,0148	0,0016
15	202.251	2.500	318	0,0124	0,0016
16	206.188	3.600	544	0,0175	0,0026
17	194.656	2.600	430	0,0134	0,0022
18	203.921	3.100	583	0,0152	0,0029
19	182.985	2.600	578	0,0142	0,0032
20	201.566	3.000	478	0,0149	0,0024
21	183.086	2.400	432	0,0131	0,0024
22	184.607	2.400	291	0,0130	0,0016
23	196.250	3.400	610	0,0173	0,0031
24	222.534	3.900	1.029	0,0175	0,0046
25	201.349	3.500	493	0,0174	0,0024
26	193.486	3.000	306	0,0155	0,0016
27	179.524	2.500	219	0,0139	0,0012
28	175.004	3.400	373	0,0194	0,0021
29	178.647	2.500	271	0,0140	0,0015
30	175.972	2.500	489	0,0142	0,0028

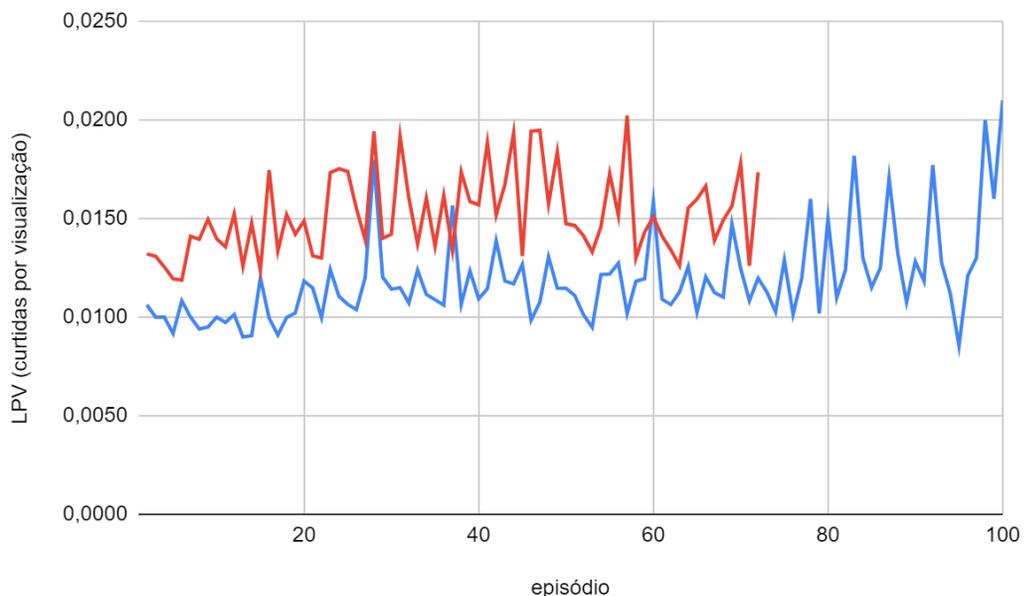
31	187.604	3.600	530	0,0192	0,0028
32	187.037	3.000	496	0,0160	0,0027
33	182.291	2.500	166	0,0137	0,0009
34	180.796	2.900	461	0,0160	0,0025
35	183.786	2.500	263	0,0136	0,0014
36	197.949	3.200	640	0,0162	0,0032
37	171.687	2.300	192	0,0134	0,0011
38	178.497	3.100	673	0,0174	0,0038
39	176.535	2.800	598	0,0159	0,0034
40	165.655	2.600	349	0,0157	0,0021
41	196.125	3.700	2.148	0,0189	0,0110
42	184.526	2.800	306	0,0152	0,0017
43	179.370	3.000	828	0,0167	0,0046
44	191.350	3.700	882	0,0193	0,0046
45	183.266	2.400	606	0,0131	0,0033
46	185.287	3.600	783	0,0194	0,0042
47	195.084	3.800	797	0,0195	0,0041
48	196.948	3.100	803	0,0157	0,0041
49	174.104	3.200	429	0,0184	0,0025
50	169.573	2.500	517	0,0147	0,0030
51	170.687	2.500	266	0,0146	0,0016
52	162.765	2.300	368	0,0141	0,0023
53	165.336	2.200	311	0,0133	0,0019
54	164.497	2.400	235	0,0146	0,0014
55	173.567	3.000	320	0,0173	0,0018
56	171.781	2.600	341	0,0151	0,0020
57	182.977	3.700	736	0,0202	0,0040
58	169.334	2.200	289	0,0130	0,0017
59	167.631	2.400	398	0,0143	0,0024
60	172.366	2.600	386	0,0151	0,0022
61	162.882	2.300	254	0,0141	0,0016
62	164.051	2.200	310	0,0134	0,0019
63	174.364	2.200	570	0,0126	0,0033
64	225.156	3.500	1.286	0,0155	0,0057
65	193.920	3.100	560	0,0160	0,0029

66	174.195	2.900	321	0,0166	0,0018
67	187.182	2.600	402	0,0139	0,0021
68	221.276	3.300	680	0,0149	0,0031
69	249.449	3.900	1.401	0,0156	0,0056
70	517.002	9.200	2.040	0,0178	0,0039
71	285.575	3.600	572	0,0126	0,0020
72	322.742	5.600	1.110	0,0174	0,0034

Fonte: Resultado de pesquisa

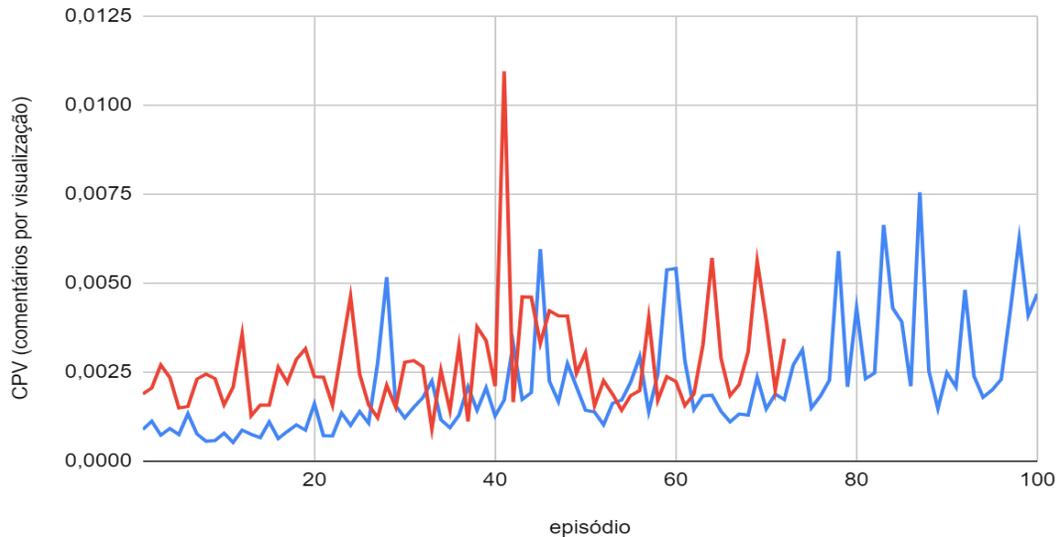
Ao observar os dados processados nas colunas da direita (LPV e CPV), percebe-se que, assim como na amostragem menor, os indicadores de interatividade das duas webséries continuam próximos. Para facilitar a visualização, foram plotados gráficos com LBD na cor azul e *Emma Approved* em vermelho. O Gráfico 6 compara o indicador LPV das duas webséries, enquanto o Gráfico 7 compara o indicador CPV:

Gráfico 4: LPV em função de todos dos episódios nas duas webséries



Fonte: Resultado de pesquisa

Gráfico 5: CPV em função de todos dos episódios nas duas webséries



Fonte: Resultado de pesquisa

Ignorando exceções como o episódio 41 de *Emma Approved*, que tiveram picos de engajamento, percebe-se que em geral a diferença entre os indicadores nas duas webséries não foi grande. Para representar essa diferença em um número, foram calculados os valores médios de LPV e CPV na Tabela 8:

Tabela 8: LPV e CPV médio para ambas as webséries em todos os episódios.

Websérie	LPV Médio	CPV Médio
The Lizzie Bennet Diaries	0,0118	0,0022
Emma Approved	0,0151	0,0027

Fonte: Resultado de pesquisa

Como pode ser visto, a diferença de LPV entre as duas webséries foi de 0,0033, enquanto a diferença de CPV foi de 0,0005. Apesar de ser uma diferença um pouco maior que a constatada na amostragem menor (da Tabela 5), ela continua sendo pouco significativa. Para se compreendê-la intuitivamente, basta pensar que ela é de menos de 1% para ambos os indicadores.

Com os dados levantados, processados, dispostos e explicados, vale a pena fazer uma reflexão sobre o significado que eles têm. O fato de LBD ter um LPV Médio

de 0,0118 significa que é razoável esperar que 1,18% das pessoas que assistem um episódio demonstrem que gostaram da experiência estética engajando com o botão de ação “curtir”, na plataforma do *vlog*. No mesmo sentido, o fato de o CPV Médio ser de 0,0022, significa que 0,22%, ou seja, nem mesmo 1% dos webespectadores interagem por meio dos comentários.

Em suma, esses dados mostram que a interatividade das webséries é extremamente baixa na plataforma YouTube. E, considerando o número de visualizações nessa plataforma como o tamanho da audiência, as interações constatadas em outras mídias continuam sendo baixas, pois trata-se de uma audiência com centenas de milhares de webespectadores. Seria logisticamente impossível alcançar o nível de interação ideal da contingência mútua com esse número de leitores, visto que seria necessário ocorrer centenas de milhares de interações, diante das quais os narradores precisariam reagir centenas de milhares de vezes.

Assim, os dados quantitativos revelam algo que era difícil de se constatar na análise qualitativa: a websérie é uma modalidade de contação de história que possui um limite logístico no nível de interatividade entre narradores e leitores. Ademais, pode-se inferir, em geral, que o tamanho da audiência é inversamente proporcional ao nível de interatividade, pois quanto mais leitores, menor serão as possibilidades de interação.

Essa última inferência é, na verdade, intuitiva, pois na situação em que a audiência conta com apenas um leitor, este terá toda a atenção do narrador voltada para si. Porém, à medida em que mais leitores vão sendo adicionados para a interação, a participação de cada um deles vai sendo limitada, até chegar no ponto em que é impossível que todos participem.

5.2.4 PONTOS DE INDETERMINAÇÃO

Com a interação verificada, alterou-se o foco da análise para como os leitores concretizam os pontos de indeterminação das webséries. No referencial teórico, a concretização dos vazios do texto pelos leitores foi apresentada como um aspecto importante da recepção, portanto ela também foi escolhida como um alvo de análise. Pode-se percebê-la com mais clareza nos momentos em que os fãs compartilham sua

curiosidade sobre eventos que, apesar de não serem narrados, poderiam ser razoavelmente esperados.

No Episódio 98 de LBD, os leitores comentam sobre como personagens da websérie reagiriam à cena em que Lizzie e Darcy se beijam, como pode ser observado no Quadro 23:

Quadro 23: Recorte e tradução livre do Comentário 001 do Anexo A

MissKoalaFace	<i>o que eu daria por um video de reação de Gigi</i>
Teva Woolf	<i>e Fitz</i>
Rebecca	<i>Quando esse vídeo foi publicado, o comentário principal era de Gigi. Ela simplesmente disse "finalmente!!!"</i>

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Essa maneira de abordar pontos de indeterminação faz os fãs desejarem mais e, ao perceber que os autores não vão fornecer o que almejam, eles são levados a depositar suas esperanças uns nos outros, como pode ser visto no Quadro 24, no qual um leitor demonstra sua esperança em encontrar em potenciais fanfics sobre a websérie a reação de Darcy ao vídeo onde Lizzie o descreve:

Quadro 24: Recorte e tradução livre do Comentário 013 do Anexo A

Stephanie Tseng	<i>Estou imaginando a reação de Darcy quando ele assistir esse vídeo</i>
Tonia M	<i>Até hoje, estou devastada pelo fato de nunca termos visto a reação dele</i>
timothyfloogle	<i>Isso parece ser um trabalho para novos fãs!</i>
Caryl Jannie Lazo	<i>Depois de anos, ainda estou esperando por aquele vídeo de reação.</i>

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Uma busca por “The Lizzie Bennet Diaries” no repositório *FanFiction.Net* recupera 615 resultados. Já no repositório *Archive of Our Own*, os resultados aumentam para 1.107. Isso mostra que essas lacunas na narrativa não são apenas reconhecidas pelo leitor, por incomodá-lo, e depois esquecidas. Mas, pelo contrário,

levam centenas de leitores a escrever suas próprias histórias derivadas. Ademais, o compartilhamento dessas concretizações de pontos de indeterminações não é reservado para plataformas de publicação de histórias derivadas, mas podem ser encontradas no próprio YouTube. No Episódio 1, uma leitora tenta explicar a coincidência de as personagens das websérie terem o mesmo nome das personagens de “Orgulho e Preconceito”, visto que Jane Austen e seus livros existem no universo da narrativa, como pode ser visto no Quadro 25:

Quadro 25: Recorte e tradução livre do Comentário 002 do Anexo A

Victoria Vinning	<i>A Senhora Bennet (que participou de um clube do livro, acredito eu) é uma grande fã de Orgulho e Preconceito que por acaso se simpatizou com a Senhora Bennet do livro. Ela se torna obcecada com o livro (não a ponto de acreditar que está obcecada, não estou certa?), procura por seu próprio Darcy, nunca o encontra (porque isso seria malucamente irrealístico) e acaba encontrando alguém com um último nome familiar (Bennet). Ele não é nada mau, apesar de ser um pouco entediante e desesperado por qualquer garota, [então] ela se casa com ele. Correspondendo aos desejos mais profundos dela, suas 2.5 filhas são todas garotas, que ela batiza com o nome de suas três garotas Bennet favoritas [do livro], que são as que se casam. Mais tarde, ela lhes dá a camiseta como uma espécie de dica quanto a quem ela as vê como, mas Jane está muito ocupada para ler, Lizzie detesta romances de qualquer tipo e Lydia não se importa. Então, elas nunca descobrem quem são.</i>
Charley Kent	<i>Lizzie não disse que ela gosta de Austen? Apesar de eu confessar que a existência de Austen não é trabalhada bem [na série].</i>
Victoria Vinning	<i>Acredito que foi mencionado, se não me engano em um dos Q&As? Sei que ela disse que gosta de alguns dos filmes e Colin Firth, o que deixa tudo confuso. Não me lembro, mas acredito que você está certa. É sempre difícil lidar com esse tipo de coisa nesses meta-universos, mas admito que concordo com você. Foi apenas esse episódio, com a frase [do livro]. Não há como Lizzie não reconhecer [a frase], a não ser que ela nunca tenha lido Orgulho e Preconceito. Essa é minha única resposta.</i>
Abigail	<i>E eles por acaso encontram Bing Lee e Darcy... além disso,</i>

Underwood	<i>Lizzie lê Tolstoy, que definitivamente tem elementos de romance.</i>
BluBird	<i>Há alguns fanfics sobre Lizzie descobrindo o livro e percebendo que é uma réplica exata de sua vida.</i>

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Outra maneira de concretizar pontos de informação observada foi quando o leitor resiste a relatos tendenciosos, que apresentam apenas uma perspectiva, e tentam compreender os eventos por outro ponto de vista, como pode ser visto no Quadro 26:

Quadro 26: Recorte e tradução livre do Comentário 020 do Anexo A

Nurse08	<i>Sempre me fascino por esse episódio [Episódio 7 de LBD] porque entendo o comportamento de Darcy durante o casamento. Ele parece ser bem introvertido e está em uma festa com apenas duas pessoas conhecidas. Ou seja, ele está preso em uma festa em que seu melhor amigo passa a maior parte do tempo dançando e [Darcy] não se sente confortável com estranhos, portanto fica em seu canto assistindo (o que, a propósito, parece ser exatamente o que Lizzie estava fazendo). Então, apesar de seus esforços, acaba tendo que dançar com uma estranha na frente de bastante gente, que o assiste e provavelmente julga. Sim, é uma pena que Lizzie ouviu o que ele disse para Bing, mas eles estavam fora do casamento. O quão frequentemente as pessoas dizem coisas em privado que não diriam em público, especialmente para a pessoa sobre quem estão falando?</i>
---------	---

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Em uma breve cadeia de comentários, organizados no Quadro 27, pode-se constatar os leitores discutindo sobre a logística de autores e personagens existirem no mesmo universo, outra lacuna não necessariamente na narrativa, mas na relação entre o fictício e o real. Nesse caso, além de Jane Austen, também é chamada atenção para como Lizzie participou de um evento real (Vidcon) e não apenas se encontrou fisicamente com fãs, mas também com Hank Green, um dos produtores da websérie.

Quadro 27: Recorte e tradução livre do Comentário 003 do Anexo A

Billy Weed	<i>Nem vou questionar a logística de como Razão e Sensibilidade pode existir nesse mundo quando Orgulho e Preconceito obviamente não [existe].</i>
------------	--

Victória Vinnings	<p><i>Acredito que Orgulho e Preconceito existe sim nesse mundo, mas nenhuma das garotas leram. Lydia obviamente não gosta de ler, Jane provavelmente está sempre ocupada vivendo a vida perfeita e acho que Lizzie é a mais difícil de explicar ("gosto de chuva, romances clássicos e qualquer vídeo com Colin Firth no elenco").</i></p> <p><i>A Senhora Bennet obviamente é uma fã dos romances de Austen [e] Orgulho e Preconceito é seu favorito, [visto que] ela batiza as três filhas com base nas três que se casam no livro. Porque isso é tudo com o que ela se importa. Quem se casa.</i></p> <p><i>Nem me deixe começar a falar sobre o amor de Lizzie por Colin Firth, mas (obviamente?) não ter visto [a minissérie de] Orgulho e Preconceito e o Diário de Bridget Jones.</i></p>
Billy Weed	<p><i>Sem mencionar a logística de como em um episódio ela participa da Vidcon, uma convenção organizada por Hank Green, um dos criadores dessa série, incluindo um clipe deles se encontrando, onde ela menciona que é uma fã dos seus shows enquanto ele, aparentemente, segue o blog dela. Além disso, acredito que ela menciona ter visto o Diário de Bridget Jones, o que não faz sentido algum.</i></p>

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Entretanto, a participação do evento (Vidcon), apesar de ser mencionada durante a série do ponto de vista dos personagens, na verdade foi relatada por fontes externas à série como uma participação dos atores e produtores, reconhecendo que se trata de uma narrativa e usando seus nomes verdadeiros.

Não obstante, fica evidente não só como os leitores concretizam os pontos de indeterminação no caso da websérie, mas também em como eles podem compartilhar informações para fundamentar e construir uma concretização coletiva. Essa ação acaba ensejando o prazer poético dos leitores, que interagem com os autores em uma contingência mútua.

5.2.5 PRESENÇA

Enfim, o último ponto verificado pela análise foi a presença. Infelizmente, devido às inúmeras atualizações pelas quais a plataforma YouTube passou ao longo dos anos, muitas informações referentes a recursos e funcionalidades antigos foram perdidas, como pode ser constatado no histórico apresentado na Wikipedia (2022b). Entre as

informações estão links de “vídeos respostas” publicados pelos fãs e cadeias de comentários. A presença do autor é percebida fortemente pelo leitor em momentos de interação direta, sendo possível perceber comentários de Lizzie que, na época da publicação, eram dirigidas a usuários específicos da plataforma, como o comentário do Quadro 28, que fica completamente desconexo ao ser lido na forma em que ele se encontra atualmente no vídeo:

Quadro 28: Recorte e tradução livre do Comentário 007 do Anexo A

Lizzie	<i>Fico feliz que alguém esteja [ou seja]. Eu, por outro lado, fico horrorizada ao pensar nisso.</i>
--------	--

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

O fato de essas respostas diretas existirem, especialmente no começo, quando a popularidade do vlog ainda não tinha alcançado o nível atual (como relata a própria atriz que interpreta Lizzie, em uma entrevista (WHATS TRENDING, 2012)), faz com que a percepção da presença pelo leitor o leve a tratar os personagens como amigos, com os quais se pode conversar casualmente, o que fica evidente no Quadro 29:

Quadro 29: Recorte e tradução livre do Comentário 008 do Anexo A

InWhichAbbey	<i>Seu pai parece ser ótimo! Amei o "timing" dele ao contar para sua mãe sobre ter encontrado Bing Lee. O que você acha de como ele irrita sua mãe? Parece que você é mais próxima dele do que de sua mãe. Além disso, de onde saíram essas roupas [usadas para imitar a conversa entre seus pais]? [Se fantasiar é] apenas um passatempo da infância? Isso adicionou uma pitada de diversão ao vídeo. Mal posso esperar pelo próximo, Lizzie!</i>
--------------	--

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Apesar das limitações apresentadas pelos comentários arquivados no YouTube, é possível perceber em outras plataformas quando a distância entre autor e leitor é mínima, ou seja, quando Lizzie interage diretamente com os webespectadores. Um exemplo está no diálogo com os internautas do Twitter *Alyssa Lopez* e *Rikke Henneberg*, como pode ser visto nos comentários do Quadro 30:

Quadro 30: Recorte e tradução livre dos Comentários 001 e 002 do Anexo B

Alyssa Lopez	<i>Acho que vocês não vão terminar [a se preparar para a mudança] a tempo desse jeito. [referindo-se à foto de Lizzie dormindo]</i>
Lizzie Bennet	<i>Obrigada pelo lembrete. [mencionando Alyssa]</i>
Rachel Amber Bloom	<i>Não parem de tweetar. Nós sentimos sua falta. [referindo-se ao fato de a websérie já ter acabado na plataforma YouTube, sobrando apenas o Twitter]</i>
Rikke Henneberg	<i>Nunca durma em público, Lizzie! [referindo-se à foto de Lizzie dormindo]</i>
Lizzie Bennet	<i>Mas, é a nossa casa.</i>
Lydia Bennet	<i>Não por muito tempo... [fazendo alusão ao fato de a casa ter sido vendida e elas estarem preparando a mudança]</i>
Tal Cohen	<i>Bela maneira de matar a diversão - uma breve checagem de realidade.</i>

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

No Facebook, também é fácil constatar esses momentos, como mostra o Quadro 31:

Quadro 31: Recorte e tradução livre do Comentário 001 do Anexo C

Natalie Schulmonds	<i>Amo seu vlog! Estou estudando comunicação de massa e é legal saber que Lizzy Bennet também está.</i>
Lizzie Bennet	<i>Obrigado, Natalie - tem sido bastante trabalho, mas bastante diversão. Difícil de acreditar que tem gente que gosta tanto desse projeto. A propósito, cuidado com o soletrar dos nomes. Não seria legal se começássemos a nos referir a você como "Nataly", certo? -- IEs for life! [termo para expressar que se faz parte de um grupo, no caso o grupo das pessoas cujo nome termina com "IE"]</i>
Natalie Schulmonds	<i>haha, não sei como errei seu nome, Lizzie! IEs all the way! [outro termo para expressar pertencimento ao grupo]</i>

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

No Episódio 1, a percepção da presença das personagens pelo leitor é tão forte que o leva a reagir fisicamente, fazendo um “high five” com o monitor como se fosse a mão de Lydia, conforme Quadro 32:

Quadro 32: Recorte e tradução livre do Comentário 006 do Anexo A

J Arduino	<i>Deveria me sentir estúpido por bater na tela de meu computador para fazer um high five com Lydia (especialmente considerando que estou reassintindo a série), mas não me arrependo de nada!</i>
-----------	--

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Entretanto, essa ilusão causada pela presença dos personagens é quebrada em alguns momentos, como no Quadro 33, em que os produtores da websérie apresentam aos fãs no Facebook um recurso mais fácil para acompanhar o aspecto transmidiático da adaptação:

Quadro 33: Recorte e tradução livre do Comentário 002 do Anexo C

The Lizzie Bennet Diaries	<i>Olá, tudo mundo! Obrigado por acompanhar nossa história. Um ótimo lugar para ler as conversas do twitter mais facilmente é no nosso novo site: [link do site].</i>
---------------------------	---

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Nesse comentário, a presença da personagem Lizzie é afastada com os produtores utilizando um espaço que até então existia dentro da ambiência da contação de história para tratar de um assunto metanarrativo. A ilusão estética não é completamente interrompida pelo fato de, em vez da conta da personagem Lizzie, a mensagem ter sido postada com a conta da produção. Entretanto, conforme resume Bortolin (2010), a presença é a concretização do corpo e da fala que somados ao espaço e à leitura propiciam a performance textual. Ou seja, o espaço é um dos elementos integrantes da presença, o que significa que sua violação afeta a concretização dela.

No caso específico de *Emma Approved*, a presença é consideravelmente afastada desde o começo. Os *vlogs*, publicados no YouTube, são tratados como um documentário que Emma está produzindo, o que implica no fato de eles não serem

públicos. Ou seja, os webespectadores não existem no universo da narrativa. Apesar disso, os usuários do blog, uma das mídias auxiliares, são considerados como parte da narrativa, pois diferentemente do documentário o blog é público. Em outras palavras, o leitor, ao assistir os vídeos, está completamente fora da narrativa, oniscientemente observando eventos secretos, enquanto esse mesmo leitor, ao publicar um comentário no blog de Emma, pode se conectar com a personagem e perceber sua presença. Essa situação especial causou muita confusão nos leitores, como pode ser visto no Quadro 34:

Quadro 34: Recorte e tradução livre do Comentário 032 do Anexo A

firewordsparkler	<i>Para todo mundo que está reclamando da transmídia: esse é o motivo desses vídeos extras estarem na conta [canal do YouTube] da Emma Approved, enquanto os outros estão na conta da Pemberley Digital. A conta de Emma Approved está sendo exibida em tempo real, enquanto o resto no canal de PD [Pemberley Digital] é, para Emma, o que será exibido no futuro. Ela nunca menciona ou comenta sobre os vídeos ou discute PD, o que ela obviamente estaria fazendo se os vídeos dos documentários estivessem sendo publicados ao vivo [no universo da narrativa]. Ela apenas fala sobre as coisas que outras pessoas saberiam sobre, como ter uma nova assistente ou o sarcasmo de seu parceiro de negócio.</i>
Rumsy4	<i>Desculpe-me, na FAQ de Pemberley Digital, é dito que o canal de Emma estava fora-do-universo também. Nesse vídeo, há pessoas perguntando sobre coisas como seu pai aparecer no documentário, o que causa uma confusão lógica na apresentação da websérie.</i>
A N	<i>Eu descobri esse canal recentemente e me perguntei o mesmo. Eles não fizeram um bom planejamento. De onde e de quem as perguntas vêm se [no universo da narrativa] documentário não</i>

	<i>tem espectadores? Antes de assistir este vídeo, assumi que os vídeos de Q&A seriam fora do universo da narrativa (o que faria mais sentido).</i>
pamodaw13	<i>Acredito que os vídeos de Q&A são em resposta ao blog dela, que é em tempo real.</i>

Fonte: Tradução feita pela pesquisadora.

Diante do exposto, a audiência das webséries analisadas foi diversa, tendo sido observado nos comentários uma variedade de gênero, faixa etária e contextos sócio-econômicos. Porém, traçando um perfil médio do leitor explícito, é possível identificar alguns pontos comuns.

O primeiro é o fato de ele não apenas estar ciente da série literária (conhecendo Jane Austen e as adaptações de Emma e Orgulho e Preconceito), mas também de estar ciente dos eventos da própria adaptação por não se tratar da primeira vez que está vendo a websérie. Uma possível justificativa para essa observação é o fato de a plataforma dos vlogs, YouTube, na interface de usuário no momento da presente pesquisa (2022), organizar os comentários em popularidade (quantidade de votos) ou por data (mostrando primeiro os mais recentes). Isso faz com que a incidência de comentários posteriores ao fim da veiculação da websérie ser maior e, conseqüentemente, com que tais comentários recebam votos de novos webespectadores, consolidando ainda mais sua posição de destaque.

Uma implicação do fato de não ser a primeira leitura da websérie é que esse leitor médio já passou do ponto de experimentar um prazer catártico. Na segunda (terceira ou enésima) leitura ele interage com outros leitores discutindo aspectos gerais da narrativa, que muitas vezes ainda não aconteceu no episódio em que ele comenta. Isso o leva a encontrar prazer na experiência poética de concretizar, com outros webespectadores, pontos de indeterminação, compartilhando teorias e imaginando eventos não narrados.

Devido à natureza das webséries, ele interage predominantemente com uma contingência assimétrica, não podendo oferecer estímulos imediatos aos narradores, porém voluntariamente cedendo seu plano de conduta para receber a experiência

estética assimétrica. Apesar disso, a longa exposição à narrativa (que durou mais de um ano) implicou em um sentimento de familiaridade com os personagens que vai além da simples relação estabelecida entre narrador e leitor em uma experiência breve de contação de história. Pode-se ver leitores se referindo aos personagens como se fossem amigos, mesmo diante de meios que oferecem uma interação limitada. Portanto, a percepção da presença do narrador pelo leitor médio foi forte, apesar de ser mediada e fragmentada no tempo.

Um complemento para essa percepção de presença está no caráter comunitário do polo em que o leitor se encontra. A interação que ele não pode ter diretamente com o narrador ele teve com outros leitores. E, nesse sentido, a percepção da presença do leitor pelo narrador acaba sendo unificada, levando-o a se referir à sua audiência não como se ela fosse uma pluralidade de espectadores, mas sim como uma comunidade.

O caráter transmidiático e a pluralidade de perspectivas conferiu à narrativa mais possibilidades do que pôde ser implementado, levando o leitor a constantemente esperar pela reação de determinados personagens a determinados eventos. Esses pontos de indeterminação foram concretizados não apenas no compartilhamento de sua curiosidade com outros leitores nas plataformas do projeto de transmídia das webséries, mas também em trabalhos criativos desenvolvidos em plataformas de produção de fanfic.

Portanto, o perfil do leitor explícito de uma websérie transmidiática possui diversas peculiaridades que o distingue do leitor de um livro ou do leitor-ouvinte de uma contação de história presencial. Ele faz parte de uma comunidade que segue um narrador distante, porém sempre ativo e oferecendo oportunidades de interação que apesar de não serem simultâneas, são somadas no decorrer de um longo período de tempo para criar um vínculo que reforça a percepção da presença.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto sobre a Estética da Recepção, considera-se que as narrativas apresentam pontos de indeterminação, que podem ser propositalmente planejadas pelo autor durante seu momento de prazer estético poiético. A intenção do autor, nesse cenário, é abrir mão de seu plano de conduta para dar espaço à interação, com a participação ativa do leitor em uma contingência mútua. Isso permite que o leitor tenha uma experiência estética, seja ela aistética ou catártica. Porém, além disso, surge a oportunidade de o leitor mudar de posição, cumprindo a função poiética para compartilhar a sua própria concretização da narrativa, ou seja, sua própria versão da história. É assim que surgem adaptações, que foram definidas como transposições da narrativa de um meio para outro. Os pontos de indeterminação do texto de partida ensejam o nascimento de um texto derivado, levando o leitor a ocupar a posição de autor e propagar a narrativa, com novos vazios a serem concretizados por novos leitores.

O que acontece na atualidade, entretanto, não é apenas a adaptação de uma obra da "mídia A" para a "mídia B", mas sua releitura para múltiplas mídias, simultaneamente, de tal maneira que sua narrativa seja transmidiática, com todas as mídias contribuindo para a formação da experiência total. Entre as mídias mais importantes, está a transmissão de vídeos, que reúnem experiências auditivas e visuais de leitura familiar.

Assim, o centro dessas grandes obras transmidiáticas está na parte audiovisual, fazendo da narrativa transmidiática, predominantemente, uma narrativa audiovisual. Devido ao baixo limiar de atenção dos webespectadores, ou seja, dos internautas que compõem o público leitor, essas narrativas são divididas em vídeos com duração curtas, ocorrendo desse modo uma serialização. Ademais, considerando o fato de trabalhos serializados contarem com produções longas, sendo os episódios publicados pouco a pouco, em intervalos de dias ou semanas, surge à possibilidade de interação entre vídeos, o que reforça o papel ativo do leitor. Esse é o leitor implícito imaginado pelos autores de narrativas audiovisuais serializadas.

Foi constatado que a interação nas webséries analisadas é pequena, fato cuja causa pode ser atribuída ao número de leitores. O nível de interatividade quantificável por indicadores como LPV (curtidas por visualização) e CPV (comentários por visualização) é inversamente proporcional ao número de webespectadores, portanto quanto mais leitores compõem a audiência, menos são as possibilidades de interação. Essa conclusão é intuitiva ao se pensar na contingência mútua, em que ambas as partes agem e reagem com estímulos momentâneos, porém é preciso lembrar que a contingência assimétrica também é um tipo de interação e ela pode ocorrer no imaginário do leitor. Quando o leitor abre mão do seu plano de conduta para a recepção estética, ele interage com o narrador. E essa interação não é afetada pelos limites logísticos da contingência mútua.

Conclui-se, assim, que a recepção estética nas narrativas seriadas audiovisuais não se dá com o mesmo nível de interatividade, em que se daria em uma performance com presença física, na qual leitores narrador e ouvinte podem trocar estímulos em tempo real, porém em um âmbito que também caracteriza uma contingência mútua, em uma reciprocidade duradoura, com poucos estímulos assíncronos trocados ao longo da serialização. Ao contrário da performance que dura no máximo algumas horas, a contingência no caso das narrativas em questão pode durar até mesmo anos. Desse modo, o leitor não se sente parte da história por um breve momento, mas por tempo o suficiente para se envolver profundamente com o universo da narrativa, fazendo com que sua recepção seja especial, diferente daquelas que ocorrem em outras formas de narrativas.

Apesar de quantitativamente se tratar de um baixo grau de interação recíproca, o plano de contingência predominante é assimétrico, no qual a participação do leitor acaba sendo limitada, especialmente devido ao alto número de leitores que compõem a audiência da narrativa, que no caso das webséries analisadas, pode chegar a centenas de milhares. Apesar disso, o leitor se engaja com uma comunidade e compartilha sua experiência com outros leitores, em uma leitura coletiva que supre a ausência de interação com o autor. Nesse sentido, o contato direto entre o autor e outros leitores fazem com que o leitor em um plano de contingência assimétrica perceba a interação como direta, entre autor e audiência. Ou seja, a experiência coletiva do leitor faz com

que ele sinta as interações com pessoas específicas como se fosse uma interação com todos os leitores.

Essas características constatadas na análise constituem o perfil do leitor explícito, sujeito principal do processo de recepção estética. Unido ao perfil do leitor implícito anteriormente explicado, enxerga-se um novo tipo de leitor, cujos modos de leitura divergem consideravelmente daqueles que praticam a leitura de narrativas em uma única mídia. O único espaço no qual ele pode ser constatado é na web, pois apenas ela conjuga a narrativa audiovisual transmidiática com as ferramentas de interação entre leitores que lhe permitem concretizar, comunitariamente, os pontos de indeterminação das obras estéticas apreciadas com suas próprias teorias e história derivadas. Portanto, é possível chamar de “web leitor” o perfil unificado dos leitores implícito e explícito, com todos os aspectos encontrados na presente pesquisa.

Por outro lado, é especial também a maneira como a recepção ocorre nessa modalidade devido a potencial pluralidade de partes envolvidas e graus de envolvimento. Isso se deve à existência em primeiro grau de um autor para a obra de partida, em segundo grau de adaptadores que cumprem tanto a função poética quanto aistética ou catártica e, em terceiro grau, de leitores que também podem cumprir ambas as funções, seja porque podem engajar em suas próprias adaptações ou porque sua participação na narrativa de segundo grau influencia a direção dela. Surgem, então, diversos graus de concretização e propagação da obra original.

Quanto à mediação nesse contexto transmidiático, percebe-se a complexidade em determinar quais são as relações mediadas e quais indivíduos ocupam a posição de mediador. Para esse cenário, identifica-se o espectador da narrativa audiovisual como leitor-final e o adaptador, que fez a leitura direta da obra original, como leitor-adaptador. Essa mediação é da relação entre o leitor-final e o texto do autor original, sendo este o objeto cultural literário. O adaptador aproxima o leitor da obra de partida, pois apresenta a sua concretização. Trata-se de uma ação de interferência com contingência reativa, na qual o mediador substitui o objeto cultural antes de o leitor poder se manifestar, sendo seu acesso direto à obra original involuntariamente removido. O interesse do leitor final em buscar o texto de partida pode ou não surgir ao longo do processo mediacional, visto que ele tende a se sentir satisfeito com o prazer estético

experimentado na obra adaptada ou insatisfeito, com sua curiosidade em procurar a fonte original despertada.

Essa mediação, que substitui o objeto cultural por sua forma adaptada, se dá em múltiplas mídias no caso da narrativa audiovisual serializada. Enquanto o leitor-adaptador realiza uma performance midiaticizada, com fala e gestos direcionados a um público que está além de uma câmera, ele também pode alimentar o leitor-final com informações de outras naturezas, como a textual, em um meio diferente do veículo principal da série. Portanto, ele apresenta ao leitor-final não apenas pontos de indeterminação, porém pistas de como concretizá-la. Isso pode enfraquecer a liberdade do leitor-final, mas não deixa de potencialmente levá-lo a ter uma experiência estética.

De certo modo, trata-se de uma mediação oral da literatura midiaticizada, pois o adaptador cumpre a mesma função que um leitor-narrador cumpriria na contação de história. Bortolin (2010) destaca que o contador de história não é neutro, mas exerce uma forte interferência no texto narrado. Portanto, ele apresenta sua própria versão da narrativa, o que pode ser considerado uma forma de adaptação. Porém, no caso investigado nesta pesquisa, o leitor-adaptador entrega a obra adaptada como se fosse o objeto cultural principal.

Outro local no qual pode ser verificada uma relação mediacional é na própria narrativa. Com base na teoria ricoeuriana, pode-se afirmar que a narrativa é um instrumento mediacional entre a informação pré-construída da mimese I, que é a história, e a necessidade informacional estética do leitor-final (ou ainda de todos os leitores, independentemente do grau de concretização) em ouvir histórias, que ocorre na mimese III. Assim, o objeto cultural literário não é a obra em si, mas a história, em seu sentido mais amplo, abstrato e livre (pois está na mimese I, que é o mundo da pré-narrativa, não na mimese II, que seria o mundo de cada concretização). Nessa concepção, a mediação transmidiática seria o processo de fragmentação da mimese II em múltiplas mídias, antes da recepção estética.

Nesse caso, não há necessidade de se diferenciar a obra de partida da obra adaptada, pois ambas são formas de levar o leitor à informação pré-narrativa da mimese I. Afasta-se, assim, a concepção de um adaptador que, por contingência reativa, substituí o objeto cultural que o leitor-final pretende apreciar. Em ambas as

perspectivas, tanto a do adaptador mediador em segundo grau quanto à da informação alvo estar em um mundo anterior à narrativa, a mediação transmidiática pode ser vista como uma mediação da literatura que é realizada em diversos meios, de tal maneira que a junção de todos eles providencie uma experiência estética holística para o leitor final.

Sendo assim, quanto a proposta de se criar um conceito para mediação transmidiática, pode se dizer que a mediação da informação é um tema relativamente novo em uma ciência consideravelmente nova. Dentro da história epistemológica da Ciência da Informação, ela se encontra como um conceito tão importante que pode ser enxergado como objeto de estudo da ciência. E quando a mediação é o produto resultante de interações entre mediador e usuário em diversos meios, ocorre uma mediação “além” de uma mídia, ou seja, uma mediação transmidiática. Entende-se que não se trata de uma ideia nova, mas apenas um termo, que empresta o conceito de transmídia da Comunicação e da Literatura, para equipar a Ciência da Informação com maior poder descritivo, para especificar que tipo de mediação está ocorrendo. Ter uma categoria própria para a mediação transmidiática, dentro da taxonomia mediacional que está sendo construída pelos pesquisadores que estudam a mediação da informação, pode ser útil para pesquisas futuras.

REFERÊNCIAS

ABREU, M. **Os caminhos dos livros**. Campinas: Mercado de Letras/ALB/FAPESP, 2003.

ADAPTATIONS OF JANE EYRE. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022a. Wikipedia. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Adaptations_of_Jane_Eyre. Acesso em: 28 jan. 2022.

ADRIANO FILHO, J. Estética da recepção e métodos histórico-críticos: o texto da perspectiva do leitor. **Estudos Teológicos**, São Leopoldo, v. 59, n. 2, p. 311-324, jul./dez. 2019. Disponível em: http://periodicos.est.edu.br/index.php/estudos_teologicos/article/view/3767. Acesso em: 10 out. 2021.

AERAPHE, G. **Webséries: criação e desenvolvimento**. Belo Horizonte: Ciência Modena, 2013.

AGUIAR, N. **Gênero e ciências humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres**. Rio de Janeiro, Record: Rosa dos Tempos, 1997.

ALMEIDA JÚNIOR. O. F. Mediação da informação e múltiplas linguagens. *Tendências da Pesquisa Brasileira em ciência da Informação*, Brasília, v.2, n.1, p. 89-103, jan./dez. 2009. Disponível em: <http://www.brapci.ufpr.br/documento.php?dd0=0000007770&dd1=36548>. Acesso em: 2 out. 2020.

ALMEIDA JÚNIOR. O. F. Mediação da informação: um conceito atualizado. In: BORTOLIN, S; SANTOS NETO, J.A.; SILVA, R.J.(Org.) **Mediação oral da informação e da leitura**. Londrina: ABECIN, 2015. p. 9-32.

ALVES, R. P. D. S.; BORTOLIN, S. Análise das narrativas transmidiáticas das webséries the lizzie bennet diaries e dona moça eventos. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 19, 2018, Londrina. Anais...Londrina: ENANCIB, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/102278>. Acesso em: 24 mar. 2021.

ARAB, A. B. Tendências e perspectivas da narrativa ficcional seriada na Convergência Midiática. 2014. *Revista Universitária do Audiovisual* (site). Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/tendencias-e-perspectivas-da-narrativa-ficcional-seriada-na-convergencia-midiatica/>. Acesso 14 set. 2020.

ARROJO, R. **Oficina de Tradução: a teoria na prática**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002.

AURORA NETA, M. **A Leitura como Experiência Estética**. 2014. 135 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia. Disponível em: <http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/718>. Acesso em: 09 jan. 2022.

BACCEGA, M. A. **Palavra e discurso: literatura e história**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

BAJARD, E. **Ler e Dizer**. São Paulo: Cortez, 2005.

BAKHTIN, M. O romance de educação e sua importância na história do realismo. In: **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARCELOS, A. M. F. Reflexões acerca da mudança de crenças sobre ensino e aprendizagem de línguas. **Rev. bras. linguist. apl.**, v. 7, n.2, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbla/a/qfzDkyppVRGDMQWCGm6K9SQ/?lang=pt>. Acesso em: 20 nov. 2020.

BARRETO, A. A. Glossário sobre a ciência da informação. **DataGramZero**, v. 8, n. 1, 2007. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/v/7658>. Acesso em: 19 jan. 2021.

BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland [et.al.]. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BAUER, M. W.; AARTS, B. A construção do corpus: um princípio para a coleta de dados qualitativos. In: BAUER, M; GASKELL, G. (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2002.

BEACH, R. A teacher's introduction to reader-response theories. Minnesota: NCTE, 1993. Disponível em: <https://eric.ed.gov/?id=ED355523>. Acesso em: 20 fev. 2020.

BENICÁ, M. M. Adaptação de livros para o cinema e sua influência na formação de leitores. Revista Práticas de linguagem, [s.l.], v.6, n.1, 2016. Disponível em: <https://www.ufjf.br/praticasdelinguagem/files/2016/08/63-83-Adapta%C3%A7%C3%B5es-de-livros-para-o-cinema-e-sua-influ%C3%Aancia-na-forma%C3%A7%C3%A3o-de-leitores.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2020.

BLOG. In: MERRIAM-WEBSTER. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/blog>. Acesso em: 26 jan. 2020.

BLOOD, R. **Weblogs: a history and perspective**. 2000. Disponível em: http://www.rebeccablood.net/essays/weblog_history.html. Acesso em: 6 ago. 2020.

- BONINI, A. Mídia / suporte e hipergênero: os gêneros textuais e suas relações. **Rev. bras. linguist. apl.**, Belo Horizonte, v. 11, n. 3, p. 679-704, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbla/a/8TPr4y57SBtJvQSsZt3XWgx/?lang=pt>. Acesso em: 26 jan. 2020.
- BORGES, A. M. X. H.; SOUZA, M. F. P. **Personagens e universos narrativos em adaptações e narrativas transmídia: análise de A Dança dos Dragões e produtos derivados**. 2017. 247f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/8021>. Acesso em: 25 jan. 2020.
- BORTOLIN, S. **Mediação Oral da Literatura: a voz dos bibliotecários lendo ou narrando**. 2010. 233f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília. Disponível em: http://www.marilia.unesp.br/Home/PosGraduacao/CienciadaInformacao/Dissertacoes/bortolin_s_do_mar.pdf. Acesso em: 02 set. 2020.
- BRANDÃO, H. H. N. **Introdução à análise do discurso**. 3. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.
- BRITISH LIBRARY. Department of Manuscripts. **Eight letters from Charlotte Brontë to George Henry Lewes, November 1847–October 1850**. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/eight-letters-from-charlotte-bront-to-george-henry-lewes-november-1847-october-1850>. Acesso em: 31 jan. 2022.
- BRUNS, A. **Blogs, Wikipedia, Second Life, and beyond: From production to produsage**. New York: Peterlang, 2008.
- BURGUESS, J.; GREEN, J. **YouTube e a revolução digital: como o maior fenômeno da cultura participativa está transformando a mídia e a sociedade**. São Paulo: Aleph, 2009.
- CANAVILHAS, J. **Jornalismo Transmídia: um desafio ao velho ecossistema midiático**. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2013.
- CANDIDO, A. O direito à literatura. In: *Vários escritos*, 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CAPURRO, R. Epistemologia e Ciência da Informação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 5, 2003. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2003. Disponível em: http://www.capurro.de/enancib_p.htm. Acesso em: 20 fev. 2020.
- CARPENTIER, N. Differentiating between access, interaction and participation. *Conjunctions: Transdisciplinary Journal of Cultural Participation*. [S.l.], v. 2, n. 2, p. 9-28, 2015. Disponível em: <https://www.conjunctions-tjcp.com/article/view/23117>. Acesso em

15 set. 2020.

CARVALHO, C. A. A tríplice mimese de Paul Ricouer como fundamento para o processo de mediação jornalística. 2010. In: ENCONTRO DA COMPÓS, na PUCRio, 19, 2010. **Anais...** Rio de Janeiro, RJ, 2010 Disponível em: http://compos.com.puc-rio.br/media/gt9_carlos_%20alberto_carvalho.pdf. Acesso em: 26 jan. 2020.

CEIA, C. **Leitor ideal**. E-Dicionário de Termos Literários (EDTL). Disponível em: <https://edtl.fctsh.unl.pt/>. Acesso em: 20 dez. 2020.

CERVO, A. L.; BERVIAN, P. **A. Metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Prentice Hall, 2002.

CHARLOTTE BRÖNTE. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022b. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Charlotte_Bront%C3%AB. Acesso em: 28 jan. 2022.

CHARTIER, R. **O desafio da escrita**. São Paulo: Unesp, 2002.

COELHO, J. T. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

CONVENÇÃO de Berna relativa à proteção das obras literárias e artísticas. Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works. 28 set. 1979. Disponível em: <https://wipolex.wipo.int/en/text/283698>. Acesso em: 20 nov. 2020.

COSTA, R. **A cultura digital**. São Paulo: Publifolha, 2009.

COUTINHO, M. T. C. **Educação à distância e mediação semiótica: uma relação necessária**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

CULLER, J. **Teoria literária: uma introdução**. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DARNTON, R. **O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DIJCK, J. **La cultura de la conectividad: Una historia crítica de las redes sociales**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016.

DUARTE JÚNIOR, J. F. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. 3. ed. Curitiba: Criar, 2004.

ELLESTRON, L. The modalities of media: a model for understanding intermedial relations. In: **Media borders, multimodality and intermediality**. Linnaeus University: [ed] Lars Elleström, Houndmills: Palgrave Macmillan, 2010.

EMMA Approved. Direção: Bernie Su e Shilpi Roy. USA: Pemberley Digital, 2013-2014. Disponível em:

FIGUEIREDO, C. Visões da prática transmídia a partir de diferentes campos de investigação. In: SEVFALE, 12, 2015. **Anais...** Belo Horizonte, UFMG, 2015. Disponível em: <http://anais.letras.ufmg.br/index.php/SEVFALE/XIISEVFALE/paper/view/34/30>. Acesso em: 25 jun. 2020.

FIGUEIREDO, C. A. P. Narrativa transmídia: modos de narrar e tipos de histórias. **Rev. Letras**, Santa Maria, v. 26, n. 53, p. 45-64, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/25079>. Acesso em: 25 fev. 2020.

FORMIGA, G. M. **Adaptações de clássicos literários**: uma história da leitura no Brasil. 2009. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6203?locale=pt_BR. Acesso em: 20 dez. 2020.

FREIRE, P. **Conscientização**: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire. Trad. de Kátia de Mello e Silva. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

FREITAS, M. T. D. A. **A tela e o livro**: um diálogo possível? In: MARTINS, A. *et al.* Livros & Telas. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 202-217.

GAMBARATO, R. R. Signs, systems and complexity of transmedia storytelling. **Estudos em Comunicação**, [s.l.], n.12, p. 69–83, 2012. Disponível em: <http://ec.ubi.pt/ec/12/pdf/EC12-2012Dez-4.pdf>. Acesso em: 15 set. 2020.

GIL, A. C. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOMES, H. F. A dimensão dialógica, estética, formativa e ética da mediação da informação. **Informação & Informação**, Londrina, v. 19, n. 2, p. 46-59, maio./ago. 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/19994>. Acesso em: 23 jan. 2020.

GOMES, H. F. Mediação da informação e protagonismo social: relações com vida ativa e ação comunicativa à luz de Hannah Arendt e Jürgen Habermas. In: GOMES, Henriette Ferreira; NOVO, Hildenise Ferreira (Orgs.). **Informação e protagonismo social**. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 27-44.

GOMES, H. F. Protagonismo social e mediação da informação. **Logeion: Filosofia da Informação**, v. 5, n. 2, p. 10-21, 2019. Disponível em: <http://revista.ibict.br/fiinf/article/view/4644>. Acesso em: 10 fev. 2020.

GOMES, L. A. **A função mediadora das hashtags no processo de impeachment de Dilma Rousseff**: semiose e transmídia. 2019. 289f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2019. Disponível em:

<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-BBGHG6>. Acesso em: 16 fev. 2020.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**. O que o sentido não consegue transmitir. Trad: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2010.

GUMBRECHT, H. U.; LAGE, M. (ed). **Serenidade, presença e poesia**. Trad: Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

INGARDEN, R. **A obra de arte literária**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1973.

INSTAGRAM. About us. Instagram. [S.l.]: online, 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/about/us/>. Acesso em: 26 jun. 2020.

ISER, W. **O ato de leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, v. 2.

ISER, W. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o Leitor**. Textos de Estética da Recepção. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

JANE AUSTEN. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022c. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Jane_Austen. Acesso em: 28 jan. 2022.

JANE AUSTEN IN POPULAR CULTURE. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022d. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Jane_Austen_in_popular_culture. Acesso em: 28 jan. 2022.

JANE EYRE. 2022e. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022e. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Jane_Eyre. Acesso em: 28 jan. 2022.

JAUSS, H. R. O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: LIMA, Luis Costa (Org.) **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Tradução de Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JENKINS, H. **Transmedia Storytelling 101**: Confessions of an Aca-Fan: the Official Weblog of Henry Jenkins, 22 mar. 2007. Disponível em: http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html. Acesso em: 20 out. 2020.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Ed. Aleph, 2009.

JENKINS, H. **Transmedia education**: the 7 principles revisited. 2010. Disponível em: http://henryjenkins.org/blog/2010/06/transmedia_education_the_7_pri.html. Acesso em: 25 fev. 2020.

JENKINS, H. **Transmedia 202**: Further Reflections. Confessions of an Aca-Fan: the Official Weblog of Henry Jenkins, 1 ago. 2011. Disponível em: http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html. Acesso em: 20 out. 2020.

JENKINS, H. **How to Ride a Lion**: A Call for a Higher Transmedia Criticism (Part Three) 28 mar. 2012. Disponível em: http://henryjenkins.org/blog/2012/03/how_to_ride_a_lion_a_call_for_4.html. Acesso em: 20 out. 2020.

KIELING, M. S. Aplicando a Fenomenologia de Ingarden: análise do poema Natal, de Lara de Lemos. **Letras De Hoje**, [s.l.], v. 41, 2006. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/636>. Acesso em: 10 dez. 2020.

KINDER, M. **Playing with power in movies, television, and vídeo games**: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles. Berkeley, CA: University of California Press, 1991.

LAMIZET, B. **La médiation culturelle**. Paris: L'Harmattan, 1998.

LARROSA, J. Os paradoxos da repetição e a diferença. Notas sobre o comentário do texto a partir de Foucault, Bakhtin e Borges. In: ABREU, Marcia (Org). **Leitura, história e história da leitura**. São Paulo: Mercado das letras, 2002.

LEIDENS, A. **Intersecções entre a estética da recepção e o romance policial brasileiro contemporâneo**: a elegia do menor pela recepção estética. 2019. 149 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2019. Disponível em: <https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/4019>. Acesso em: 25 nov. 2020.

LÈVY, P. **Cibercultura**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

LIMA, L. C. O leitor demanda (d)a literatura. In: JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Coord. e Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LOMBARDI, E. **What Is the Canon in Literature?** 2019. Disponível em: <https://www.thoughtco.com/literary-devices-canon-740503>. Acesso em: 20 dez. 2020.

LOURENÇO, D. S. Orgulho e preconceito em mídias sociais: a adaptação de elementos

narrativos para uma websérie. **Revista Clarabóia**. Jacarezinho. v.11, p.123-139, jan./jun, 2019. Disponível em: <http://seer.uenp.edu.br/index.php/claraboia/article/view/1453/pdf> . Acesso em: 6 fev. 2022.

MACHADO, A. Narrativa seriada. In:_____. A televisão levada à sério. 4. ed. São Paulo: SENAC, 2000. p.83-97.

MARTIN-SERRANO, M. La producción social de comunicación. Madrid: Alianza, 2004.

MASSAROLO, J. C.; MESQUITA, D. Reflexões teóricas e metodológicas sobre as narrativas transmídia. **Lumina**, [S. l.], v. 8, n. 1, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21123>. Acesso em: 6 fev. 2022.

MED, B. Teoria da música. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996.

MERINO, F. A. L. F. **Narrativa Transmediáticas**: o lugar do cinema. 2015. 320f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2015. Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/3954>. Acesso em: 25 fev. 2020.

MINAYO, M. C. S. **Pesquisa Social**: teoria, método e criatividade. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

MIRANDA, F. **O Fandom como sistema literário: uma análise crítica na era da reprodução virtual**. 2009. 150f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7506>. Acesso em: 10 mar. 2020.

MIRANDA, M. L. **Tônus da presença**: experiência estética como jogo, quietude e contingência. 2015. 224f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

MITTERMAYER, T. **Narrativas transmídia e as redes sociais digitais**. 2013. 102 f. TCC (Graduação em Tecnologia e Miias Digitais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

MURRAY, J. H. **Hamlet no holodeck**: o futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: Unesp, 2003.

NORA, P. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. **Rev. Projeto História**. São Paulo, n. 10, p. 9, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>. Acesso em 20 dez. 2020.

ONG, W. J. **Oralidade e Cultura Escrita**. Trad. Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Papyrus, 2000.

ORLANDI, E. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. 7. ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.

PEMBERLEY Digital. 2022. Disponível em: <https://www.pemberleydigital.com/the-lizzie-bennet-diaries/team/>. Acesso em: 10 dez. 2021.

PEREIRA, R. F.; SANTOS, N. S. A. A QUEBRA DA QUARTA PAREDE COMO RECURSO METAFICCIONAL NO LONGA “CURTINDO A VIDA ADOIDADO”. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*, [S.l.], v. 12, n. 2, p. 269-283, ago. 2018. ISSN 1981-9943. Disponível em: <https://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/7656>. Acesso em: 10 jan. 2022.

PETRILLO, A. **Immersed in Jane Austen: "Emma Approved" and multiplatforms**. 2018. Disponível em: <https://blogs.millersville.edu/musings/immersed-in-jane-austen-emma-approved-and-multiplatforms/>. Acesso em: 6 fev. 2022.

PRETTO, N. D. L. **Uma escola sem/com futuro: educação e multimídia**. 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/15033>. Acesso em: 26 jan. 2020.

RECUERO, R. **Redes Sociais na internet**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

REIS, F. F. **Fanfictions na internet: um clique na construção do leitor do autor**. 2011. 158f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Pará, Belém. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/2830>. Acesso em: 1 mar. 2020.

RICŒUR, P. **Tempo e narrativa**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

RICŒUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François et al. Campinas: Editora UNICAMP, 2007.

ROCHA, J. C. C. Literatura ou narrativa? Representações (materiais) da narrativa. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org.). **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

RYAN, M. L. Transmedia storytelling as narrative practice. In: LEITC, Thomas (org.) **The oxford handbook of adaptation studies**. New York: Oxford UP, 2017. p. 527-541.

SANTAELLA, L. **Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo**. 3ª. ed. São Paulo: Paulus, 2009.

SANTOS, N.; SILVA, T. D. O. A questão jurídica da adaptação de obras literárias para os quadrinhos. *Lex Magister*, Porto Alegre, 2017. Disponível em:

http://www.editoramagister.com/doutrina_27085006_A_QUESTAO_JURIDICA_DA_ADAPTACAO_DE_OBRAS_LITERARIAS_PARA_OS_QUADRINHOS.aspx. Acesso em: 22 set. 2020.

SANTOS NETO, J. A. **O estado da arte da mediação da informação**: uma análise histórica da constituição e desenvolvimento dos conceitos. 2019. 460f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Marília, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/181525>. Acesso em: 25 fev. 2020.

SARTRE, J. P. **O imaginário**: psicologia fenomenológica da percepção. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SAUSSURE, F. **Curso de lingüística geral**. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHEINER, T. Museologia, Globalismo e diversidade cultural. In: MUSEOLOGIA E DIVERSIDADE CULTURAL NA AMÉRICA LATINA E NO CARIBE. ICOFOM LAM, Cidade do México, México, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, p. 143-174, jun. 1998.

SCOLARI, C. **Narrativas Transmedia**: cuando todos los medios cuentan. Barcelona: Centro Libros, 2013.

SCOLARI, C. A. **Hipermediaciones**: elementos para uma teoria de la comunicación digital interactiva. Barcelona, España: Editorial Gedisa, 2009.

SINGH, M. Wikipedia now has more than 6 million articles in English. 2020. Disponível em: <https://techcrunch.com/2020/01/23/wikipedia-english-six-million-articles/>. Acesso em: 15 nov. 2020.

SIGARDO, A. P. O Conceito de mediação semiótica em Vygotsky e seu papel na explicação do psiquismo humano. **Caderno CEDES**, Campinas, n.24, p.38-51, 1991.

SOUZA, C. A. P. **Imersão e presença nos jogos FPS**: uma aproximação qualitativa. 2012. 147 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia da Inteligência e Design Digital) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2012. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/18116>. Acesso em: 20 nov. 2020.

STEUER, J. Defining virtual reality: dimensions determining telepresence. **Journal of Communication**, [s.l.], v.42, n.4, p. 72-93, 1992. Disponível em: <http://papers.cumincad.org/data/works/att/27eb.content.pdf>. Acesso em 10 set. 2020.

TECMUNDO. **A história do Twitter**. 2010. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/rede-social/3667-a-historia-do-twitter.htm>. Acesso em: 02 de abr. 2017.

TEIXEIRA, C. A. A origem do Facebook. **O Globo**. Publicado em junho de 2012.

Disponível em: <http://oglobo.globo.com/tecnologia/a-origem-do-facebook-4934191>. Acesso em: 17 fev. 2020.

TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et. al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

TOFFLER, A. **La tercera ola**. Bogotá: Ediciones Nacionales Círculo de Lectores, 1980.

THE Lizzie Bennet Diaries. Direção: Bernie Su. USA: Pemberley Digital, 2012-2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/LizzieBennet/>. Acesso em: 9 fev. 2021

THOMASSON, A. Fictional Characters and Literary Practices. **British Journal of Aesthetics**, [s.l], v. 43, n. 2, p. 138-57, 2003. Disponível em: <https://miami.pure.elsevier.com/en/publications/fictional-characters-and-literary-practices>. Acesso em: 26 jan. 2020.

TRANS. In: MERRIAM-WEBSTER. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/trans>. Acesso em: 26 jan. 2020.

VIANA, G. Webséries brasileiras fazem sucesso no YouTube. **TechTudo**, Publicado em jun. 2012. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2012/06/webseries-brasileiras-fazem-sucesso-no-youtube.ghtml>. Acesso em: 27 ago. 2020.

VODICKA, F. A história da repercussão das obras literárias. In: TOLEDO, D. (Org.) **Círculo linguístico de Praga**. Trad. Zênia de Faria et al. Porto Alegre: Globo, 1978.

VOGT, D. R. Estética da Recepção: possibilidades de leitura e compreensão dos clássicos. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 10., 2010, Santa Maria, RS. **Anais...** Santa Maria, RS, 2010. [s.p]. Disponível em: http://www.eeh2010.anpuh-rs.org.br/resources/anais/9/1278540049_ARQUIVO_EsteticadaRecepcao_textoparaanpuh_2010.pdf. Acesso em: 22 dez. 2021.

VYGOTSKY, L. S. **A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WHATS TRENDING. **Lizzie Bennet Fan Chat w/ Ashley Clements and Daniel Gordh EXCLUSIVE**. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a7-Yelcxa8Y>. Acesso em: 28 jan. 2022.

ZILBERMAN, R. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 2015.

ZUMTHOR, P. Langue, texte, énigme. Paris: Seuil, 1975, In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org.). **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

APÊNDICE A – Tradução de alguns comentários do vídeo 4 - perguntas e repostas (Q&A) Emma Approved

Episódio 1 – Emma e Alex Knightley respondendo perguntas que os fãs fizeram no twitter e facebook. Um dos fãs, no twitter, questiona Emma sobre uma postagem que ela tinha feito em seu blog, onde ela menciona Lizzie Bennet e pergunta se ela a conhece pessoalmente, ela responde que ainda não teve a oportunidade, mas que espera este encontro.

Episódio 2 – Harriet e Alex. Emma pede para Harriet fazer algumas perguntas para Alex para acrescentar no seu documentário. Alex responder algumas perguntas que foram feitas no facebook e no twitter de Emma Approved.

Episódio 3- Alex respondeu perguntas que fizeram em seu facebook e twitter pessoal. São perguntas como o que ele gosta de vestir e comer, qual seu livro favorito, se gosta de cachorro ou gato.

Episódio 4 – Harriet responde as perguntas que fizeram para ela no twitter e facebook. Perguntaram se ela gosta de Harry Potter, o que queria ser quando era criança, qual melhor música para animar alguém, se ela escreveu alguma música, qual poder gostaria de ter.

Mas neste episódio o que chamou a atenção foi a pergunta que o internauta **beccabumblybee** fez no twitter para Harriet (assistente de Emma, que no vídeo 2 da websérie é apresentada pela protagonista como graduada em biblioteconomia). *“Porque você não é bibliotecária, se estudou biblioteconomia?”*

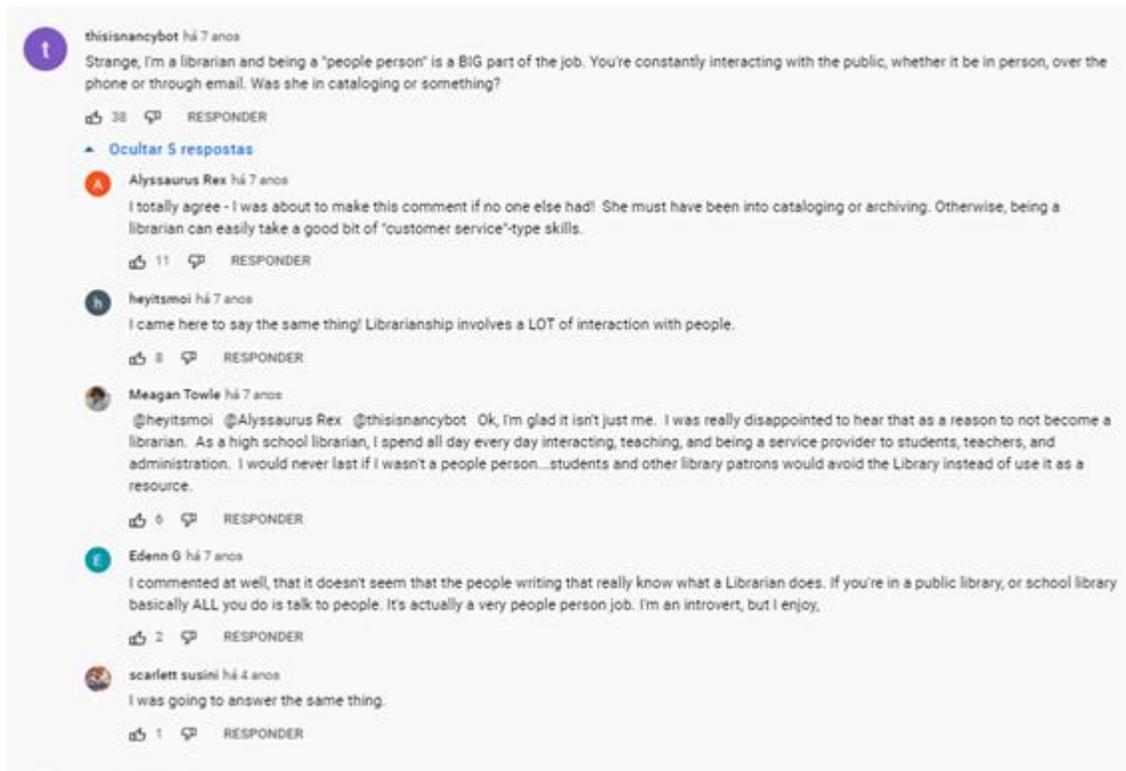
Harriet responde - *“Embora eu ame livros e pesquisas, aprendi que sou uma pessoa do povo. Na Emma Approved eu posso fazer pesquisa e faço parte de uma equipe.”*

Neste episódio o usuário **thisisnancybot** responde nos comentários do vídeo Q&A *“Estranho, sou bibliotecário e ser uma "pessoa do povo" é uma GRANDE parte do trabalho. Você está constantemente interagindo com o público, seja pessoalmente, por*

telefone ou por e-mail. Ela estava na catalogação ou algo assim?”. Esta resposta do usuário teve 30 curtidas e outros 5 comentários. **Alyssaurus Rex** “Eu concordo totalmente - eu estava prestes a fazer este comentário se ninguém mais tivesse! Ela deve ter gostado de catalogar ou arquivar. Caso contrário, ser um bibliotecário pode facilmente exigir um bom bocado de habilidades do tipo "atendimento ao cliente".

Heyitsmoi “Eu concordo totalmente - eu estava prestes a fazer este comentário se ninguém mais tivesse! Ela deve ter gostado de catalogar ou arquivar. Caso contrário, ser um bibliotecário pode facilmente exigir um bom bocado de habilidades do tipo "atendimento ao cliente". Meagan Towl @heyitsmoi @Alyssaurus Rex @thisisnancybot Ok, fico feliz que não seja só eu. Fiquei realmente desapontado ao ouvir isso como uma razão para não me tornar um bibliotecário. Como bibliotecária do ensino médio, passo o dia todo interagindo, ensinando e prestando serviços para alunos, professores e administração. Eu nunca duraria se não fosse uma pessoa do povo... estudantes e outros usuários da biblioteca evitariam a Biblioteca em vez de usá-la como um recurso.

Edenn G “Bom comentário, parece que as pessoas que escreveram realmente não saibam o que um Bibliotecário faz. Se você está em uma biblioteca pública, ou biblioteca escolar, basicamente TUDO que você faz é conversar com as pessoas. Na verdade, é um trabalho muito pessoal. Eu sou um introvertido, mas eu gosto.” **Scarlett Susini** “eu ia responder a mesma coisa”.



No mesmo vídeo outros usuários continuam opinando sobre esta questão.

David Lev deixa a pergunta: "Você percebe que a biblioteconomia, a menos que você seja um arquivista ou um catalogador, é em grande parte habilidades de pessoas, certo?"

Amy Bishop "Como bibliotecário, posso dizer que você definitivamente precisa de habilidades pessoais nesta profissão"

AmadoBitterSea "Ok, eu te amo, Harriet, mas por favor, não perpetue o mito terrível de que os bibliotecários ficam sozinhos em antros escuros de livros. Lidamos com o público o dia todo e trabalhamos em uma equipe de bibliotecários. Para ser um bom bibliotecário, você tem que ser uma pessoa do povo!"

QuirkyChaos "Thanks for answering the library science degree vs. being a librarian question! I get that ALL the time"

erralynn9 “Para sua informação, a maioria dos bibliotecários precisa ser pessoas do povo (pessoas pessoas?). A menos que você faça catalogação ou preservação de livros raros ou algo assim, grande parte do trabalho envolve interagir com pessoas (dependendo do tipo de biblioteca e de sua função, isso pode incluir membros do público, funcionários de uma organização, estudantes, livros e banco de dados vendedores...). Indiscutivelmente, o atendimento ao cliente é a parte mais importante do trabalho para muitos bibliotecários. Além disso, vá Lufa-Lufa!”

Katie Behrens “Ei, sou bibliotecário e extrovertido - se você trabalha em uma biblioteca pública (com o público), TEM que gostar de interagir com as pessoas. E você trabalha em colaboração com colegas de trabalho. E alguns de nós também tocam ukulele. NÃO ESTEREOTIPO, AGORA.” (DON'T STEREOTYPE, NOW.)

Gwendolyn Horton “Trabalhar em Serviços de Acesso em uma biblioteca seria voltado para todas as pessoas: Balcão de Referência, Balcão de Informações, Balcão de Circulação, Bibliotecário Infantil, etc. trabalhar com o público”.

sliceofmilk “Na verdade, os bibliotecários da minha biblioteca local são pessoas. Eu acho que o trabalho exige isso se você fizer isso direito. Mas belo vídeo”.

arisa5656 “Como bibliotecário, você absolutamente tem que ser uma pessoa do povo para trabalhar em bibliotecas, especialmente se estiver trabalhando em referência, circulação ou qualquer outra área que envolva contato regular com usuários. Você realmente perdeu, Harriet! :(“.

rukbat3 “Hum, bibliotecários trabalham com pessoas O TEMPO TODO. E a maioria deles também faz parte de uma equipe”

Zoe Weinstein “Espere. O trabalho da biblioteca é pesquisa... para pessoas. Se você é um catalogador, pode trabalhar mais com livros do que com pessoas, mas cerca de 90% do trabalho de referência da biblioteca está atendendo ao público. Eu sou um bibliotecário. Eu ensino, faço referência, faço design instrucional e ajudo pessoas individualmente e em grupos. Hora de reconsiderar seus comentários?”

Katherine M. Ok, só tinha que falar sobre a coisa da biblioteconomia - ser um bibliotecário tem tudo a ver com as habilidades das pessoas. Você está ajudando as pessoas a encontrar informações e geralmente faz parte de uma equipe. E, em resposta aos comentários abaixo, ser um arquivista (o que você pode fazer com um diploma de biblioteconomia) também tem tudo a ver com habilidades de pessoas! A exceção seria se você estivesse trabalhando em arquivos tão grandes que algumas pessoas recebessem todos os trabalhos de pessoas e outras pessoas recebessem todo o resto, o que eu diria que não é a norma. Arquivistas fazem referência e divulgação o tempo todo, sejam eles trabalhando no governo, corporativo, acadêmico, sem fins lucrativos ou outros setores. Não estamos apenas sentados sozinhos em uma sala com papéis.

Akali Chan “sério?!? Apenas mostra que os escritores sabem tudo sobre bibliotecários. Você TEM que ser uma pessoa do povo para ser um bibliotecário; é um campo de atendimento ao cliente. Crianças, se você está pensando em obter seu MLIS porque você ama livros - FUJA AGORA.”

box43h ECA. “Amo você Pemberley Digital, mas sua compreensão sobre biblioteconomia não é baseada na realidade. A maioria dos bibliotecários trabalha com o público e as pessoas o tempo todo. Os melhores bibliotecários valorizam o serviço. Conhecer as necessidades de nosso patrono é a única maneira de ser um bibliotecário eficaz. Harriet deveria saber disso - a menos que seu programa de biblioteconomia tenha acontecido em uma comédia. Divulgação completa (se não for óbvio): sou bibliotecário. Eu também amo EA e LBD, eu só gostaria que eles tivessem feito um trabalho melhor nesta pequena coisa”

Marian Librarian. Pois é, bibliotecários nunca trabalham com pessoas, sendo que é um “trabalho de serviço público” e nunca trabalhamos em equipe. É sempre uma velhinha, calando as pessoas em uma sala vazia.

Eu sei que você está apenas usando a biblioteconomia como desenvolvimento de

personagens que Harriet é "quieta" e "mansa", mas quando você usa um estereótipo porque não sabe nada sobre algo (como uma profissão), isso mostra. Em vez de dizer "eu não sou um bibliotecário porque sou uma pessoa do povo" e basicamente insultar os bibliotecários dizendo que eles não são "pessoas do povo", por que não apenas dizer que não foi um ajuste perfeito, mas trabalhar com Emma foi uma grande oportunidade.

Rachelle Yarbrough “Pessoas do povo não trabalham em bibliotecas? Os bibliotecários públicos são trabalhadores comunitários, servem de várias maneiras e trabalham juntos para tornar o mundo um lugar melhor! Não vamos espalhar a falsidade de que os bibliotecários são chatos.”

Éden G “Meio insultante que Harriet não considere um bibliotecário como uma "pessoa do povo". Os bibliotecários de referência TÊM que ser pessoas do povo, lidam com pessoas o dia todo, respondem a perguntas e precisam trabalhar com outros bibliotecários, funcionários e pajens. É extremamente social e meio louco agir como se os bibliotecários não trabalhassem em equipe ou com pessoas”.

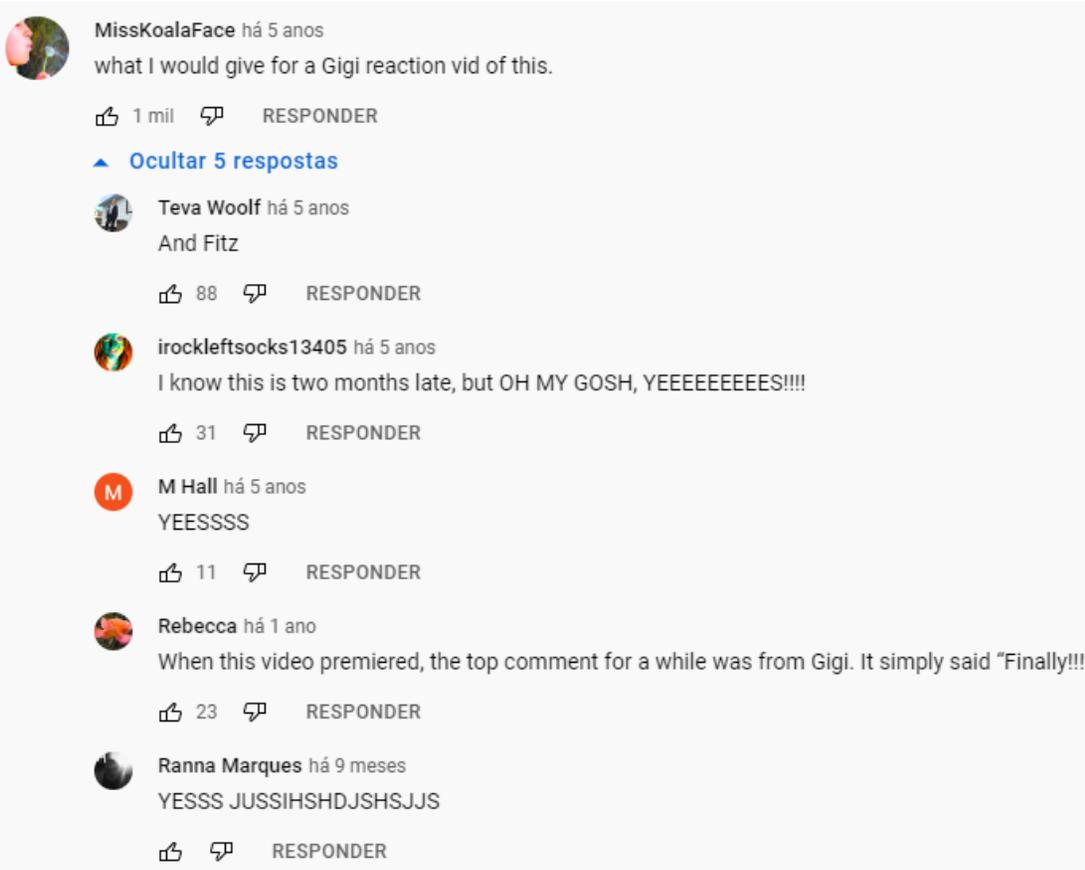
Meagan Towl “sou bibliotecário do ensino médio, amo todas as coisas de Pemberley Digital/Bernie Su, mas estou desapontado com esse equívoco/uso de um estereótipo”.

Episódio 5 – Harriet e Frank Churchil. Harriet seleciona algumas perguntas do Twitter e do Facebook que foram direcionadas para Churchil e ele responde. A maioria das perguntas é pedindo conselhos de como conseguir um bom emprego? Como fazer uma boa viagem ao exterior etc.

Episódio 6 – Churchil e Jane Fairfax – Perguntas que os fãs fizeram no facebook e no twitter para o personagem. Sobre a viagem de Jane para a Inglaterra, se ela gostou de passear com o Alex. Se ela gosta mais de chá do que de café. O que Jane acha do Churchil (na história eles namoram). Faria mais sentido se estas perguntas fossem respondidas nas plataformas em que foram feitas, isto é o que Jane Fairfax tenta fazer

neste vídeo. Frank faz uma pergunta e a primeira coisa que ela tenta fazer é encontrar o identificador do Twitter da pessoa para respondê-la diretamente. No entanto, Frank a impede e diz que ela tem que responder para a câmera, no vídeo.

ANEXO A – Comentários do YouTube

Índice	Imagem
001	 <p>MissKoalaFace há 5 anos what I would give for a Gigi reaction vid of this. 1 mil 1 responder</p> <p>▲ Ocultar 5 respostas</p> <p>Teva Woolf há 5 anos And Fitz 88 1 responder</p> <p>irockleftsocks13405 há 5 anos I know this is two months late, but OH MY GOSH, YEEEEEEEEES!!!! 31 1 responder</p> <p>M Hall há 5 anos YEESSSS 11 1 responder</p> <p>Rebecca há 1 ano When this video premiered, the top comment for a while was from Gigi. It simply said "Finally!!!" 23 1 responder</p> <p>Ranna Marques há 9 meses YESSS JUSSIHSHDJSHSJJJS 1 responder</p>

002	<p> Victoria Vining há 6 anos I have a theory headcanon: Mrs. Bennet (who attends a book club, I think) is a huge P&P fan who happened to particularly empathize with the Mrs. Bennet in the book. She becomes obsessed with the book (not too hard to believe that Mrs. Bennet could be obsessed, am I right?), searches for her own Darcy, never finds one (because that's crazy unrealistic standards), and happens to find someone with a familiar last name-Bennet. He's not so bad, albeit slightly boring and mildly desperate for any girl, she marries him. According to her fondest wishes, her 2.5 kids are all girls, whom she names after her three favorite Bennet girls, <i>the ones that get married</i>. Later, she gives them the shirt as a sort of hint as to who she sees them as, but Jane is too busy to read, Lizzie hates romance novels of any sort, and Lydia doesn't care. So they never discover who they are.</p> <p>Mostrar menos</p> <p> 313  RESPONDER</p> <p>▲ Ocultar 7 respostas</p> <p> Charley Kent há 5 anos Didn't Lizzie say that she really likes Austen at one point? Although I will say that the existence of Austen is not dealt with well though.</p> <p> 20  RESPONDER</p> <p> Victoria Vining há 5 anos I believe it was mentioned, I think in one of the q&as? I know she said she liked some of the movies/similar movies and Colin Firth, that makes it all very confusing. I don't remember, but I believe you are right. It's always hard to deal with such things in these kinds of meta-universes, but I'll admit I agree with you. It was really just this episode, with the whole quote. There's no way that Lizzie wouldn't recognize that unless she hadn't ever actually read <i>Pride and Prejudice</i>. That is my only answer. 😊</p> <p> 14  RESPONDER</p> <p> Abigail Underwood há 5 anos And they just happened to meet a bing lee and a darcy... Also Lizzie reads Tolstoy which definitely has significant elements of romance</p> <p> 6  RESPONDER</p> <p> BluBird há 5 anos There are a couple fanfics about Lizzie finding the book and realizing that it's an exact replica of her life</p> <p> 22  RESPONDER</p> <p> Victoria Vining há 5 anos yikes that sounds super interesting!!!!</p> <p> 3  RESPONDER</p> <p> Lexi Unicorn há 3 anos i've lived this.... no joke XD</p> <p> 2  RESPONDER</p> <p> Buffy9Fan há 2 anos If you can come up with reasons why all the other characters have similar names as well, go with it as a good theory. I believe finding a way to make it work is better than saying it can't.</p> <p>  RESPONDER</p>
003	<p> Billy Weed há 6 anos Not even gonna question the logistics of how Sense and Sensibility can exist in this world when <i>Pride and Prejudice</i> obviously does not.</p> <p> 195  RESPONDER</p> <p>▲ Ocultar 2 respostas</p> <p> Victoria Vining há 6 anos +Billy Weed I think <i>Pride and Prejudice</i> does exist in this world, but none of the girls have read it. I mean, Lydia obviously isn't that into reading, Jane was probably too busy having a busy, perfect life, and well I guess Lizzie is the hardest to explain (I like rain, classic novels, and any movie starring Colin Firth.).</p> <p>Mrs. Bennet is obviously a fan of Austen novels, P&P is her favorite, she names her three daughters after the three who get married in the book. Because that's all she really cares about. Who gets married.</p> <p><i>Don't get me started on Lizzie's love for Colin Firth but (obviously?) not having seen <i>Pride and Prejudice</i> or <i>Bridget Jones' Diary</i>.</i></p> <p>Mostrar menos</p> <p> 32  RESPONDER</p> <p> Billy Weed há 6 anos @Tori Vining Not even mentioning the logistics of how in one episode, she attends Vidcon, a convention organized by Hank Green, one of the creators of this series including a clip of them meeting wherein she mentions that she's a fan of his various shows while he apparently follows her blog. Also, I think she does mention having actually seen <i>Bridget Jones's Diary</i> which doesn't make any kind of sense.</p> <p> 12  RESPONDER</p>
004	<p> Adela Chopin há 7 anos Sorry, I just started watching the series and I have a question. Does the Lizzie in this adaptation only have two sisters? Do they not have Mary and Kitty, or do they come up later on?</p> <p> 27  RESPONDER</p> <p>▲ Ocultar 3 respostas</p> <p> Ethmae há 7 anos Yes, Lizzie only has two sisters in this adaptation, but there is a Mary and Kitty Bennet in this show. Lydia talks about Kitty in Episode 20, while Mary appears largely on the <i>The Lydia Bennet</i> channel. (Mary makes one appearance in Lizzie's vlogs, though.)</p> <p> 27  RESPONDER</p> <p> Adela Chopin há 7 anos Thanks!</p> <p>  RESPONDER</p> <p> Kerry Peterson há 7 anos Mary is a cousin in this adaption :) and I believe Kitty is their cat in this!</p> <p> 33  RESPONDER</p>

005	<p> R. Adams há 7 anos After hearing her say that life now isn't about men anymore, I'm starting to dread the ending. I know that society is different now but I just finished a Jane Eyre miniseries where they completely changed the ending and the two main characters didn't end up together. I don't want huge spoilers but someone please tell me that this miniseries won't have a complete lack of closure!</p> <p>👍 18 🗨️ RESPONDER</p> <p>▲ Ocultar resposta</p> <p> Mischa Lecter há 7 anos In the Eyre series, I think it's implied they get together off camera. They just couldn't film it, because the male actor quit. And SPOILERS, yes, Lizzie and Darcy, Jane and Bing, etc.</p> <p>👍 11 🗨️ RESPONDER</p>
006	<p> J Arduino há 7 anos I should feel slightly stupid for smacking my computer screen to high-five Lydia [especially since this is a rewatch for me] but I REGRET NOTHING</p> <p>👍 116 🗨️ RESPONDER</p>
007	<p> The Lizzie Bennet Diaries há 9 anos I'm glad someone is! I, on the other hand, am horrified by the thought of it :)</p> <p>👍 8 🗨️ RESPONDER</p>
008	<p> InWhichAbbey há 9 anos Your dad seems so great! I loved his comedic timing with telling your mom about meeting Bing Lee. What do you think of how your dad riles your mom up? It seems like you're probably closer to him than your mom. Also, where is the dress up clothes from? Just a childhood pastime or? It really adds some fun to the video. Can't wait for the next one, Lizzie!</p> <p>👍 🗨️ RESPONDER</p>
009	<p> Brittany Smelcer há 9 anos This is interesting! I enjoy how close it is to Jane Austin's book but how modern it is with the current events and the obvious fact that its a blog. I'm definitely enjoying the humor, which while there was in the books it was so out of time our time that it was really hard to understand most of the time. So--I'm totally coming back for more. LOL</p> <p>👍 2 🗨️ RESPONDER</p> <p> Elizabeth Gutierrez há 3 anos This is very well scripted! Love the modern twist on my fav Jane Austen novel!!</p> <p>👍 2 🗨️ RESPONDER</p> <p> Hannah Geller há 8 anos AHHH! My teacher showed a couple of these in class while we were reading Pride and Prejudice. I then promptly went home and sat in front of my computer for hours watching the rest. Im on my 5th round of watching them...</p> <p>👍 2 🗨️ RESPONDER</p> <p> Kayli Farina há 1 ano I never realized how much I relate to Lydia</p> <p>👍 3 🗨️ RESPONDER</p> <p> esquiggle há 9 anos I cannot wait until they introduce Darcy. :D</p> <p>👍 3 🗨️ RESPONDER</p>
010	<p> 0t4kuG4mer há 9 anos This is actually quite interesting to watch. I recently was forced to read P&P for a college novel to film class. I found the book hard to read (P&P&Zombies is an easier read), but the moive very easy to follow and understand. I am looking forward to seeing how you translate text into a video diary in the future.</p> <p>👍 1 🗨️ RESPONDER</p>
011	<p> BowTiesAreCoolxxx há 7 anos Jane is Emily from the big bang theory!</p> <p>👍 7 🗨️ RESPONDER</p>
012	<p> Memelovescaps há 9 anos The one who plays Jane reminds me of Jayma Mays (Emma in Glee) and I love her! Suscribed and eager to watch next week's video! :D</p> <p>👍 🗨️ RESPONDER</p>

	<div data-bbox="342 260 1409 394">  <p>Drew Lorenzo há 9 anos The girl who plays Jane reminds me so much of the character Emma Pillsbury on Glee.</p> <p>👍 🗨️ RESPONDER</p> </div> <div data-bbox="613 436 1110 562">  <p>singozymandias há 9 anos Aw, Jane is like Emma from Glee <3</p> <p>👍 🗨️ RESPONDER</p> </div> <div data-bbox="521 604 1235 730">  <p>NoodleEmily há 9 anos Jane totally reminds me of Emma from Glee. So much.</p> <p>👍 🗨️ RESPONDER</p> </div>
013	<div data-bbox="383 793 1190 919">  <p>Stephanie Tseng há 7 anos I'm just imagining Darcy's reaction as he watches this and I can't</p> <p>👍 204 🗨️ RESPONDER</p> </div> <div data-bbox="480 940 756 972"> <p>▲ Ocultar 3 respostas</p> </div> <div data-bbox="480 993 1360 1119">  <p>Tonia M há 1 ano To this day I am devastated that we never saw his reactions to the videos</p> <p>👍 16 🗨️ RESPONDER</p> </div> <div data-bbox="480 1150 956 1276">  <p>timothyfloogle há 1 ano This seems like a job for a new fans!</p> <p>👍 3 🗨️ RESPONDER</p> </div> <div data-bbox="480 1308 1320 1434">  <p>Caryl Jannie Lazo há 1 ano @Tonia M years later and I'm still waiting for that reaction video sigh</p> <p>👍 8 🗨️ RESPONDER</p> </div>
014	<div data-bbox="350 1497 1430 1581">  <p>Angie Oliver há 7 anos I just got The Secret Diary of Lizzie Bennet book from my bestie for my birthday, so I'm reading a chapter, watching the next video, reading a chapter, watching the next video, etc. and it is so fun to see these girls again and to have some added insights in the book. Still love you all as much as the first time (even though I've watched the whole series like three times)!!</p> <p>👍 19 🗨️ RESPONDER</p> </div> <div data-bbox="399 1581 532 1602"> <p>▲ Ocultar 3 respostas</p> </div> <div data-bbox="399 1612 935 1675">  <p>Christine Stevenson há 7 anos I'm doing that right now too. :) it gives a whole different level of immersion to the story thus far.</p> <p>👍 3 🗨️ RESPONDER</p> </div> <div data-bbox="399 1686 1076 1749">  <p>FionaValerie21 há 7 anos I'm doing that right now too! As soon as I read about her wearing too much make up I had to rewatch the first episode haha</p> <p>👍 3 🗨️ RESPONDER</p> </div> <div data-bbox="399 1759 829 1822">  <p>Marie Kaňovská há 7 meses I did not even know there is a book, this is brilliant idea, I will try this, thanks.</p> <p>👍 1 🗨️ RESPONDER</p> </div>

015	 <p>Caryl Jannie Lazo há 5 anos Charlotte can edit the videos but she can never EVER edit Lizzie's secret diary. mehehehe</p> <p>👍 38 🗨️ RESPONDER</p>
016	 <p>Marie há 6 anos I love how they actually seem like real sisters.</p> <p>👍 146 🗨️ RESPONDER</p> <p>▲ Ocultar 2 respostas</p>  <p>Kat há 5 anos Wait I thought they were?</p> <p>👍 2 🗨️ RESPONDER</p>  <p>Caryl Jannie Lazo há 5 anos No they aren't, they're actors and it's so awesome how they picked red heads for the leads. <3</p> <p>👍 14 🗨️ RESPONDER</p>
017	 <p>Elisabeth Andreassen há 5 anos It wasn't until this episode where they first mention Darcy that I first realized that this was based off of "Pride and Prejudice".</p> <p>👍 10 🗨️ RESPONDER</p> <p>▲ Ocultar resposta</p>  <p>Elisabeth Andreassen há 5 anos @***** Not really. I knew it was some kind of story, I just didn't know it was Pride and Prejudice. :)</p> <p>👍 1 🗨️ RESPONDER</p>
018	 <p>Cassidy Parker Knight há 7 anos Funny story, way back when this started I remember watching this and thinking it was real and that this Lizzie chick was such an idiot because OBVIOUSLY her mom made her that shirt because it was the opening line of P&P. And then I realized I was the idiot because this girl's name was Lizzie Bennet haha.</p> <p>👍 1,3 mil 🗨️ RESPONDER</p> <p>▲ Ocultar 8 respostas</p>  <p>a8bit0fEvErYthing há 7 anos At first I thought she was a real girl too and I didn't like her. Now I know, and I'm rewatching the whole series each week.</p> <p>👍 61 🗨️ RESPONDER</p>  <p>Caryl Jannie Lazo há 3 anos (editado) It took me almost 20 episodes to realize that it's not real. I never knew Pride and Prejudice before this.</p> <p>👍 48 🗨️ RESPONDER</p>  <p>Sheikh Brinta Siddiq há 2 anos Aww baby</p> <p>👍 5 🗨️ RESPONDER</p>  <p>Stephanie Linares há 1 ano Hahahaha</p> <p>👍 3 🗨️ RESPONDER</p>  <p>Epic Kate Bjärgvide há 1 ano @Caryl Jannie Lazo Same! Watching this made me curious enough to finally give the book a shot, and I wasn't disappointed!</p> <p>👍 6 🗨️ RESPONDER</p>  <p>Caryl Jannie Lazo há 1 ano (editado) @Epic Kate Bjärgvide I read the book because of this series too! Now I'm obsessed with anything Jane Austen and Regency era. And I always come back to LBD every now and then. The nostalgia feels like home 😊</p> <p>👍 8 🗨️ RESPONDER</p>  <p>Epic Kate Bjärgvide há 1 ano @Caryl Jannie Lazo That's so cool! There's something just so much more interesting and real about her brand of romance, the intellectual dance, the subtlety. The characters are so rich! Did you watch Emma Approved?</p> <p>👍 2 🗨️ RESPONDER</p>  <p>ちゃんTsukiko 月子 há 10 meses That was my first thought too but didn't take me long to catch on</p> <p>👍 1 🗨️ RESPONDER</p>

019	<p> Reagan Bartels há 2 anos</p> <p>I really like how the vlog format of these videos expresses Lizzie's very narrow perspective on the truth. Since these vlogs are condensing--and to some degree parodying--"real events" rather than giving an accurate and detailed account like the book, Lizzie's perspective and her prejudice are shown in a really unique way. We don't see the events unfold and then Lizzie's interpretation of said events. We only see Lizzie's interpretation. The audience is never given an opportunity to give Darcy the benefit of the doubt in this adaptation until later on because we don't see William Darcy, we see Snobby Mr. Douchey.</p> <p>This brings up a wider point about vlogging and telling stories about real people when you have a limited perspective of them. We see clearly that Lizzie's own prejudices have colored her interpretation of Darcy and thus, the audience's. So what about the opinions we have about real people and things strictly because a friend, family member, or youtuber told us they suck.</p> <p>Mostrar menos</p> <p> 3  RESPONDER</p>
020	<p> Nurse08 há 3 anos</p> <p>I'm always fascinated by this episode because I actually get most of Darcy's behavior during the wedding. He's at a party where he only knows 2 people and he seems pretty introverted to me. So his stuck at a party where his best friend spends most of the night dancing and he doesn't feel comfortable with strangers so he stays off to the side and watches (which btw sounds like exactly what Lizzie was doing but I digress). Then despite his best efforts he winds up catching the garter and having to dance (which he doesn't enjoy doing) with a stranger in front of a large group of people watching and probably judging him. Yeah it's unfortunate Lizzie overheard what he said but he and Bing were outside the wedding. How often do people say things in private that they wouldn't actually say to other people and especially that person? My bet is most.</p> <p>Mostrar menos</p> <p> 468  RESPONDER</p>
021	<p> ramywiles há 4 anos</p> <p>"Chill out, mom, cuz I don't need a husband!" "But you are still living at home."</p> <p>As someone who watched these at 20 and is now 24, whose dad has recently been making cracks about her having grandkids eventually, and who is also still living at home... this video is a callout post and I did not come here to be dragged like this</p> <p>Mostrar menos</p> <p> 314  RESPONDER</p> <p> Ocultar 6 respostas</p> <p> ::star girl: há 4 anos</p> <p>I just turned 28 and am still single and living at home. Yay??</p> <p> 15  RESPONDER</p> <p> ramywiles há 3 anos</p> <p>::star girl: Lolol I'm 25 now... no longer single, which is nice, but I am STILL living at home. Soooooon</p> <p> 6  RESPONDER</p> <p> MissCaramint há 3 anos</p> <p>I'm 25 and this is hitting far too close to home.</p> <p> 6  RESPONDER</p> <p> Daniela Chamorro há 3 anos</p> <p>I'm officially 2 years older than Lizzie and living at home...but this club is comforting. T-shirts?</p> <p> 7  RESPONDER</p> <p> TheChab94 há 2 anos</p> <p>Glad I'm not the only one, lol...24 and still living at home. But my parents are cool with it and I'm getting to pay off my loans</p> <p> 5  RESPONDER</p> <p> ramywiles há 2 anos</p> <p>It's funny coming back to this comment, I forgot I left it! I guess I have to officially leave this comment club I seem to have started -- moved out of my dad's a little under a year after I stopped being single. Definitely grateful to have had that extra time to save money and figure myself out, though, because that has served me well! No shame, no regrets. --Everything happens in its own time -- and all of that.</p> <p> 13  RESPONDER</p>
022	<p> Udy Kumra há 6 anos</p> <p>Watching this entire show makes me happy every time.</p> <p> 42  RESPONDER</p>
023	<p> aseasyash há 9 anos</p> <p>Hey Lizzie, sorry if I offended you, but thanks for the response! Entertaining as always and I look forward to your prejudiced attitudes changing as you experience more of the world outside your academic book learning.</p> <p>  RESPONDER</p>

024	 <p>Abi Collingwood há 9 anos It's so weird to think that that cat is acting as a character in one of the greatest classics of all time and has no idea.</p> <p>  RESPONDER</p>
025	 <p>Hope Thomas há 1 ano Omg this is the replacement for her sister in the books</p> <p> 1  RESPONDER</p>
026	 <p>AJ Bard of Darkess há 3 anos I don't know why it cracks me up so much that they turned the fifth Bennet sister into an actual cat.</p> <p> 96  RESPONDER</p> <p> Ocultar resposta</p>  <p>Sean McMurphy há 2 anos Of course, being spayed, she is going to find it more difficult than her sisters to attract a rich, eligible husband</p> <p> 20  RESPONDER</p>
027	 <p>normandyangel há 7 anos So this is the more realistic adaption of Emma, more realist than Clueless.</p> <p> 35  RESPONDER</p>
028	 <p>Jule Hack há 7 anos Just finished my yearly Emma reading and I have to say, this adaption of Emma is one of my favourites! This and the 2009 BBC version with Romola Garai. Joanna Sotomura really captures what Emma means to me!</p> <p> 3  RESPONDER</p>
029	 <p>AdminFlowers há 6 anos Maybe I have unrealistically high expectations for this series, coming in as a devout LBD fan, but I really hope Emma Approved lives up to my expectations. I know she's not supposed to be especially likable for much of the series, but she has to be tolerable enough for the viewers to get into the series. My faith lies with you Pemberley! Don't disappoint.</p> <p> 2  RESPONDER</p>
030	 <p>Amethystic95 há 7 anos Remember how, during the latest LBD Twitter arc, Lizzie told Caroline that she was happy for her? Yeah, this is what she was talking about. (Totally called it.)</p> <p> 22  RESPONDER</p>

<p>031</p>	<div data-bbox="354 289 414 352"> </div> <p>Heather J. Chin há 7 anos</p> <p>Oh. My. God. So out of left field and yet makes perfect sense, character personality-wise! Mark of a genius casting choice. Also, crossover potential for Lizzie, Darcy, Bing and Jane!</p> <p>👍 25 🗨️ RESPONDER</p>
------------	--

ANEXO B – Comentários do Twitter

Indice	Imagem
001	 <p>Alyssa Lopez @AlyssaLopez92 · Mar 16, 2014 Replying to @TheLydiaBennet @TheLydiaBennet @TheLizzieBennet I don't think you guys are going to finish in time if you keep going on like this.</p> <p>Lizzie Bennet @TheLizzieBennet · Mar 16, 2014 Thanks for the reminder “@AlyssaLopez92: @TheLydiaBennet I don't think you guys are going to finish in time if you keep going on like this.”</p> <p>Show replies</p>
002	 <p>Rikke Henneberg @rikkehenneberg · Mar 16, 2014 @TheLizzieBennet @TheLydiaBennet: Never sleep in public Lizzie!</p> <p>Lizzie Bennet @TheLizzieBennet · Mar 16, 2014 But it's our house. “@rikkehenneberg: @TheLizzieBennet @TheLydiaBennet : Never sleep in public Lizzie!”</p> <p>Lydia Bennet @TheLydiaBennet · Mar 16, 2014 Not for long... “@TheLizzieBennet: But it's our house. “@rikkehenneberg: @TheLizzieBennet @TheLydiaBennet: Never sleep in public Lizzie!””</p> <p>Tal Cohen @Taltalina · Mar 16, 2014 @TheLydiaBennet @TheLizzieBennet @rikkehenneberg great way to kill the fun - a little reality check</p>

003	 <p>Tori Street @toristreet · Sep 16, 2012 Replying to @bingliest @bingliest You're an idiot. #tweetingfictionalcharactersasiftheirlivesarentalreadypredetermined</p> <p>5</p>
004	 <p>Bing Lee @bingliest</p> <p>Small towns are great, but back to the big city. Hello Los Angeles...</p> <p>8:45 PM · Sep 16, 2012 · Sprout Social</p> <p>29 Retweets 3 Quote Tweets 35 Likes</p>

Catherine @themaddestcat · Sep 17, 2012
 Replying to @bingliest
 @bingliest WHAT EVEN.

grumpypat @procatsinator · Sep 18, 2012
 Replying to @bingliest
 @bingliest wtf are you doing? your muscles and awesome body do not suit you if you're just running away just like that.

north and south (2004) @mhhwhatchusay · Jan 16, 2020
 amen !!!!!!!!!!!

taylor hughes brogan @thbrogan · Sep 16, 2012
 Replying to @bingliest
 @bingliest NOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO

Kirstin Shale @kirstinshale · Sep 16, 2012
 Replying to @bingliest
 @bingliest Bing, no! What about Jane!? You're perfect for each other!!

coloratura number one fan 🚀☀️ @theNworld · Sep 16, 2012
 Replying to @bingliest
 @bingliest NO.

A screenshot of a Twitter thread on a dark background. The thread consists of eight replies to a tweet from @bingliest. Each reply includes the user's profile picture, name, handle, date, and text. Below each reply are icons for replying, retweeting, liking, and sharing. The replies show a range of reactions, from sympathy to criticism.

Emily Marie @emmarieR · Sep 16, 2012
Replying to @bingliest
@bingliest you should visit New York(:

Kaci Burrow @KaciBurrow · Sep 16, 2012
Replying to @bingliest
@bingliest WHAT ABOUT JANE?!?! #SOBBING

ThePonicorn @ThePonicorn · Sep 16, 2012
Replying to @bingliest
@bingliest This makes me so sad

Tori Street @toristreet · Sep 16, 2012
Replying to @bingliest
@bingliest You're an idiot.
#tweetingfictionalcharactersasiftheirlivesarentalreadypredetermined

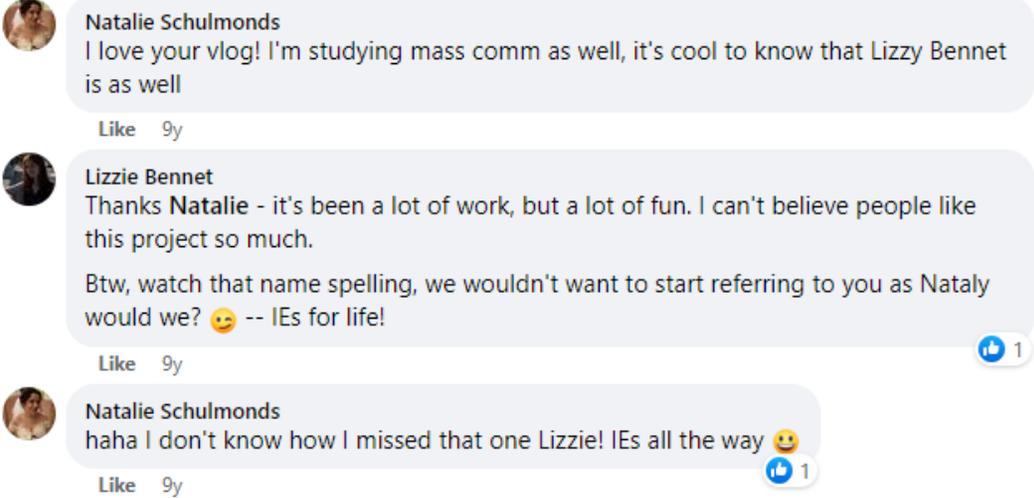
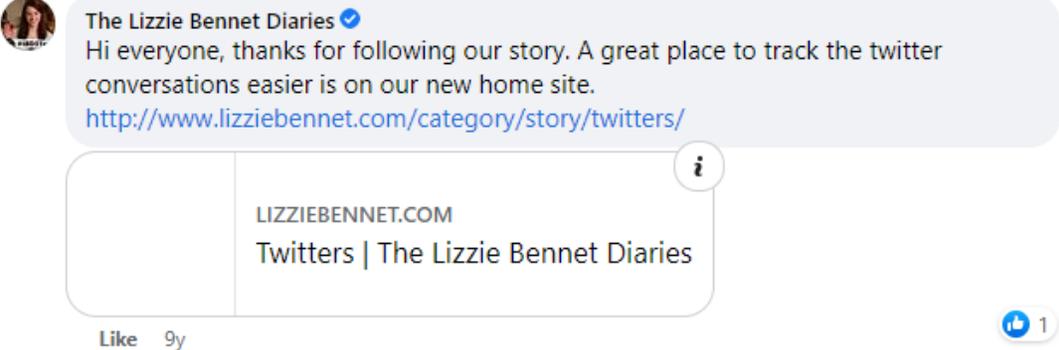
Karegosa, the Milleniold Dargon @tanzenmitgott · Sep 16, 2012
Replying to @bingliest
@bingliest but @LooksByJane!!!

Mariah @ReaderAdventure · Sep 17, 2012
Replying to @bingliest
@bingliest not okay.

Nicole @aquadrop25 · Sep 17, 2012
Replying to @bingliest
@bingliest I know you have self-confidence issues, but please tell Jane how you feel. I promise that she feels the same.

ECA @cottentales · Sep 17, 2012
Replying to @bingliest
@bingliest @malalloryjane We all knew this day would come, but still we hoped against all reasonable hope that it wouldn't.
#NOOOOOOOOOOO

ANEXO C – Comentários do Facebook

Indice	Imagem
001	 <p>Natalie Schulmonds I love your vlog! I'm studying mass comm as well, it's cool to know that Lizzy Bennet is as well</p> <p>Like 9y</p> <p>Lizzie Bennet Thanks Natalie - it's been a lot of work, but a lot of fun. I can't believe people like this project so much.</p> <p>Btw, watch that name spelling, we wouldn't want to start referring to you as Nataly would we? 😊 -- IEs for life!</p> <p>Like 9y 👍 1</p> <p>Natalie Schulmonds haha I don't know how I missed that one Lizzie! IEs all the way 😊</p> <p>Like 9y 👍 1</p>
002	 <p>The Lizzie Bennet Diaries ✓ Hi everyone, thanks for following our story. A great place to track the twitter conversations easier is on our new home site. http://www.lizziebennet.com/category/story/twitters/</p> <p>i</p> <p>LIZZIEBENNET.COM Twitters The Lizzie Bennet Diaries</p> <p>Like 9y 👍 1</p>

003

**Lizzie Bennet**

April 24, 2012 · 🌐



Hey Everyone, I've started captioning my videos. Is there anyone out there who'd like to volunteer in translating them to specific languages? - I'd happily send you the English caption files to work off of. - Message me - Thanks.

24

25 Comments

Like

Comment

Share

**Lydia Moorlag**

I'd be happy to help you with Dutch Lizzy! I'll send you a message. 😊

Like 9y

**Daira DV**

I can help with Spanish!

Like 9y

**Rosie Crooks**

I'm afraid I can't help with the translating, but I'd like to send my appreciation for captioning. I have Deaf friends who appreciate the English captions. 😊

Like 9y

**Tom Benn**

If no-one pops up, I'd like to do French. (I'm only doing GCSE French and ain't fluent but it'd be good for the practice!)

Like 9y

**Liz Coursey**

I can definately help with Spanish.

Like 9y

**Shahar Garin**

I'd love to translate to Hebrew. I don't know of any Hebrew speakers who follow the vlog but me, but I always wanted to practice translation, so this could be awesome.

Should I send you a message here or to your Youtube account?

Like 9y





Lizzie Bennet
Shahar Garin message me your email address through Facebook. Thanks!

Like 9y



Jacek Turula
Hey Lizzie, I have some experience in English-Polish translations, so I could try working on Polish captions 😊.

Like 9y



Karolina Rybicka-Tomala
Garsh, Jacek, you beat me to it:)

Like 9y



Aniko Nagy
I think I could do Hungarian. Let me know. I've always wanted to try translation. This sounds like a fun way to try...

Like 9y



Lizzie Bennet
Aniko message me your email address, Jacek and Karolina you too.

Like 9y



Fanny Emily Lewis
if there's nobody else I'd be happy to help with German 😊

Like 9y



Maria Puder
i'd be pleased to help for turkish translation

Like 9y



Cecília Sibilo
I could do Portugueses 😊

Like 9y



Lizzie Bennet
Maria and Cecília message me your email addresses.

Like 9y



Lizzie Bennet
Wow, so total so far... Hungarian, Portuguese, Spanish, French, German, Swedish, Polish, Italian, Dutch, Hebrew, Turkish, and Vietnamese. - Amazing and thank you all.

Like 9y



	<p> Elbè Brunette I can do Afrikaans! Like 9y  1</p> <p> Iris Celestine I can certainly help with Norwegian 😊 Like 9y</p> <p> Francisca Sapag I'm from Chile so Spanish is my first language. If you need any help let me know 😊 Like 9y</p> <p> Annika Breidenstein I would also love to help with German, but I guess I'm too late Like 9y</p> <p> Lisey Landon i can help with italian 😊 Like 9y</p> <p> Jacqueline Plensack Viana I can help with Brazilian Portuguese! Like 9y</p> <p> Barbara Bst Maybe I'm a bit late but I'm French so I think I can help with this one! Like 9y</p> <p> Lizzie Bennet Francisca Annika Lisey Jacqueline Barbara - message me your email addresses, there's certainly a lot to caption. Like 9y</p>
004	<p> Jen Brockett Marchitto I know Lydia said you like Bridget Jones' Diary and it was loosely based upon "Pride and Prejudice", but have you ever read P&P? Like 9y  1</p>