



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ROSEMARI PEREIRA DOS SANTOS ALVES

**MEDIAÇÃO ORAL DA LITERATURA POR MEIO DAS
WEBSÉRIES:**
UMA ANÁLISE DE *THE LIZZIE BENNET DIARIES* E *DONA
MOÇA EVENTOS*

Londrina
2018

ROSEMARI PEREIRA DOS SANTOS ALVES

**MEDIAÇÃO ORAL DA LITERATURA POR MEIO DAS
WEBSÉRIES:**
UMA ANÁLISE DE *THE LIZZIE BENNET DIARIES* E *DONA
MOÇA EVENTOS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação do Centro de Educação, Comunicação e Artes da Universidade Estadual de Londrina, como requisito à obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

Orientadora: Profa. Dra. Sueli Bortolin.

Londrina
2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

A474m Alves, Rosemari Pereira dos Santos

Mediação oral da literatura por meio das Webséries: uma análise de The Lizzie Bennet Diaries e Dona Moça Eventos. / Rosemari Pereira dos Santos Alves. - Londrina, 2018.
142 f.: il.

Orientador: Sueli Bortolin.

Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, 2018.
Inclui bibliografia.

1. Mediação oral da literatura - Tese. 2. Webséries - Tese. 3. Narrativa transmídia - Tese. I. Bortolin, Sueli. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. III. Título.

CDU 02:372.41

ROSEMARI PEREIRA DOS SANTOS ALVES

**MEDIAÇÃO ORAL DA LITERATURA POR MEIO DAS WEBSÉRIES:
UMA ANÁLISE DE *THE LIZZIE BENNET DIARIES* E DONA MOÇA
EVENTOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação do Centro de Educação, Comunicação e Artes da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Sueli Bortolin
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Oswaldo F. de Almeida Júnior
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Profa. Dra. Adriana Rosecler Álcara
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 23 de janeiro de 2018.

AGRADECIMENTOS

O tempo passa muito rápido e terminando a dissertação, paro para pensar, que não teria conseguido percorrer este caminho sem o apoio de algumas pessoas importantes, às quais devo um profundo agradecimento.

A Profa. Dra. Sueli Bortolin, minha (eterna) orientadora, que tem me acompanhado desde a graduação, por quem tenho muito carinho e admiração. Sem você não teria chegado até aqui. Obrigada pela sua orientação, profissionalismo, dedicação, empenho, paciência, apoio, amizade, almoços, por me atender nas horas mais loucas...a lista é longa. E fique sabendo que este carrapato não vai desgrudar facilmente...

A Profa. Dra. Brígida Cervantes pelas tardes agradáveis na revista Informação & Informação. Foi mais um prazer do que obrigação.

Profa. Dra. Adriana R. Alcará por ter acompanhado esta dissertação desde o pré projeto e por me ensinar o valor da metodologia na elaboração de uma pesquisa científica, por ser sempre tão gentil. Aprendi muito com você.

Prof. Dr. Oswaldo F. Almeida Júnior por aceitar participar da banca e pelos apontamentos na qualificação, que muito contribuiu para o desenvolvimento deste trabalho.

Prof. Dr. Rovilson José da Silva pelo apoio e torcida. Sou sua fã e vou sempre levar comigo o seu conselho, da época da especialização GBE, Faça o seu melhor.

Prof. João Arlindo dos Santos Neto pela confiança, pelas dicas, pela força, e a todos os colegas do grupo de pesquisa Ética, Mediação e Apropriação da Informação.

Aos professores que administraram as disciplinas do Mestrado, em especial a coordenadora da Pós-Graduação Ana Cristina Albuquerque e a vice Luciana B. Cavalcante por me ajudar nos trâmites burocráticos.

Aos colegas de turma...em especial Clara, Gustavo, Sandra, Sueli, com vocês tenho boas histórias pra contar.

Ao Gabriel...um verdadeiro anjo em nossas vidas, sempre atencioso e pronto para ajudar.

Minha família que sempre me apoiou e entendeu minha ausência neste período, principalmente minha irmã Silvia.

Ao meu filho, Renan Alves, pelo apoio e amor incondicional.

Pelo financiamento desta pesquisa, agradeço a Fundação Araucária.

“Os analfabetos do século XXI não serão aqueles que não conseguem ler e escrever, mas aqueles que não conseguem aprender, desaprender e reaprender.”

Alvin Toffler

ALVES, Rosemari Pereira dos Santos. **Mediação oral da literatura por meio das Webséries**: uma análise de *The Lizzie Bennet Diaries* e *Dona Moça Eventos*. 2018. 142 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

RESUMO

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, esta dissertação tem como objetivo geral analisar a mediação oral da literatura por meio das webséries *The Lizzie Bennet Diaries* e *Dona Moça Eventos*. Como objetivos específicos, identifica e solidifica a construção do conceito de mediação oral da literatura, descreve os elementos fundamentais para a narrativa oral (voz, corpo, espaço e presença), explica a narrativa transmídia da websérie e verifica como a narrativa oral virtual se diferencia da presencial. No referencial teórico, conceitua e caracteriza os modos de leitura e a leitura na Web. Estuda a mediação oral da literatura. Apresenta a narrativa oral e a performance, elencando os quatro elementos performáticos, em conformidade com Zumthor e Bortolin. Aborda a narrativa transmidiática, trabalhando, especificamente, com os conceitos de vlog e websérie. Ademais, demonstra como a relação entre leitor-narrador e leitor-ouvinte funciona em um ambiente transmidiático, complementando estudos sobre a mediação com as novas tecnologias. A metodologia da pesquisa segue os preceitos do estudo descritivo, por meio de uma pesquisa teórica e documental com abordagem qualitativa, adotando como instrumento de coleta de dados a observação assistemática, não participante e individual, e como técnica de análise de dados a Análise de Conteúdo. Conclui que a narrativa oral virtual se diferencia da presencial por ser mediatizada, 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.

Palavras-chave: Mediação oral da literatura. Webséries. Narrativa transmídia.

ALVES, Rosemari Pereira dos Santos. **Oral mediation of Literature through vlogs: an analysis of the web series The Lizzie Bennet Diaries and Dona Moça.** 2018. 142 p. Dissertation (Master's Degree in Information Sciences) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018

ABSTRACT

Presupposing that virtual space is an extension of real space, that series narrative provides the tools for interaction between content producer and users and that the analysis of oral mediation of literature in the Web is a path to understanding mediatic narratives, the research intends to analyze the oral mediation of literature through the web series *The Lizzie Bennet Diaries* and *Dona Moça*. Specifically, it aims to identify and solidify the concept of oral mediation of literature, to describe the elements of oral narrative, to explain transmedial narrative and verify how virtual oral narrative differs from the presential one. The theoretic segment of the work defines and characterizes modes of reading and web reading, studies the oral mediation of literature, presents the concepts of oral narrative and performance, lists the performatic motifs according to the theory of Zumthor and Bortolin and covers transmedial narrative. Hopes to contribute to the development of the concept of mediation, which possesses a fundamental role in Information Science. Furthermore, intends to clarify how the relationship between narrator and listener works in a transmedial environment, complementing studies about mediation in new technologies. The methodology follows the directives of a descriptive study, through a documental research with qualitative approach, collecting data by the means of the observation technique and analyzing data by the content analysis technique. Concludes that the virtual oral narrative differs from the presential one because it is mediatized, non-physical and timeless, but still presente, through transmedia, which allows a longer interaction between narrators and listeners.

Keywords: Oral mediation of literature. Web series. Transmedial narrative.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Espectrograma.....	59
Figura 2	– Capa do livro Senhora	78
Figura 3	– Websérie Dona Moça Eventos.....	79
Figura 4	– Capa do livro Orgulho e Preconceito	80
Figura 5	– Websérie The Lizzie Bennet Diaries	81
Figura 6	– Relação de mídias no portal Pemberley Digital	94
Figura 7	– Postagem do blog oficial	99
Figura 8	– Relação de mídias na descrição de um vídeo	103
Figura 9	– Corpo inteiro dos protagonistas	112
Figura 10	– Alegria.....	114
Figura 11	– Raiva/Desapontamento.....	114
Figura 12	– Tristeza	115
Figura 13	– Surpresa	115
Figura 14	– Alegria.....	117
Figura 15	– Tédio	117
Figura 16	– Tristeza	118
Figura 17	– Raiva.....	118
Figura 18	– Quartos das casas Lizzie e de Bing.....	121
Figura 19	– VidCon	121
Figura 20	– Escritórios	122
Figura 21	– Sala da casa de Lizzie	123

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Fluxograma dos procedimentos metodológicos	77
Quadro 2 – Mídias utilizadas por cada personagem	92
Quadro 3 – Formulário de referência a outras mídias	96
Quadro 4 – Mídias utilizadas por cada personagem	97
Quadro 5 – Formulário de referências a outras mídias	100
Quadro 6 – Ambientes	120
Quadro 7 – Média de comentários a cada dez vídeos	124
Quadro 8 – Média de comentários a cada sete vídeos	126

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	LEITURA	15
2.1	MODOS DE LEITURA	17
2.2	LEITURA NA WEB	20
3	LITERATURA ORAL	23
4	NARRATIVAS ORAIS E A PERFORMANCE	30
5	NARRATIVA TRANSMIDIÁTICA E A WEBSÉRIE	39
5.1	WEBSÉRIE	41
6	MEDIAÇÃO	45
6.1	MEDIAÇÃO ORAL DA LITERATURA	54
6.1.1	VOZ	55
6.1.2	CORPO.....	62
6.1.3	ESPAÇO	65
6.1.4	PRESENÇA	66
7	PERCURSOS METODOLÓGICOS	70
7.1	MÉTODO DE PESQUISA	70
7.2	COLETA E ANÁLISE DE DADOS.....	71
7.3	<i>CORPUS</i> DA PESQUISA	77
7.4	<i>LÓCUS</i> DA PESQUISA.....	81
8	ANÁLISE DAS WEBSÉRIES	85
8.1	SINOPSE	86
8.1.1	<i>the lizzie bennet diaries</i>	86
8.1.2	<i>dona moça eventos</i>	90
8.2	TRANSMÍDIA.....	91
8.2.1	<i>the lizzie bennet diaries</i>	91

8.2.2	<i>Dona Moça Eventos</i>	96
8.3	Voz	104
8.3.1	<i>The Lizzie Bennet Diaries</i>	105
8.3.1.1	Lizzie	105
8.3.1.2	Lydia	107
8.3.1.3	Darcy	107
8.3.1.4	Charlotte	108
8.3.1.5	Jane.....	108
8.3.2	<i>Dona Moça Eventos</i>	109
8.3.2.1	Aurélia	109
8.3.2.2	Fernando	109
8.3.2.3	Fifi.....	110
8.3.3	Sobre a voz nas webséries.....	106
8.4	CORPO.....	111
8.4.1	<i>The Lizzie Bennet Diaries</i>	113
8.4.2	<i>Dona Moça Eventos</i>	116
8.5	ESPAÇO	119
8.5.1	<i>The Lizzie Bennet Diaries</i>	119
8.5.2	<i>Dona Moça Eventos</i>	125
8.6	PRESENÇA	127
8.6.1	<i>The Lizzie Bennet Diaries</i>	128
8.6.2	<i>Dona Moça Eventos</i>	128
9	CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
	REFERÊNCIAS	134

1 INTRODUÇÃO

Com o avanço da internet, e sua abundante extensão e dispositivos de acesso, pode-se dizer que vivemos em um mundo midiático predominantemente digital, com a participação relevante dos meios de comunicação de massa eletrônicos, que procuram adaptar-se a um novo cenário para sobreviver. A internet possibilita aos seus usuários acessar diversos documentos rapidamente, produzir seus próprios textos ou vídeos e baixar gratuitamente arquivos que acabaram de ser lançados em qualquer parte do mundo. A web não apenas deixou a leitura mais dinâmica, mas, também, a transformou em uma atividade interativa. Muitos conteúdos permitem que o usuário ofereça um *feedback*, manifestando sua opinião sobre a leitura, seja avaliando ou escrevendo um comentário endereçado ao autor, inclusive influenciando seu trabalho.

A consequência do advento da internet, de acordo com Jenkins (2009), foi a difusão de informações multimidiáticas e transmidiáticas. Mídias são os veículos que carregam a informação, como os livros, a internet e a televisão, por exemplo. Informações multimidiáticas são informações transmitidas em diferentes mídias, como as notícias de uma empresa jornalística, que são publicadas no jornal impresso, no site e no programa televisivo. Enfim, informações transmidiáticas são informações que são fragmentadas e distribuídas por diferentes mídias, sendo necessário acessar todas elas para se alcançar a informação completa.

No contexto de inovações tecnológicas e convergências midiáticas, surge a websérie que é uma narrativa audiovisual de qualquer gênero produzida exclusivamente para a internet, dividida em episódios, cada um com tempo de duração variável (em geral, de um a dez minutos) apresentados com certa periodicidade (quase sempre semanal). Podem ser distribuídas diretamente pelos próprios produtores/criadores em sites de disponibilização de vídeos, como YouTube, e utiliza estratégias de narrativas já consolidadas nas séries televisivas, mas incorporando os recursos de “interatividade” dessas plataformas.

Diante do exposto, os questionamentos que embasam esta pesquisa são os seguintes: como ocorre a mediação oral da literatura nas webséries *The Lizzie Bennet Diaries* e *Dona Moça* e de que modo esta mediação difere das narrativas orais presenciais?

O primeiro pressuposto adotado é que a presença da informação no ciberespaço e a abundância de ferramentas para acessá-la fazem com que o virtual seja uma extensão do real. Acompanhando a crescente integração destes mundos, a indústria cultural começou a adicionar diversas mídias, concedendo aos seus produtos um caráter multimidiático. Desse modo, como explica Jenkins (2009) uma história que outrora era contada exclusivamente em livros é transportada ao cinema, à programação televisiva, à indústria dos quadrinhos e ao mercado dos videogames, por exemplo.

O segundo pressuposto é que a escolha da websérie levou em consideração uma tendência migratória das produções audiovisuais que encontram espaço na rede para experimentar novos formatos. A internet também se configura numa excelente resposta para as dificuldades de distribuição de produções independentes, especialmente as que são destinadas a pequenos nichos de mercado, como os apreciadores de literatura. A narrativa seriada convém pela abertura que proporciona para a interação do público com a narrativa, que pode crescer durante a veiculação de uma série.

A justificativa desta pesquisa é que a ideia de analisar a mediação oral da literatura no universo online é importante não só por ser de interesse para a área de Ciência da Informação, mas também por compreender as narrativas midiáticas no contexto deste universo e entender a mudança de comportamento dos usuários nesta nova modalidade de leitura, especificamente a leitura de imagens (vídeos).

A contribuição do estudo é que a população brasileira está cada vez mais fazendo uso de mídias sociais para manter contatos, tanto pessoais quanto profissionais. A nova forma de sociabilidade inaugurada pelos ambientes digitais tem introduzido um novo campo de estudo e pesquisa. Além do crescimento da população com acesso a internet e conseqüentemente o aumento na utilização das redes sociais, há a importância das informações veiculadas nessas mídias para a formação da opinião desses usuários.

Esta pesquisa expande o tema investigado pela pesquisadora desde a graduação. No trabalho de conclusão de curso, *Fanfiction: novos modos de leitura dos nativos digitais* foram apresentados os modos de leitura dos adolescentes, tendo como objeto de estudo as *fanfictions*. Refletiu-se 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-se 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 modalidade inusitada de escrita e circulação de textos.

O tema continuou sendo trabalhado na monografia Modos de leitura dos nativos digitais na biblioteca escolar, que teve como objetivo propor parâmetros para a realização de uma oficina de vlog literário na biblioteca escolar, analisando as transformações nos modos e suportes de leitura dos nativos digitais e o papel do bibliotecário escolar diante das novas tecnologias. Para tanto, realizou-se uma breve retrospectiva histórica dos modos de leitura, destacando os vlogs como importantes e democráticos veículos de comunicação da atualidade. Discutiu-se os meios de comunicação como mediadores das relações sociais, bem como os conceitos de mediação e midiatização e seu emprego. Considerou-se que o uso das novas tecnologias na biblioteca escolar pode aproximar crianças e jovens da literatura.

O trabalho se encaixa na linha de pesquisa Compartilhamento da Informação e do Conhecimento, já que pesquisou a mediação oral da literatura, que é um de seus estudos. Compreende-se que o bibliotecário se envolve pouco com as práticas de leitura em suas múltiplas linguagens e pretende-se oferecer contribuições que levem este profissional a promover novas ações que incluam oralidade no ambiente virtual.

O objetivo geral é analisar a mediação oral da literatura nas webséries *The Lizzie Bennet Diaries* e *Dona Moça Eventos*. Os objetivos específicos são:

- Identificar e ampliar a construção do conceito de mediação oral da literatura;
- Descrever os elementos fundamentais para a performance (voz, corpo, espaço e presença);
- Explicar a narrativa transmídia da websérie e o movimento transmidiático.
- Verificar se há diferenças entre narrativas orais presenciais e virtuais.

A pesquisa seguiu os preceitos do estudo descritivo, por meio de uma pesquisa documental com abordagem qualitativa, adotando como procedimento de pesquisa a técnica de observação assistemática, não participante e individual. O corpus delimitado é composto pelas webséries *The Lizzie Bennet Diaries*, adaptado do livro *Orgulho e Preconceito* de Jane Austen, e *Dona Moça Eventos*, baseado no livro *Senhora* de José de Alencar. O procedimento de análise de dados foi a análise de conteúdo.

A dissertação está organizada em sete partes, excluindo a Introdução e as Considerações Finais. A primeira parte conceitua e caracteriza a leitura na web, abordando, os modos de leitura, a leitura oral e hipertextual. A segunda aborda literatura oral, que Zumthor chama de Literaturas da voz (no plural), justamente por abranger elementos fundamentais da vocalidade, da performance e também da recepção. A terceira apresenta a narrativa oral e a performance, esse último definido como uma ação que envolve todos os elementos que se fazem presentes no ato de narrar. A quarta aborda a narrativa transmidiática, aponta um breve histórico dos *vlogs* e das webséries e introduz a transposição intermediática dos *vlogs*, *The Lizzie Bennet Diaries* e *Dona Moça Eventos*. A quinta discorre sobre mediação, midiaticização e mediação oral da literatura, elencando os quatro motivos performáticos (corpo, voz, espaço, presença). A sexta trata dos percursos metodológicos e finalmente, a sétima apresenta a análise das webséries.

2 LEITURA

Esta seção discute os conceitos de leitura em suas múltiplas linguagens, para depois discorrer sobre os modos de leitura e leitura na *web*. A leitura costuma ser associada à apreensão de registros textuais graficamente representados, ou seja, ao texto escrito. No entanto, em seu sentido amplo, ela vai além da decodificação da informação impressa em algum suporte material. Para Martins (1999), o ato de ler corresponde ao de decifrar um número de informações e reconhecer seus significados em interações com o mundo. Ler, portanto, é entender o conteúdo apreciado e adquirir conhecimento. Trata-se de um processo que envolve componentes sensoriais, emocionais, intelectuais, fisiológicos, neurológicos, culturais, econômicos e políticos. Assim, além da palavra escrita, pode-se, por exemplo, ler os olhos, o mundo, o tempo e, até mesmo, um gesto.

Corroborando com esta afirmação Freire (1989, p.13) quando diz que “a leitura do mundo precede sempre a leitura da palavra e a leitura desta implica a continuidade da leitura daquele”, portanto, o ato de ler se dá através de um movimento esférico constante entre a palavra e o modo que vemos o mundo. Sobre a importância dos diferentes meios de leitura, Pandolfo (2012, p.14) afirma que

[...] Com isso, cores, formas, texturas, sons, palavras, movimento, corpo, compõem a gramática destas linguagens que fazem os diversos meios de comunicação. Assim, realizar a leitura de diferentes textos, estudando suas gramáticas, contribui para desenvolver a sensibilidade e o senso estético, formando leitores mais críticos.

A ampliação do conceito de leitura, ao considerar as atividades cotidianas do educando, acaba tornando-o mais ativo em sua formação, democratizando os processos de ensino e aprendizado. Soares (2004) segue a mesma linha de entendimento, dizendo que a leitura não se limita à simples questão da alfabetização ou capacidade de decifrar a palavra. Ela acrescenta que, a partir da leitura, gera-se uma interpretação individual do conteúdo pelo leitor, levando em conta o referencial de mundo em que este está inserido. A leitura do mundo e a da palavra estão desse modo entrelaçadas, diferenciando-se apenas pelo tipo de linguagem e pelos suportes utilizados por quem lê.

A isto, Solé (2008, p.23) adiciona que a leitura é um processo interativo e para realizá-lo de maneira efetiva, o leitor precisa “dominar habilidades de decodificação”. Este depende do conhecimento sobre a língua, entender o significado das palavras e as regras gramaticais, entre outras habilidades. Para esta autora a leitura não é algo aleatório, ela é guiada por algum motivo, ou por prazer ou para satisfazer suas necessidades informacionais. Há, portanto uma expectativa envolvida nesta interação, ou seja, o leitor tem papel ativo ao processar e refletir sobre o texto, que indica a possibilidade de diferentes interpretações, independente da intenção original do autor.

Smith (1989) desenvolveu trabalhos voltados aos aspectos cognitivos envolvidos no ato de leitura. Ele acredita que esta prática é resultado, ao mesmo tempo, de uma informação visual, que é dada pela obra e é organizada sob diversos critérios de decodificações e de uma informação não visual, que é a do leitor, que resgata seu conhecimento prévio (cultural, social e linguístico) tanto em relação ao mundo que o cerca quanto ao assunto do texto com o qual estabeleceu contato. O que Jolibert (1984) concorda e acrescenta que a razão de existir da leitura é justamente essa apropriação feita por quem lê. Não basta uma razoável competência para interpretação dos signos, mas também este movimento de construção, desconstrução e reconstrução.

É o que Barthes (1988) defende quando diz que o texto só existe na medida que alguém o lê, e quando lido, ele é transformado, criando uma nova obra levando em conta a interpretação do leitor. Sendo assim o sentido de um texto é dado no interjogo entre autor e leitor.

[...] um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação: mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura: a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino. (BARTHES, 1998, p. 70)

Bourdieu (2009) acrescenta que a leitura é uma prática aberta e dinâmica na qual o leitor deve ser reconhecido como coautor da obra. Ele critica o modelo estrutural de leitura, que considera o texto constituído de uma verdade interna, uma forma definitiva, que sugere que só existe uma maneira correta de

interpretar ou compreender o que foi escrito. Para este autor deveríamos ser mais flexíveis, reconhecendo as múltiplas possibilidades de significado do texto.

Lajolo (2001) também entende que o leitor é a razão de ser da leitura. Segundo ela é importante considerar as formas de proximidade e observar de que maneira há interação social, por intermédio do texto, entre autor e leitor. Desta interação, muito mais do que tentativas de transmitir técnicas de interpretação e compreensão do texto, dependeria o sucesso das práticas leitoras. A leitura, portanto não é vista como ato de repetição ou treinamento, mas como um processo criativo, libertário, que valoriza a participação do sujeito e permite seu desenvolvimento crítico.

Diante das considerações expostas sobre o conceito de leitura, pode-se considerar o ato de ler como uma atividade interpretativa de apreciar informações por meio dos sentidos e, com base no referencial de mundo do leitor, reconhecer seus significados. Assim, a história da leitura coincide com a história do ser humano, pois, qualquer tipo de interação entre humano e seu entorno pode ser considerada leitura, pois a essência de tais interações sempre envolverá a percepção e a interpretação de informações fornecidas pelo ambiente. Sendo assim, a leitura de um texto depende da capacidade cognitiva e das habilidades de decodificação do leitor. Não apenas do seu conhecimento e domínio das regras gramaticais, mas também pelas suas expectativas, de maneira que sua interação com a obra é influenciada por diferentes estímulos, dependendo do contexto e da realidade que ela ocorre. A fim de explanar um pouco mais sobre o tema, é importante abordar os modos de leitura.

2.1 MODOS DE LEITURA

Alguns períodos da história da humanidade apresentaram características próprias da leitura. Na Antiguidade, segundo Manacorda (1998), a transmissão do conhecimento ocorria, predominantemente, pela via oral, a arte da oratória era base dos ensinamentos, sendo através do diálogo que os mestres ensinavam os aprendizes, o leitor era um ouvinte, e leitores e não leitores tinham mais contato no sentido de dar novos significados aos textos. A leitura em voz alta, segundo Chartier e Cavallo (2002) possuía duas funções distintas: a primeira de comunicar o texto aos iletrados e a segunda de apontar as relações sociais do

homem com o mundo público e privado. Essas manifestações de leitura com desempenho oral foram conhecidas até o século XVII, cuja leitura de inúmeros textos se dava como uma voz leitora para uma plateia de “leitores” ouvintes.

A passagem da leitura oral para a leitura mental (leitura realizada sem reprodução ou interpretação do texto em voz alta) durou séculos e está intimamente ligada à evolução da escrita. Textos nem sempre contaram com pontuações, espaços, quebras de linhas e outros elementos que facilitam a leitura. Além disso, como explica Manguel (1999), o surgimento de tais elementos não foi linear, mas errática. Harrison (2017) explica que um dos primeiros sistemas de pontuação foi o *per cola et commata*, usado na educação romana para dividir linhas por unidades de frases e locuções. A Vulgata, tradução da bíblia por São Jerônimo, levou o *per cola et commata* além, introduzindo letras capitalizadas fora da margem para demarcar parágrafos, como relata Manguel (1999).

Desse ponto em diante, apareceram inovações de notação que deixaram cada vez mais definida a maneira como os textos deveriam ser lidos. Conforme Bajard (2005), prólogos passaram a situar a leitura, a pontuação evoluiu para conduzir a formação de sentido, escribas começaram a usar espaços entre as palavras e muitos outros recursos foram implementados, até que, por volta do século X, foi desenvolvido na Irlanda o sistema de pontuação usado até hoje. A partir de então, a evolução do sinal textual ocidental deixou de ser tão imprevisível e deixou cada vez mais padronizada a leitura, facilitando, proporcionalmente, a leitura mental.

Mesmo com o desenvolvimento da escrita, a figura dos oradores continuou indispensável por muito tempo. No século X, a leitura individual e interna, começou a ganhar mais espaço, otimizando a reflexão do leitor sobre o conteúdo lido, porém os baixos índices de alfabetização ainda deixavam a maioria dos leitores dependendo de um orador que pudesse reproduzir o texto escrito.

Segundo Fischer (2005) a leitura popular que começa com as formas de oralidade e que se estende até as formas de leitura silenciosa constrói um processo de mediações da comunicação que vai da entonação da voz passando pelos modos teatrais daquele que interpreta ou lê uma narrativa, até a escolha de uma encadernação comum ou luxuosa que distinguia os leitores até o século XIII e continua presente até meados do século XIX. Esse leitor vai além do texto, ele encontra novos caminhos e possibilidades de significado a partir daquele proposto pelo autor, nesse sentido ele torna-se coautor. Abreu (2003) acrescenta ainda que

durante a primeira metade do século XIX a leitura oral era uma das formas de mobilização cultural e política dos meios urbanos e dos operários. Depois disso, numerosas formas de lazer, de sociabilidade e de encontro, antes mantidas pela leitura em voz alta, tornaram-se cada vez mais restritas. A partir daí as elites passaram a restringir o uso da oralidade dos textos, e ler em voz alta ficou limitado somente nas Igrejas, nos tribunais e nas escolas.

Até o século XVIII, não se dava importância à leitura literária, pois a leitura que interessava era a formadora e existiam apenas dois motivos para ler, uma para formar um estilo de escrita, outro para adquirir conhecimentos. A leitura de entretenimento não era levada a sério. Segundo Fischer (2005) entre os séculos XI e XIV, quando renascem as cidades e com elas as escolas, aprimorando a alfabetização, surge uma nova era na história da literatura, pois o livro passa a representar um instrumento de trabalho intelectual, de onde chega o saber. Ao mesmo tempo inovam-se os modelos de biblioteca, cujo espaço organizado e silencioso é destinado à leitura. É nessa época que aparece o livro em língua “vulgar”, escrito às vezes pelo próprio leitor, e que circula entre a burguesia, paralelo a um modelo de leitura da corte, da aristocracia culta europeia.

Chartier (1998) esclarece que na Idade Moderna a prática da leitura no mundo ocidental está vinculada às alterações históricas, à alfabetização, à diversificação religiosa e ao processo de industrialização. A técnica da reprodução de textos, e produção de livros, é inovada por Gutenberg; o que permite que cada leitor tenha acesso a um número maior de livros. Isso começou a mudar com a Primeira Revolução Industrial, que dessacralizou os livros e introduziu uma leitura extensiva¹, com a qual livros podiam ser lidos por prazer, sem a necessidade de estudos. O resultado dessa nova categoria de livros estimulou a leitura e a tornou mais acessível, ampliando, drasticamente, o número de leitores que buscavam o texto sem a mediação de um orador (DARNTON, 1995). As noções conceituais contemporâneas de leitura surgiram nesta época. Elas foram padronizadas em um nível tão profundo que as práticas anteriores parecem estranhas para um leitor do século XXI (ABREU, 2003).

Diante do que foi exposto, é possível perceber que não é modalidade em si (voz alta ou interna) que determina a função da leitura, mas sim a

¹ Segundo Chartier e Cavallo (2002) a leitura extensiva se caracteriza pelo ato de ler um número amplo de textos, de modo rápido, pouco profundo e, muitas vezes, ávido.

relação do leitor com o texto. Conforme Birmam (1994) as leituras em voz alta realizada na Antiguidade não tinham o mesmo significado que a leitura mental dos monastérios ou as leituras realizadas em voz alta nas cortes. Embora represente um modo de leitura, a leitura em voz alta é ainda, hoje, vista com restrições. Existe uma superioridade da escrita em relação a oralidade.

Eco (2002) localiza na leitura de textos narrativos o leitor virtual, que atua colaborativamente na interpretação do texto. É possível reconhecer nos textos de ambos, que há uma textualidade intencional. O modo como o sentido no texto é construído é igual para todos os leitores, mas a relação com o sentido é singular. Cada leitor reage diferentemente a percursos de leitura sugeridos no texto. Orlandi (1996, p.9) explica que "há um leitor virtual inscrito no texto". Um leitor que é constituído no próprio ato da escrita. Trata-se aqui do leitor imaginário, aquele que o autor imagina (destina) para seu texto e para quem ele se dirige. Tanto pode ser um seu "cúmplice" quanto um seu "adversário". "Assim, quando o leitor real, aquele que lê o texto, se apropria do mesmo, já encontra um leitor aí constituído com o qual ele tem de se relacionar necessariamente". (ORLANDI, 1996, p.9) É nesse jogo contínuo entre leitor virtual e leitor real que se instaura o processo de leitura.

Reconhecendo os variados modos de leitura e os fatores culturais neste processo, será abordada, a seguir, a leitura da atualidade levando em consideração um dos elementos-chave deste estudo, os meios de comunicação, especificamente as mídias e as mudanças ocorridas com a influência da web.

2.2 LEITURA NA WEB

Após a Revolução Industrial, o próximo evento que alterou profundamente os modos de leitura foi o advento da internet. O impacto da mudança da página impressa para a tela do computador é comparado ao impacto da invenção da imprensa, com Gutenberg. Juntamente com as inovações tecnológicas do final do século XX, a internet introduziu novos suportes de leitura, como o computador pessoal, o *notebook*, *tablets* e *smartphones*. Ademais, ela quebrou a linearidade da leitura tradicional, conectando diferentes textos por meio de *hyperlinks*, que funcionam da mesma maneira que as notas de rodapé. Desse modo, o texto se tornou hipertexto, cuja leitura é dinâmica e interativa, com pontos de partida e destino determinados pelo caminho que o leitor deseja trilhar (CHARTIER, 2002).

Muitos conteúdos permitem que o usuário ofereça um *feedback*, ou seja, que ele manifeste sua impressão sobre o objeto da leitura, seja avaliando-o com pontos ou escrevendo um comentário endereçado ao autor. Muitas vezes, inclusive, as opiniões dos usuários influenciam o trabalho do autor, transformando uma relação que, tradicionalmente, é unilateral em uma relação dialética.

A mudança de suportes ao longo do tempo reconfigurou os modos de ler, e, por conseguinte, da literatura, que conforme explica Freitas (2011, p.205), “a materialidade do livro é substituída pela imaterialidade dos textos sem lugar específico”. Para a autora apesar da revolução que estamos vivenciando estar mais ligada ao suporte, gera transformações no escrito, pois a presença do computador traz consigo novas oportunidades de leitura, predominantemente a leitura extensiva, em que “os internautas leem em grande quantidade e velocidade, embora não de forma aprofundada” (FREITAS, 2011, p. 207), possivelmente existam oportunidades de se realizar outros tipos de leitura, mais intensivas².

Considerando que, para assimilar uma nova linguagem, é preciso apoiar-se em uma linguagem antiga, com a qual estamos familiarizados (DINIZ, 2005), as primeiras iniciativas de leitura *on-line* eram ainda muito ligadas ao suporte livro, do qual agora começam a surgir iniciativas de desapego. Hoje temos, cada vez mais, experiências com a criação de literatura verdadeiramente digital, com uso de palavras, vídeos, sons, imagens e interações de leitores com as obras em um “inevitável processo de superar os formatos das antigas mídias rumo a novas convenções a fim de satisfazer os desejos despertados pelo ambiente digital” (MURRAY, 2003, p.75). Além dos textos multiformes, que são as narrativas que apresentam uma situação única em múltiplas versões.

O advento da ficção eletrônica, baseada em hipertextos, tem demonstrado que os textos eletrônicos são mais interativos que os impressos, e, por isso, são extremamente dependentes da participação ativa do leitor (KIRCHOF, 2009). Fato este, que vai ao encontro do novo público da mídia digital, mais ativo e participante em sua interação com os suportes. De fato, o contexto digital “oferece ao leitor um acesso diferenciado à informação e as formas mais flexíveis de construção de conhecimento”, todavia exige um leitor capaz de escolher o melhor

² Leitura intensiva se caracteriza pelo ato de ler e reler, repetidamente, um pequeno número de livros (CHARTIER; CAVALLO, 2002).

caminho entre as muitas opções disponíveis, construindo, ele mesmo, o eixo coesivo das informações colhidas (BRAGA, 2005, p. 249).

A dinâmica das mídias se parece muito com a do hipertexto, alterando profundamente os modos de leitura. E as características aqui delineadas evidenciam uma forma de produção de significado pelos diferentes atos de leitura. Não se trata apenas de uma mudança do papel impresso para a tela, mas de como essas mudanças influenciam no processo de leitura e no perfil do leitor através das técnicas inéditas de escrita e leitura no computador. Desse modo, fica evidente o contexto sócio-histórico e a materialidade do texto neste início de século XXI. A leitura na *web* é, portanto, uma leitura hipertextual realizada por autores-leitores que interagem com o conteúdo que leem em um suporte dinâmico.

Nesse campo denominado de ciberespaço a literatura encontrou um meio ideal para sua propagação, um exemplo é as webséries que fazem releituras de clássicos literários, como os que serão analisados mais adiante. Porém antes disso será feita uma reflexão a respeito da literatura oral.

3 LITERATURA ORAL

O texto oral permaneceu por muito tempo fora do enfoque teórico dos estudos literários, cuja tradição tem privilegiado a escritura como única fonte teorizadora do texto artístico. Com uma escrita refinada ao longo dos séculos, instaurou-se certa resistência e preconceito em relação à imediatez e espontaneidade da arte oral ainda na segunda metade do século XX, quando Zumthor (2010, p.9) publicou a *Introduction à la poésie orale (Introdução à Poesia Oral)*³.

O estudo da literatura oral era associado ao estudo do folclore e da cultura popular, ambos entendidos como frutos de uma expressão natural, desprovida do trabalho de aperfeiçoamento da arte letrada e erudita. Essa naturalidade remetia a um estágio da arte que precede o desenvolvimento das técnicas de refinamento, sendo seu estudo dirigido a uma cultura anterior a fim de preservá-la. Por este motivo, os estudiosos da poesia oral eram chamados de primitivos (ZUMTHOR, 2010).

Tais estudos encontraram uma mudança de paradigma após o trabalho de Milman Parry, que, como relata Ong (2000), descobriu que a obra de Homero era fundada em uma tradição oral grega que era independente da escrita. Isso sensibilizou os pesquisadores da área a pensar de uma maneira diferente sobre a psicodinâmica da tradição oral.

Ong chama essa tradição de *oralidade primária*, que é definida como “the orality of a culture totally untouched by any knowledge of writing or print” (ONG, 2000, p.11). Esse conceito serve como contraste para a oralidade pós-escrita, à qual ele se refere como *oralidade secundária*, pois toda a manifestação oral desta possui resíduos da escrita, seja na maneira de elaborar frases ou até mesmo na imagem mental da palavra grafada que se forma involuntariamente durante a fala.

Na oralidade primária, a palavra é puro som, sem qualquer representação gráfica. Deste simples fato decorrem: a qualidade de poder e ação da voz, a importância de fórmulas mnemônicas, a predominância das conjunções

³ É importante esclarecer que poesia e literatura não são conceitos equivalentes. Como aponta Medeiros (2007), “poesia” é, na visão zumthoriana, uma expressão com conotação criativa e artística, enquanto a palavra “literatura” está enraizada na ideia de letra e escrita.

aditivas, o discurso redundante agregativo e muitas outras peculiaridades destacadas por Ong (2000).

Quanto ao poder da voz, o autor esclarece que é impossível parar a voz no tempo para analisá-la, pois diferentemente de um filme que ao ser congelado resulta em uma foto estática (um *frame*), o som congelado resulta em silêncio. Portanto, a palavra falada não possui permanência. Devido a essa eventualidade, a propósito, a língua hebraica possui o mesmo vocábulo para *palavra* e para *evento* (que é o vocábulo *dabar*). Essa propriedade é fascinante na oralidade primária, provocando um misticismo em torno do poder da voz. Na oralidade secundária, tal fascínio desaparece porque, depois de proferida, a palavra imprime uma representação gráfica na mente do ouvinte, perdendo sua eventualidade para receber certo grau de permanência.

Em relação às fórmulas mnemônicas, Ong (2000) as resume no ditado “*you know what you can recall*” (você sabe o que pode recordar). Quando anotações, livros e aparelhos eletrônicos estendem a capacidade de recordação, o conhecimento pode ser complexo, porém quando toda essa capacidade está restrita à mente humana, ele (o conhecimento) deve permanecer compreensível a fim de ser preservado, ou seja, mantido fora do alcance do esquecimento e disseminado para gerações futuras. Nas culturas letradas, as conclusões de uma longa reflexão podem ser registradas por escrito, com uma sequência de asserções lógicas que só precisam ser legíveis e gramaticalmente coerentes. Nas culturas orais, no entanto, conhecimento é aquilo que pode ser lembrado, portanto tais conclusões não poderiam ser transmitidas por meio de um discurso longo e de difícil reprodução. Elas precisariam ser condensadas em uma única assertiva, ritmicamente balanceada para facilitar a recordação. É assim que surgiram os provérbios e ditados populares.

A predominância das conjunções aditivas aparece em contraposição à existência de conjunções subordinativas. Conectar orações com conjunções que expressam diferentes graus de subordinação entre uma ideia e outra é um luxo do qual apenas as culturas letradas aproveitam, pois a habilidade de transformar uma sequência de palavras em uma única unidade e compará-la com outras unidades para formar uma mensagem sofisticada exige letramento. Isso pode ser facilmente testado em conversas casuais: o uso de muitas orações subordinadas soa como uma “palestra” ou uma “aula”, não como uma interação oral. Tanto a palestra quanto

a aula podem, geralmente, ser transcritas *ipsis litteris* (palavra por palavra) e, ademais, provavelmente foram proferidas enquanto o orador imaginava a redação de um texto. Na oralidade primária, as orações são apresentadas com menos subordinação, sendo comum uma adição de ideias, com conjunções como “e” para separar uma da outra.

Quanto ao discurso redundante agregativo, como a literatura oral não era registrada, era por meio da repetição que o conhecimento era adquirido e preservado. Portanto, era com muito esforço que se guardava informações como a situação da “bela princesa” e a jornada do “destemido guerreiro”. Assim, valores eram agregados e as fórmulas mnemônicas anteriormente mencionadas ganhavam corpo. A principal consequência desse discurso é a falta de interesse em questionar e analisar os valores agregados. Depois de todo o esforço necessário para aprender sobre a jornada do destemido guerreiro, o poeta oral não deseja que o destemor seja questionado, pois isso faria com que todo o seu trabalho fosse em vão. Disso decorre que as culturas orais são sociedades tradicionalistas e conservadoras, ou seja, que resistem a mudanças.

As culturas letradas, que se encontram na oralidade secundária, possuem o que Ong (2000) explica ser uma verdadeira tecnologia, que é a escrita. Essa tecnologia transforma a palavra natural, que emana da voz, em uma palavra artificial, desumanizada e desprovida de vida. Essa tecnologia não só preserva a palavra para gerações futuras, mas também transforma a consciência humana, aliviando a memória para trabalhos mais elevados, mais reflexivos.

A oralidade secundária possui três fases históricas. A primeira começou com a própria invenção da escrita, consistindo na palavra manuscrita. Trata-se da cultura quirográfica, durante a qual a população letrada não era elevada, necessitando da figura de um orador para receber o conteúdo de textos (DARNTON, 1995). Desse modo, muitas pessoas ainda viviam na oralidade secundária, enquanto apenas uma elite cultural tinha o privilégio de desfrutar da tecnologia da escrita.

A segunda fase começou com a invenção da imprensa, consistindo na palavra impressa. Trata-se da cultura tipográfica, que testemunhou um aumento no número de leitores e escritores, como confirma Darnton (1995). Portanto, durante essa fase, a oralidade primária entrou em um declínio acentuado.

Enfim, a terceira fase é a atual, na qual a palavra está renderizada⁴ na tela de um computador. Nesse momento, a escrita está tão integrada com as pessoas que Ong (2000) precisa convencer seus leitores que a escrita é uma tecnologia, uma fabricação artificial, não algo natural ao ser humano. Conseqüentemente, torna-se completamente estranha a psicodinâmica de uma cultura que não conhece a escrita, o que motivou a elaboração da teoria da oralidade em questão.

A terminologia *literatura oral* foi criada oficialmente por Paul Sèbillot, em 1881, com o intuito de unir e definir as manifestações culturais transmitidas por processos não grafados. Trata-se, portanto, de uma definição que visa diferenciar e limitar os campos de ação do oral e do escrito. Desse modo, a literatura oral se manifesta, conforme Cascudo (2006), mediante um corpus amplo e variado transmitido pela voz.

Cascudo (2006) apresenta quatro características fundamentais da literatura oral: a antiguidade, uma vez que é impossível identificar a data de seu surgimento; a persistência, pois são transmitidas de geração para geração através dos séculos, onde são reformuladas, mas não esquecidas; o anonimato da autoria, o que a faz de todos e de ninguém; e a oralidade, voz do povo que tem sonoridade, entonação e ritmo, além dos gestos, importantes aliados que reforçam o significado da mensagem. Tais recursos são denominados por Zumthor (2000) como elementos performáticos.

Cascudo (2006) recorda ainda que a literatura oral no Brasil é composta por elementos trazidos por: indígenas, portugueses e africanos. Desta maneira, é possível afirmar que todos os povos têm as suas histórias, mas, conforme elas são passadas de geração em geração, isto é, são contadas, ouvidas, recontadas em lugares distintos, elas vão se modificando.

Na sociedade brasileira, especificamente nas regiões interioranas a permanência da oralidade é mais intensa, em consequência disso é nessas regiões que se encontram uma quantidade maior de contadores tradicionais. No entanto, esses contadores estão se extinguindo com o passar dos anos um legado cultura e de memória ficam para trás. A tradição oral não depende da literatura oral; no

⁴ Renderização é o termo usado para descrever a geração de dados visuais na tela do computador, seja pela Unidade de Processamento Central (CPU) ou pela Unidade de Processamento de Gráfico (GPU).

entanto, a literatura oral sempre está e estará agregada a tradição oral. Conforme Patrini (2005, p.105) “a literatura oral transmite de indivíduo a indivíduo, de povo a povo o conto que se constituiu em algo indispensável à vida e que os homens, através dos tempos, selecionaram pela experiência”.

Na tentativa de uma definição compatível com os estudos literários, malgrado a riqueza e complexidade do objeto em estudo, os gêneros que constituem a literatura oral passaram a ser designados por Jolles (1976) como formas simples. Uma locução adjetiva que parece atribuir certa depreciação ante a hierarquia dos gêneros, criada pela tradição acadêmica. Todavia, o autor denuncia que, pelo fato de se tratar de manifestações artísticas que “não são apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela escrita” (JOLLES, 1976, p.20), a história literária e a crítica literária negligenciaram, em seus métodos de interpretação do sentido, a elucidação do significado dessas formas, deixando-as para a etnografia ou outras disciplinas mais ou menos estranhas aos estudos literários, o cuidado de ocupar-se disso.

Com o processo de desierarquização do cânone literário, no entanto, essas narrativas, outrora marginalizadas, atualmente são consideradas como uma importante fonte de estudo, tanto nas vertentes da crítica literária, como no âmbito cultural, sobretudo em pesquisas que visem a compreender e realçar as diversidades culturais de localidades a serem analisadas. Além disso, as narrativas orais podem contribuir para o entendimento do comportamento humano em relação aos fenômenos naturais, bem como em relação à sua própria história, tradições, hábitos, valores, medos, crenças e superstições que, estabelecidas pelo imaginário, constituem a sua identidade. Pode mostrar, ainda, a utilidade e o sentido das instituições sociais que determinam o comportamento coletivo da comunidade em estudo.

Segundo Jolles (1976), a força que impulsiona os estudos literários passa por critérios que estão orientados em três direções: o estético (beleza), o histórico (sentido) e o morfológico (forma). São instâncias que se empenham em apreender conjuntamente o fenômeno literário em sua totalidade. Entretanto, conhecer e explicar as diversas formas literárias, incluindo-se a oral é um desafio para os teóricos da literatura desde o seu surgimento. Importante observar que a função da literatura, uma atividade artística comunicadora vai além do entretenimento, da informação, documentação ou simples passatempo. Como se

sabe, a literatura vem desvendando, de maneira própria e inconfundível, a natureza incógnita e sempre surpreendente do ser humano, independentemente da sua forma de manifestação, seja oral ou escrita.

Cascudo (2006) defende que a consciência de que as narrativas maravilhosas (que eram contadas ao pé do fogo durante os longos dias de inverno), muito mais do que mero entretenimento, eram um meio eficaz para a transmissão dos valores de bases dos grupos sociais. A literatura oral (sob a forma de contos de fadas, sagas, lendas, contos etc.), foi, inclusive, chamada de “filosofia da roda de fiar”. Para este autor, tais narrativas (de tradição oral e que constituíam o folclore de cada povo) continham simbolicamente reminiscências de antigas crenças que há muito estavam enterradas e completamente ignoradas pelos novos tempos.

Segundo Caruso (2011) no início do séc. XIX, com eclosão dos estudos filológicos e linguísticos comparativos, intensifica-se o interesse pela literatura oral, literatura folclórica e tem início a procura sistemática de textos antigos e de testemunhas orais que pudessem fornecer novo material para pesquisas. Foi na Alemanha que (devido principalmente ao trabalho dos filólogos Wilhelm e Jacob Grimm) que essa busca, organizada e perseverante alcançou sua maior amplitude e prestígio. A difícil fixação dos textos utilizou-se das fontes vivas da tradição popular: as cantigas e histórias repetidas pelas crianças, gravada pela memória dos anciões, homens e mulheres do povo, que sempre foram os agentes de conservação e transmissão das tradições herdadas.

Caruso (2011) conta que com essa recuperação da memória ancestral, uma importante descoberta é feita: apesar da diversidade de suas regiões de origem e das enormes diferenças de cultura entre os povos que as criaram, essas várias narrativas primitivas, transmitidas oralmente através dos séculos, apresentavam semelhanças de motivos, argumentos e tipos de personagens. Semelhanças que só poderiam ser explicadas pela existência de uma fonte comum (que as pesquisas acabaram por localizar na Índia de antes de Cristo). Foi, pois, esse *gigantesco* trabalho de recuperação das fontes vivas de cada nação (representadas pelas narrativas orais e folclóricas e textos novelescos arcaicos) que revelou aos homens o fantástico caudal de narrativas que, a partir de uma fonte-mãe (as narrativas indianas em sânscrito), são recontadas e atualmente representa a maioria dos povos da Terra.

Como todas as coisas estão sujeitas às peripécias e necessidades do tempo, Zumthor (2000), trata as de Literaturas da voz (no plural), justamente por abranger elementos fundamentais da vocalidade, da *performance* e também da recepção, onde a presença da voz e do corpo desempenha papel fundamental. Conforme o autor, a vocalidade é plena de materialidade, pois envolve o empenho do corpo do locutor que, ao estabelecer uma situação comunicativa, coloca em ação simultânea o emissor, o texto (oral) e o receptor. Assim, elementos subjetivos como a entonação e o ritmo da voz, as pausas, aliados às várias formas do olhar e dos gestos, a memória do locutor, a finalidade da transmissão, bem como o espaço físico e temporal, utilizados para reforçar o significado da mensagem contribuem para desencadear reações especiais nos ouvintes no exato momento da *performance*. Centrada no ato imediato da comunicação, cada *performance* torna-se singular, visto que se estabelece em um “contexto ao mesmo tempo cultural e situacional” (ZUMTHOR, 2000, p.36).

Essas considerações são necessárias, pois definem fronteiras que visam diferenciar e limitar o campo de ação do oral e do escrito. Nesse sentido, a linguagem oral apresenta mais recursos em termos de expressividade, mesmo quando ocorre por intermédio de um suporte aparentemente efêmero como a *performance* e a vocalidade. Entretanto, essa efemeridade se dilui graças à faculdade dos mecanismos de resistência das narrativas orais (antiguidade, persistência, anonimato da autoria e oralidade), tornando-se reiterável em seu processo comunicativo. É assim que a Literatura Oral se mantém e se propaga pelo mundo, variando conforme os ambientes, as ocasiões e as culturas. Nesta perspectiva, enfatiza-se, a seguir, as narrativas orais e a *performance*.

4 NARRATIVAS ORAIS E A *PERFORMANCE*

Ao longo da história, em todas as sociedades, a arte de contar sempre fez parte da vida humana e garantiu a manutenção de memórias e saberes transmitido nas narrativas orais. Zumthor, em relação aos narradores de tradição oral da Idade Média na Europa, afirma que o contador desempenhava em sua comunidade “uma função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo não poderia sobreviver” (ZUMTHOR, 1997, p.139).

A arte verbal, que em nossa cultura letrada chamamos de literatura, e quase sempre é registrada através da escrita, em meio a comunidades que mantêm vivas expressões da tradição oral, se inscreve em movimento, sob o ritmo de corpos e cordas vocais. Para a análise das narrativas orais, buscou-se uma perspectiva teórica que possibilitasse considerar os intensos deslocamentos e transformações que fazem das expressões da tradição oral uma arte sempre movente. O conceito de movência é tomado aqui dos estudos de Zumthor. Segundo o pesquisador, as manifestações poéticas da tradição oral são moventes, caracterizadas por um intenso dinamismo. Com exceção de algumas formas míticas muito ritualizadas, na tradição oral, o texto está sempre em movimento e adquire uma forma sempre instável (ZUMTHOR, 2010).

Nessa movência, cabe considerar a *performance* do contador de histórias. Conforme definiu Zumthor, a *performance* é uma ação que não envolve apenas o narrador, mas todos os elementos que se fazem presentes no ato de narrar. Nessa arte movente, que se recria a cada *performance* do contador, a memória que se transmite é sempre tocada por deslocamentos e transformações. (ZUMTHOR, 2010) Com isso, a memória transmitida nessa tradição acaba por ser permeada por esquecimentos.

Zumthor (2010) chamou a atenção para o fato de que o esquecimento é, muitas vezes, um mecanismo explorado por culturas dominantes, hegemônicas, para a exclusão de elementos indesejáveis da memória coletiva. Ricoeur, por exemplo, atribui fundamental importância ao esquecimento e o torna igual a memória e a história (RICOEUR, 2007). Ele observa que o esquecimento pode ser uma forma “ardilosa” na configuração de uma narrativa, uma vez que o ato de narrar é seletivo e inclui alterações, manipulações, deslocamentos de ênfases e refigurações de protagonistas. Assim, o esquecimento pode ser empregado na

imposição de uma narrativa histórica canônica, seja “por meio de intimidação ou de sedução, de medo ou de lisonja”, e provocar o “desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos” (RICOEUR, 2007, p.455).

Para Zumthor (1997) o esquecimento surge como uma possibilidade de transcrição. Durante uma performance, o esquecimento se torna um momento de criação à medida que o contador de tradição oral atua e promove transformações em uma narrativa para preencher “buracos da memória”, que emergem no desenrolar da história. Percebe-se a sobreposição entre memória e esquecimento discutida por Ricoeur (2007), em que o esquecimento torna-se tão estreitamente ligado à memória que pode ser considerado como uma de suas condições.

Na transmissão oral, as narrativas, para sobreviverem por diferentes tempos e lugares, precisam ser contadas, estar em *performance*. Na *performance*, o esquecimento não representa a destruição da memória, mas uma oportunidade para que as histórias sejam reinventadas e permaneçam vivas, inscritas de modo movente. Dessa forma, na tradição oral, inexistente o texto autêntico, original, primeiro. Como observa Paul Zumthor, de “uma performance a outra deslizamos de nuance em nuance, ou em mutação brusca; onde traçar, nessa gradação, uma linha de demarcação entre o que é ainda a ‘obra’ e o que já não o é mais?” (ZUMTHOR, 2010, p.266).

Gancho (2006) explica que há na narrativa uma sequência de dupla temporalidade, a *externa* e a *interna*. A temporalidade externa, segundo o autor, revela as datas de produção e de publicação do texto narrativo, enquanto a temporalidade interna é o tempo próprio da história narrada. A temporalidade é um elemento fundamental da narrativa, já que muitas questões de verossimilhança são decorrentes de como o tempo se apresenta: quando aconteceu e quanto tempo durou o fato. Esse tempo se desloca entre o presente, o passado e o futuro, podendo conservá-los ou invertê-los. Conservando-os, temos o que Gancho (2006, p.25) chama de “enredo linear” com tempo cronológico. Invertendo-os, haverá “enredo não linear”, com “tempo psicológico”, ou ainda, “uma ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador”. No plano imaginário, os acontecimentos estão fora da ordem natural.

Performance é um termo inglês, com raiz etimológica no francês “*parfournir*”, que tem sido utilizado amplamente desde 1950 para representar uma “manifestação cultural lúdica [...] fortemente marcada por sua prática”, como explica

Zumthor (2007, p.30). A palavra expressa o "ato de colocar em forma", sugerindo uma ação em andamento, que está sendo executada. O autor entende que a *performance* é um ato social que vincula o falante ao ouvinte, o performer à audiência. Brasil (2011, p.10), por sua vez, ensina que a *performance* é um ato de exposição autocriativo que dá forma à vida posta em cena, conjugando o que o autor chama de "mundo vivido" com o "mundo imaginado". Apesar de ser associada ao ato de encenar, ela, na verdade, é um ato de produção e reinvenção.

A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público. Por esse motivo, sua base tem sido sempre anárquica. Por sua própria natureza, a performance desafia uma definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material - literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações. De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução. (GOLDBERG, 2009, p.9)

Frith (1998) entende a *performance* como uma negociação entre artista e público. A *performance* é, assim, um processo comunicativo ancorado na corporeidade e, ao mesmo tempo, uma experiência de sociabilidade, uma vez que ela supõe regras e convenções negociadas a partir dos gêneros artísticos e das comunidades de gosto; e só funciona para uma audiência que compreende o significado dos gestos encenados a partir da sua própria experiência performática (FRITH, 1998, p.203-225).

Segundo Cohen, o *performer* não possui um papel destacado na *performance* e adquire a mesma importância das imagens, sons e jogos de luzes que compõem a obra. Dessa maneira, essa forma de construção "privilegia a forma, a estrutura, em detrimento do conteúdo da linha narrativa". (COHEN, 2009, p.66). Para Cohen "a *performance* é uma releitura contemporânea a partir de uma mixagem (mixed-mídia) das idéias da modernidade" (COHEN, 2009, p.109). Este autor eleger os principais elementos que caracterizam uma suposta linguagem da *performance*: "a fusão da linguagem, o uso da tecnologia, a liberdade temática, a

tonicidade para o plástico e para o experimental" (COHEN, 2009, p.161). Uma característica, porém, que parece comum à maioria das performances, é a ausência de uma estrutura rígida de roteiro ou *script* que organizem sua estrutura previamente.

Os estudos de Zumthor sobre a *performance* destacam quatro elementos, que, conforme Bortolin (2010), são os pilares da oralidade: o corpo, a voz, a presença e o espaço. Quanto aos dois primeiros, Zumthor (2005, p.89) explica que o corpo é o condutor dos movimentos, cores, gestos e sensações da narrativa, enquanto a voz emana do corpo para conferir uma dimensão oral à *performance*. Pinto (2007, p.11), complementa que o ato de fala é o agir do corpo, fruto da relação deste com a linguagem, pois a linguagem é o recurso de mediação primordial, juntamente com o corpo, entre performer e audiências. É a linguagem do corpo, no corpo e pelo corpo que possibilita ao agente se dirigir a outro alguém e com ele se associar.

Sendo assim a centralidade da *performance* está no corpo em ação. Segundo Zumthor (2007), a *performance* é um acontecimento público, testemunhado por diversos espectadores, e o corpo é o instrumento com a qual o performer pode se expressar. Nesta interação, um campo de possibilidades é aberto. O corpo pode ser experimentado em suas dimensões afetivas e emotivas, como se percebe, por exemplo, na *performance* das webséries que serão analisadas. O autor chama a atenção para as "transmissões orais da poesia" em que corpo e voz formam o par indissociável: "O tempo da poesia oral é, por assim dizer, corporalizado. É um tempo vivido no corpo" (ZUMTHOR, 2005, p.89). O corpo, os gestos e as repetições dos marcadores da fala estão fortemente demarcados nas expressões comuns do narrador. A *performance* promove a vida carregada de palavras no ato narrado, reside nela toda uma sintonia entre palavra, corpo e gestualidade que dá ênfase ao que está sendo contado.

O caráter público da *performance* é reforçado por Goffman (1985), segundo o qual para que haja performance deve haver espectador. No entanto, Silverstone (2002, p.133) observa que, além de se destinar à audiência, a *performance* também é auto reveladora, ou seja, trata-se de uma ação que também é reflexiva. O autor declara que a vida social é um mundo de aparências no qual o indivíduo administra impressões. Isso deixa evidente como o conceito de

performance transcende o de encenação, sendo capaz de descrever interações sociais.

A palavra pronunciada, segundo Zumthor, não existe em um contexto puramente verbal: “ela participa necessariamente de um processo geral, operando numa situação existencial que ela altera de alguma forma e cuja tonalidade engaja os corpos dos participantes”. (ZUMTHOR, 2005, p.127). O ouvinte faz parte da *performance*, identifica-se com ela, é tocado por várias emoções, é considerado elemento interativo. Essa interação direta entre intérprete e ouvinte (plateia) é denominada taticidade (ZUMTHOR, 2005, p.94) Os elementos visuais, táteis, auditivos, olfativos interagem na *performance*.

É preciso assinalar que, para ocorrer a *performance*, é necessário que o intérprete tenha competência não só para preparar o texto que será transmitido, como também para improvisar no momento da apresentação. Para dar forma à obra, ele pode alterar sua voz utilizando meios eletrônicos ou fazendo modificações por si só; pode também direcionar os gestos corporais apenas para o rosto, para a parte superior ou inferior do corpo ou pode ainda movimentar o corpo todo.

Destaca-se, assim, a importância do corpo, que, segundo Butler (1988), é uma construção histórica e social, não apenas um produto da natureza sobre o qual incide o interesse dos biólogos. Porém, apesar de ser tratada como extensão do corpo pelo que, até então, fora exposto, a voz também merece destaque. Bortolin (2010) ensina que do *performer*, ou do mediador oral, não pode ser cobrada neutralidade, pois a importância do objeto da *performance* é demonstrada pela intensidade da emoção por ela provocada. Uma *performance* neutra não é capaz de provocar emoções impactantes. O instrumento com o qual o envolvimento do orador com a obra pode ser manifestado é a voz, ou seja, é por meio da voz que a mensagem pode ser transmitida com emoção.

O que é transmitido pela voz, segundo Zumthor, “existe de forma muito mais espacial que temporal, devido à impressão de presença que se impõe”. A voz assume a existência do corpo, “a voz expande o corpo e o corpo se ancora no real vivido” (ZUMTHOR, 2005, p.89) Comparando a voz com a escrita, Zumthor afirma que “a voz é nômade, enquanto a escrita é fixa”, e que “a voz é energia emanada do corpo, carregada de valores inconscientes que fazem com que ela seja um meio de transmissão de determinadas mensagens (a amorosa, por exemplo)

muito mais impactante do que poderia ser a escrita”. (ZUMTHOR, 2005, p.53) Este autor afirma que uma ciência da voz deveria abarcar a fonética, a fonologia, a psicologia, a antropologia e a história. Deveria ultrapassar o domínio vocal propriamente dito, já que a voz amarra laços com várias realidades no momento que mediatiza a linguagem. A voz é um componente de uma ação maior.

É na ação da voz que ocorre, a partir do encontro temporal entre comunicação e recepção, de a autoridade do poeta ou interprete ser legitimada. Toda a palavra, a ação e pensamento é acompanhada por uma voz. Zumthor ainda destaca sua preferência pelo termo *vocalidade*, em detrimento de oralidade, ele diz: “Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso” (ZUMTHOR, 1993, p. 21). A voz possui qualidades materiais como tom, timbre, altura e registro, espessura concreta e a “tactilidade do sopro”, ensina Zumthor. Enfim, nas palavras *vocalidade* e *voz* há materialidade e concretização - aspectos que não se aplicam ao vocábulo *oralidade* - mesmo quando essa voz está desprovida de linguagem ou de palavra, esta última definida como “a linguagem vocalizada, realizada fonicamente na emissão da voz” (ZUMTHOR, 1997, p.13) e realiza-se apenas como som. Para sustentar sua opção terminológica, Zumthor lembra que expressões de sentimentos intensos, como o murmúrio ou o riso, apesar de serem transmitidos por meio da voz, não necessitam da palavra, do som organizado em estruturas mínimas significativas. Ademais, o ser humano possui voz desde o nascimento, antes de aprender a linguagem.

O próprio estudo de oralidade como *performance* emerge na interação social e implica que se deixe de lado o caráter escritocêntrico historicamente concebido. O sujeito, ao proferir um discurso, é dotado de uma vocalidade, proporção que realiza não uma mera emissão vocal, mas a transmissão de elementos perpassados pela linguagem, pelo gosto, pelo corpo, em forma de *performance*, que recompõe e constrói sentido a história no tempo presente.

Além do corpo e da voz, a *performance* também consiste na presença do performer e no espaço onde a ação decorre. O espaço, que é construído pelo indivíduo, acaba o influenciando. Bortolin (2010) explica que o espaço é estruturado levando em conta expectativas, modos de vida, privacidade, bem estar e estética. Depois de construído, ele induz o construtor a adotar determinadas posturas e comportamentos. Trata-se de uma reação natural. Para a *performance*, o espaço é edificado para aperfeiçoar a relação entre performer e ouvinte, seja com fatores físicos em mente, como a acústica que facilita a

compreensão, ou psicológicos, como o impacto subjetivo da informação transmitida no espectador.

A *performance* ocorre no tempo e no espaço. Pessoas se reúnem num determinado lugar em um determinado tempo que, para Zumthor (2010), são as “circunstâncias” que formam o contexto. Ele afirma que a *performance* é temporalizada pela própria duração e em virtude do momento social em que ela se insere. Sobre a duração de uma apresentação, o autor diz ser culturalmente determinada. Este mesmo autor afirma que as modalidades espaciais da *performance* podem interferir no tempo. O lugar inicialmente previsto pode ser mudado devido a um imprevisto, o que pode gerar uma tensão e interferir na duração. Sobre o espaço, afirma ainda que várias culturas possuíam um lugar específico para uma *performance* específica; que a natureza do lugar específico para reunir um público impele para a teatralização da palavra poética.

Quem escuta uma história pode se extasiar com a beleza da narrativa, encher-se de sonhos, emoções e desejar viver essa experiência por diversas e diversas vezes, como se fosse sempre a primeira vez. Utilizando elementos variados no momento da *performance* aquele que narra constrói e a sua presença, isto é, a torna perceptível. É por meio dela que esse momento de narrativa pode encantar.

A presença é facilmente reconhecida no narrador quando por ele o ouvinte fica hipnotizado, encantado. A presença do narrador impregna, preenche, torna-se parte da experiência do ouvinte. Ela tem “eco” no outro e o faz experimentar sensações e pensamentos, como se o levasse para outro estado de percepção das coisas. A presença, que o narrador emana, aguça os sentidos e remete o ouvinte a lembranças e sensações que não são acessadas por vias naturais, transmitindo as informações que ele precisa para compreender coisas e situações, sob outros pontos de vista. (ROCHA, 2010, p.313).

Para Machado (2004) a presença é uma qualidade essencial do contador de história, porque se refere a uma qualidade conquistada por ele, quando este entra em contato com um tipo de conhecimento verdadeiro, mais profundo, de experiências que são significativas ao longo da vida. Quando conquista esta qualidade, o narrador passa a carregar uma energia diferente, que o torna especial, capaz de conectar-se ao outro, ao espaço e ao momento.

A presença se relaciona com a atitude de ser aquilo que se faz. O contador é a história quando ele a conta. Essa harmonia advém do exercício de qualidades tais como: a percepção, a tranquilidade, a segurança, a amorosidade. Tudo em harmonia na ação do narrador. “Dai poderá ser que advenha a palavra presença. Presença do verbo presentificar, estar no momento. Estar inteiro em todos os aspectos: conhecimento, corpo e emoção. Contar a história não só com a boca, contá-la com o corpo inteiro”. (ROCHA, 2010, p.316). Essa interação “gasosa” que mistura harmoniosamente coisas físicas e não-físicas é um presságio do conceito de *oralisfera*, de Bortolin (2010), que será explicado mais adiante.

A *performance* tornou-se, ao longo dos tempos, importante fenômeno de comunicação em toda e qualquer manifestação de linguagem, seja ela oral ou escrita. A *performance* está para narrador da mesma forma que a voz está para o “ouvinte cúmplice” ao passo que a narrativa oral em presença não se desvencilha do corpo no ato de sua transmissão. A voz está no corpo e o corpo está na voz, como disse Zumthor (2005, p.89). Em suma, enquanto o corpo e a voz consistem em elementos inerentes ao autor da *performance*, o espaço e a presença é evidenciada na maneira como ele se relaciona com a audiência, portanto é construída em conjunto.

Para tornar mais clara a relação entre *performance* e narração, Zumthor fala que, na situação de oralidade pura, a “formação” se opera pela voz, que carrega a palavra; a primeira “transmissão” é obra de uma personagem utilizando em palavra sua voz viva, que é, necessariamente, ligada a um gesto. A “recepção” vai se fazer pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, quando transmissão e recepção constituam um ato único de participação, co-presença, estará gerando o prazer. (ZUMTHOR, 2007, p.76)

Na narração de histórias, assim, a *performance* é a “vida” dada ao texto pelo narrador através de sua voz, seus gestos, sua presença, que se completam nas variadas recepções do ouvinte. Portanto, não podemos indicar qual *performance* é a mais adequada. O importante é que a história promova o ritmo e que este seja percebido pelo narrador, por isso a necessidade de atenção na escolha da história, pois a narrativa deve agradar e envolver primeiramente aquele que conta para depois poder envolver o ouvinte.

As narrativas da tradição oral se conservaram ao longo do tempo, seja porque são ainda transmitidas pela oralidade, seja porque foram registradas nos textos escritos, gravados, filmes e desenhos, ou porque traços dessas narrativas são incorporados nos gêneros narrativos atuais. Há alguns anos, nota-se uma tendência nas produções contemporâneas de produzir histórias que se convergem em múltiplas plataformas, condição que é chamada de transmídia, este é o assunto que será discutido na próxima seção.

5 NARRATIVA TRANSMIDIÁTICA E A WEBSÉRIE

Presente em vários tipos de linguagem, a narrativa passou pela oralidade (contação de história) pela escrita (literatura), pelas imagens (pinturas, fotografias), pelo audiovisual (cinema, televisão) e alcançou a hipermídia. Dada a consolidação do espaço cibernético e da facilidade de interação entre os usuários desse meio, as narrativas se expandiram em narrativa transmídia, quando o conteúdo de uma mídia é invadido por outra mídia.

A dimensão das obras transmidiáticas transcende um único texto. Elas são trabalhadas em diferentes mídias, sempre abrindo novas possibilidades para serem exploradas mais tarde. Seguindo este raciocínio, Scolari (2009) define “narrativa transmidiática”, como uma estrutura que se expande tanto em linguagens (verbais, icônicas e textuais) quanto em mídias (televisão, rádio etc.). A narrativa transmidiática é uma forma de contar histórias com o objetivo de ligar o público à informação, convergindo por meio de diversas mídias em busca de mais trechos da história contada, ao acrescentar informações e mostrar partes do universo, com a finalidade de torná-lo mais convincente e compreensível.

Para Jenkins a narrativa transmidiática serve para várias funções como: manter o interesse do público por uma série no intervalo entre as temporadas; revelar mais sobre os personagens e suas motivações; trazer mais informações sobre o universo ficcional; contar uma história paralela que se desenvolva em um mesmo universo, e que, em algum momento, pode se cruzar; agregar realidade para a ficção como um todo (JENKINS, 2007).

São usadas também para oferecer uma história de pano de fundo; mapear o mundo; oferecer outras perspectivas dos personagens em ação; aumentar o engajamento da audiência. (JENKINS, 2011b). A possibilidade de interagir com os personagens aumenta os laços afetivos, mas também cria novos desafios para os produtores, que precisam ter muito bem estruturado o conhecimento sobre todos os universos narrativos. Se tiver os perfis dos personagens bem estruturados, com todo o seu histórico, incluindo fatos que não são revelados na série, e suas preferências é muito mais fácil manter a coerência, tanto no desenvolvimento da história, quanto na hora de dar respostas aos fãs, isto é os seguidores fiéis da história, na web chamados de webespectadores.

A narrativa transmidiática só pode ser compreendida com o conceito de convergência em mente. Jenkins (2008, 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, 2008, p.19). As séries televisivas, por exemplo, se tornaram uma possibilidade com a consolidação e o acesso à televisão no mercado de consumo. Mais tarde, o uso de *websites* para complementar história com informações adicionais pôde ser feito apenas com a popularização do computador. O vídeo log (*vlog*) é um exemplo destas novas mídias.

Burgess e Green (2009) explica que a palavra *vlog* (vídeo blog) é derivada da palavra blog, que é como são chamados os *sites* com postagem de textos e imagens relacionadas à vida pessoal do autor ou outros assuntos de sua preferência. Nos anos 2000, a popularização das câmeras digitais e webcams, o avanço da tecnologia e a melhora na velocidade da internet disponível para consumidores trouxeram novas possibilidades de expressão para os blogueiros. Alguns passaram a exibir sua vida 24 horas via *webcam* para quem quisesse assistir. Estes autores afirmam que a mídia chamava isso de “cultura de quarto”, pois muitos dos vídeos eram totalmente filmados nos quartos dos jovens, tornando público o espaço privado.

Segundo Burgess e Green (2009) os diários *on-line*, que antes eram basicamente textos e fotos, converteram-se para diários em vídeo, que, além de textos e fotos, permitem também áudio, trilha sonora, efeitos especiais e uma edição que se adequa ao produto final. Outro atributo é que os vlogs, assim como os blogs, apresentam uma forma seriada, pois seguem uma sequência de fatos na vida do vlogueiro e o público acompanha a evolução como se acompanhasse temporadas uma série ou vários capítulos de uma novela.

O vlog foi galgando sua importância e se popularizando entre internautas de todas as idades, desde seu surgimento, no início do século XXI. Segundo Luna e Branco (2013), o vlog se popularizou no Brasil durante o ano de 2010 e teve sua difusão facilitada pelo YouTube, lançado em 2005, que oferecia um meio fácil e de qualidade para disseminar vídeos curtos. Burgess e Green (2009) explica que os vlogs, como ocorre com os blogs, se constroem com base na relação entre o autor e seus leitores. A estrutura dos vlogs incentiva os comentários, o

compartilhamento de informações e a troca de conteúdos que não raro ocorre em tempo real, o que transforma o YouTube em uma rede social com muita influência.

Os temas abordados, assim como nos blogs, vão desde assuntos de relevância social até trivialidades da vida cotidiana. As opiniões dos vloggers definem seu público-alvo e podem exercer significativa influência sobre ele, ao longo das postagens periódicas que podem ser diárias ou semanais. *Sites* que instrumentalizam a produção e distribuição de vlogs têm contado com um número tão expressivo de usuários que a internet tornou obsoleta a televisão. Dentre os inúmeros tipos de vídeos produzidos em endereços eletrônicos como o do YouTube estão as webséries, que são narrativas em linguagem audiovisual divididas em episódios feitas para circular no ciberespaço similares às séries de televisão, porém com menor orçamento, garantindo maior liberdade do autor e maior interação com o público (VIANA, 2012).

5.1 WEBSÉRIES

Emergente dos seriados de televisão dos Estados Unidos para veiculação totalmente na internet, a websérie é a união da narrativa seriada televisiva com a plataforma digital como segmento de veiculação e transmissão do conteúdo audiovisual. Por ainda não possuir modelos próprios, nem uma linguagem específica, diversos formatos aparecem no meio digital. Em contraponto e de forma defensora, Gosciola (2003, p.113) explica que “não houve tempo para que fosse estabelecida uma linguagem própria [...] para a web, principalmente porque essa linguagem se desenvolve constantemente”.

O conceito de websérie emergiu das pesquisas de dois espanhóis em busca de encontrar novas formas de narrativas audiovisuais. Romero e Centellas (2008) visualizam a websérie como uma forma de renovar as estratégias da narrativa que foram estabelecidas pelos antigos meios de comunicação, agregando os recursos online e a audiência dos consumidores para que ocorra desenvolvimento participativo nas histórias.

No início, era possível visualizar muitos conteúdos televisivos voltados para o meio digital sem qualquer adequação. As adequações que se tornaram necessárias para o audiovisual permear no meio digital sucederam em criações para que houvesse conteúdos específicos, como se fossem programas

fixos, para os espectadores consumirem na web. Dessa forma, a websérie, como também as séries televisivas, faz uso da narrativa seriada que se divide em vários episódios.

A narrativa seriada, como descreve Machado (2000), surgiu nas formas epistolares de literatura bem antes da televisão. O gênero se caracteriza por possuir uma narrativa dividida em capítulos, para as novelas, séries e minisséries. Há três tipos de narrativas para televisão: quando as histórias se entrelaçam e tem sua resolução ao longo dos capítulos; cada capítulo possui uma história, mas utilizam os mesmos personagens e; a história e os personagens mudam de acordo com os capítulos, porém possuem a mesma temática. Devido à popularidade e o aumento do consumo, as séries televisivas passaram a fazer parte de uma pequena programação da TV aberta, aumentando as opções para o público, que migrou para meio digital em busca de criar sua própria programação.

A websérie possui uma duração ideal, geralmente de 3 a 10 minutos, estabelecida pela atenção do espectador dada aos vídeos na web, onde se consegue também um envolvimento maior através da sua identificação ao conteúdo. Aeraphe (2013) pondera que as características são as mesmas das telenovelas e séries de TV. A principal diferença, além da plataforma de exibição, é a duração dos episódios e das temporadas, além do baixo orçamento, uma vez que a websérie, no Brasil, ainda carece de patrocinadores. O autor menciona dois pontos importantes para a criação de webséries brasileiras: o método SDR – simpatia (estabelecimento de um vínculo afetivo entre personagens e espectador), desafios (inseguranças e obstáculos que os personagens precisam enfrentar e convidam o espectador para ajudá-los) e resolução (recompensa do personagem e do espectador, pautada no final feliz) – e a lei do desperdício zero, isto é, elenco limitado e locações restritas, a fim de poupar financeiramente.

Segundo este autor, ainda, é necessário a total adequação pela questão do espectador ter acesso a uma quantidade abundante de conteúdos, e cada um possui “uma audiência específica e que se divide cada vez mais nas diversas mídias” como afirma Aeraphe (2013, p.31) “[...] temos o compromisso de dar ao nosso webespectador a percepção de que ele está assistindo a um conteúdo “Premium”, com uma narrativa bem definida, com um cuidado especial, fazendo o webespectador se sentir bem ou popularmente falando, se sentindo em casa”. O webespectador, como é chamado os espectadores do conteúdo da web por Aeraphe

(2013), é o novo público que permitiu a criação de uma categoria de consumidores, o casual *viewers*, com audiência fragmentada, se dedicando a vários conteúdos, não existindo mais a fidelidade que havia antes só com uma série de TV ou programa.

Por outro lado, Jenkins (2009) divide essa fragmentação em três diferentes tipos de consumidores, os zapeadores que sempre procuram uma novidade melhor do que está consumindo; os fiéis, que assumem o compromisso em consumir uma série em toda sua temporada, e os casuais, que possuem características dos dois tipos e só assistem a algo quando está com vontade.

Segundo Hergesel (2015) a websérie não nasceu com o intuito de substituir a obra original, mas acrescentar um novo ponto de vista, que envolve diversas possibilidades de apresentar o texto, enfatizando as tecnologias digitais como vetores de diferentes formas de agregação social, na qual a cibercultura é uma nova forma de cultura, e não algo particular de um grupo específico.

Hergesel (2015) considera a websérie como forma de explorar o audiovisual via *streaming*. A autora descreve que o formato conta com episódios curtos e não dependem de horário fixo nem de patrocinadores bem definidos – o que a difere da websérie da televisão. O destaque do formato, para ela, está no streaming, cuja utilização tem aumentado notoriamente, e que possibilita a escolha da qualidade de resolução do vídeo em diversas plataformas (YouTube, Vimeo, Dailymotion e afins) sem que seja necessário que o usuário faça *downloads* em sua máquina.

O espaço da web para experimentação e produção independente é defendido por López Mera (2010) uma vez que a websérie é arte e tecnologia. A popularização dos equipamentos tecnológicos e dos softwares de edição de vídeo são fatores que contribuem para que grupos de amigos realizem paródias e *fanfics*, em linguagem audiovisual e as compartilhem gratuitamente com pessoas ao redor do mundo. A possibilidade de criação é raro quando se trata da televisão, já que é um veículo de comunicação característico da indústria cultural e que, portanto, prioriza os fenômenos massivos que contam com certa padronização estética.

Esse autor aponta, ainda, que a websérie é uma forma de arte especial por necessitar de veiculação hipermediática para ser reconhecida. Ademais, ela pode ser considerada neste gênero porque reúne conteúdos conectados por hipertexto. Nesse sentido, em conformidade com Gosciola (2003), ela supera a simples narrativa multimidiática (forma de comunicação com utilização de múltiplos

meios: sons, imagens, textos, vídeos, animações) em termos de navegabilidade e interatividade. Além disto, a websérie pode ser uma narrativa transmidiática, começando, por exemplo, na televisão e ser transferida para a internet, ou vice-versa. Uma história é contada em diferentes mídias, onde cada mídia exerce uma função na história e o indivíduo é envolvido em uma trama não-linear que reúne vários fragmentos que só tornam compreensível a história quando juntos (JENKINS, 2009).

A finalidade da websérie, diferentemente das séries televisivas, não é necessariamente comercial. Ela pode, também, servir como mecanismo de experimentação de recursos artísticos, como ressalta López Mera (2010, p.4). Recentemente, uma nova tendência que se tem observado, é a transposição intermediática de obras literárias. Alguns vloggers criam canais no YouTube para disponibilizar séries de vídeos em que perpetuam uma transposição de determinada obra para outro contexto, além de midiático, temporal e, conseqüentemente, sociocultural. Exemplos são os canais *The Lizzie Bennet Diaries*, com 76.820.085 visualizações até novembro de 2017, releitura do romance *Orgulho e Preconceito* de Jane Austen e *Dona Moça Eventos*, com 32.214 visualizações até novembro de 2017, no qual é feita uma adaptação do livro *Senhora* de José de Alencar.

Com as mudanças ocorridas na sociedade contemporânea, encontra-se a utilização das tecnologias digitais como instrumentos mediadores das interações sociais, contribuindo para transformações em algumas práticas sociais como a comunicação, a socialização, a organização e a mobilização da informação e do conhecimento. Em vista disso as próximas considerações serão sobre o conceito de mediação, midiatização e mediação oral da literatura.

6 MEDIAÇÃO

Diante da popularização da internet a importância de um profissional capaz de selecionar informações relevantes para um público específico não pode ser subestimada. Esse trabalho pode ser feito por meio da mediação intrínseca, uma das dimensões do conceito de mediação, caracterizada pela inconsciência da atividade do mediador. Almeida Júnior (2015, p.25) define mediação da informação como:

[...] 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.

Antes de entender as dimensões extrínseca e intrínseca da mediação, é importante explorar a definição geral supracitada. Ela articula conceitos-chave, como “interferência”, “profissional da informação”, “apropriação da informação” e “necessidade informacional”. Além disso, ela revela algumas classificações de mediação, como a que distingue a mediação direta da indireta, entre outras. Portanto, apesar de se apresentar em um parágrafo, o conceito é denso e exige uma breve reflexão sobre todos os seus componentes para ser, realmente, compreendido.

Pode-se afirmar que a informação trata-se de um saber transmissível por meio de uma mensagem, que é codificado em uma linguagem. Conforme Almeida Júnior (2015), a informação não existe por si só, pois depende do indivíduo e da coletividade para se materializar.

Com a teoria vigotskiana, é possível perceber que a informação sensorial também é mediada. 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 mediador e o resultado promovido na atividade psicológica do ser converge em uma função psicológica 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 Sirgado (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. 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).

O próprio desenvolvimento humano está pautado na mediação. Isso fica mais evidente ao analisar a relação entre Vygotsky e o materialismo históricodialético 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).

Ao invés de isolar a informação, como elemento autossuficiente e completamente objetivo, prefere-se, com base no que foi exposto, conjugar o conceito de informação com o de mediação, visto que até mesmo quando não há outras pessoas, ela é mediada pelos sentidos. Portanto, Almeida Júnior (2009) prefere chamar a informação isolada, a priori, de protoinformação. A informação propriamente dita se concretiza apenas na relação entre usuário e suporte, se construindo e reconstruindo de maneira cíclica (ALMEIDA JÚNIOR, 2015).

Esse contexto exige a colaboração de um profissional, isto é, aquele indivíduo responsável por explorar o universo informacional a fim de organizar, armazenar e preparar as informações lá perdidas para que possam ser recuperadas. Portanto, o profissional da informação é o mediador, entre eles estão o bibliotecário,

o arquivista e o museólogo. O mediador precisa atuar em todos os espaços, físicos ou não, pelos quais a informação circula, a fim de cumprir seu papel. Como a informação não está presa em um espaço fisicamente delimitado é importante que a mediação também não esteja.

O cumprimento do papel do mediador está diretamente vinculado com a ideia de necessidade informacional. A informação causa conflito, pois quando o usuário entra em contato com ela, atribui-lhe significados, que se chocam com os que ele originalmente carregava. É nesse processo que a informação, propriamente dita, se constrói. A solução desse conflito, bem como a saga para encontrar informação, constitui uma necessidade informacional.

Segundo Almeida Júnior (2015), elas não provêm puramente de interesses individuais, mas de uma mesclagem de interesses interindividuais. Uma consequência disso é a impossibilidade de se identificar, isolar e satisfazer uma necessidade. As necessidades estão entrelaçadas e, no momento da satisfação, possivelmente surgirão novas incertezas. O movimento de apropriação da informação pelo sujeito informacional tende a levá-lo a ampliar horizontes cognitivos e emocionais. À apropriação consciente, Bortolin (2010) atribui a expressão "ato de apropriação", que consiste na transformação do conhecimento por meio de uma postura ativa do usuário.

Curiosamente, apesar de definir uma relação, o conceito não menciona um de seus polos, o usuário. Entretanto, os estudos que dão forma aos demais elementos do conceito acabam desenhando, com excelência, o que o usuário venha a ser. A princípio, de maneira simplista, poder-se-ia taxá-lo como polo passivo da mediação. No entanto, devido ao ato de apropriação, que é uma postura do usuário, sua participação na relação é ativa, não de consumidor, mas de produtor. A própria definição de informação adotada nesta discussão prenuncia a importância da atuação do usuário, visto que, antes da recepção, ela é considerada uma "quase-informação".

Enfim, "mediação é toda ação de interferência". Interferência é a intervenção do mediador na relação entre usuário e informação. Conforme Almeida Júnior (2015) há um entendimento de que o mediador deve ser neutro e imparcial, o que não é adequado. Almeida Júnior (2009), explica que a relação entre profissional da informação e usuário envolve tanto conhecimentos conscientes quanto

inconscientes, envolvendo o contexto social, político, econômico e cultural em que ambas as partes estão inseridas.

Conforme Almeida Júnior (2015), a mediação da informação possui duas dimensões: a intrínseca e a extrínseca. A dimensão intrínseca é a mais disseminada na literatura da Ciência da Informação, pois ela consiste na dimensão mais prática e aplicável do conceito. Sendo inerente ao fazer, essa dimensão pode ser observada na atuação inconsciente do profissional da informação. A mediação extrínseca, por sua vez, é caracterizada pela atuação consciente do mediador, que pode ser observada em atividades mais controladas, como as de planejamento, estruturação e organização de serviços.

Isso significa que a mediação da informação inclui dois fatores fundamentais: a apropriação da informação, inerente ao processo de produção e disseminação da informação, e a interferência, intrínseca ao processo de destinação da informação ao usuário. Assim, pode-se afirmar que a mediação 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. É a transmissão da informação significativa, que leva o usuário a aprimorar seus conhecimentos. Em outras palavras, por meio do processo de mediação, o profissional da informação explora um ambiente onde circulam inúmeras informações, seleciona aquelas capazes de atender as necessidades momentâneas do usuário e as prepara para serem apresentadas. A mediação da informação propõe que o fazer do profissional da informação deve estar integrado com a comunidade que atende, utilizando-se da técnica para promover espaços de apropriação da informação.

O conceito de mediação precede a era cibernética, no entanto a abundância de informações expostas pela cibercultura levou o valor dos mediadores a atingir novos picos. Como resultado desse crescimento, aliado às transformações operadas na sociedade, surgiu um conceito derivado: o de mediatização ou midiatização. Vale destacar que neste texto midiatização e mediatização são empregados com o mesmo significado. Oliveira (2007) explica que radicais “mídia” e “media” vêm do inglês “media”, que advém do neutro plural do latim “médium” que significa “intermediário”, ou seja, “meio”. Para a comunicação, mídia são os canais ou ferramentas usados para o armazenamento e transmissão de dados.

Considerando que midiatização é a mediação realizada pelas mídias é importante entender a relação entre a mediação e os meios de comunicação. Na sociedade contemporânea, tem sido cada vez mais marcante a presença dos meios de comunicação como mediadores das relações sociais. Mídias como a televisão, o rádio e a internet estão ocupando o lugar de mediadores humanos à medida que rompem as barreiras de tempo e espaço existentes entre o usuário e a informação.

Martin Serrano (2004) explica que os meios de comunicação atuam como mediadores na sociedade, pois, ao relatar suas notícias, apresentam modelos de representação, que definem o que é ou não relevante, direcionando a cognição da audiência. A mediação é vista, portanto, como uma ferramenta ideológica capaz de influenciar os juízos de valores emitidos pelo público e, como consequência manipula a opinião pública. É por este e outros motivos que há quem diga que, além dos Poderes Executivo, Legislativo e Judiciário, existe um Quarto Poder, desempenhado pela imprensa.

Há muitos críticos da mediação dos meios de comunicação, inclusive na famosa Escola de Frankfurt, que os considerava prejudiciais à sociedade, no entanto há, também, quem os valoriza. Martín-Barbero e Orozco Gomes defendem a mídia como instância constitutiva das práticas sociais. Para Martín-Barbero (1997), as questões de comunicação não estão nos meios, onde se busca conhecimento, mas em mediações, onde se encontra reconhecimento cultural. Portanto, a mediação não seria mera ferramenta de manipulação, mas uma conformação da cultura, articulando crenças, valores e costumes. Orozco Gomes (1997), por sua vez, acredita que a relação entre meio de comunicação e audiência não é unilateral, entre manipulador e manipulado, mas multidimensional e multidirecional, ou seja, tão complexa que não pode ser reduzida a uma flecha que parte de um lado para chegar no outro. Entre as dimensões dessa relação, pode-se, inclusive, encontrar a população influenciando a mídia, visto que esta precisa trabalhar com valores que partem daquela para conseguir legitimidade.

Nesse sentido, Martín-Barbero (1997) acredita que a mediação dos meios de comunicação não aliena o público, mas que o sujeito, integrante da audiência, toma decisões negociadas em uma comunidade simbólica, não como receptor passivo, mas como participante do processo de produção de sentido. Assim, ele define mediação como lugar onde se outorga sentido à comunicação. Fundamentado nessas ideias, Signates (2006) define a mediação como processo

por meio do qual os meios de comunicação adquirem materialidade institucional e espessura cultural.

Como fora explicado, essas considerações sobre mediação e comunicação servem como base para se entender a midiatização. Braga (2006) compreende a midiatização como sistema e processo interacional de referência próprio do mundo tecnológico, resultado de um processo histórico evolutivo complexo e posterior à oralidade e à escrita. Assim, dentro da lógica da midiatização, os processos sociais da mídia passam a incluir, a abranger, os demais, que não desaparecem, mas se juntam.

A comunicação mediada por computador tem transformado a sociedade, e é notável o uso das tecnologias digitais no trabalho, na educação e no entretenimento. Costa (2002, p.8) diz que “a cultura da atualidade está intimamente ligada à idéia de interatividade, de interconexão, de inter-relação entre homens, informações e imagens dos mais variados gêneros”. Um dos aspectos da cultura digital é a relação de cada indivíduo com os diversos ambientes de informação existentes à sua volta. Estas várias interfaces proporcionam uma explosão informacional que mantém as pessoas conectadas diante dos monitores ou telas móveis via internet. Na medida em que esse excesso de informação se intensifica, as necessidades informacionais crescem.

De acordo com Recuero (2009, p.16), o advento da comunicação mediada pelo computador tem transformado as formas de organização, de identidade, conversação e mobilidade social. Essa comunicação proporciona uma conexão entre os indivíduos, permitindo a criação de redes sociais. Para entender redes sociais, primeiramente, como Recuero (2009, p.24) sugere, faz-se necessário denominar “atores” que são as pessoas envolvidas em determinada rede, que trabalham com a interação e a construção de laços sociais. No ciberespaço, um ator pode ser identificado por um vlog, que é um tipo de ferramenta representativa de ator social.

Assim, entender como os atores constroem esses espaços de expressão é também essencial para compreender como as conexões são estabelecidas. É através dessas percepções que são construídas pelos atores que padrões de conexões são gerados. (RECUERO, 2009, p.27). O estágio atual da interação entre os atores sociais é definido cada vez mais através das tecnologias digitais, principalmente daquelas baseadas no computador. Com isso, os

relacionamentos não acontecem apenas por meio dos laços sociais, mas também pelas ligações de natureza sociotécnica, proporcionadas pelo virtual, pelo espaço simulativo da Web (RECUERO, 2009, p.25).

Por conta dessas observações, segundo Recuero (2009) os atores do ciberespaço podem ser compreendidos como os indivíduos que agem através de seus fotologs, weblogs e páginas pessoais, bem como através de seus nicknames (apelido). Outro modo de representar um ator é através de um link. Em comentários de vlogs, por exemplo, muitos indivíduos colocam como endereço seu blog, embora assinem com variações de nome ou apelido. Neste caso, o blogueiro é reconhecido pelos demais através do link para seu blog. Esta autora chama a atenção para o uso de links como forma de identificação nos vlogs e presume que eles possam criar laços sociais entre os indivíduos.

O conceito de laço social, desenvolvido até agora, portanto, passa pela ideia de interação humana, que é constituído a partir dessas interações e das relações. Entretanto, Recuero (2009) explica que o laço social pode ocorrer de outra forma: através das associações, isto é, os indivíduos são conectados a outros indivíduos através de conexões midiáticas.

A midiatização aparece como processo social gerador de tecnologia ou gerado pela tecnologia. Em processo de mediatização, como argumenta Braga (2006, p.6), há uma “necessidade de tecnologia” por si mesma. Como explica Sodré (2006) diante do alcance de tais mudanças, que apontam para a passagem da cultura de massa para a cultura midiática, o conceito de mediação vai dando lugar ao de midiatização, pois este reflete o novo ambiente cognitivo que orienta o conhecimento, a sensibilidade e as ações dos indivíduos.

Fausto Neto (2006) acrescenta que o conceito de midiatização emerge da comunicação que impõe sobre os demais campos suas regras e lógicas, rompendo com os protocolos clássicos preestabelecidos. Deste modo é possível afirmar que a sociedade da midiatização é aquela onde a cultura dos meios é a referência da sociedade, regendo os processos e as trocas entre instituições e os atores sociais, instaurando “um novo modo de ser no mundo” como defende Gomes (2006, p.18).

Peraya (1999) define midiatização como um conjunto de signos produzido e midiatizado por um artefato tecnológico. Ele explica que ao se analisar a mediação permeada pelas tecnologias, torna-se necessário resgatar o entendimento

da tecnologia como artefato. Na ação humana instrumentada, o artefato assume o papel de mediação, comparável ao que se interpõe entre o homem e o meio, facilitando sua atividade e modificando, ao mesmo tempo, sua relação com o mundo.

A proposta de Peraya (1999) para os dispositivos midiáticos é triádica, e estão em destaque a sociedade, a tecnologia e a linguagem. O dispositivo aparece como um lugar das interações entre os três universos: uma tecnologia, um sistema de relações sociais e um sistema de representações. As tecnologias midiáticas são aceitas, agora, tendo um papel importante na mediação simbólica de determinadas relações e deixam de ser pensadas somente pela sua função como equipamento. Nas mediações possíveis pelas redes da internet, a comunicação acontece por meio de fluxos, dos quais se desprendem novos e infinitos significados e sentidos que se configuram entre tecnologia, indivíduo e mídia.

Corroborando com esta ideia, Ferreira (2009) acrescenta que a midiatização diz respeito à unificação e diferenciação dos mercados discursivos a partir de três dimensões que se afetam mutuamente: processos comunicacionais, contextos sociais e dispositivos midiáticos. Os dispositivos não são entendidos por ele apenas em sua dimensão técnica e tecnológica, mas, como um conjunto de materialidades e, ao mesmo tempo, um conjunto de intersecções entre os processos sociais e de comunicação. Braga (2006, p.36) apresenta a ideia de dispositivos como lugares materiais ou imateriais nos quais se registram os textos.

Para Ferreira (2009) a midiatização só pode ser compreendida a partir da circulação. No entanto, ao frisar isto, o autor propõe um contraponto à noção de circulação ou de feedback (retorno), uma vez que no ciberespaço não há uma separação evidente entre produção e recepção, mas, ao contrário, na esfera da midiatização estes papéis são constantemente alternados. É importante ressaltar que há uma produção consumidora ao mesmo tempo em que há um consumo produtivo. Esse duplo processo acarreta diversas transformações nos dispositivos midiáticos, em suas relações com as instituições e indivíduos que os disputam, mobilizam e desenvolvem.

Numa sociedade midiática, portanto, os meios de comunicação, apesar de sua importância, pela autonomia do campo no qual figuram, são tomados principalmente como suportes de um poder mediador e representacional, como “transportadores de significados”. A diferença é que, na sociedade midiatizada, os

meios passam à condição de atores sendo o resultado da intensificação do uso de tecnologias como veículos para as conexões e fluxos (FAUSTO NETO, 2008, p.91).

Castro (2011, p.6) ainda defende que: “[...] as instituições e os indivíduos passaram a ter, nas tecnologias midiáticas, espaços de mediação simbólica de suas práticas sociais cotidianas, que se configuram, entre outras formas, através das redes sociais, blogs, wikis e websites mais gerais”. Deste modo, as ferramentas midiáticas não são mais exclusividades da produção de conteúdo, mas passam a ser também usadas para a recepção. A mediação da informação através das mídias, ou seja, a midiatização refere-se à configuração do presencial ao virtual e vice-versa.

Quando se reflete sobre a articulação entre *performance* e mídias digitais cabe ainda explorar outro aspecto da questão: trata-se da importância da televisão e do rádio para a formação de um público que, durante todo o século XX, viu surgir uma maneira de fazer parte de espetáculos artísticos sem estar presente neles. Segundo Williams (1990), tanto a televisão quanto o rádio foram inventados a partir de uma necessidade social que não aparecia claramente em nenhum grupo social. A partir do surgimento de ambos, logo começaram a ser usados para canais informativos e de entretenimento. Em pouquíssimo tempo, o rádio, por exemplo, passou a servir como mediador musical entre cantores e ouvintes. O sucesso dessas mídias deu-se em função do comportamento social que emergia desde o século XIX, pautado, sobretudo, pelo desejo cada vez mais presente das pessoas de limitarem suas relações sociais e permanecerem em suas casas, mas, ao mesmo tempo, se manterem conectadas com o mundo exterior.

Diante do exposto, mediação pode ser entendida como uma intervenção do profissional da informação na relação entre sujeito informacional e a protoinformação, a fim de satisfazer necessidades informacionais. Midiatização, por sua vez, é uma modalidade da mediação que, usando a tríade de Peraya, conjuga “sociedade”, “tecnologia” e “linguagem” para suprir necessidades de informação de uma maneira mais ampla. Estas reflexões são importantes para a compreensão de mediação oral da literatura. A próxima subseção continua a discussão tecendo considerações sobre mediação oral e mediação oral da literatura.

6.1 MEDIAÇÃO ORAL DA LITERATURA

A mediação oral está fundamentada na oralidade, sendo ela *online* ou *offline*. A intervenção oral dos mediadores altera a necessidade informacional, a construção do conhecimento e a compreensão da informação pelo usuário. A oralidade é mais conveniente para o indivíduo do que a escrita, pois não exige que este permaneça imóvel e silenciosamente concentrado no material lido (BORTOLIN; SANTOS NETO, 2015). Pelo contrário, ela é dinâmica e pode até incentivar a interação do ouvinte. Para entender a mediação oral da literatura é preciso investigar os conceitos de mediação e oralidade.

Mediação Oral da Literatura é "toda intervenção espontânea ou planejada de um mediador de leitura visando a aproximar o leitor-ouvinte de textos literários seja por meio da voz viva ou da voz mediatizada" (BORTOLIN, 2010, p.137). Essa mediação pode ser observada, como exemplifica Bortolin (2010), na narração de história, sarais literários, leituras públicas, bate papos com escritores, jograis e muitas outras atividades.

Na Mediação Oral da Literatura, a recepção se dá dentro da oralisfera, em uma ambiência de interatividade. Oralisfera é "um envoltório ambiental tecido com a participação tanto do leitor-narrador quanto do leitor-ouvinte, concretizando a presença de ambos" (BORTOLIN, 2010, p.198). A construção dessa ambiência de participação coletiva depende da *performance* do leitor-narrador. Portanto, diferentemente da recepção da literatura escrita, que é individual, Bortolin (2010) explica que na literatura oral o texto é concretizado com a *performance* e pode ser recebido de modo coletivo.

Curiosamente, apesar da responsabilidade atribuída ao leitor-narrador nessa conceituação, Bortolin (2010) esclarece que a intervenção oral não requer uma predisposição latente, ou seja, talento. Qualquer pessoa é capaz de relatar um acontecimento, descrever a cena de um filme ou comentar o capítulo de um livro. Especialmente em uma ambiência interativa, na qual o papel de mediador e mediando dialogam.

Esclarecido esse ponto, é importante reforçar que aquela responsabilidade (de o leitor-narrador construir uma ambiência de participação coletiva) continua existindo. Uma boa ambiência é construída por um leitor-narrador que se dedica à leitura e literatura oral. Afinal, a contação de história é uma ação

cuja excelência é alcançada com o aperfeiçoamento das técnicas performáticas. Tais técnicas são sustentadas por quatro pilares da oralidade: a voz, o corpo, o espaço e a presença. Bortolin (2010) explica que esses quatro elementos, emprestados da teoria zumthoriana, compõem o estado de *performance* literária oral, assegurando unidade e brilho às narrativas.

Diante do que foi exposto, o elemento predominante na linguagem é a oralidade, não a escrita, pois existe oralidade sem escrita, mas não o contrário. Historicamente, a oralidade passou por momentos de distanciamento, aproximação e afastamento da escrita. Na atualidade, o desenvolvimento tecnológico e a burocracia trouxeram uma nova forma de configuração da sociedade, agora totalmente dependente da escrita. As escolas tiveram que se adaptar, tornando-se agentes de socialização e instrumento de promoção econômica e social através da escrita. Assim as sociedades modernas, ao mesmo tempo em que tornaram o letramento essencial para a sobrevivência, criaram uma nova dicotomia entre a oralidade e a escrita. Para avançar um pouco mais nesta reflexão na próxima subseção será discutido os elementos performáticos: voz, corpo, espaço e presença.

6.1.1 Voz

A voz está intimamente ligada à oralidade. Como pôde ser observado na seção referente a literatura oral, a voz possui uma força que não pode ser encontrada na escrita (ONG, 2000). Antes de entender a dimensão simbólica desta potência nas relações interpessoais, é válido investigar como ele funciona fisicamente. Como a literatura sobre as propriedades acústicas do som e sobre o funcionamento fisiológico da fala é muito técnica e extensa, traçar-se-ão apenas os aspectos físicos gerais da voz nos próximos parágrafos.

A princípio, o som nada mais é que uma perturbação no meio pelo qual propaga, criando zonas de alta e baixa pressão, que são denominadas vibrações. Quando ele se propaga pelo ar, por exemplo, cria zonas de ar comprimido e de ar rarefeito. Portanto, o som é classificado como uma onda longitudinal (FERNANDES, 2002). Essa onda possui quatro parâmetros básicos: altura - a frequência do som, ou seja, sua taxa de vibração que é medida em hertz (Hz); intensidade - amplitude da onda, a força do som ou a potência sonora, que costuma ser medida em decibéis (dB); duração - tempo que transcorre desde o

início até o fim dessas vibrações, geralmente sendo representado em segundos(s); e timbre - resultado de sua ressonância, cuja medida é tão complexa que exige experiência na acústica ou, no caso da voz, na fonética.

Em outras palavras, altura é o que distingue o agudo do grave, a intensidade permite discernir o forte do fraco, a duração ajuda a organizar cronológica e ritmicamente a ordem dos sons e o timbre faz com que a origem do que é ouvido seja reconhecível.

Esses são os aspectos gerais da acústica que define o som, sendo interessante, agora, prosseguir a abordagem para a voz. A voz principia com um sopro. Durante o processo de respiração, o ar que sai do pulmão sobe pela traqueia, atravessa a laringe e escapa pela boca ou nariz. No entanto, quando o narrador se prepara para falar, algo especial acontece na laringe: a fonação. (MELO, 1990)

A laringe, órgão efetor do processo que culmina no som vocal, é a parte da garganta popularmente conhecida como caixa de som, onde se encontram as cordas vocais (ou pregas vocais). Como explica Melo (1990), a atividade dos músculos, ligamentos e cartilagem da laringe converte o ar expirado em som, ou seja, o sopro em uma “protovoz”. Esse processo se chama fonação, e como foi explicado no parágrafo anterior é ele que difere respiração de fala. Por causa disso o seu resultado é chamado de sopro sonorizado. O que está acima da laringe (que os fisiólogos chamam de órgãos supralaríngeos) serve para transformar o sopro sonorizado em um fonema. Melo (1990) explica que esses órgãos atuam como cavidades de ressonância, amplificando determinadas frequências do som laríngeo. As frequências que são amplificadas dependem de quais cavidades estavam no caminho do som, o que, por sua vez, está sob controle de quem fala.

Em outras palavras, o ato da fala permite manipular as cavidades supralaríngeas que vão moldar o som, conferindo-lhe a forma desejada. Uma boa analogia seria pensar no torno do oleiro, aquela máquina que faz o vaso de barro girar enquanto o escultor modula sua forma. Ao modificar a posição dos músculos, ligamentos e cartilagens supralaríngeas, o som é modulado, sendo submetido a diferentes cavidades e ganhando uma forma especial, como se estivesse sendo manipulado pelas mãos do oleiro. Esse processo de ressonância transforma o sopro sonorizado em vogal.

A vogal é um som puro, o que significa que ele possui uma frequência fundamental muito bem definida com harmônicos equilibrados. Quando a

vogal é proferida, o ouvinte percebe um som limpo, livre de ruídos. Porém, de acordo com Melo (1990), ao chegar à boca, a vogal pode encontrar diversos obstáculos, impostos pela língua, pelo véu palatino e pelos dentes. Tais obstáculos filtram o som, adicionando ruídos que “sujam” a vogal, comprometendo sua pureza, o que faz com que a vogal se torne uma consoante. Além da cavidade bucal, o som pode receber ruídos do nariz, fenômeno que é chamado de nasalização.

Assim, percebe-se que a voz passa por quatro etapas apontadas por Melo (1990): efator respiratório, efator fonatório, efator ressonancial e efator articulatório. Do efator respiratório sai o sopro, que é sonorizado no efator fonatório, “vogalizado” pelo efator ressonancial e “consoantizado” pelo efator articulatório. Essa é a dimensão física da voz, com todos os seus aspectos fisiológicos sumarizados.

Entretanto, a voz possui aspectos psicoculturais que vão além da biologia, alguns dos quais já foram adiantados nas considerações sobre a literatura oral. O primeiro desses aspectos é o comunicativo. Conforme Melo (1990), o comportamento vocal consiste em expressar emoções e intenções, seja para alertar sobre perigo, demarcar território ou seduzir um parceiro de reprodução, entre muitos outros objetivos. No entanto, a voz humana é comunicada em um contexto diferente, com um comportamento verbal, que articula o som para formar uma mensagem que expressa os pensamentos de quem fala. Essa modalidade de expressão vocal que visa a comunicação oral é conhecida como voz falada.

A voz humana também é capaz de alcançar frequências precisas, traçando uma melodia, bem como consegue manter sons por determinadas durações, estabelecendo um ritmo. Essa modalidade mais artística e controlada da manifestação oral é chamada de voz cantada. Melo (1990) explica que a voz falada e a voz cantada são realidades diferentes, motivo pelo qual o presente trabalho não se aprofundará no canto, que aparece menos que a fala no gênero de narrativa de histórias e que está sendo comparado com as webséries.

Uma propriedade poderosa da voz humana é mutabilidade. Mesmo sem entender toda a biologia que faz o sistema fonatório funcionar, praticamente qualquer pessoa pode “imaginar” uma voz diferente e reproduzi-la. Essa habilidade, que é essencial para a narrativa de histórias, seja ao imitar personagens ou ilustrar a situação descrita no texto, é denominada modulação vocal. Conforme verbetes de dicionários, modular significa variar a altura ou a intensidade da voz, dizer

melodiosamente (MICHAELIS, 2017) e usar tensão e altura na voz para transmitir significado (MERRIAM-WEBSTER, 2017).

Bortolin (2010) recomenda que a modulação não seja exagerada na narrativa de histórias, pois o contador é responsável pela veracidade do fato narrado, não pela encarnação do personagem que o teatro exige. A exagerada gargalhada de uma bruxa, por exemplo, pode assustar seu público infantil quando essa não era a intenção, o que pode acabar comprometendo a narração.

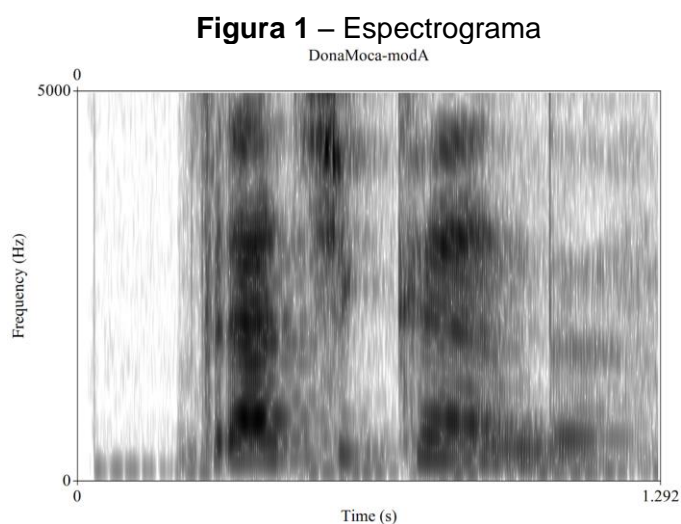
Portanto, percebe-se que a modulação vocal é uma ferramenta performática poderosa. Ela funciona ajustando parâmetros da voz, no sistema fonatório. Os parâmetros básicos que estão sob o controle voluntário do contador são o timbre vocal e o ritmo cronológico.

O timbre vocal, segundo Dinville (1993), é o resultado da manipulação dos órgãos supralaríngeos, alterando a ordem, o número e a intensidade dos harmônicos do som básico emitido no ato de fonação. Em termos mais simples, ele é uma conjugação da altura da voz com: (1) a maneira como ela foi amplificada nas cavidades de ressonância e (2) a maneira como ela foi injetada com ruídos pela articulação da boca e o escape de som para o nariz. Portanto, é interessante compreender alguns parâmetros mais básicos para se entender o timbre.

O primeiro fator timbrístico é a altura da voz, que de acordo com Dinville (1993) pode ser definida como a manipulação da pressão expiratória, da posição da laringe e do fechamento glótico, determinando a frequência de vibração das cordas vocais. Essa altura é um conjunto de frequências sonoras, que começam exprimidas na frequência fundamental que sai da laringe, mas que terminam espalhadas, dependendo do que o falante fizer com seus órgãos supra laríngeos. Diferentes configurações desses órgãos amplificam frequências variadas, o que altera diretamente o timbre da voz.

Essa amplificação é o segundo fator timbrístico, que é a intensidade da voz, ou potência vocal. Conforme Dinville (1993), antes da ressonância, a intensidade é a manipulação da pressão subglótica, ou seja, da sustentação abdominal. É isso que possibilita que a mesma pessoa, com o mesmo sistema fonatório, grite e sussurre. No entanto, o que mais afeta o timbre é a variação de intensidade de cada faixa de frequência durante a ressonância, cujo processo é complexo para ser explicado fora de um trabalho específico de fonética acústica.

Essa dinâmica entre altura e intensidade, que acentua frequências harmônicas ao sopro sonorizado, acaba "colorindo" o som. As frequências acentuadas são chamadas de harmônicos. Cada cavidade de ressonância colore a voz com harmônicos diferentes, o que lhe concede uma textura específica. Essas cavidades são chamadas de formantes e a textura final da voz é chamada de timbre vocal. Apesar de não haver pretensão de se aprofundar na fonética que explica o fenômeno, é interessante dar a noção de timbre com uma representação gráfica que ilustre esse complexo conceito. Esse tipo de gráfico, que pode ser observado na Figura 1, é denominado espectrograma.



Fonte: Resultado de Pesquisa

O espectrograma foi renderizado pelo programa gratuito Praat, criado por Paul Boersma e David Weenink, do Instituto de Ciências Fonéticas da Universidade de Amsterdam. Conforme Gibbon (2017), Praat é o *software* mais conhecido e usado para visualização de análises fonéticas e prosódicas. Na figura 1, é retratada uma frase extraída da websérie Dona Moça Eventos, na qual a protagonista profere a palavra “praticando”. Esse gráfico é uma representação perfeita do que foi anteriormente apresentado como timbre vocal. Enquanto o eixo horizontal representa a passagem do tempo, em segundos (sendo interessante apontar que o áudio dura 1,292 segundo), o eixo vertical mostra as frequências sonoras de 0 a 5000Hz e a intensidade do preto impresso no gráfico expressa a intensidade do som.

A textura do timbre pode ser visto na distribuição dos tons de cinza ao longo das faixas verticais. Cada linha vertical com alteração abrupta de

intensidade demarca a separação entre as sílabas. Assim, é possível verificar com o timbre de cada sílaba é diferente. Em cada faixa vertical, diferentes bandas de frequência sonora são escurecidas, com várias intensidades. Isso representa a acentuação dos harmônicos pelas cavidades de ressonâncias. A faixa africada⁵ logo acima da legenda “Time (s)”, por exemplo, que corresponde ao fonema “tʃ” (pra-TI-can-do), acentua mais as frequências altas do que as baixas, resultando no escurecimento da parte superior da faixa vertical.

Vale destacar que, de todas essas considerações sobre o espectrograma, a mais importante é o fato de o timbre ser uma textura da voz. Como “textura” remete a uma propriedade mais tátil e visual do que auditiva.

O segundo parâmetro da voz é o ritmo cronal, que, em um nível mais elementar, está relacionado à duração. Duração é o tempo de sustentação do som. Na voz falada, ela é observada entre sílabas, sendo as sílabas tônicas (fortes) sustentadas por mais tempo que as sílabas átonas (fracas). Melo (1990) ensina que a relação entre durações de sílabas tônicas e átonas formam o chamado ritmo cronal da fala.

Toda língua possui um ritmo, que geralmente é associado a sílabas. Gibbon e Gut definem ritmo como a recorrência de padrões temporais perceptíveis com valores forte e fracamente acentuados (respectivamente, valores focais e não focais) de parâmetros constituintes de um domínio temporal constante (GIBBON;GUT, 2001). Portanto, ritmo é um padrão temporal recorrente que tem momentos fortes e momentos fracos.

Gibbon (2017) explica que a linguística está convergindo para a ideia de que ritmo é um epifenômeno da fala, ou seja, de que ele não é um parâmetro físico do processo de produção sonora, mas uma consequência, que serve como princípio organizador do som.

Reforçando essa ideia, Gibbon (2017) mostra que o ritmo da fala é influenciado por muitos fatores, como o fator fonológico de sílabas longas e curtas, o fator fonético de consoantes vocalizadas e surdas, o fator retórico da ênfase e

⁵No glossário fonético, **consoantes oclusivas ou plosivas** são aquelas produzidas por uma interrupção no fluxo de ar seguida por uma liberação explosiva (como na alveolar “t”), **consoantes fricativas** são as produzidas com um fechamento do trato vocal (como na sibilante “s”) e **consoantes africadas** possuem uma parte oclusiva e uma parte fricativa (como na africada alveolar “tʃ”) (ROACH, 2009).

muitos outros. No entanto, apesar de todas as causas do ritmo, que dificultam sua análise como um parâmetro em si, ainda é muito útil compreendê-lo como um padrão formado pelas sílabas acentuadas (*stressed syllables*) de um discurso. Essa concepção vem da prosódia poética, que distingue unidades rítmicas em iambo (sílabas átona seguida de tônica) e troqueu (sílabas tônica seguida de átona), entre outras combinações com duas ou mais sílabas, que constituem o princípio de alternância do ritmo, que conjuga alternâncias entre momentos fortes e fracos, tônicos e átonos.

Outro conceito importante para o ritmo da fala, nessa segunda visão, é a isocronia, que denota a regularidade do tempo. Conforme Gibbon (2017), relógios, pêndulos e máquinas são exemplos de sistemas com isocronia estrita (ou mecânica), que é caracterizada por sua precisão temporal. A fala não possui esse tipo de isocronia, pois ela é irregular, mesmo que seja treinada. Essa presença ou ausência de regularidade constitui o princípio isocrônico do ritmo.

Assim, ajustando o timbre e o ritmo cronal, o performer pode modular sua voz. Esse processo é chamado de entonação, que Gibbon (2017) define como os ritmos e melodias associados aos constituintes de uma língua, sendo importante esclarecer que melodias são contornos na altura e, logo, fatores determinantes do timbre. Essa habilidade, de entonar, se destaca nos dubladores, que com o mesmo sistema fonatório, dão vida a personagens com vozes completamente diferentes. A modulação vocal é, portanto, um recurso poderoso a ser utilizado na narrativa oral.

Apesar de toda a ênfase até aqui atribuída à voz, na teoria zumthoriana os elementos performáticos não agem independentemente, mas estão integrados. Isso dificulta o isolamento das "variáveis" da *performance* para uma análise separada, sendo importante ressaltar que essa abordagem nem mesmo é encorajada. Corroborando com essa inferência, Bortolin (2010) explica que a preocupação da mediação oral não está focada apenas nos parâmetros físicos da voz, mas também na sua qualidade simbólica que é oriunda do posicionamento do corpo.

6.1.2 Corpo

De acordo com Bortolin (2010), a oralidade não se resume à voz, gestos e olhares também fazem parte da *performance* que leva o leitor-ouvinte a desfrutar da obra interpretada pelo leitor-narrador. Se essa interpretação fosse puramente auditiva, sem que o intérprete estivesse no campo visual do público, a recepção seria consideravelmente diferente.

Através de gestos, o contador pode reger o andamento da narrativa, sincronizando o ritmo cronal da fala com o deslocamento do corpo pelo espaço ou com o movimento das mãos. Ele pode, também, provocar reações no leitor-ouvinte, seja apontando para o infinito a fim de conduzi-lo a refletir, ou apontando, de repente, para um animal rasteiro assustando-o e motivando a levantar os pés, como exemplifica Bortolin (2010).

Por meio de expressões faciais, é possível transmitir emoções sem necessidade de empregar palavras. Quando combinadas com palavras, porém, essas expressões aumentam a intensidade e o realismo da narrativa. Ao descrever um lobo mau, uma expressão facial neutra não é tão eficiente quanto uma expressão aterrorizante, com olhos arregalados. Por outro lado, uma expressão exagerada pode alterar o comportamento do leitor-ouvinte que em vez de ficar com a sensação de medo, agora sente empatia em relação ao narrador assustado. Enfim, uma expressão alegre quebraria o encantamento da descrição do lobo. Bortolin (2010) explica que o uso diversificado da face é resultado do interesse e a apropriação textual acentuada por parte do leitor-narrador.

Na atualidade, as emoções também podem ser representadas nos *emoticons*, que, na comunicação por escrito, quer transmitir o estado psicológico, emotivo, de quem os emprega, por meio de ícones ilustrativos de uma expressão facial, exemplo: 😊 (alegre), normalmente usadas nas mensagens do *whatsApp* e *facebook*.

Pode-se perceber que a atitude corporal e gestual é um fator determinante e, caso o narrador se sentir à vontade, poderá acrescentar vestimentas e acessórios. Lurie (1997) discorre sobre a existência do que ela denomina “roupa mágica”, que consiste naqueles trajes que são um talismã ou mesmo que têm algum poder sobre quem o veste, como é um figurino para o ator que se prepara para

entrar em cena. Este ritual de vestir um traje de cena é crucial para os performers, sendo vista como uma etapa de preparação para um ritual, o próprio vestir em si já é um ritual de transformação, e geralmente segue uma sequência ordenada, com a finalidade de preparar aquele corpo para algum acontecimento.

Da mesma forma que a roupa tem esse poder de transformar o indivíduo em outro, ela pode ser o foco de uma cena. Isso é perceptível a partir de uma observação de Cohen (2009, p.60), quando o autor afirma que:

Na arte de performance a relação entre os diversos elementos cênicos (atores, objetos, iluminação, figurinos etc.) vai ter uma valorização diferente que no teatro. Ao contrário deste, na performance não vai haver uma hierarquização tão grande dos elementos.

Ou seja, seguindo este ponto de vista, todos os elementos de cena exercem igual importância no momento de uma *performance* artística. A *performance* é uma categoria composta de diversos elementos e se caracteriza como uma manifestação híbrida. Cohen (2009) entende que uma cena completa pode ser desenvolvida por um objeto, o que reforça a ideia sobre a eficácia dos elementos visuais na *performance* como categoria artística. O figurino é um desses elementos de importância visual em cena, assim como qualquer traje é um transmissor de mensagens, mesmo roupas do cotidiano comunicam preferências, gostos, classe social, profissão etc.

A arte performática pode ser vista, segundo Garcia (2005), como uma forma de “espetacularização do sujeito/objeto” e representa uma ação intermediadora na qual o corpo aparece como instrumento de imagem. Assim, os artistas de todos os campos utilizam essa possibilidade para transformar os seus próprios corpos em moldura para suas expressões, passando a criar uma imagem representativa daquilo que interessa como mensagem a ser transmitida.

A arte performática apresenta o corpo do artista como suporte para o desenvolvimento da expressão que se pretende discutir. Os artistas iniciam um processo de apropriação deste suporte, e a espetacularização do corpo extrapola o âmbito imagético e passa a apresentar uma questão de relação social entre os indivíduos e artistas, interlocutores no processo comunicacional. As atividades da *performance* corporal se apresentam como ações mediadoras, desta forma, corpo é compreendido um instrumento de transformação dos sentidos, pois o emissor

pretende elaborar condições de redes de conversação com o receptor da mensagem que se pretende discutir (GARCIA, 2005)

A contemporaneidade trabalha o culto ao corpo e à arte performática de forma ímpar. No cinema, na TV e na Internet, testemunha-se a espetacularização do corpo de uma forma que pouco se presenciou, isso por conta do desenvolvimento tecnológico além das incontáveis possibilidades e facilidades no processo de midiaticização e transmissão das mensagens. No processo da comunicação humana o corpo é o emissor primário das mensagens quando usa seus sentidos para se expressar. É também o interlocutor desta mensagem, pois sem ele a comunicação não será percebida. Considerando que os mestres do uso do corpo para fins performáticos estão nas Artes Cênicas, essa discussão pode causar a impressão de que os mediadores orais da literatura devem ser atores. Porém, Bortolin (2010) garante que esse não é o caso, especialmente quando o contexto da mediação está na biblioteca. No entanto, isso não impede que atores sejam mediadores, visto que se estes podem aproximar o leitor-ouvinte do texto literário, estarão realizando mediação oral da literatura.

Apesar de evocar a ideia física de local tridimensional onde coisas estão situadas, o espaço também possui uma dimensão cultural, psicológica e ficcional, como ensina Bortolin (2010). E é sobre isto que será discorrido na subseção a seguir.

6.1.3 Espaço

A importância do espaço para a *performance* está condensada na relação entre espaço e indivíduo, que pode ser resumida com uma proposição: "O espaço faz o homem e o homem constrói o espaço" (BORTOLIN, 2010, p.193). Com exceção dos espaços físicos naturais que são preservados ou que ainda não foi alcançado pelo homem, todo espaço construído é fruto do trabalho humano. Esse trabalho é orientado pelos valores, intenções e expectativas do seu produtor, sendo ele um espaço concreto ou abstrato. Além da construção, Bortolin (2010, p.193) também contempla a transformação do espaço já constituído, realizando-se "adaptações, sejam elas grandes ou pequenas, definitivas ou temporárias", o que reflete a intenção, mesmo que simbólica, de demarcar território e personalizar.

Por outro lado, visto que essas intenções estão impressas na dimensão abstrata do espaço, seja quando ele foi criado ou quando ele foi adaptado, o espaço influencia aqueles que ele abriga. Assim, em curto prazo, o comportamento e a postura do homem é guiada pelo espaço, porém, em longo prazo, essa influência pode ser formadora, implicando na situação inversa o homem interferir no espaço.

Silvano (2001, p.13) defende que “o espaço é o suporte ideal para as nossas memórias, tanto coletivas como individuais”. A organização do espaço aparece como uma espécie de garantia da manutenção e da transmissão da memória do grupo. “Primeiro porque o grupo molda o espaço ao mesmo tempo em que se deixa moldar por ele. Segundo, porque o espaço fixa as características do grupo.”

Com isso em mente, surge a importância de se criar uma ambiência funcional que atue em consonância com a narrativa. Segundo Bortolin (2010), a apropriação do texto pelo leitor-ouvinte é dependente do espaço. Quando o público se identifica com o ambiente, a apropriação ocorre espontaneamente, sem necessidade de uma força propulsora que empurre o texto em sua direção. Assim, o espaço atua diretamente na mediação, ficando evidente seu papel indispensável na *performance*.

Os aspectos abstratos do espaço podem ser verificados nas relações estabelecidas dentro dele. Bortolin (2010) destaca os aspectos psicológico e ficcional. A dimensão psicológica está ligada com a relação entre o ambiente e o comportamento humano, área explorada pela Psicologia Ambiental. A dimensão ficcional no envolvimento do leitor-ouvinte pela narrativa oral, tratando-se do ambiente abstrato da apropriação efetiva e afetiva do texto, ou seja, do encanto pela *performance* e da cativação de quem ouve.

Em outras palavras, o espaço, além do local onde as pessoas se situam é somado com a relação que o público estabelece com esse local, consigo mesmo e com o contador de história, bem como todas as outras ligações que podem ser feitas com esses atores e com os demais atores que estão inseridos no local.

Essas ligações e relações, nas quais elementos físicos e não-físicos se encontram misturados em um “fluido gasoso”, remetem às reflexões de Bortolin (2010) a respeito da atmosfera, isto é, a camada que envolve todo o Planeta Terra. Isso a inspirou a definir a atmosfera que envolve o ato da oralidade, conjugando os

vocábulos *oris* (“boca” em latim) e *sphaira* (“camada”, “espaço”, “envoltório” ou “ambiente”, em grego) para compor a expressão *oralisfera*, cuja definição foi apresentada no início desta secção.

Bortolin (2010) defende que a oralisfera possui duas características distintas: a gasosa, aura envolvente onde se somam as manifestações corporais do grupo e se misturam elementos da oralidade, como “voz, corpo, movimento, respiração, ruído, som, cheiro, gesto, olhar, sussurro, pausa e silêncio”; e a psíquica, que consiste no alcance ficcional de cada indivíduo. O conjunto dessas características possibilita a ambiência. Nos vlogs, é construído um espaço similar, mas sem a característica gasosa. Esta diferença se deve à presença, tema que será abordado na próxima subsecção.

6.1.4 Presença

Elevando ao ponto mais alto a correlação entre os quatro elementos, a presença é definida como a "materialização ou concretização do corpo e da fala que somados ao espaço e à leitura propiciam a performance textual" (BORTOLIN, 2010, p.197). Em outras palavras, a presença é a integração dos demais elementos.

Busatto (2006) concebe a narração como a arte que acontece ao *vivo e a cores*, com uma característica de tempo presente, marcada pela simultaneidade das ações do narrador e das reações dos ouvintes. Nas palavras de Busatto (2006, p.96-97), “emissor e receptor são envolvidos pela atmosfera de cumplicidade”. Na *performance* do narrador presencial, há um tempo presente num corpo presente, “constituído de intenção, atenção, tensão que se atualiza a cada instante e se perpetua na memória dos participantes”. Assim entendido, narrador e ouvinte compartilham experiências únicas em um tempo absoluto marcado pela partilha de ações que somente a narração oral/presencial pode proporcionar.

Contar histórias é arte performática, na qual se busca compartilhar vivências através da voz, do corpo e dos gestos. Assim, conforme afirma Zumthor (2007), o corpo é o ponto de partida e o referente do discurso. A *performance* faz parte do instante da enunciação. O contador de histórias só pode falar num momento exato, marcado pela sua fala. “Performance [...] refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes nesse ato de maneira imediata” (ZUMTHOR, 2007, p. 61).

Segundo Zumthor, por meio da vocalidade, que é a materialização do corpo que fala, a narrativa oral promove um estado de presença, que é a relação de todos envolvidos na performance, o texto, leitor-narrador, ouvintes.

A transmissão de um texto pela voz, a performance, supunha a presença física simultânea daquele que falava e daquele que escutava, o que implicava uma ligação concreta, uma imediaticidade, uma troca corporal: olhares, gestos (ZUMTHOR, 2005, p. 109).

Narrar um texto de forma performática é um envolvimento coletivo, quem o faz tem a sua liberdade de interpretação e o ouvinte entra também como coautor. Esse encontro e essa ressignificação que compreende a teoria de recepção zumthoriana, que defende a apropriação do texto dentro do contexto das vivências do leitor/narrador e ouvinte, traz para atividade a memória pessoal e a transporta para o âmbito do coletivo. Essa manifestação coletiva é que determina a presença. Zumthor nos esclarece:

Quanto à presença, não somente a voz, mas o corpo inteiro está lá, na performance. O corpo, por sua própria materialidade, socializa a performance, de forma fundamental. Aliás, a voz exerce no grupo uma função; e esta não é estritamente interpessoal, como pode ser na conversação. O desejo profundo da voz viva, que está na origem da poesia, se direciona para a coletividade dos que preenchem o espaço onde ressoa a voz (ZUMTHOR, 2010, p.33).

Essa presença ocorre quando algum evento envolvendo a oralidade consegue despertar sensação, sentimentos, valores, despertar memórias com intensidade. Rompendo o tempo cronológico, criando um estado de suspensão da realidade, levando os ouvintes a outra realidade, onde tempo presente passa a ser o tempo do texto narrado.

Durante a *performance* do contador de histórias, estabelece-se uma troca de experiências/vivências. O ato de contar histórias constitui uma experiência única e renovada constantemente, pois mesmo que a história seja narrada diversas vezes, trata-se de uma enunciação nova marcada pelo tempo presente e pela cumplicidade entre contadores e ouvintes. Pode-se dizer que, a cada narração, o contador nos contempla com uma história diferente. Além disso, na narrativa de história presencial o imprevisto é uma constante porque não dá para voltar atrás, interromper ou repetir a cena, como se faz no vídeo.

Esse não é o caso de narrativas que se desenvolvem na oralidade midiaticizada. Como explica Arantes (2014), a voz midiaticizada é uma voz ampliada pelas mídias. Ela não é espontânea, pois pode ser regravada e editada. Erros são corrigidos, gaguejos desaparecem, argumentos frágeis e não convincentes são repetidas e tudo isso pode ser reforçado com efeitos e trilhas sonoras. Ademais, ela alcança mais interlocutores, tanto no presente quanto no futuro. Em outras palavras, diferentemente da presença física tradicional, a oralidade midiaticizada traz uma presença que independe do tempo e do espaço.

Consonantemente, aquela presença que emociona e toca o leitor-ouvinte na oralidade midiaticizada não é do *performer*, mas um efeito de todos os recursos empregados na produção audiovisual. Naturalmente, o *performer*, como narrador, conduz esse efeito, porém sua presença é estendida, transformando-se em tudo o que o espectador experimenta, percebe e sente.

Considerando a qualidade da presença dos sujeitos envolvidos na comunicação midiaticizada, Zumthor (2007, p. 69) concebe que há três tipos de performances; a primeira é a “completa”, quando a presença corporal do ouvinte e do intérprete é plena e abrange todos os sentidos das pessoas envolvidas no processo da comunicação; a segunda seria quando a intensidade da presença é parcialmente plena, e embora se concretize pela voz “falta nesta mediação o elemento visual”, como exemplo no rádio, quando ocorre a audição sem a visualização; e por último a performance em grau “próximo do zero”, que consiste “na leitura solitária e puramente visual”, neste caso a presença é colocada em parênteses, subsistindo, de modo invisível, na palavra escrita.

Enfim, a presença é a materialização do corpo e da voz somada ao espaço. Ela conjuga a predisposição de orador e audiência para interagir entre si com as experiências anteriores do orador, com sua segurança, sua desinibição e, enfim, com o conteúdo apresentado. A presença pode ser medida por mídias tecnológicas, como acontece na teleconferência e na gravação de vídeos, um exemplo seria os vlogs, objeto do nosso estudo, pois este formato é especial por representar uma quebra no tempo, com um performer no passado se relacionando com um público no futuro. Antes de apresentar a análise das webséries, a próxima seção mostrará os percursos metodológicos desta pesquisa.

7 PERCURSOS METODOLÓGICOS

A pesquisa seguiu os preceitos do estudo descritivo, por meio de uma pesquisa teórica e documental com abordagem qualitativa, adotando como procedimento de pesquisa a técnica de observação assistemática, não participante e individual. O *corpus* delimitado é composto pelas webséries *The Lizzie Bennet Diaries*, adaptado do livro *Orgulho e Preconceito* de Jane Austen e *Dona Moça Eventos*, baseado no livro *Senhora*, de José de Alencar. Os dados foram analisados qualitativamente, tomando como base a técnica de Análise de Conteúdo.

A escolha deste *corpus* se justifica porque *The Lizzie Bennet Diaries* foi a primeira tentativa de releitura que adapta clássicos literários a webséries e fez tanto sucesso que abriu possibilidades para outras adaptações do gênero. Além de ser também a primeira a ganhar o prêmio Emmy como Melhor Programa Original Interativo. A escolha de *Dona Moça Eventos* é por ser a única websérie brasileira do gênero e também por ter sido inspirada na websérie americana citada.

7.1 MÉTODO DE PESQUISA

Foi empregado o método de pesquisa descritiva documental. 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 na descrição do objeto de estudo. Geralmente, este tipo de estudo é feito 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, p.66), 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. O presente trabalho pretendeu descrever o fenômeno da narrativa oral no contexto das webséries, portanto a escolha do tipo de pesquisa foi natural, especialmente visto que os estudos exploratório e explicativo (que são alternativas à pesquisa descritiva) não se encaixam na proposta.

A pesquisa documental, por sua vez, 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. Conforme Gil (2008) pode ser considerado, também, objetos de pesquisa documental os documentos de segunda mão, como relatórios de pesquisa e tabelas estatísticas, por exemplo. Como o trabalho pretende analisar duas webséries, que, em suma, são coleções de vídeos publicados na internet, o delineamento de pesquisa empregado é, conseqüentemente, o documental.

7.2 COLETA E ANÁLISE DE DADOS

A análise qualitativa foi escolhida por investigar uma realidade que não pode ser quantificada. Esse tipo de análise 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 a operacionalizações variáveis (MINAYO, 2001).

A coleta de dados, de acordo com Lakatos e Marconi (1992), é a etapa da pesquisa na qual os instrumentos e técnicas de coleta são utilizados. A técnica escolhida foi a observação, visto que o trabalho pretende, por meio de roteiros elaborado com base no referencial teórico, analisar as webséries usando como parâmetros a ideia de *performance* de Paul Zumthor: corpo, voz, espaço e presença.

De acordo com Lakatos e Marconi (1992), a observação não consiste apenas no ver e no ouvir, mas no exame do fenômeno. Apesar de ser, normalmente, empregada no estudo de campo, é natural que a técnica possa ser utilizada na leitura do conteúdo de um documento em formato audiovisual, especialmente quando o pesquisador segue um roteiro de observação para coletar dados, como se pretendeu fazer nesta investigação.

Aplicou-se a observação assistemática, não participante e individual. Lakatos e Marconi (1992) explicam que a observação assistemática é o recolhimento e registro de fatos sem emprego de meios técnicos especiais ou de formulações diretas, sendo mais espontâneo, informal, casual e livre. No presente trabalho, ela foi feita com a intenção de identificar e descrever recursos

performáticos associados aos quatro motivos da oralidade, por meio da apreciação de conteúdo audiovisual.

A observação não participante, por sua vez, consiste na não intervenção do pesquisador no fenômeno observado. Como o trabalho trata de pesquisa documental, de uma websérie que já acabou, o pesquisador não pode interagir com o fenômeno analisado.

Enfim, a observação foi individual e conforme Lakatos e Marconi (1992), estas não são aconselhadas na pesquisa de campo, pois a personalidade do pesquisador acaba sendo projetada no fenômeno estudado, dificultando a distinção entre informação objetiva e interpretação. Assim, a observação é mais segura e eficiente quando realizada em equipe, o que não é possível, devido à natureza do trabalho.

Os dados obtidos foram avaliados com enfoque na Análise de Conteúdo (AC). Esta técnica, de acordo com Minayo (2001), consiste no movimento de observar atentamente os dados em busca de seus significados, através de procedimentos sistemáticos. Pode-se perceber, com base no exposto, que a técnica de observação e o procedimento de AC são otimizados quando adotados em conjunto.

A utilização da AC envolve três fases fundamentais, que são a pré-análise, a exploração do material e o tratamento dos resultados (BARDIN, 2011). A pré-análise é a fase de organização. Nela se estabelece um esquema de trabalho que deve ser preciso e, normalmente, envolve um primeiro contato com os documentos. No outro momento, a fase de exploração do material, cabe ao pesquisador ler os documentos selecionados, adotando procedimentos de codificação, classificação e categorização. Na fase de tratamento dos resultados, é feita a análise dos dados, a formulação de hipóteses e a elaboração de indicadores e/ou categorias que orientam a interpretação e a preparação do conteúdo final.

Na primeira fase, constitui-se o *corpus* da análise, que é o universo de documentos a serem apreciados. A escolha dos documentos pode ser "a priori", quando o analista já sabe o que deve ser apreciado antes de começar a análise, ou "a posteriori", quando o analista seleciona os elementos que integram o *corpus* ao longo da análise. O *corpus* desta análise é constituído por 135 documentos, sendo 100 episódios da série *The Lizzie Bennet Diaries* e 35 de *Dona Moça Eventos*, e a escolha dos vídeos foi feita a priori.

Ainda na primeira fase, é preciso determinar o objetivo e a hipótese inicial da análise. O objetivo define porque a análise está sendo feita, direcionando todas as etapas posteriores, sendo importante lembrar que os objetivos da pesquisa e os objetivos da análise não são necessariamente os mesmos. A análise serve a pesquisa, portanto seus objetivos são elaborados a serviço dos objetivos da pesquisa. A hipótese inicial, por sua vez, consiste na primeira expectativa do analista, que será validada ou refutada na terceira fase, sendo ou não substituída por novas hipóteses ao longo ou ao final do processo.

Os objetivos da análise foram investigar a mediação oral da literatura nas webséries segundo os elementos da *performance* de Paul Zumthor, organizados como pilares da oralidade por Bortolin (2010), e avaliar o seu caráter transmidiático. As hipóteses iniciais consistiram na expectativa de reconhecer corpo, voz, espaço e presença, como definidos pelos autores, bem como a possibilidade de se avaliar a interdependência entre os vlogs e as demais mídias da narrativa com o índice número de referências, que consiste na contagem de menções explícitas ou implícitas de algum evento ocorrido fora da mídia principal (YouTube). Em outras palavras, havia a expectativa de a narrativa oral virtual ser semelhante à narrativa oral presencial e de ser possível avaliar o caráter transmidiático inferindo a interdependência entre as mídias envolvidas na narrativa por meio das referências.

Esclarecendo a noção de referência, considerou-se explícita aquela expressamente mencionada no vlog. Ela ocorre, por exemplo, quando o narrador fala sobre uma nota de um blog ou uma foto do Instagram. Por referência implícita, no entanto, entendeu-se aquelas não ditas, mas que ficam evidentes com a sensação de que a história está incompleta e de que o conteúdo ausente pode ser encontrado em outra mídia.

Índices e indicadores, na AC, fazem parte de sua própria etapa dentro da pré-análise. Dependendo de como os dados coletados foram organizados, é possível elaborar índices que permitam quantificar a análise. Apesar de a análise ser qualitativa, como foi mencionado na subseção anterior, é muito útil trabalhar com dados numéricos, mesmo que esse não seja o foco. A partir dos índices elaborados, é possível definir indicadores, para relacionar os números obtidos a uma proposição. Na Psicologia, por exemplo, o índice que mede determinado comportamento de um paciente pode ser associado a um indicador de determinado transtorno mental.

Foi escolhido o índice número de referências como indicador de transmidialidade (ou transmidialidade) das webséries por sua maior nitidez, tanto quantitativamente (por ser uma contagem) quanto qualitativamente (por bastar determinar a relevância das referências para a narrativa), além de ser coerente com a teoria de Henry Jenkins, um dos principais autores consultados na construção do referencial teórico sobre transmídia. Por um lado, basta contar quantas menções explícitas foram realizadas em cada episódio e acompanhar as outras mídias para detectar referências implícitas. Por outro, basta entender a história para avaliar se a referência foi relevante e indispensável para a compreensão da narrativa, o que dispensa modelos sistemáticos de observação para a coleta desse dado.

Em relação aos pilares da oralidade, apesar de haver uma intenção inicial de elaborar índices e indicadores, optou-se por realizar uma análise mais livre e geral, pois a performance é um fenômeno muito complexo para ter seus parâmetros isolados. Se fosse, por exemplo, determinado que o índice intensidade da voz fosse um indicador de paixão (para altas intensidades) ou serenidade (para baixas intensidades), esse modelo seria insuficiente para explicar momentos de emoções tão fortes que a personagem, em vez de gritar, falasse com uma voz psicoticamente⁶ baixa.

Ademais, ainda exemplificando, esse indicador não conseguiria distinguir diferentes tipos de emoções associadas a uma voz carregada de paixão. Assim, os insultos de uma personagem com raiva e as exclamações entusiasmadas de uma personagem empolgada seriam tratadas como se fossem a mesma emoção. Adotando-se um índice mais geral que intensidade, como o timbre vocal (de acordo com a definição apresentada no referencial teórico), o problema, em vez de ser resolvido, seria agravado, pois o timbre é um parâmetro multidimensional. Ele não varia entre alto e baixo, mas assume inúmeras configurações de acordo com os efeitores respiratórios, fonatórios, ressonanciais e articulatórios. Portanto, diferentemente da transmídia, é inviável analisar corpo, voz, espaço e presença com as ferramentas mais sistemáticas e objetivas que a AC oferece, sendo preferível uma abordagem mais subjetiva e puramente qualitativa. Assim, transmídia e performance foram tratados como objetos de análise distintos.

⁶ Psicose, de acordo com CAREY (2016), é um transtorno mental caracterizado pela fragilização da relação entre o indivíduo e a realidade. Um surto psicótico pode ser causado por estresse extremo, resultando em um comportamento inconsistente, geralmente com delírios e alucinações.

Finalizando a primeira fase, é comum que os documentos que integram o corpus sejam preparados para análise. Essa preparação compreende, por exemplo, recortes de matérias de jornais, catalogação de arquivos em um banco de dados criado para a apreciação e outras atividades semelhantes, que fazem do documento cru material pronto para ser analisado. Neste trabalho, a etapa de preparação de material foi dispensada, pois os documentos estão disponíveis na internet e serão considerados na íntegra.

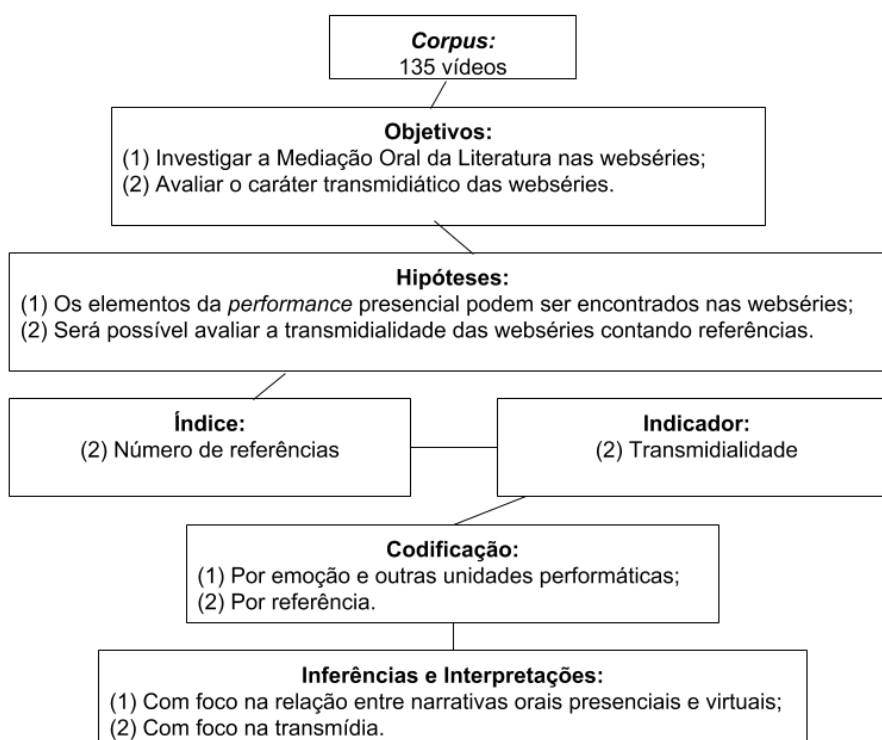
A segunda fase, de exploração do material, tem como principais atividades a codificação e a categorização dos documentos. Para tanto, são, inicialmente, definidas as unidades de registro e de contexto. Unidades de registro são os elementos mais básicos da codificação, como palavras, personagens, fatos e objetos, por exemplo. As unidades de contexto, por sua vez, são mais amplas, fixando limites conceituais para as unidades de registro serem interpretadas, como o elemento textual onde se encontram as palavras (como título, parágrafo, nota de rodapé etc.), o grupo ao qual pertencem os personagens (protagonistas, antagonistas, coadjuvantes etc.) e classe dos fatos (fatos que influenciam diretamente determinado evento, fatos que influenciam indiretamente, fatos irrelevantes etc.).

Na análise dos elementos performáticos, a codificação teve como unidades de registro emoções expressas por modulações vocais, gestos, expressões faciais e figurinos, bem como o cenário, os comentários dos espectadores das webséries e a duração de cada episódio. As unidades de contexto foram, em um nível mais específico, os pilares da oralidade separados por Bortolin (2010) e, em geral, os próprios vídeos. Na análise da transmídia, entretanto as unidades de registro foram as referências feitas a eventos de outras mídias e a unidade de contexto são os vídeos das webséries. Vale lembrar que cada um dos 135 vídeos do corpus terão múltiplas referências. É importante esclarecer, ainda, que a unidade de registro (referência) e o índice (número de referências) não são sinônimos.

Ainda na segunda fase, depois de definir os elementos registráveis e seus contextos, pode-se definir regras de enumeração, a fim de viabilizar a medição dos índices mencionados na pré-análise. Na análise em questão, não houve regras de enumeração para os motivos, porém as referências da transmídia tiveram sua ocorrência contada.

Na terceira fase, foi realizado o tratamento dos resultados. A partir dos indicadores, são feitas inferências e, a partir destas, interpretações. Trata-se da etapa na qual as hipóteses são testadas, com base em tudo o que foi feito nas fases anteriores, a fim de averiguar se as hipóteses iniciais são procedentes e se os objetivos da análise foram cumpridos. Caso as hipóteses sejam improcedentes, há a possibilidade de se elaborar novas hipóteses. As inferências e interpretações da presente análise foram fundamentadas no referencial teórico e, desde o começo, não houve pretensão de se elaborar novas hipóteses para repetir o procedimento, visto que se sabia que um resultado negativo seria suficiente para verificar se há diferenças entre narrativas orais presenciais e virtuais, que é um dos objetivos específicos da pesquisa. O esquema do procedimento metodológico pode ser conferido no fluxograma do Quadro 1.

Quadro 1 – Fluxograma dos Procedimentos Metodológicos



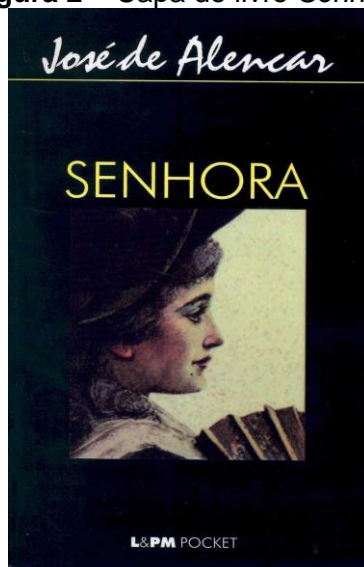
Fonte: Elaborado pela pesquisadora

O fluxograma do Quadro 1 flui de cima para baixo, cronologicamente, identificando procedimentos da análise da performance com o número 1 e procedimentos da transmídia com o número 2.

7.3 CORPUS DA PESQUISA

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. Neste trabalho os documentos que foram analisados, como mencionados, são duas webséries, uma nacional e uma internacional. Abaixo constam as sinopses dos livros que deram origem as webséries.

Figura 2 – Capa do livro *Senhora*



Fonte: imagem do google

A obra *Senhora*, de José de Alencar é dividida em quatro partes. A primeira delas, nomeada de “O preço do casamento”, começa descrevendo uma jovem moça chamada Aurélia, rica e frequentadora de bailes da alta sociedade. Aurélia, sendo órfã e recebedora de uma grande fortuna, estava sempre acompanhada de sua parenta D. Firmina e acreditava que todos só se interessavam por ela por causa de sua beleza e do seu dinheiro. Em um baile, Aurélia começou a se questionar sobre seu destino e escreve uma carta ao Sr. Lemos dando-lhe a missão de arrumar seu casamento com o atual noivo de Adelaide Amaral, o Fernando Seixas. Seixas era pertencente a uma família de situação pouco favorável e pretendia arrumar um casamento com uma moça rica para oferecer melhores condições para sua mãe e suas irmãs, e também para seus luxos. Lemos faz a

proposta de casamento a Seixas, que mesmo sem conhecer a noiva, recebe um adiantamento do alto dote e aceita o compromisso. Quando foi apresentado à Aurélia, Seixas sente uma profunda humilhação, pois em tempos passados tinha rompido um noivado com ela para ficar noivo de Adelaide, que era mais rica. Na noite de núpcias, Aurélia chama seu então marido de homem vendido.

Na segunda parte, chamada “Quitação”, é contada a história de Aurélia. Sua infância difícil e quando perto de falecer, seu avô a procura e deixa para ela toda sua fortuna. Após a morte de sua mãe, Aurélia tem como tutor Sr. Lemos, seu tio, e como acompanhante, D. Firmina.

A terceira parte tem como título “Posse” e descreve a rotina de Aurélia e Seixas como casal. Eles vivem uma vida de aparência, Seixas se vê como um escravo de Aurélia, tendo ela como sua dona e a obedece em todos os seus desejos.

Na quarta e última parte, “Resgate”, tem os principais acontecimentos da trama. Aurélia e Seixas começam a se apaixonar, porém, por orgulho, não se deixam envolver. Pode-se notar nessa parte a visível transformação do marido que passa a recusar o luxo que tanto desejara. Seixas passa então a trabalhar dedicadamente e faz um negócio importante, em que arrecada um valor e devolve para Aurélia todo o dinheiro do dote. Ele então pede o divórcio. Comprovada a mudança do marido, Aurélia declara o seu amor por ele.

Figura 3 – Websérie *Dona Moça Eventos*.

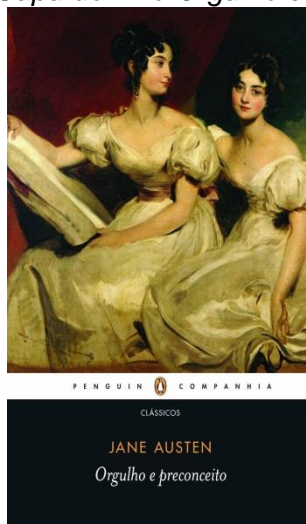


Fonte: print vlog *Dona Moça Eventos*

Situado nos dias atuais, *Dona Moça Eventos* traz a história de Aurélia Camargo, uma jovem que monta uma empresa de eventos junto com sua amiga Fifi Mascarenhas. O nome da empresa é uma alusão ao apelido que

Fernando, amor de Aurélia, usava para chamá-la. Aurélia tem raiva desse passado porque ele a trocou por uma moça com *status* superior, já que na época, a protagonista era pobre. Agora, Aurélia é empresária, independente e bem-sucedida. Por uma manobra do destino, ela contrata Fernando como seu assistente.

Figura 4 – Capa do livro *Orgulho e Preconceito*.



Fonte: imagem do google

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.

Figura 5 - Websérie *The Lizzie Bennet Diaries*.



Fonte: Print vlog *The Lizzie Bennet Diaries*

A websérie americana *The Lizzie Bennet Diaries* é uma adaptação transmídia da obra de Jane Austen. Nela, a personagem principal inicia o vídeo diário como um trabalho de faculdade e passa a narrar os acontecimentos da sua vida e das pessoas a sua volta, seguindo a história de Austen. Lizzie Bennet narra em *vlog* os ensaios e atribulações da sua vida familiar. Como em *Orgulho e Preconceito*, a mãe de Lizzie é muito ansiosa para casar suas filhas com homens ricos. Quando o rico estudante de medicina Bing Lee se muda para a vizinhança e corteja a filha mais velha dos Bennet, Jane muda toda a dinâmica da família. Também o amigo de Bing e herdeiro de uma corporação de entretenimento, o misterioso Darcy, faz o seu caminho na vida dos Bennet, se apaixonando por Lizzie.

7.4 LÓCUS DA PESQUISA

A websérie *Dona Moça Eventos* conta 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 *8tracks* (também com atividades dos personagens). Além disso, há uma página no *Facebook*, porém fora do universo da narrativa, para contato com os fãs. Na *The Lizzie Bennet Diaries* todos os personagens também têm várias contas de mídias sociais com as quais interagem e revelam partes da história e perspectivas que não são necessariamente representados nos vídeos da protagonista. Existem perfis no *Twitter* de todos os

personagens e as irmãs da personagem central têm seus próprios *Blogs* e *vlogs*. Essas outras mídias oferecem outros pontos de vista, e outras partes da história, às quais a protagonista não tem acesso. Além destas mídias usam *Facebook* e *Tumblr*.

O *locus* principal da pesquisa foi o repositório onde o referido conteúdo audiovisual está armazenado. 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. Essa característica, aliada à integração da plataforma com outros *sites*, fazem do YouTube uma das maiores manifestações da cultura participativa, que é muito expressiva na Web 2.0.

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* “dentro das restrições tecnológicas dos programas de navegação padrão e da relativamente modesta largura de banda” (BURGUESS; GREEN, 2009, p.17) sem terem como pré-requisitos conhecimentos técnicos específicos.

O limite para a quantidade de vídeos que podem ser postados pelos usuários cadastrados não é estipulada. O diferencial do *site*, que recorria à recente introdução de tecnologias de *blogging* acessíveis ao público, de acordo com Burgess e Green (2009), era a capacidade de gerar códigos URL e HTML que permitem que os vídeos sejam facilmente incorporados a outras páginas da *web*. O lema do *YouTube* era justamente se oferecer como um repositório de imagens: “*Your Digital Video Repository*”.

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 de interesses ao produzirem e

consumirem conteúdo de interesse comum, tal como se pode evidenciar nos diversos canais dispostos no *YouTube*.

Os *locus* secundários, que fazem parte da narrativa transmídia, e são usados para expandir o universo das webséries foram a *8tracks.com.*, *Tumblr*, *blog*, *Twitter*, *Instagram* e *Facebook*. De acordo com o site (2017), *8tracks.com* é uma emissora de rádio online e um site de rede social com o conceito de *streaming*, fundada em 2006 por David Porter, onde o usuário cria sua lista de reprodução de músicas com no mínimo 8 faixas, de onde surge o nome da *startup*. Baseado no interesse musical do ouvinte, as estações selecionam músicas com gêneros semelhantes aos escolhidos pelo usuário em seu encontro inicial. Em um sistema de nuvem, aparecem diversas palavras com temas musicais é só selecionar e escutar o conteúdo desejado. A novidade é a possibilidade de “favoritar” a lista de músicas que mais gostar, possibilitando acesso a ela facilmente através dos álbuns preferidos. Além dessa opção pode-se compartilhar e divulgar as músicas preferidas do usuário em outras redes sociais. Seu visual intuitivo e de fácil navegação e também causa boa impressão aos usuários, fazendo com que entendam naturalmente como funciona a *8tracks.com*, e se tornem novos frequentadores/divulgadores da ferramenta.

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. A plataforma é considerada um serviço de *microblogging* pela sua propriedade de permitir que sejam enviados pequenos textos, com o limite de 140 caracteres. Esta limitação de caracteres se deve ao conceito inicial da ferramenta ser baseado em mensagens 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 as histórias, ideias, opiniões e notícias que mais se identificam (RECUERO, 2009).

Segundo Garret (2016) *Tumblr* é uma plataforma de *Blogs* popular no mundo inteiro que funciona como espaço para que blogueiros compartilhem vídeos, imagens, músicas, textos e muitos *gifs*. Na plataforma, cada usuário tem sua própria página/*Blog*, que tem design personalizável com diferentes templates que

permitem editar o HTML, criando sites únicos. 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 ao invés 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 *Wordpress* o adotado por *Dona Moça Eventos*. Por sua vez, *The Lizzie Bennet Diaries* adotam tanto o *Tumblr* quanto o *Blogspot*.

Instagram, conforme o site (*INSTAGRAM, 2017*), é um serviço de compartilhamento de fotos e vídeos que, há poucos anos, foi adquirida 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 de até 15 segundos, com a aplicação de filtros específicos e um sistema de estabilização das imagens gravadas. No *Instagram*, semelhantemente ao que acontece no *Twitter* e no *Facebook*, o usuário poderá marcar suas fotos com *hashtags*. As “*hashtags*” são formas estruturadas de categorizar e indexar as 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 as pessoas se conectarem criando grupo de discussões, como também compartilhar ideias e conteúdos em comum. Essa ferramenta possui diversas funcionalidades agregando vários serviços.

8 ANÁLISE DAS WEBSÉRIES

O objetivo dessa seção é analisar a narrativa transmídiaica das websérie *The Lizzie Bennet Diaries* e *Dona Moça Eventos* utilizando como parâmetros os elementos da *performance* de Paul Zumthor, organizados como pilares da oralidades por Bortolin (2010): Voz, Corpo, Espaço, Presença.

Antes de iniciar as análises é interessante explicar, com mais detalhes que na metodologia, do que se tratam as webséries.

8.1 Sinopse

8.1.1 *The Lizzie Bennet Diaries*

The Lizzie Bennet Diaries, a adaptação da obra *Orgulho & Preconceito*, se passa na cidade universitária de São Francisco (EUA), nos tempos atuais. Ela se estrutura no formato do *vlog* da personagem título, que juntamente com sua melhor amiga Charlotte Lu produz os vídeos como parte do trabalho de conclusão de mestrado em Comunicação. O *vlog* é contado em primeira pessoa e, ainda que exista a participação de outros personagens, a voz mais forte é a de sua “dona”, Lizzie, pois se trata de um diário ficcional.

A websérie foi postada pela primeira vez em abril de 2012 e seu último episódio veiculado em março de 2013. Sua proposta era transpor o romance de Jane Austen para o século XXI, trabalhando com diversas plataformas em tempo real. Os números da série são consideráveis para o formato da produção, sendo que até a data da última consulta dia 2 de novembro de 2017 somavam mais de 270 mil inscritos e ultrapassavam 76 milhões visualizações. Foram produzidos 100 episódios e dez vídeos de perguntas e respostas.

A significativa recepção do produto pelo público não é traduzido apenas por estes dados, mas também por seu retorno financeiro. Em 2013, a equipe lançou uma campanha no *Kickstarter*⁷, site de financiamento coletivo com variados projetos, buscando apoio de fãs para financiar a websérie e um livro inspirado no *vlog*. Estabeleceu-se a meta de 60 mil dólares para ser atingida e foi arrecadado

⁷ <https://www.kickstarter.com/projects/pemberleydigital/the-lizzie-bennet-diaries-dvdand-more>

cerca de 460 mil dólares, quase oito vezes mais que o esperado. Com mais de sete mil fãs apoiando o projeto, vários prêmios foram distribuídos para os colaboradores, desde pôsteres autografados pelo elenco até criação de um personagem para o doador que poderia participar da próxima produção do grupo.

A intenção dos criadores não era apenas uma adaptação do romance no formato de vlog, mas sim uma versão da história contada através das redes sociais. Em *The Lizzie Bennet Diaries*, a história não se desenrolava apenas no canal de Lizzie no Youtube: ela acontecia nos canais de apoio, no Twitter, Facebook, Tumblr e até mesmo no LinkedIn, uma rede social de negócios. O formato transmídia adotado pelos criadores foi uma forma encontrada para aumentar a imersão dos espectadores no universo da série.

Na Websérie, Lizzie Bennet é uma universitária com aproximadamente vinte anos que cria um canal no Youtube como parte de um projeto para a pós-graduação. Ela passa a usar o canal como uma espécie de diário virtual, postando constantemente vídeos sobre seu dia a dia. Por vezes, Lizzie conversava, em cena, com outros personagens, especialmente suas irmãs e sua melhor amiga ou ela simplesmente imitava outros personagens. Seus pais, por exemplo, jamais apareceram em cena: quando necessário Lizzie imitava o comportamento deles com acessórios e a ajuda dos amigos, adicionando uma veia cômica à história.

No primeiro episódio, Lizzie narra que enquanto sua maior preocupação é com sua inserção no mercado de trabalho após a conclusão de seu curso, a de sua mãe é que suas filhas se casem. Lizzie começa a websérie contando para o público que a maior preocupação da sua mãe é que ela, sua irmã Jane (mais velha que é meiga e generosa) e Lydia (caçula impulsiva e irresponsável) encontrem bons maridos.

Frases e cenas importantes do livro foram colocadas no enredo, tornando-o o mais fiel possível à obra original, dentro dos limites estabelecidos pelos criadores. Tanto o romance quanto a websérie se iniciam com a mesma frase *É uma verdade universalmente conhecida que um homem solteiro, possuidor de uma boa fortuna, deve estar necessitado de uma esposa*, porém, diferentemente do livro, a releitura contemporânea da história mostra a protagonista lendo de forma irônica a mesma frase impressa em uma camiseta. O olhar que Lizzie lança para a câmera diz tudo: *Alguém acredita nessa bobagem?*

Assim como na obra original, a narrativa se inicia com a chegada de novos moradores à casa vizinha: Bing Lee, um estudante de medicina simpático, agradável e completamente manipulável; Caroline Lee, irmã de Bing Lee; e William Darcy, orgulhoso e reservado empresário, amigo da família e pretendente de Lizzie.

Para a sociedade contemporânea, a visão sobre o casamento mudou. A mulher ocupa um papel na sociedade que não se limita ao ambiente doméstico, como era no século XIX. Além disso, ela possui outras preocupações prioritárias. Assim, para gerar verossimilhança, a websérie muda o foco da narrativa: ao invés de centrar em questões como o matrimônio, aborda a inserção da mulher no mercado de trabalho.

Como qualquer versão ou adaptação, diversas mudanças no enredo foram necessárias para que *Orgulho e Preconceito* fosse transformada em uma história do século XXI. Nessa adaptação Lizzie compartilha os seus problemas familiares, suas impressões sobre Darcy na internet, para tanto, foi necessário transpor a história não apenas ao nosso tempo, mas também à mídia (YouTube) na qual ela se apoia.

Apesar de manter o foco em Lizzie e seu relacionamento com Darcy, (que foi várias vezes referenciado e representado por Lizzie e Jane), porém ele só aparece a partir do episódio 59, onde foi visto apenas do pescoço para baixo, até que seu rosto foi revelado no episódio 60, sendo um dos episódios de mais sucesso, hashtags como #darcyday apareceram pelo *Twitter* e o *Tumblr*, mostrando a euforia de fãs com o episódio, que ganhou 100 mil visualizações no primeiro dia de postagem), um dos maiores destaques dessa versão é a oportunidade de desenvolver os personagens secundários, geralmente negligenciados pelas variadas adaptações da obra; uma vantagem possibilitada pela narrativa transmídia.

Um dos destaques da versão virtual de *Orgulho e Preconceito* foi Lydia Bennet, personagem comumente “invisível” ou até mesmo odiada pelos fãs da obra original, que a consideram fútil e por vezes irritante. Na leitura que a personagem recebeu dos criadores da websérie, a transformação de Lydia e sua história com Wickham atingiram um patamar diferente da obra original, mas com uma interessante saída para o enredo. Assim como a Lydia do livro, a personagem da série pode ser definida como impulsiva, festiva e atrevida. Enquanto que na versão original Lydia tinha a irmã Kitty como companhia, na websérie ela foi transformada no gato de estimação dos Bennet.

Ao adaptar a história à realidade atual, a personagem Lydia sofreu significativa modificação. Ao invés da fuga para morar com o namorado, uma subversão que não teria tanta força nos dias de hoje, foi colocado em pauta um assunto ligado ao universo virtual. Os *vlogs* da Lydia (a websérie é transmidiática e os personagens possuem suas mídias pessoais) foram, aos poucos, mostrando o desenvolvimento da relação emocionalmente abusiva do seu namorado. O conflito culminou na divulgação de um vídeo sexual da personagem lançado na internet, que serviu como ponto de partida para criar nos espectadores empatia com a personagem. Diferentemente da obra original, em que Darcy colabora com uma quantia de dinheiro para diminuir o impacto do escândalo da desonra da Lydia, nessa versão ele compra a empresa que divulga o vídeo para tirá-lo do ar.

Nesse sentido, certas situações retratadas no livro não fazem tanto sentido ao serem trazidas para os dias atuais. Foi por isto que o enredo de Lydia sofreu modificações e é pelo mesmo motivo que, ao invés de donos de propriedades, os personagens com melhores condições financeiras na websérie eram donos de empresas, como Darcy, cuja propriedade virou a empresa Pemberley Digital⁸.

Outros personagens receberam destaque nessa versão, estando entre eles: Charlotte, Maria, Gigi, Fitzwilliam e Ricky Collins. **Charlotte** (que ao invés de Lucas, chama-se apenas Charlotte Lu, possui traços orientais e quer ser cineasta) é a melhor amiga de Lizzie e é diretora/editora do seu *vlog*. **Maria** é irmã de Charlotte e ganhou um *vlog* apenas para ela. **Gigi**, irmã de William Darcy, é uma designer gráfica em Pemberley Digital. Sua primeira aparição em *The Lizzie Bennet Diaries* foi no Episódio 77, colaborando em momentos importantes da trama ao lado do Coronel **Fitzwilliam**, que tenta fazer as vezes de cupido entre Darcy e Lizzie. **Ricky Collins** é um ex-colega de Lizzie e Charlotte que recebeu uma grande soma de dinheiro e tem uma empresa de gerenciamento de mídias sociais, a Collins & Collins.

A série explorou a interatividade⁹, pois os internautas podiam conversar com os próprios personagens. Nesse sentido, a websérie aproveitou a

⁸ Mais tarde registrada como uma empresa real, que hoje produz outras webséries.

⁹ Essa possibilidade de interação entre público e obra foi tão marcante para a websérie que rendeu um Emmy para a produção, como Melhor Programa Original Interativo. Além do Creative Arts Emmy, *The Lizzie Bennet Diaries* foi premiado na mesma categoria do Streamys, uma premiação

potencialidade do meio *online* para aproximar o leitor da história. Por exemplo, em diversos momentos da série, Lizzie se dirige diretamente ao seu público e está consciente dos milhares de fãs que acompanham sua história. A personagem nunca está sozinha com seus pensamentos, como acontece, por exemplo, na obra original (livro). Lizzie traz amigos para participar de seus *vlogs* e realiza seções de perguntas e respostas com o seu público em uma narrativa transmidiática.

8.1.2 *Dona Moça Eventos*

Seguindo a fórmula de adaptação literária em formato de *vlog* de Pemberley Digital, a produtora brasileira Adorbs Produções lançou *Dona Moça Eventos*, uma adaptação do livro *Senhora*, de José de Alencar, que se destaca pelo conteúdo descontraído e pela modernização da história, originalmente publicada em 1875. O primeiro vídeo postado da websérie brasileira foi em 27 de maio de 2015 e o último, um ano depois, no dia 11 de maio de 2016. Apesar de se inspirar em *The Lizzie Bennet Diaries*, lamentavelmente *Dona Moça* não conseguiu o mesmo sucesso, nem no número da audiência, totalizando 668 inscritos, nem nas visualizações, um pouco mais de 31 mil e 500.

Repetindo os passos da série que as inspirou, as idealizadoras também realizaram, a partir do episódio 10, uma “vaquinha virtual” para financiar suas produções no site Kickante¹⁰. Lançaram uma campanha na internet para arrecadar 7 mil e 500 reais e dar continuidade a sua história, no entanto arrecadaram apenas 56% do almejado, isto é, 4 mil e 205 reais, o que fez com que a websérie terminasse após 35 episódios.

Dona Moça conta a história de Aurélia Camargo, uma produtora de eventos que, após uma vida sofrida, ascendeu no mundo dos negócios e se tornou a *promoter* mais famosa e requisitada da alta sociedade paulista. Ao lado da melhor amiga, Fifi Mascarenhas, ela administra a agência *Dona Moça Eventos*. Na adaptação, Aurélia contrata Fernando como seu funcionário com o intuito de se vingar do ex-namorado, que anos antes a deixou por uma jovem rica, Madê. A convivência forçada vai trazer à tona uma série de lembranças e todo tipo de

que contempla canais do Youtube, onde Bernie Su também foi premiado por melhor roteiro em comédia.

¹⁰ <https://www.kickante.com.br/campanhas/dona-moca-segunda-temporada>

sentimentos reprimidos e esquecidos por quase uma década, ao mesmo tempo em que afeta a vida de todos os personagens a sua volta.

A primeira temporada tem 10 episódios, enquanto a segunda possui 25 além da websérie Laboratório da Nic, *spin-off* culinário derivado de Dona Moça, protagonizado pela irmã mais nova do mocinho, com 10 episódios também. Tudo isso aliado à narrativa transmidiática, isto é, elas se desenvolvem paralelamente em meios diversos, através de canais no YouTube e redes sociais como *Twitter* e Instagram, entre outros, o que consegue dar uma visão mais ampla do que está acontecendo no decorrer de sua exibição. O objetivo desta abordagem é aproximar os personagens fictícios da audiência, gerando assim maior identificação e interação com o público alvo.

8.2 TRANSMÍDIA

Como dito, as webséries escolhidas para a análise se utilizam da narrativa transmídia para expandir sua história e atrair a participação do seu público. Esta narrativa utiliza diferentes mídias (os meios) para transmitir diferentes conteúdos (as mensagens) ao espectador (o receptor), mas de uma forma que os diferentes meios se complementem, e se o receptor optar por utilizar apenas um das mídias vai entender a mensagem apenas parcialmente. Nesta seção será apresentada como aconteceu o movimento transmidiático nas webséries analisadas, começando pela americana *The Lizzie Bennet Diaries*.

8.2.1 *The Lizzie Bennet Diaries*

O projeto transmídia de *The Lizzie Bennet Diaries* não é voltado somente para canais do YouTube pertencentes a outras personagens, mas também à contas, entre outras, do *Twitter*, Tumblr, Facebook e Pinterest. 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 fim de mapear o fluxo transmidiático da websérie, foi elaborado o Quadro 2, que relaciona cada personagem às mídias que utiliza.

Quadro 2 – Mídias utilizadas por cada personagem.

Personagem	Mídia	Observações
Lizzie Bennet	<i>Twitter</i> Google Plus Facebook Tumblr YouTube	No <i>Twitter</i> os fãs se comunicam com Lizzie, sobre acontecimentos da história ou fazendo comentários sobre temas com os quais se identificam.
Jane Bennet	<i>Twitter</i> Tumblr, Pinterest Lookbook Facebook	Utiliza as redes sociais para divulgar os seus looks do dia a dia e suas preferências de moda. Interage com outras personagens através do <i>Twitter</i> .
Lydia Bennet	YouTube Tumblr Facebook <i>Twitter</i>	Tem o <i>vlog The Lydia Bennet</i> , que é usado quando ela está longe das irmãs por algum motivo e não aparece no <i>vlog</i> principal. Tem um caráter mais amador do que o de Lizzie, com a câmera e o áudio com qualidade não tão boa. A câmera raramente fica em algum plano, sempre parecendo estar nas mãos de Lydia, o que confere uma dinamicidade e informalidade bem próprias da vlogueira. É através do <i>vlog</i> de Lydia que o espectador acompanha o desenvolvimento de seu relacionamento com Wickham e depois da sua briga com Lizzie. No episódio 73, Lydia usa o <i>vlog</i> para desabafar sua frustração com Lizzie. Além disso, ela tem um Tumblr, em que posta <i>gifs</i> animados de si mesma e outros momentos engraçados.

Charlotte Lu	Tumblr Facebook <i>Twitter</i>	Tem um Tumblr e embora inclua <i>gifs</i> animados, como é comum no site, é mais voltado para filmes e documentários, mostrando de forma sóbria e <i>cult</i> seu interesse pela cinematografia. Ela também tem Facebook e <i>Twitter</i> . Apesar de não ter um canal no Youtube, ela aparece constantemente nos <i>vlogs</i> da sua irmã, Maria Lu. Exemplo da interatividade proporcionada pela transmídia: No episódio 16, Charlotte mostrou-se muito pessimista e desanimada com a vida, e os próprios <i>viewers</i> , preocupados, começam a perguntar via <i>Twitter</i> o que ela tinha e se estava melhor.
Ricky Collins	<i>Twitter</i> Linkedin Youtube	Coerente com uma personalidade voltada somente para o trabalho, possui uma conta no <i>Twitter</i> e no LinkedIn (rede de negócios) e o <i>vlog Collins and Collins</i> , com 8 episódios.
George Wickham	<i>Twitter</i> OkCupid	Este personagem é retratado na websérie como um namorado, então é natural que além do <i>Twitter</i> , ele tenha também um perfil na rede OkCupid, para namoro.
Gigi Darcy	<i>Twitter</i> YouTube	Irmã de Darcy, Gigi trabalha na empresa da família e na história cria um <i>vlog</i> para divulgar um aplicativo chamado Dominó. O <i>vlog</i> teve 6 episódios e foi importante para a narrativa porque é através dele que se percebe o esforço de Darcy em encontrar George Wickham e negociar a retirada do vídeo de sexo que este tinha postado na internet.
William Darcy, Bing Lee, Caroline Lee, Fitz Williams	<i>Twitter</i>	Estes personagens só possuem conta no <i>Twitter</i> e usam esta mídia para se comunicar com seus fãs.
Mary Lu	<i>Twitter</i> Youtube	Como os outros personagens, se comunica com os fãs pelo <i>Twitter</i> e começa um <i>vlog</i> para gravar o estágio de sua irmã (Charlotte) na empresa Collins & Collins (7 episódios).

Fonte: Resultados da Pesquisa

Nota-se que a rede menos utilizada, 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. Além disso, a interação no *Twitter* demonstra a personalidade dos personagens.

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. Poder ser retuitado 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 6) mostrando em qual mídia esta sendo comentado o episódio.



Fonte: Experience... (2017)

Além dos vídeos principais que apresentavam a história de *The Lizzie Bennet* de forma contemporanizada, foram veiculados vídeos paralelos que enriqueceram a narrativa com histórias de seus personagens coadjuvantes, como o *The Lydia Bennet*¹¹ (29 episódios); *Maria of the Lu*¹² (7 episódios); *Gigi Darcy*¹³ (6 episódios); e *Collins and Collins*¹⁴ (8 episódios). Além dos personagens coadjuvantes, a websérie conta com mais dez episódios nos quais Lizzie responde perguntas e comentários enviados pelo público a partir do próprio canal do YouTube ou pelas redes sociais.

¹¹ <https://www.youtube.com/user/TheLydiaBennet>

¹² <https://www.youtube.com/user/MariaOfTheLu>

¹³ <https://www.youtube.com/user/GgDarcy>

¹⁴ <https://www.youtube.com/user/CollinsandCollins>

Para a compreensão do enredo, os canais de outras personagens complementam a narrativa principal podendo ser assistidos ou não. A experiência de acompanhar o *vlog* de Lizzie juntamente com o de Lydia, de Maria Lu e o de Gigi, concede ao leitor uma visão panorâmica dos acontecimentos. Ao optar por assistir apenas o diário de Lizzie Bennet, sem a experiência transmidiática, ele não consegue acompanhar os acontecimentos relacionados às personagens secundárias, como por exemplo, a manipulação emocional que Wickham exerceu sobre Lydia ou os esforços que Darcy empreendeu para salvá-la do vazamento de um vídeo de sexo.

Vale destacar que em vários episódios Lizzie tenta interação com o seu público, pedindo que eles deixem seus comentários. No episódio 75, por exemplo, ela comenta que está fazendo um vídeo para responder as perguntas mais frequentes dos seus seguidores. Pede para os fãs gravar e enviar um vídeo falando sobre suas formas de celebrar o Natal. Outro exemplo é quando Lizzie conta a Mr. Collins que está fazendo um episódio especial de perguntas e respostas de questões oriundas do *Twitter*, *Facebook etc.* Interessado no assunto, por ter uma empresa de gestão de mídias sociais, comenta: “hummm, interatividade, claro! Uma forma tão progressista e sagaz de se conectar com a sua audiência [...]”.

No Quadro 3, estão relacionados o número de cada episódio, as referências feitas à outras mídias e quais mídias foram referenciadas, seja explicitamente (com a menção da própria personagem) ou implicitamente (com a sensação de que falta informação no episódio).

Quadro 3 – Formulário de referência a outras mídias

Episódios	Referências	Mídias
20	01	<i>Twitter</i>
27	01	8tracks
35	01	Vlog da Lydia
50	02	<i>Twitter</i> Vlog da Lydia
67	01	Vlog da Lydia
74	01	Vlog da Lydia

Fonte: Resultados da Pesquisa

Foram consideradas referências transmidiáticas tanto conteúdos que se encontram em outras plataformas quanto outros *vlogs* que também estão no YouTube. As referências incluídas no Quadro 3 foram filtradas para eliminar menções irrelevantes para a narrativa, como simples chamadas para ação (convites para seguir a obra nas redes sociais). Entre as referências incluídas, destaca-se a do episódio 74, no qual Lizzie descobre que Lydia fez um vídeo e postou no seu vlog criticando o comportamento da irmã, deixando-a muito magoada. O conteúdo da gravação não é explicitado na websérie, para o leitor compreender o motivo da discussão entre as irmãs precisa assistir o vlog de Lydia, o que o torna indispensável para a compreensão da narrativa. Lembrando que, conforme visto na literatura, uma das características fundamentais da transmídia é o fato de cada mídia contar uma parte do enredo, é o leitor precisa assistir todas as mídias para ter uma melhor compreensão da história.

8.2.2 Dona Moça Eventos

Como explanado na metodologia, o projeto de transmídia de *Dona Moça Evento* 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 *8tracks* (também com atividades dos

personagens). Além disso, há uma página no *Facebook*, porém fora do universo da narrativa, para divulgar os episódios.

O Quadro 4 associa cada personagem às suas respectivas mídias, informando como estas são utilizadas.

Quadro 4 – Mídias utilizadas por cada personagem

Personagem	Mídia	Observação
Aurélia	Youtube <i>Twitter</i> Instagram <i>8tracks</i> <i>Blog</i>	O <i>Twitter</i> foi a mídia escolhida para os personagens interagirem com o público, no instagram postam fotos dos bastidores. No Blog, mantido por Aurélia e Fifi, complementa assuntos abordados nos vídeos, como produção de eventos, moda e etiqueta.
Fifi	<i>Twitter</i> Instagram <i>8tracks</i>	Fifi e Nic mantêm perfis ativos na rede de música, onde criam e compartilham <i>playlists</i> que ajudam a contar seu estado de espírito e complementam certos pontos narrativos.
Madê	<i>Twitter</i> Instagram	Todos os personagens possuem perfis ativos no <i>Twitter</i> e instagram, onde eles interagem entre si e com a audiência. Sua função principal é acompanhá-los em tempo real e complementar a narrativa com acontecimentos citados entre um vídeo e outro. Vê-se, por exemplo, Aurélia dar todo tipo de serviço para Fernando Seixas, até mesmo faxina como forma de humilhá-lo. Ex: Aurélia posta uma foto de Fernando no instagram com a hashtag “#moçodocafezinho”.
Mari	<i>Twitter</i> Instagram <i>8tracks</i>	Usa estas mídias para interagir com o público
Nic	YouTube	No vlog Laboratório da Nic (irmã da personagem Mari) os espectadores podem conhecer paralelamente um pouco da vida familiar de Fernando

		através do programa amador de culinária criado por sua irmã caçula.
Fernando	<i>Twitter</i> Instagram <i>8tracks</i>	Possui perfil ativo nestas mídias e é através delas que se comunica com seus espectadores.
J. Alencar	<i>Twitter</i> Blog	Colunista social que tem um blog de fofocas no universo da série. É onde o leitor-ouvinte sabe de muitas coisas que os personagens evitam contar.

Fonte: Resultado da pesquisa

Percebe-se, então, que Dona Moça não se restringe ao Youtube, onde a maior parte da história é desenvolvida. A produção transmidiática foi adotada com o intuito de expandir o universo da série pensando na familiaridade do público jovem com mídias sociais e tecnologias digitais. Durante as postagens, foi atualizada diariamente contas em redes sociais como *Twitter* e Instagram que funcionavam como perfis pessoais dos personagens, dinamizando o projeto e permitindo que o público estivesse sempre em contato com a websérie. Além do Youtube, *Twitter* e Instagram, os personagens marcavam presença no *8tracks*, mantendo perfis ativos na rede de música, criando e compartilhando *playlists* que revelam seus estados de espírito. Apesar dos vídeos não terem música, há bastante referências musicais na websérie já que os títulos dos episódios são letras de músicas. Também integra a narrativa o blog oficial de Dona Moça Eventos, atualizado por Aurélia e Fifi, complementando assuntos abordados nos vídeos, como exemplo da Figura 7:

Figura 7 – Postagem do blog oficial

Anúncios
Fonte. NOTA... (2017)

Uma das decisões importantes da websérie foi incluir a Coluna do Jota Alencar, que foi várias vezes citada na história e com ela é possível saber o que o personagem está fazendo quando não está no vídeo. O Quadro 5 relaciona a cada episódio as referências, explícitas ou implícitas a outras mídias.

Quadro 5 – Formulário de referências a outras mídias

Episódios	Referências	Mídias
02	02	Twitter Instagram
03	1	Blog da empresa Dona Moça
05	01	Blog da empresa Dona Moça
06	03	Blog da empresa Dona Moça/ facebook, twitter
11	02	Blog da empresa Dona Moça Coluna do J. Alencar
14	02	Instagram Twitter
16	01	Coluna do J. Alencar
19	02	Twitter Instagram
20	02	Twitter Blog da empresa Dona Moça
23	02	Coluna do J. Alencar Twitter
24	01	Blog da empresa Dona Moça
26	01	Coluna do J. Alencar
28	01	Coluna do J. Alencar
30	01	Vlog Laboratório da Nic
31	02	Coluna do J. Alencar Blog da empresa Dona Moça
32	03	Twitter Instagram Blog da empresa Dona Moça

Fonte: Resultados da Pesquisa

Assim como em *The Lizzie Bennet Diaries*, foram consideradas referências transmidiáticas tanto conteúdos que se encontram em outras plataformas quanto outros vlogs que também estão no YouTube. Apesar de todos os episódios conterem referências na descrição do vídeo e, eventualmente, chamadas para ação (ou seja, referências que neste trabalho são chamadas de “genéricas”, na qual os webespectadores são convidados a seguir a obra nas redes sociais), foram incluídas apenas as referências não genéricas.

O uso da transmídia evolui ao longo dos episódios. No **episódio 1** as protagonistas Aurélia Camargo e Fifi Mascarenhas dão boas vindas ao *vlog* e apresentam o Canal. A partir deste episódio, começam a interagir com o público no *blog* da empresa Dona Moça Eventos e no *Twitter*. Entretanto, é no **episódio 2** que Fifi, quando está apresentando a empresa, pede para os espectadores acompanharem as novidades através do *Twitter* e Instagram. No **episódio 3** as protagonistas recebem a visita de Adelaite Amaral (Madê), que conta um pouco sobre sua experiência como cliente. No vídeo as protagonistas dizem que para saber mais como organizar um evento é necessário acessar o *blog* Dona Moça Eventos. No *Twitter*, Aurélia e Fifi postam comentários sobre este episódio. *Festa no Apê*, é o título do **episódio 5** nele Aurélia e Fifi falam sobre a importância do trabalho em equipe e a divisão de tarefas na produção de um evento de grande porte, mas uma vez elas pedem para os espectadores acessarem o *link* do *blog* da empresa para aprenderem como montar um *briefing* e trabalhar em equipe. Se *Todos fossem Iguais a você*, **episódio 6**, elas avisam os espectadores que abriu uma vaga de emprego na empresa e todos os interessados podem mandar o currículo por e-mail e postar um vídeo nos comentários se apresentando. Elas também pedem para acessar o *blog* para saber mais informações sobre a vaga, além de divulgá-la no Facebook. Neste episódio, além das protagonistas, Mari, a secretária da empresa começa a interagir com o público pelo *Twitter*.

No **episódio 7** intitulado *O Malandro*, as protagonistas analisam os vídeos dos candidatos ao novo cargo na empresa e descobrem que Fernando é o mais qualificado. Se intitula *Tremendo vacilão* o **episódio 8**, Fifi contrata o novo funcionário para a empresa. Neste episódio Fernando começa a postar no *Twitter*. No **episódio de número 9** - *Se eu fosse tua patroa* Fifi e Aurélia discutem o novo contrato da empresa, organizar o casamento de Fernando e Madê.

No **episódio 10**, *Trocando em Miúdos*, Aurélia Camargo recebe Fernando como o novo funcionário de sua empresa. Neste episódio Aurélia e Fernando interagem com os fãs no *Twitter*. O **episódio 11**, *O Casamento dos Pequenos Burgueses*, Fifi pergunta para os seus seguidores como eles gostariam de ser chamados e pede que eles deixem sua opinião nos comentários. Este episódio fala sobre como organizar um casamento, comenta sobre a sua festa temática que acabaram de realizar e pede para os espectadores olharem as fotos que foram postadas no Instagram. Com a chamada “Vocês viram a última nota que saiu na

coluna do J. Alencar” ela comenta uma fofoca que saiu na coluna do Jota Alencar, instigando a curiosidade do público para visitar o site, sendo esta a única maneira de saber o que foi publicado.

Nos episódios 14,16, 17, 21, os personagens Fernando e Fifi pedem para os fãs os seguirem no *Twitter* e Instagram, mais como uma forma de divulgar as redes sociais e estimular a narrativa transmídia, do que revelar algo a mais da história. **No episódio 19, Festa**, Fifi pede para os internautas acompanhar a festa de aniversário dela no *Twitter* e Instagram, neste caso só veremos momentos da festa através das mídias (fofocas, fotos etc), evento que no vlog ela só cita. **No episódio 20, A Bêbada e o Equilibrista**, Aurélia comenta sobre um vídeo que foi vazado na internet expondo sua vida pessoal e diz que este mal entendido já foi justificado no *Twitter* e em uma nota de esclarecimento no *blog* Dona Moça. O público só ficará sabendo do conteúdo do vídeo se ler as postagens feitas nestas redes sociais, pois assistindo o *vlog* não dá pra saber o que aconteceu.

O episódio 22, Essa Moça tá Diferente, apresenta Aurélia quando tenta interação com os seguidores do canal pedindo para os espectadores enviarem perguntas para o *vlog* sobre empreendedorismo que no próximo vídeo teriam um convidado para responder as perguntas. Quanto ao **episódio 23, Meu Caro Amigo**, Aurélia recebe Torquato para falar sobre a vida e reclama da coluna de J. Alencar dizendo que o colunista a estava perseguindo e que toda semana ele publicava alguma fofoca sobre sua vida. Reforça o convite para os interessados em empreendedorismo mandarem suas perguntas através do *Twitter* “Então se você quiser tirar alguma dúvida sobre microempresa ou como abrir seu próprio negócio mande suas perguntas para o nosso *Twitter*”.

No episódio 24, Inequação, Torquato, advogado trabalhista, amigo de Aurélia, faz um vídeo respondendo as perguntas e mencionando que, para mais informações, seria recomendado visitar o *Blog* da Dona Moça Eventos. *Ilusão à toa*, **episódio 26**, Aurélia explica a nota que saiu na coluna J. Alencar, mas no *vlog* não fala o conteúdo da nota, só dá para perceber que é importante para a narrativa, então é essencial ler o que foi publicado na coluna para entender. No episódio *Gota d'água* (**episódio 30**) Aurélia e Fernando brigam por causa de um vídeo que foi postado no *vlog* do Laboratório da Nic, só sabe o conteúdo do vídeo quem assistir o *vlog* da irmã de Fernando.

No próximo, **episódio 31**, *Dois*, Aurélia tem uma crise nervosa e é internada no hospital, mas o leitor só vai saber a respeito de sua internação se ler a coluna de J. Alencar. Posteriormente no blog de dona Moça também postou-se uma nota de esclarecimento (Figura 7). Fifi, Torquato e Madê também usaram suas contas no *Twitter* para comentar o acontecido. Para finalizar, no próximo episódio, Aurélia agradece aos seguidores por enviarem seu apoio pelas redes sociais.

Em todos os episódios, tem uma relação das redes sociais que foram usadas para interação com o público ou acrescentar algum pedaço da história como exemplificado na Figura 8.

Figura 8 – Relação de mídias na descrição de um vídeo

Nosso blog: <http://donamocaeventos.wordpress.com>

Acompanhe a Dona Moça também no Twitter:

Dona Moça Eventos: <http://twitter.com/DonaMocaEventos>

Aurélia Camargo: http://twitter.com/_AureliaCamargo

Fifi Mascarenhas: http://twitter.com/Miss_FifiM

Fernando Seixas: <http://twitter.com/aquelefernando>

Fonte: GOTA...(2017)

Estes são os momentos no vlog de Dona Moça em que foram utilizadas as mídias sociais para expandir o universo da narrativa. No caso, tem-se uma narrativa que funciona transmidiaticamente, de fato, no sentido exposto por Jenkins (2009), já que todas as mídias convergem para a criação de uma mesma história, utilizando o potencial de cada uma delas para a construção do todo. No entanto, nota-se que dona Moça utilizou mais recursos transmidiáticos do que *The Lizzie Bennet*, apesar de ter menor número de seguidores, visto que, enquanto a websérie brasileira fica incompleta sem o acompanhamento regular das outras mídias, apenas uma das referências na série americana foi indispensável para a compreensão da narrativa. Na próxima subsecção, o foco de análise será o primeiro elemento da *performance*: a voz.

8.3 Voz

A voz é considerada a identidade vocal do indivíduo e está presente desde o nascimento de um bebê, com o primeiro choro, até a velhice. Ela tem o

papel de transmitir os sentimentos mais profundos e de relevar a personalidade do sujeito. Esta relação tão intrínseca entre voz e reconhecimento humano faz parte de um processo que envolve aspectos físicos, sociais e emocionais no decorrer da vida.

Segundo Boone e McFarlane (1994) a matéria prima para a comunicação oral é o som da voz e da fala, que são comportamentos aprendidos e, portanto, passíveis de modificação. A qualidade vocal é sensível ao interlocutor, à natureza do discurso e aos aspectos emocionais da situação, podendo ficar momentaneamente trêmula ou sussurrada, especialmente diante de emoções. A voz de um indivíduo pode soar feliz ou triste, satisfeita ou raivosa, segura ou insegura, plácida ou passional. Como a pessoa se sente afetivamente pode ser ouvido no som da voz assim como nas mudanças dos padrões rítmicos prosódicos da vocalização.

De acordo com estes autores, falar muito rápido transmite ansiedade, nervosismo e tensão. Falar devagar transmite um pensamento lento, uma personalidade reflexiva, de quem pensa antes de responder. No entanto, a fluência da fala nem sempre está relacionada ao pensamento. Segundo eles, pessoas que pensam rápido podem ter mais fluência na fala, mas nem todo mundo que fala devagar tem uma fluência ruim de pensamento.

A entonação é um artifício utilizado para comunicar sentimentos e emoções. Ela permite que uma mesma frase tenha vários significados. Assim, pode-se comunicar alegria, raiva, medo ou estresse apenas modulando a voz. A entonação pode contrariar o conteúdo do que está sendo dito verbalmente. Nesse caso temos uma pista de dissimulações. Essa contradição pode ocorrer de maneira consciente ou inconsciente (PORTELLA, 2006). Quando alguém diz, por exemplo, “claro que eu vou fazer!” com um tom irônico, fica óbvio que suas intenções é não fazer o que foi dito por ela.

Observa-se nas webséries, foco desta pesquisa, o cuidado com a qualidade vocal. Na análise usar-se-á o termo modulação para referir-se à manipulação do timbre vocal e ritmo cronal, parâmetros explicados no referencial teórico. Quando as personagens fazem uma pausa, chamando a atenção ou enfatizando algum gesto corporal, cuidam sempre para que não sejam prolongadas para não perder a atenção do público e tirar o dinamismo das falas. As inflexões, mudanças, entonações, jogos de voz que os atores usam nos *vlogs* enriquecem a narração, do contrário, uma voz monótona, desviaria o interesse do público.

Nas modulações destacadas para os principais personagens, denominar-se-á “voz normal” a modulação mais usada e que não ofereça indícios de exigir esforço para ser usada. Em outras palavras, sempre que não for possível perceber uma configuração incomum (que a personagem raramente usa) dos lábios, da garganta ou de qualquer outra parte do corpo externamente visível, bem como um timbre ou ritmo de fala incomum, a modulação será considerada normal.

A voz normal será codificada como “Modulação A” e as principais configurações que não se encaixam nessa categoria serão codificadas com outras letras (B, C, D e E). Todos os parâmetros timbrísticos e rítmicos serão observados sem instrumentos ou métodos de medição, mas apenas com a percepção auditiva da pesquisadora, visto que se pretende realizar uma análise predominantemente qualitativa. Cada modulação será, enfim, associada a um estado emocional que a intérprete pretende evocar com sua narração e atuação. Como são inúmeras as modulações passíveis de categorização, focar-se-á nas emoções alegria, tristeza e raiva, pois foram constatadas em ambas as webséries.

O objetivo das subseções a seguir é apresentar alguns exemplos de como foi usada a voz nas webséries, em muitos casos informando exatamente a marcação de tempo em cada episódio referenciado. Vale destacar que a opção pelos personagens Lizzie, Lydia, Darcy, Charlotte e Jane, na websérie *The Lizzie Bennet Diaries* e Aurélia, Fernando e Fifi, na *Dona Moça Eventos*, ocorreu em virtude dos mesmos serem os principais.

8.3.1 *The Lizzie Bennet Diaries*

8.3.1.1 Lizzie

Modulação A: Corresponde a voz normal caracterizada por emoção estável. A altura da voz é aguda e a intensidade moderada. O ritmo conta com poucas pausas, mas as palavras são bem articuladas. Ênfase é empregada em palavras que mudam o sentido da frase, como, por exemplo, quando ela fala (no primeiro episódio) que ainda não vestiu a camiseta que ganhou da mãe (I have yet to wear it), finaliza a frase enfatizando “ever” para deixar subentendido que nunca vai vestir. Essa modulação pode ser observada em todos os episódios.

Modulação B: A voz é transformada para marcar um tópico de pergunta e resposta, com uma voz interrogativa seguida da voz normal para responder. A altura da voz fica mais aguda, a intensidade fica mais forte e a emoção fica com uma conotação pejorativa e cômica, como se a personagem estivesse imitando as pessoas que fariam a pergunta e como se tal indagação fosse irritante. O ritmo é marcado por uma velocidade maior e sem pausa alguma, desde o início até o fim da pergunta, como se ela não respirasse. A dicção permanece clara, mas não há ênfases. Essa modulação pode ser observada no Episódio 1, quando Lizzie apresenta o vlog, a partir da marcação de tempo “0:34”.

Modulação C: Voz transformada para imitar um locutor de show. A altura da voz desce para o grave a fim de evocar uma voz masculina, com intensidade e emoção ajustadas para corresponder com o entusiasmo de um apresentador. Ritmicamente, o andamento da voz desacelera e fica um pouco mais pausado. Assim como um apresentador dá ênfase à chamada do evento ela enfatiza aquilo que apresenta (no caso, a prova que sua mãe é presidente do clube 2.5 WPF sigla para casa com dois filhos e meio e uma cerca branca de madeira). Essa modulação pode ser observada no Episódio 1, a partir da marcação de tempo “0:50”.

Modulação D: A voz é transformada para imitar a mãe da protagonista. A articulação é alterada para reproduzir outras vozes e a amplitude da frequência vocal aumenta, alcançando notas mais graves e mais agudas que o normal, o que deixa bem exagerado o esforço para sair da Modulação A. Essa modulação pode ser observada no Episódio 1, a partir da marcação de tempo 1:31.

Modulação E: Imitação de alguém fazendo pergunta, mas, dessa vez, com uma entonação mais grave, fraca e honestamente curiosa, sem conotação pejorativa ou cômica. Essa modulação pode ser observada no Episódio 2, a partir da marcação de tempo “0:13”.

8.3.1.2 Lydia

Modulação A: Corresponde a voz normal, caracterizada por empolgação, frequência aguda, intensidade irregular (moderada com eventuais gritos) e ritmo alternado, predominantemente acelerado com momentos lentos. Essa modulação pode ser observada no Episódio 1, a partir da marcação de tempo “2:38”, quando Lydia aparece no quarto e se apresenta para os espectadores.

Modulação B: Voz irritada, com frequência mais grave, intensidade irregular, ritmo desacelerado, muitas ênfases e eventuais ronronar (vibração laríngea de baixa frequência semelhante à dos gatos). Pode ser observada no episódio 4, quando Lydia conta pra irmã que conheceu Bing.

Modulação C: Voz tatibitateante (infantilizada, como aquela usada para se falar com bebês), caracterizada por alta frequência, ritmo desacelerado e pronúnciação mais focada no afeto do que na mensagem transmitida. Pode ser observada no episódio 6, quando Lyzzie imita Darcy e Lydia Bing.

Modulação D: Voz transformada para imitar seu pai, caracterizada por baixa frequência (altura de voz masculina), timbre encorpado e um vocabulário mais formal do que a personagem costuma usar. Pode ser observada no tempo 1:41 do episódio 37.

Modulação E: Voz transformada para imitar Jane, sua irmã. A altura continua nas frequências típicas de uma voz feminina, mas a intensidade cai muito abaixo do normal, com as palavras menos vocalizadas (mais assopradas), exagerando o caráter ofegante da voz de Jane. Ademais, o vocabulário é preenchido com palavras poéticas e inocentes, outro exagero de como a personagem representada fala. A modulação pode ser observada no tempo 2:56 do episódio 37 do vlog principal.

8.3.1.3 Darcy

Modulação A: Corresponde a voz normal caracterizada por emoção estável. A altura da voz é grave e a intensidade moderada. O ritmo é lento, poucas pausas, mas as palavras são bem articuladas. Como observado no episódio 80.

Modulação B: voz triste, a frequência fundamental foi média baixa, com poucas variações no tom da voz, com contornos decrescente. Velocidade de voz lenta e muitas pausas. Como observado a partir de 4 minutos do episódio 61, quando Darcy descobre como foi retratado por Lizzie nos vídeos anteriores.

Modulação C: Voz bem articulada, mas com ritmo mais rápido. Variação na intensidade da voz, em alguns momentos mais fracos e em outro mais forte. A voz irritada ou emocionalmente instável aconteceu porque o personagem não conseguiu alcançar seu objetivo, ele se declarou para Lizzie e a resposta da protagonista foi de indiferença e raiva. Pode-se observar esta modulação a partir dos 2 minutos do episódio 60.

8.3.1.4 Charlotte

Modulação A: Corresponde à voz normal, caracterizada por entonação com frequência aguda, intensidade moderada e emoção estável. O ritmo é rápido, mas com várias pausas. Exemplo: final episódio 1, quando aparece pela primeira vez no vlog para se apresentar.

Modulação B: Voz transformada para imitar o pai de Lizzie. A frequência fica mais grave, por ser uma voz masculina, e a boca é puxada para a esquerda. Essa modulação pode ser observada no Episódio 1, a partir da marcação de tempo “1:31”.

Modulação C: Corresponde a voz irritada caracterizada por entonação com emoção alterada (irritação, descontentamento), frequência aguda e intensidade moderada. Palavras insultuosas são enfatizadas, como na fala [...] and a total BRAT, no Episódio 2. Essa modulação pode ser mais bem observada ao longo do Episódio 42.

8.3.1.5 Jane

Modulação A: Voz normal, caracterizada por entonação com intensidade fraca, timbre suave, frequência aguda e ritmo sem pausas, o que deixa a voz ofegante. Essa modulação pode ser observada no Episódio 2, a partir da marcação de tempo “1:31”.

Modulação B: Diminuição das características melódicas, voz com poucos harmônicos, tom grave e gama tonal restrita. Características de timidez e introversão. Essa modulação é usada em muitos episódios, podendo ser observada, para citar um, no tempo “1:40” do Episódio 33.

Modulação C: Voz triste com um padrão grave e velocidade de fala lentificada. A frequência e intensidade estão diminuídas. Pode ser observada no Episódio 48, a partir da marcação de tempo “3:37”, Jane conta para irmã que Bing foi embora sem se despedir.

8.3.2. *Dona Moça Eventos*

8.3.2.1 Aurélia

Modulação A: A voz normal desta personagem se caracteriza por emoção estável, altura da voz aguda e a intensidade moderada. O ritmo conta com poucas pausas,

mas palavras são bem articuladas. Exemplo: episódio 1 quando apresenta a websérie.

Modulação B: Imitação da voz de ressaca, ritmo lento com pronúncia arrastada, tom relaxado ocasionando alturas mais graves. Variações acentuadas de frequência fundamental, produzindo sensação de instabilidade à emissão. Exemplo: episódio 20, quando depois da festa épica quando se declara para Fernando, ela volta atrás e diz que foi tudo um mal entendido.

Modulação C: voz irritada, ritmo acelerado, intensidade alta. Exemplo: episódio 30, quando Aurélia e Fernando discutem. O que chama mais atenção nesta voz é a característica desagradável da emissão. O esforço para falar é visível, e existem ataques vocais bruscos.

Modulação D: voz triste, representando o estado emocional da protagonista. Voz lenta, com pausas e suspiros. Frequência vocal baixa. Pode ser observado no início do episódio 4, quando Aurélia anuncia para os espectadores que sua empresa foi contratada para organizar o casamento de Fernando e Madê.

Modulação E: voz vibrante e alegre. Contorno entonacional crescente com intensidade vocal, variando entre alta e baixa. Velocidade da fala rápida e poucas pausas. Como pode ser observado no final do episódio 34, a partir dos 2 minutos e 34 segundos.

8.3.2.2 Fernando

Modulação A: voz grave, mansa (intensidade moderada), ritmo pausado. Voz normal, esta modulação aparece em vários episódios.

Modulação B: voz irritada, ritmo acelerado, intensidade grave, exprimindo o sentimento de raiva, o que amplifica a voz. Percebe-se a quebra de frequência e sonoridade da fala. Pela situação de rigidez, a frequência fundamental é aguda. Exemplo: episódio 30, quando Aurélia e Fernando discutem.

Modulação C: A altura da voz é baixa e grave com intensidade moderada, ritmo lento com algumas pausas, caracterizando o estado emocional de tristeza do personagem. Observado a partir do 1 minuto e 46 segundos, do episódio 18, quando Aurélia e Fernando se reencontram depois dela ter-lhe humilhado.

Modulação D: A intensidade da voz é mais intensa (forte), velocidade variando entre rápido e lento, poucas pausas. O objetivo era apresentar uma voz mais alegre, mas

o ator que faz este personagem, mantém durante toda a série o mesmo tom de voz, independente do seu estado emocional. Para representar a emoção de alegria foi escolhido o episódio 13, onde Fernando se apresenta para o público.

8.3.2.3 Fifi

Modulação A: Voz normal, agitada, aguda, intensidade alta, ritmo acelerado, voz típica de uma pessoa alegre.

Modulação B: Voz empolgada, com altura elevada, muita intensidade e um leve vibrato, quanto à articulação, ela exagera no movimento da boca. Isso pode ser observado no tempo 2:22 do Episódio 1, quando ela aparece pela primeira vez no vídeo dizendo que a gravação foi boa.

Modulação C: Voz irônica, entonação com frequência variando entre grave e aguda, intensidade forte, articulação arrastada e conotação cômica. Essa modulação pode ser observada no Episódio 19, quando Fifi fala da festa que vai organizar para festejar seu aniversário. As características desta modulação aparecem em todas as demais, pois trata da personalidade da personagem. Em nenhum momento ela ficou triste ou com raiva.

8.3.3 Sobre a voz nas webséries

Com relação à voz, percebe-se que ao interpretar as emoções da fala a maioria dos atores foi sensível a algumas características que representavam o sentimento que estavam vivenciando seus personagens (raiva, tristeza, alegria etc.). Nas webséries analisadas os personagens fizeram bom uso da voz para dar significados e vida ao texto, além de cativar o público para se manterem conectados à história.

O estado emocional de alegria, geralmente, apresentou vocalização breve e suave e frequência relativamente baixa, bem como pequena variação ao longo da fala. A entonação foi crescente com intensidade vocal forte e alta com velocidade da fala rápida e poucas pausas. O de tristeza, na maioria das vezes, foi representado por voz mansa, frequência vocal média baixa, intensidade fraca e muitas pausas na fala. A característica vocal da raiva foi considerada moderadamente tensa. Em se tratando dos aspectos acústicos a intensidade vocal

foi forte com frequência de média a alta, dicção clara, porém a fala é rápida, com poucas pausas.

A voz é um dos componentes da narração oral, mas não é certamente o único. Expressões faciais, entonações, gesto, movimento: todo o corpo é implicado na *performance*.

8.4 CORPO

Muito se pode comunicar e muito se comunica com o corpo. Zumthor (2007) trata da utilização do corpo como meio de expressão artística, que tende a colocar a arte no caminho das necessidades humanas básicas, ao fazer retomar práticas anteriores à elucidação da voz: o gesto. Como a voz, o gesto também projeta o corpo no espaço da *performance*, no ato da representação. Sendo assim, o gesto contribui com a voz para fixá-lo no espaço e para compor significações aos seus desejos mais profundos, o mundo se materializa no corpo, ou seja, não existe mundo fora de uma estrutura corpórea, pois é a partir dele que os sujeitos exteriorizam suas emoções e as tornam reais.

O narrador de histórias compõe a sua história utilizando os fatos do cotidiano, mostrando-se inteiro em corpo e voz. A oralidade de que se compõe a narrativa é revelada na postura do contador. O contador exercita o que Zumthor (2007) denomina de “estruturação corporal”, tudo o que é específico da corporeidade¹⁵, incluindo o olhar, o gesto, o que comporiam a “gestualidade”. O corpo do narrador integra-se à voz, realizando os gestos indispensáveis à expressão da arte de contar. Narrar histórias, tradicionalmente, é uma atividade desenvolvida, geralmente, com as pessoas sentadas. Inclusive o contador, que dessa forma se posiciona na mesma altura dos seus ouvintes, podendo interagir melhor com eles. Como as webséries analisadas estão em formato de *vlog*, os personagens aparecem sempre sentados, com exceção nos episódios 80 de *The Lizzie Bennet* e 30 de *Dona Moça*.

¹⁵ É a maneira pela qual o cérebro reconhece e utiliza o corpo como instrumento relacional com o mundo.

Figura 9 – Corpo inteiro dos protagonistas

Fonte: print ep.80 *The Lizzie Bennet Diaries*

Permanecendo sentado, os atores têm os movimentos limitados à parte superior do corpo, o que concentra a gestualidade principalmente nas mãos. Mesmo contidos pela posição sentada, os gestos não deixam de se alargar e procurar expressar o que está sendo narrado. A cabeça é, de todas as partes do corpo, a de maior importância na gesticulação, uma vez que é a região do corpo mais observada no vídeo. Assim, de nada valeria uma gesticulação bem feita com as mãos se acompanhada por uma expressão facial inconveniente ou apática. Nas webséries, os *performers* posicionam a cabeça da mesma maneira que utilizaria ao conversar com um velho amigo: nem altiva, para não transmitir arrogância; tampouco abaixada, pois passaria uma impressão de insegurança com relação ao conteúdo da mensagem. A cabeça acompanha a linha traçada pela visão de tal sorte que, direcionados os olhos para a direita ou para a esquerda, a cabeça acompanha tal movimento.

A expressão facial atua como um reforço daquilo que está sendo dito, e a melhor maneira de se conseguir falar com convicção e segurança consiste em conhecer tais expressões. Segundo Ekman (2011), os seres humanos são capazes de produzir mais de 10 mil microexpressões faciais. Este autor sugeriu a existência de seis emoções básicas (alegria, tristeza, nojo, raiva, surpresa e medo) presentes em todas as culturas. Não se apreendem determinadas emoções, pois essas são expressas na face através de movimentos musculares involuntários, inatos de acordo com a emoção experimentada. O fácil reconhecimento das expressões faciais poderia então ser explicado por serem emoções experimentadas por todos (inerentes a qualquer ser humano, independente de sua nacionalidade ou cultura). Apesar das expressões faciais serem universais, deve-se lembrar que as

emoções geradas por acontecimentos idênticos são diferentes dependendo de cada cultura.

É preciso entender que a explicação de expressões faciais defendidas por Ekman são emocionais, involuntárias, mas na arte estas emoções são representadas nas encenações. Neste trabalho, opta-se por analisar as expressões faciais que representam as emoções dos personagens, isto é, alegria, tristeza, surpresa e raiva.

8.4.1 *The Lizzie Bennet Diaries*

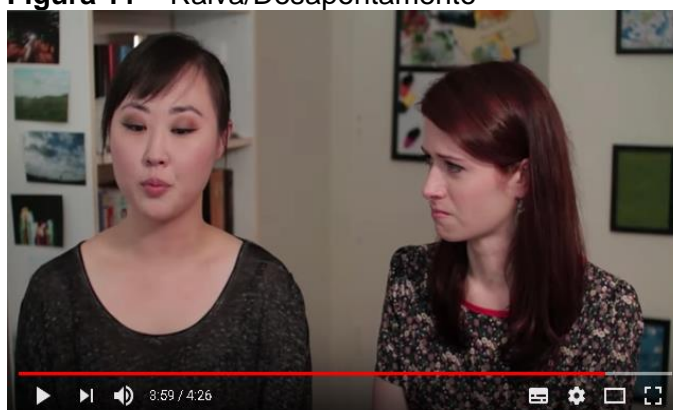
De acordo com Ekman e Friesen (2003) e Ekman (2011), os padrões musculares presentes na **alegria** estão demarcados por um sorriso ocasionado pelo músculo facial zigomático maior, gerando o levantar das bochechas, além da separação dos lábios superior e inferior com conseqüente aparecimento das gengivas e enrugamento das pálpebras, como representado na Figura X.

Figura 10 – Alegria



Fonte: print ep. 86 *The Lizzie Bennet Diaries*

A **raiva** é caracterizada por uma junção das sobrancelhas unidas para o centro ocorrendo o enrugamento entre elas, tendo como consequência o fenômeno do olhar concentrado. Na parte inferior, ocorre a compressão dos lábios deixando-os mais finos (Ekman e Friesen, 2003; Ekman, 2011). É o que observamos no episódio 24, no qual Charlotte conta para a amiga que vai largar a faculdade porque arrumou um emprego. A expressão de Lizzie deixa evidente que ela ficou com raiva e desapontada pela decisão da amiga, o que faz com que elas fiquem brigadas por vários episódios, como mostra a Figura 11.

Figura 11 – Raiva/Desapontamento

Fonte: *print ep. 24 The Lizzie Bennet Diaries*

Na expressão facial de **tristeza**, ocorre o levantamento dos cantos internos das sobrancelhas unindo-as. Ocorre também o rebaixamento do olhar, deixando as pálpebras superiores se curvarem ou penderem. Na parte inferior da face, há uma leve abertura da boca, os cantos projetam-se para baixo, as bochechas são erguidas aparentando apertar os olhos (EKMAN; FRIESEN, 2003; EKMAN, 2011). É o que podemos observar no episódio 94, a expressão facial da protagonista, Lizzie, quando ela comenta a situação de Lydia depois do vazamento na internet de seu vídeo de sexo. A Figura 12 apresenta certa angústia pela traição do namorado da irmã Lydia.

Figura 12 – Tristeza.

Fonte: *print ep. 84 The Lizzie Bennet Diaries*

Quanto à expressão de **surpresa** as sobrancelhas são erguidas e pálpebras superiores e inferiores tensionadas o máximo possível, além de maxilar aberto (EKMAN; FRIESEN, 2003; EKMAN, 2011). Um exemplo é Figura X, quando Lydia conta para irmã e a amiga que também foi convidada para participar do VidCon, percebemos que Lizzie se mostra surpresa.

Figura 13 – Surpresa

Fonte: *print* ep. 24 *The Lizzie Bennet Diaries*

Quanto ao figurino, cada personagem tem uma roupa ou acessório que o representa. Apesar da mãe de Lizzie nunca aparecer no vídeo, sempre quando ela é mencionada a personagem que a imita usa um chapéu, colar de pérola, echarpe e brincos enormes. O pai é sempre representado por um cachimbo arqueado e um chapéu marrom, lembrando o figurino que foi usado na adaptação da obra para o cinema. Darcy é exibido com uma boina marrom e gravata borboleta vermelha, provavelmente a intenção seja de ironizar a posição social da personagem que é arrogante.

Toda vez que os personagens se referem a Bing, usam um estetoscópio e um fotoforo, instrumento usado por médicos, já que ele é um estudante de Medicina. Jane é representada por uma flor no cabelo, pois simboliza a personagem romântica. Para compor o personagem de Wickham sempre quando ele aparece em cena ou quando é imitado quem o representa usa óculos de natação na cabeça, já que seu personagem é um atleta.

Prosseguindo a análise, foca-se a seguir o corpo dos mediadores da websérie brasileira.

8.4.2 *Dona Moça Eventos*

Contar histórias é mais do que oferecer palavras, do que movimentar mãos, imitar vozes ou gesticular. Para que a palavra seja viva, o contador de histórias utiliza seu corpo como instrumento de manifestação de sua arte, oferecendo sua expressão para dar brilho e emoção à sequência da narrativa. Dessa forma, ao contar, o narrador empresta seu corpo para a história a fim de que esta impere para os ouvintes acima de qualquer coisa.

Como em *The Lizzie Bennet Diaries*, os atores passam a maior parte do tempo ora sentados, ora movimentando a parte superior do corpo, especialmente os braços e as mãos. Também como na outra websérie, a parte mais importante da expressão corporal foi a face. Assim, vale observar as emoções representadas por cada expressão facial, como: alegria, tédio, tristeza e raiva.

Conforme Morris Ekman (2011), além dos sinais faciais descritos anteriormente, a alegria também pode ser indicada por sinais gestuais e de postura, como a cabeça inclinada para trás, braços erguidos acima dos ombros, elevada atividade e velocidade do cotovelo e ações como batimento de palmas, como ilustrado pela Figura 14, cena do episódio 35 quando as atrizes celebram o fim da série.

Figura 14 – Alegria



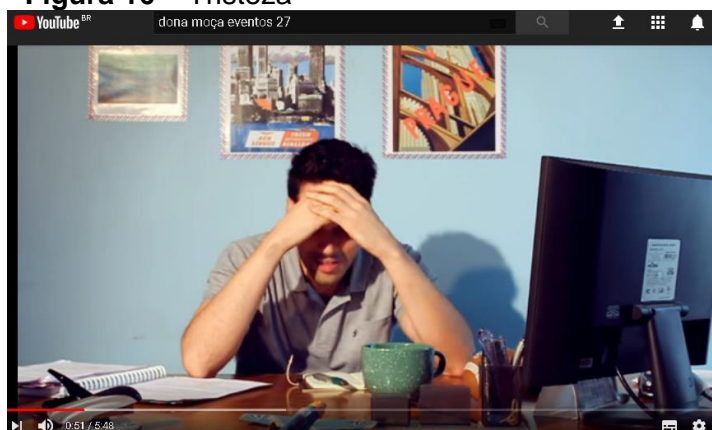
Fonte: *print ep. 35 Dona Moça Eventos*

No episódio 7 as protagonistas estão selecionando os vídeos dos candidatos ao emprego, elas demonstram sinais de tédio e aborrecimento: bocejo falso (não como necessidade física, mas ato deliberado que pode assumir um certo exagero), suspiro profundo, expressão facial paralisada, cobertura da face com as mãos e contorção de diversos músculos criando, momentaneamente, uma expressão semelhante a agonia com o intuito de revelar o seu desconforto.

Figura 15 – Tédio

Fonte: *print ep. 7 Dona Moça Eventos*

A tristeza é indicada pela cabeça e peito inclinados para frente, sem torção abdominal, braços neutros ao longo do tronco e postura descaída, sem rigidez. Os movimentos são morosos, com baixa amplitude e pouca velocidade no cotovelo. Mãos sobre a cabeça. O corpo está relaxado, com o peito tombado e inclinado em direção ao chão, como retratado pela Figura 16, com cena do episódio 27, quando Fernando fica triste por ter sido humilhado pela protagonista.

Figura 16 – Tristeza

Fonte: *print ep. 27 Dona Moça Eventos*

De acordo com Eckman (2011), a raiva é caracterizada pelo descer e junção das sobrancelhas e pressionar dos lábios, aumentando a adrenalina e a sensação de hostilidade, como ilustra a Figura 17, que faz parte da única cena em que os atores contracenam em pé. Nela, observa-se que a protagonista cruza os braços, defendendo seu espaço pessoal, enquanto Fernando inclina-se invadindo esse espaço de forma ameaçadora.

Figura 17– Raiva

Fonte: print ep. 30 *Dona Moça Eventos*

Diferentemente da série americana, *Dona Moça Eventos* faz pouco uso de acessórios e conta com vestimentas típicas de um ambiente empresarial, porém mais informal por se tratar de uma empresa prestadora de serviços administrada por jovens.

Na próxima seção será feita a análise dos espaços utilizados nas referidas webséries.

8.5 ESPAÇO

Um dos principais elementos que caracteriza o espaço são as formas como ele pode ser apropriado tanto pelos mediadores quanto pelo leitor-ouvinte. A narração de história é determinada por um complexo intercâmbio de estímulos que constituem a sua raiz, definindo-a como um espaço relacional de esferas afins – dentre elas, essencialmente, inclui-se trocas entre mediadores, entre espectadores e entre mediadores e espectadores.

Em um nível secundário, identificam-se outras relações que complementam os vetores de determinação das interações primárias, algumas seriam entre os elementos do evento, outras entre estes e o artista (atores, performers etc). Além destas, entre os elementos e os espectadores. Por fim, entre todo o evento e o espaço onde ele acontece. Para que esta trama complexa tenha consistência é necessário que todo o espaço seja usado na *performance*. Cada cena pode criar seu próprio espaço, incorporando as mais diversas áreas e os mais inusitados lugares (SCHECHNER, 1994). Nesta seção foi analisada, primeiramente, o espaço como lugar, em seguida a interação entre atores e espectadores.

8.5.1 *The Lizzie Bennet Diaries*

Na websérie, o espaço é a casa da família Bennet, na Califórnia, nos Estados Unidos. Através das suas narrativas, pode-se deduzir que os espaços frequentados pelas irmãs são sempre os mesmos: o quarto de Lizzie, a casa de Bing Lee, o VidCon, o escritório de Charlotte e a empresa de Darcy. O Quadro 6 apresenta cada ambiente em que ocorrem os episódios.

Quadro 6 – Ambientes

Ambiente	Episódios
Quarto Lizzie	1 ao 24 / 35- 50/ 67-76
VIDCON	25 e 26
Casa do Bing	27-34
Escritório Charlotte	51-66
Sala Pemberley Digital	77
Escritório Pemberley Digital	78-84
Sala da casa de Lizzie	85-100

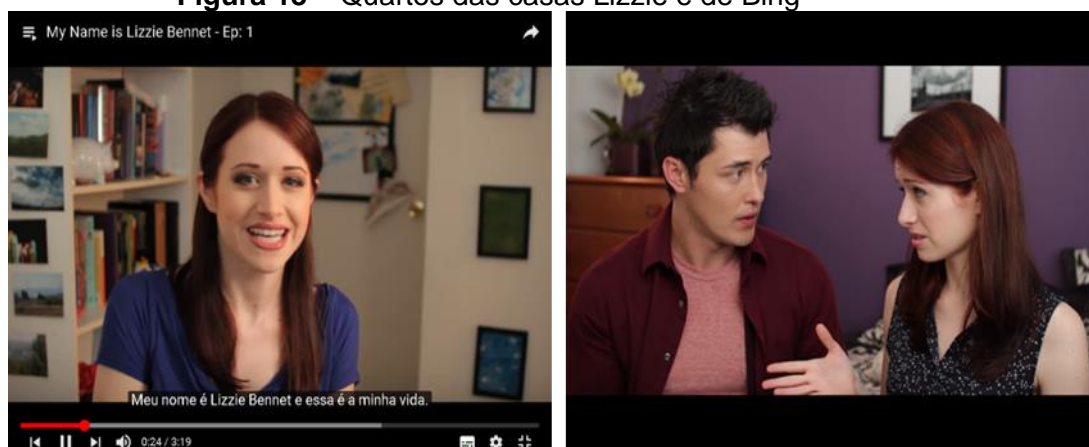
Fonte: Autoria própria.

Constata-se que o cenário recorrente de *The Lizzie Bennet* é o quarto, seja o da protagonista ou o de hóspede da casa de Bing. Vale lembrar que uma característica do *vlog* é o *performer* falando para uma câmera, geralmente no quarto, criando um ambiente de intimidade. Burgess e Green (2009, p. 50) corroboram com esta afirmação quando afirmam que os *vlogs* podem ser considerados como “um gênero de produção cultural”; também compreendidos como “a cultura do quarto”. Deste modo, o quarto é um “espaço semiprivado de participação cultural”, tornando-se cada vez mais “publicizado” através de câmeras e webcams, ao ser compartilhado em redes sociais e no próprio YouTube. A relação entre o quarto e os *vlogs* pode ser amplamente percebida na websérie analisada, pois a maioria dos episódios foram gravados neste espaço, onde o usuário pode observar tanto o quarto em si, quanto, no exemplo do quarto de Lizzie, os livros e adereços dispostos nas estantes.

A presença dos livros nos vídeos é coerente com o pensamento de Chartier (1999), levando o leitor a compreender que tal presença em fotografias

oficiais, indica uma autoridade decorrente do saber que o livro carrega. Para o autor, quando alguém se vale da presença do livro, a representação deste remete ao poder que “funda-se sobre uma referência ao saber” e, assim, este alguém “se mostra ‘esclarecido” (CHARTIER, 1999, p.84). Esta é a realidade de Lizzie, que é uma estudante de pós-graduação. A “cultura do quarto” pode ser visualizada na composição da Figura 18.

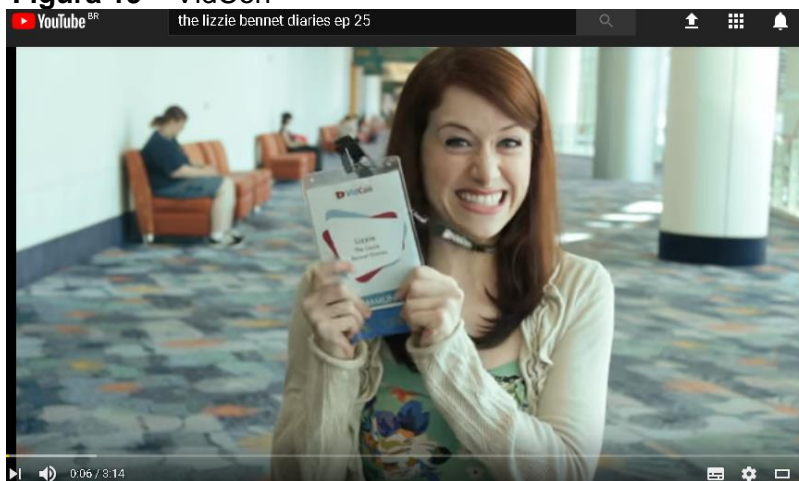
Figura 18 – Quartos das casas Lizzie e de Bing



Fonte: print dos episódios 01 e 27 do vlog *The Lizzie Bennet Diaries*

Nestes espaços foi gravada a maioria dos vídeos, totalizando 57 episódios. Os vídeos de 1 ao 24, do 35 ao 50 e 67 ao 76, quase metade da história, se passaram no quarto de Lizzie. Entre os episódios 27 e 34, como na obra original Lizzie se hospeda na casa do pretendente da irmã, ficando no quarto de hóspede.

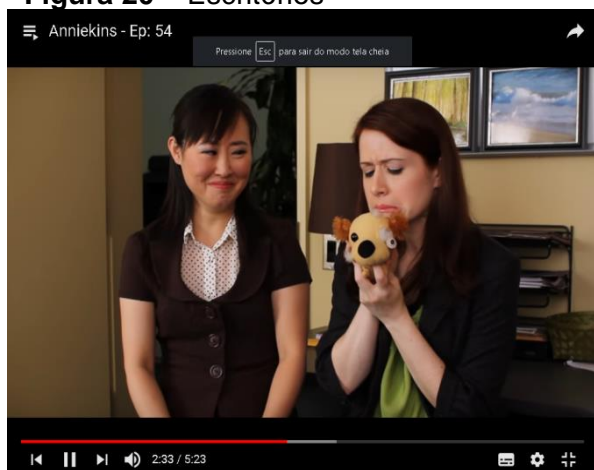
Outro espaço utilizado é o saguão da VidCon, um dos maiores eventos de vídeo *online*, que traz a internet para o mundo *offline* e reúne os principais nomes da indústria, criadores de conteúdo e a comunidade em um só lugar. Foram apenas 02 episódios neste cenário (25 e 26), quando a personagem continua com a narrativa enquanto apresenta aos fãs o evento.

Figura 19 – VidCon

Fonte: print ep. 25 *The Lizzie Bennet Diaries*

Na websérie o cenário cumpre as mesmas funções que em outros espaços artísticos, que é o de representar o lugar e o tempo no qual se encontra o personagem. Também atua como elemento de significação, que junto com outros elementos da cena, transmite ao público uma mensagem (CARDOSO, 2009).

Um dos elementos fundamentais da história é a inserção no mercado de trabalho, em alguns episódios as personagens interagem em empresas. Nos capítulos 51 até 56 Lizzie visita Charlotte na empresa Collins & Collins e nos episódios 77 até 84 ela faz um estágio na empresa Pemberley Digital, de propriedade de Darcy. Vale destacar que na vida real essa é a empresa que produz a websérie. Os escritórios dessas empresas podem ser conferidos na Figura 20.

Figura 20 – Escritórios

Fonte: print dos episódios 01 e 27 do vlog *The Lizzie Bennet Diaries*

Lizzie encerra a websérie após voltar para sua casa, mas agora os vídeos são gravados na sala, como mostra a Figura 21. As mudanças de cenário no decorrer da websérie, deram dinamismo para ela. Todo espetáculo tem uma mensagem ou imagem a passar, e essa imagem pode influenciar na percepção do público. O espaço onde as ações são encenadas é um recurso importante nas webséries, pois ela ambienta e ilustra o espaço/tempo materializando o imaginário e aproximando o público da história.

Figura 21 – Sala



Fonte: print ep. 95 do vlog *The Lizzie Bennet Diaries*

Assim, percebe-se a importância do espaço físico para a narrativa em questão. Além de retratar os ambientes descritos pela história original, eles ajudam a criar uma atmosfera que contribui para a imersão e realismo da cena. No entanto, também há uma dimensão abstrata do espaço, aquela que Bortolin (2010) chama de *oralisfera*. Como se trata de uma narrativa mediatizada, sem a participação física e simultânea do público, não há uma *oralisfera* tradicional, porém isso não significa que a dimensão cultural, psicológica e ficcional do espaço esteja ausente.

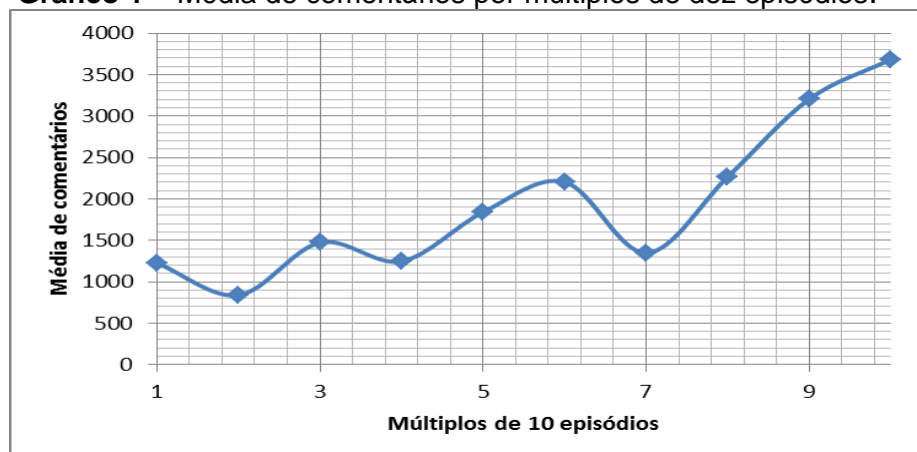
Na época da postagem da websérie, milhares de internautas participavam da narrativa comentando os vídeos no YouTube e interagindo com os narradores nas outras mídias. O Quadro 7 apresenta uma média do número de comentários a cada dez vídeos.

Quadro 7 – Média de comentários a cada dez vídeos

Episódios	Total de comentários	Média por episódio
1 a 10	12257	1225,7
11 a 20	8397	839,7
21 a 30	14729	1472,9
31 a 40	12486	1248,6
41 a 50	18407	1840,7
51 a 60	22046	2204,6
61 a 70	13481	1348,1
71 a 80	22682	2268,2
81 a 90	32062	3206,2
91 a 100	36851	3685,1

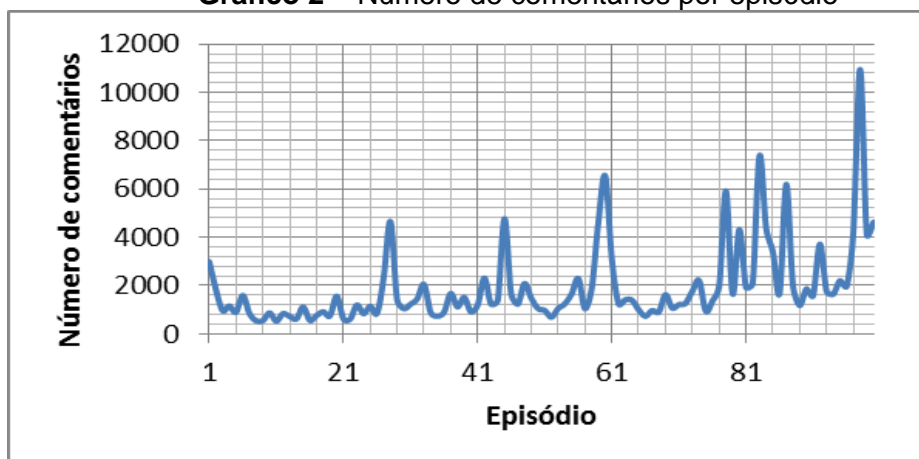
Fonte: Resultados da pesquisa

Percebe-se uma média próxima de 1.000 comentários por episódio e sobe ao longo da série até se aproximar dos 4.000. Essa tendência crescente pode ser visualizada na curva do Gráfico 1, onde consta a média a cada dez episódios por múltiplos de dez.

Gráfico 1 – Média de comentários por múltiplos de dez episódios.

Fonte: Resultados da Pesquisa

Além da tendência crescente, é interessante destacar que o número real de comentários por episódio oscilou entre 529 (no episódio 11) e 10.949 (no episódio 98). Esses pontos podem ser observados no Gráfico 2, que apresenta o número absoluto de comentários por episódio.

Gráfico 2 – Número de comentários por episódio

Fonte: Resultados da Pesquisa

O maior pico de comentário ocorreu em momentos de clímax do romance entre Lizzie e Darcy, com falas muito próximas das escritas na obra original. A saber, o terceiro episódio mais comentado foi o número 60 com 6.546 comentários foi quando Darcy revela seus sentimentos. O segundo no momento em que os protagonistas se reencontram na empresa de Darcy (episódio 83, com 7.370 comentários). O primeiro quando se declaram no episódio 98, com 10.949 comentários. Destaca-se que nesses dados não foram incluídas as interações nas outras mídias e em *vlogs* complementares, o que revelaria uma participação maior e mais direta do leitor-ouvinte na narrativa.

8.5.2 Dona Moça Eventos

O espaço físico consistiu sempre no interior da empresa, predominantemente nas salas das protagonistas, com apenas um episódio na recepção. O cenário contou com alterações no arranjo espacial, ou seja, no mobiliário, nas cores da parede, nos quadros *etc.* Quanto à dimensão extrafísica, os leitores tiveram a oportunidade de interagir por meio das redes sociais e do próprio YouTube, sendo a interação desse último registrada no Quadro 8, que traz uma média de comentários por episódio a cada sete episódios.

Quadro 8 – Média de comentários a cada sete vídeos

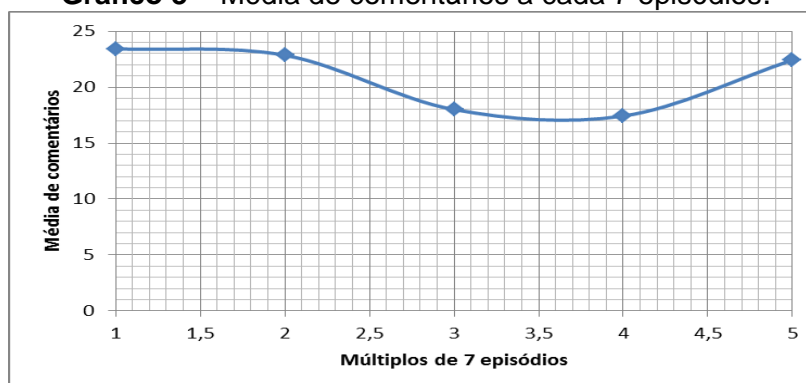
Episódios	Total de comentários	Média por episódio
1 a 7	164	23,4
8 a 14	160	23
15 a 21	126	18
22 a 28	122	17,5
29 a 35	157	22,5

Fonte: Resultados da Pesquisa

Percebe-se que a média permaneceu sempre próxima dos vinte comentários por episódio, com um desvio máximo de três comentários. Apesar da tendência da média ser constante, houve oscilação, nos valores absolutos, entre sete (no episódio 19) e cinquenta e seis comentários (no episódio 1).

Apesar do baixo número de comentários, comparado ao de *The Lizzie Bennet Diaries*, o engajamento foi maior, pois há 690 inscritos no canal da websérie brasileira, o que significa que a média do percentual de interação, entre quem comenta e quem assiste, é de 3% (valor obtido dividindo cada média de comentários por 690 e multiplicando por 100%). Fazendo o mesmo cálculo para a websérie americana, que possui 270.000 inscritos, chega-se a uma média inferior a 1% (sendo que o valor oscila entre 0.3% e 1.4%).

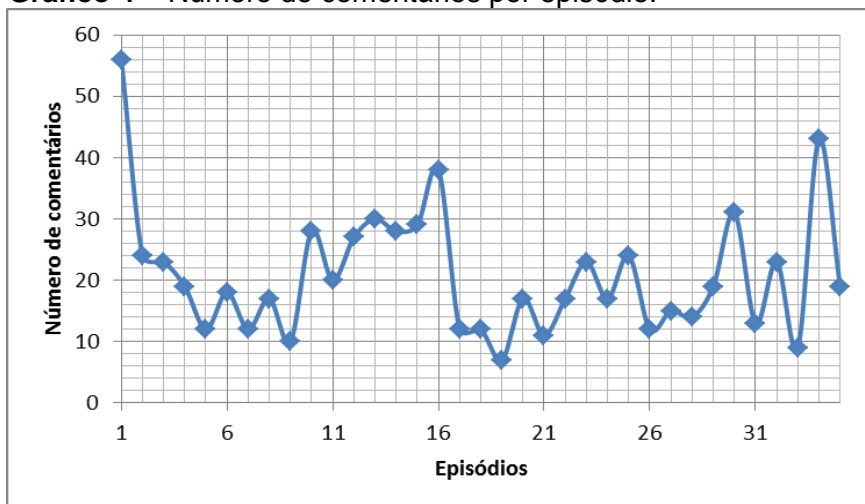
Entretanto, apesar de *Dona Moça Evento* conseguir atingir um maior percentual de interação com seus webespectadores, o número de inscritos não foi alto o suficiente para justificar a continuidade da produção, visto que ela é custosa. O Gráfico 3 apresenta a média de comentários a cada sete episódios em função de múltiplos de sete episódios.

Gráfico 3 – Média de comentários a cada 7 episódios.

Fonte: Resultados de pesquisa

Como pode ser observado, o gráfico 3 indica uma perda de interesse na metade da série. Apesar disso, como foi comentado na tabela do Quadro 8, o número de comentários permanece em crescimento constante ao longo da série. O Gráfico 4, a fim de apresentar os dados completos, apresenta o número absoluto de comentários em cada episódio.

Gráfico 4 – Número de comentários por episódio.



Fonte: Resultados da Pesquisa

Nesse gráfico, é mais visível a oscilação do número de comentários entre episódios. Fica também evidente que há três pontos de ápice, que representam os três episódios com maior interação do público. O primeiro deles é a introdução à série, *Olê, Olá!*, no qual a protagonista apresenta o *vlog*. O segundo é o episódio 34, *Fica*, que mostra a reconciliação do casal. Enfim, o terceiro é o episódio 16, *Falando Sério*, quando a protagonista humilha Fernando, que buscava uma resposta para sua declaração de amor.

Finalizando tais observações sobre o espaço, passa-se a analisar o último elemento performático: a presença.

8.6 PRESENÇA

Acredita-se que a maior diferença entre a narração de história no espaço físico e virtual seja a ausência da interação física com o público. A dimensão da história, na presença real de um público, se amplia pela cumplicidade da interação estabelecida entre ambos, por meio dos olhares, expressões do corpo e outros recursos, ao utilizar como fundamento a interação com o ouvinte. Nas

websérie analisadas, apesar de não existir esta interação física entre espectador e ator, percebe a presença, isto é, a força do carisma da *performance* que prendeu o público na narração da história, principalmente *The Lizzie Bennet*. Na seção Espaço foi analisada a interação com o público, na próxima será observado o tempo da narrativa na websérie de *The Lizzie Bennet Diaries*.

8.6.1 *The Lizzie Bennet Diaries*

De acordo com Gancho (2002), o tempo de uma narrativa pode estar ligado tanto à duração da história (no tempo da narrativa) quanto à época (contexto) em que ela se passa. No caso da obra original e da websérie, ambos se passam no mesmo contexto histórico em que foram escritos ou produzidos. Ou seja, tanto Jane Austen quanto Lizzie Bennet viveram na Inglaterra do Século XIX, enquanto os produtores e personagens da websérie vivem no Século XXI.

O tempo psicológico das webséries não é o mesmo que o cronológico, já que elas duram de 3 a 8 min, ao passo que a história que contam tem uma duração maior. O episódio mais longo da websérie foi de 8 minutos e 13 segundos (episódio 87). A curta duração dos episódios pode ser explicada pela mobilidade das mídias. Celulares e *tablets* tornaram o conteúdo audiovisual acessível em qualquer lugar (bastando uma conexão com a internet). Uma pausa no trabalho, alguns minutos de espera na fila do mercado ou no caixa do banco podem ser facilmente preenchidos assistindo produções audiovisuais, como as webséries. A possibilidade de fruição de um tipo de material audiovisual que não requer o comprometimento de assistir a longos episódios para ter acesso a uma boa história atrai muitos expectadores atualmente.

Finalizando a análise da primeira websérie, *The Lizzie Bennet Diaries*, prossegue-se para a brasileira, *Dona Moça Eventos*.

8.6.2 *Dona Moça Eventos*

Assim como em *The Lizzie Bennet Diaries*, a oralidade é mediatizada, estando ausente a dinâmica da presença física e temporalmente simultânea. A duração máxima de um episódio foi de 5 minutos e 52 segundos (episódio 11), enquanto a mínima foi de 1 minutos e 39 segundos (episódio 20).

Além de episódios mais curtos que os da websérie americana, *Dona Moça Eventos* postou menos vídeos.

Acredita-se que a diferença do número de vídeos das webséries analisadas seja, primeiro, pela falta de verba, já que não conseguiram arrecadar a soma de que precisavam (na vaquinha virtual), ou pela baixa adesão do público, que não se interessaram muito pela história, visto que só 690 se cadastraram no canal. Ademais, o fato de ser adaptação de um clássico da literatura e o brasileiro não ter costume de ler clássicos (apesar de José de Alencar ter sido citado na Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil (2015) entre os escritores preferidos dos brasileiros) pode ser outro motivo, já que vlogs de outros gêneros fazem muito sucesso por aqui, principalmente de humor, como exemplo o vlog porta dos fundos com mais de 13 milhões de cadastro, vendida no ano de 2017 para a Viacom (conglomerado de TV e cinema do bilionário americano Sumner Redstone).

Com estas exposições encerra-se a análise das webséries *The Lizzie Bennet Diaries* e *Dona Moça Eventos*. Na próxima seção encontram-se as considerações finais dessa dissertação.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reconstrução das obras *Orgulho e Preconceito* e *Senhora* na forma de websérie teve em mente a funcionalidade de uma narrativa seriada que precisou adaptar a estrutura dos livros para episódios curtos e dinâmicos, nos quais a trama estivesse sempre em movimento e as personagens em constante desenvolvimento. Ademais, foi uma preocupação dos produtores e atores fazer com que a narrativa ficasse o mais convincente possível, como um vlog filmado por uma estudante de Pós-Graduação de forma não profissional. Sendo possível a existência de internautas que, alheios à atuação, acreditassem que os vlogs eram verdadeiros.

Diante disso, a presente dissertação se propôs a cumprir quatro objetivos: descrever os elementos da performance, explicar a narrativa transmidiática, verificar se há diferenças entre narrativas orais presenciais e virtuais e ampliar o conceito de Mediação Oral da Literatura. Para tanto, foi realizada uma Análise de Conteúdo sobre as webséries *The Lizzie Bennet Diaries* e *Dona Moça Eventos*, levando em conta os conceitos descritos no referencial teórico, que envolveram leitura, literatura oral, *performance*, narrativa transmidiática e Mediação Oral da Literatura.

O primeiro objetivo foi cumprido nas seções 4 e 6, nas quais foram, respectivamente, apresentadas a teoria zumthoriana e os recortes conceituais de Bortolin. Assim, explorou os quatro elementos performáticos da oralidade: o corpo, a voz, o espaço e a presença. Foi explicado que a performance está centrada no corpo em ação, dotado de voz, inserido em um espaço e irradiando sua presença.

Apesar de a narrativa transmidiática ter sido tratada na seção 5, a maior contribuição para o objetivo de explicá-la se encontra na análise, pois ela pôde ser vista em ação. Foi no *Twitter* que a maior parte do que estava acontecendo nas webséries se confirmava. Em ambas, após cada episódio, as personagens atualizavam suas contas e falavam de modo que o que havia acabado de acontecer em vídeo parecia ter acontecido de verdade. Até mesmo antes da publicação dos vídeos havia interação nessa plataforma, o que deixava a narrativa mais verossimilhante. Essa presença constante nas mídias sociais faz com que a história pareça transcorrer em tempo real, e, diferentemente da narrativa presencial cuja duração pode ser medida em minutos ou horas, o transcurso da websérie abrange

meses, reforçando a cada dia a sensação de que as personagens realmente estão vivenciando as tramas.

Percebeu-se que esse tipo de narrativa transporta a obra para um regime de interação inovador: o envolvimento com os narradores chega ao ponto de o leitor-ouvinte sinceramente brigar com as personagens, dar-lhe conselhos, fazer piadas esperando sua reação e tirar dúvidas, explorando dimensões que podem não ter sido previstas pelo autor e, assim, enriquecendo o mundo da narrativa de maneira interativa.

No terceiro episódio de perguntas e respostas de *The Lizzie Bennet Diaries*, como exemplo de enriquecimento de mundo, foi perguntado sobre a origem do gato de estimação de Lydia, sendo a resposta uma informação que nunca teria feito parte da narrativa se não fosse pela curiosidade do leitor-ouvinte que a questionou. Por outro lado, exemplificando uma interação mais cômica, um espectador perguntou quem venceria em uma luta entre um urso e um tubarão no espaço (uma situação hipotética engraçada que gerou bastante debate em fóruns da web), obviamente esperando uma reação humorística de Lizzie.

Assim, a presença da transmídia foi um fator fundamental na caracterização da narrativa oral virtual. Ela não é obrigatória, porém sem ela a narrativa se torna um simples caso de oralidade mediatizada, que já foi objeto de reflexões por muitos autores, inclusive Ong e Zumthor. Portanto, analisar duas webséries transmidiáticas ofereceu novas perspectivas que permitiram insinuar diferenças interessantes em relação à narrativa presencial.

A contribuição da presente pesquisa para o conceito de Mediação Oral da Literatura reside justamente nos pontos em que a narrativa oral presencial se difere da virtual, motivo pelo qual os dois últimos objetivos foram cumpridos juntos, por meio dos resultados da análise. Essas diferenças estão concentradas na exploração da voz mediatizada, que já havia sido prevista por Bortolin, mas não fora objeto de uma análise específica.

Como já foi dito na análise, talvez a maior diferença entre a narração de história no espaço físico e virtual seja a ausência da interação presencial com o público. A dimensão da história, na presença real de um público, se amplia pela cumplicidade da interação estabelecida entre ambos, por meio dos olhares, expressões do corpo e outros recursos, ao utilizar como fundamento a interação com o ouvinte. Nas websérie analisadas, apesar de não existir esta interação face a

face entre espectador e ator, percebe-se a presença, isto é, a força do carisma da performance que prendeu o público na narração da história, principalmente no vlog *The Lizzie Bennet*.

Ao analisar a narrativa transmidiática, pode-se compreender a presença de maneira diferente. Ambas as webséries tiveram pouco menos que um ano de duração, período durante o qual o leitor-ouvinte não só aguardou postagens nos vlogs para acompanhar o progresso das narrativas, mas pode desfrutar de atualizações periódicas em outras plataformas e, inclusive, interagir com as personagens.

A possibilidade de, a qualquer momento, acessar o *Twitter* por meio de um dispositivo móvel e enviar uma mensagem para *Lizzie Bennet*, por exemplo, fez com que aquela personagem que a princípio estaria distante, tanto física quanto temporalmente (visto que os vídeos eram assistidos em tempos diferentes dos das gravações), na verdade estivesse sempre presente. Ademais, quando determinado leitor-ouvinte testemunha a personagem dizendo que recebeu uma de suas perguntas, inclusive mencionando seu nome antes de responder (o que aconteceu nos vídeos de perguntas e respostas), aquela distância parece nem mesmo existir.

Por outro lado, a presença de muitos leitores-narradores pode alterar o regime da narrativa de monólogo para diálogo, triálogo ou poliálogo, além de substituir a figura do narrador onisciente por narradores-personagens, que podem se dedicar exclusivamente às personagens que interpretam. Assim, a narrativa oral acaba se aproximando das artes cênicas, sendo importante esclarecer que, do ponto de vista dos produtores, os narradores são vistos como atores.

Essa pesquisa mostrou, também, que é muito complexo analisar a *performance* sem sair da Ciência da Informação e “mergulhar” em outras áreas. Analisar a voz exige conhecimentos especializados, bem como realizar a intersecção entre áreas como: Linguística, Acústica e Fisiologia e subáreas. Outros elementos também podem requerer conceitos de especialistas em áreas, como as Artes Cênicas e a Biomecânica para se analisar o corpo ou a Arquitetura Ambiental para o espaço. Esses exemplos mostram que análises objetivas da Mediação Oral da Literatura possuem uma natureza transdisciplinar, motivo pelo qual se recomenda que estudos futuros sejam elaborados por equipes compostas por pesquisadores de diferentes áreas.

REFERÊNCIAS

- 8TRACKS. About plus. 8tracks. [S.l.]: online, 2017. Disponível em: <<https://8tracks.com/>>. Acesso em 18 jun. 2017.
- ABREU, M. **Os Caminhos dos livros**. Campinas: Mercado de Letras/ALB/FAPESP, 2003.
- AERAPHE, G. **Webséries**: criação e desenvolvimento. Belo Horizonte: Ciência Moderna, 2013.
- 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://periodicos.ufpb.br/index.php/pbcib/article/view/11990>>. Acesso em: 2 out. 2016.
- _____.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.
- ARANTES, F. M. **Uso da oralidade na mediação dos websites de bibliotecas públicas**. Londrina, 2014. 108f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Estadual de Londrina. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Londrina, 2014.
- BAJARD, E. **Ler e Dizer**. São Paulo: Cortez, 2005.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BARTHES, R. **O Rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- 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.
- BELLEI, S. L. P. **O livro, a literatura e o computador**. São Paulo: EDUC, 2002.
- BIRMAN, J. Leitura crítica: questões sobre recepção. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE LEITURA. Leitura, saber e cidadania. Rio de Janeiro. **Caderno do Simpósio Nacional da Leitura** - 1994. Rio de Janeiro: FBN, PROLER, CCBB, 1994. p. 103-112.
- BLOOD, R. **Weblogs**: a history and perspective. Disponível em: <http://www.rebeccablood.net/essays/weblog_history.html>. Acesso em: 6 ago. 2015.
- BOONE, D. R, MCFARLANE, S.C. **The voice and voice therapy**. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.; 1994.

BORTOLIN, S. **Mediação Oral da Literatura**: a voz dos bibliotecários lendo ou narrando. 2010. 233f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília. Disponível em: <http://www.marilia.unesp.br/Home/PosGraduacao/CienciadaInformacao/Dissertacoes/bortolin_s_do_mar.pdf>. Acesso em: 8 out. 2016.

BORTOLIN, S.; SANTOS NETO, J. A. Mediação oral da informação: a visibilidade dos mediadores da ciência da informação. In. BORTOLIN, S.; SANTOS NETO, J. A.; SILVA, R. J. (Org.). **Mediação Oral da Informação e da Leitura**. Londrina: ABECIN, 2015. p. 33-58.

BOURDIEU, P. **O senso prático**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

BRAGA, J. L. **A sociedade enfrenta sua mídia**: dispositivos sociais de crítica midiática. São Paulo: Paulus, 2006.

BRASIL, A. A *performance*: entre o vivido e o imaginado. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 20, 2011, Porto Alegre-RS. **Anais...** Porto Alegre: Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação, 2011. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1603.doc>. Acesso em: 25 ago. 2016.

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.

BUSATTO, C. **A arte de contar histórias no século XXI**: tradição e ciberespaço. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006

BUTLER, J. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. **Theatre Journal**, The Johns Hopkins University Press, v. 40, n. 4, p. 519-531, dez. 1988. Disponível em: <<http://people.su.se/~snce/texter/butlerPerformance.pdf>> Acesso em: 11 out. 2016.

CARDOSO, J. B. F. **Cenário televisivo**: linguagens, múltiplas fragmentadas. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

CAREY, E. Psychosis. 2016. Disponível em: <<https://www.healthline.com/health/psychosis>>. Acesso em: 16 dez. 2017.

CARUSO, C. Literatura oral: Histórias atravessam milênios. 2005. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/disciplinas/portugues/literatura-oral-historiasatravessam-milenios.htm>>. Acesso em: 15 out. 2017.

CASCUDO L. C. **Literatura Oral no Brasil**. 2.ed. São Paulo: Global, 2006.

CASTRO FILHO, C. M.; ROMÃO, L. M. S. Livros-Ninhos e Leitores-Passarinhos: outros sentidos de documento. In: CRIPPA, G.; MOSTAFA, S. P. **Ciência da Informação e Documentação**. Campinas: Alínea, 2011.

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

CHARTIER, R. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Unesp, 1998.

_____. Os livros resistirão às tecnologias digitais. **Revista Nova Escola**, 2009. Disponível em: <<http://revistaescola.abril.com.br/edicoes/pdf/0204/falamestre.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

CHARTIER, R.; CAVALLO, G. **História da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 2002.

COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COSTA, R. **A cultura digital**. São Paulo: Publifolha, 2002.

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

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

DICIONÁRIO MERRIAM-WEBSTER (online). Disponível em: <<http://www.merriam-webster.com/>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

DICIONÁRIO MICHAELIS (online). Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/modernoportugues/busca/portuguesbrasileiro/modular/>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

DINIZ, L.A.G. Cibercultura e literatura: hipertexto e as novas arquiteturas textuais. **ALEA**, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p. 209-222, jul./dez. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517106X2005000200003>. Acesso em: 10 maio 2017.

DINVILLE, C. **A técnica da voz cantada**. Tradução de Marjorie B. Couvoisier Hasson. 2. ed. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

DONA MOÇA EVENTOS (2015). Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=ZuH6RTN_13o&list=PL_MLtno6FUdTXS0oz9m5jkEIhtG3pLV>. Acesso: 15. Jun. 2017.

ECO, U. **Lector in fábula: a colaboração interpretativa nos textos narrativos**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

EKMAN, P. **A linguagem das emoções**. São Paulo: Editora Lua de Papel, 2011.

EXPERIENCE... (2017). Disponível em: <<http://www.pemberleydigital.com/the-lizziebennet-diaries/story-lbd/>>. Acesso: 10 dez. 2017.

FAUSTO NETO, A. **Fragmentos de uma “analítica da midiatização”**. Matrizes, São Paulo, v.1, n.2, jan./jun. 2008. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/88/136>>. Acesso em: 23 mar. 2017.

_____. Dispositivos de telecura e contratos da salvação. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 3, p. 11-36, 2006. Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/57>>. Acesso em: 23 mar. 2017.

FERNANDES, J. C. Acústica e ruídos. 2002. Disponível em: <http://resgatebrasiliavirtual.com.br/moodle/file.php/1/Ebook/Materiais_para_Download/Ruido/Apostila%20de%20Ruido%20l.pdf>. Acesso em: 9 dez. 2017.

FERREIRA, J. Espaço crítico no jornalismo para além da indústria. In: SOSTER, D. A.; SILVA, F.F. (Org.). **Metamorfoses jornalísticas II: a reconfiguração da forma**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2009.

FISCHER, S. R. **História da leitura**. São Paulo: Unesp, 2005.

FREIRE, P. **A importância do ato de ler**. São Paulo: Cortez, 1989.

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

FRITH, S. **Performing Rites**. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1998.

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2006.

GARCIA, W. **Corpo, Mídia e Representação: estudos contemporâneos**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

GARRET, F. O que é Tumblr. **TechTudo**, publicado em setembro de 2016. Disponível em: <<http://www.techtudo.com.br/dicas-e-tutoriais/noticia/2016/06/o-que-etumblr.html>>. Acesso em 18 jun. 2017.

GIBBON, D. **Prosody: Rhythms and Melodies of Speech**. 2017. Disponível em: <<https://pdfs.semanticscholar.org/021e/f6b04606e6e816a37faffda0dbba27920c9d.pdf>>. Acesso em: 9 dez. 2017.

GIBBON, D; GUT, U. **Measuring speech rhythm**. 2001. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/7450/6955b3d6115939e0d1f4407909ee45eb072f.pdf?_ga=2.22394107.1152845013.1512885681-1611175834.1512885681>. Acesso em: 9 dez. 2017.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

GOLDBERG, R. **A arte da performance**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOMES, P. G. A midiatização, um processo social. In: _____ **Filosofia e ética da comunicação na midiatização da sociedade**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

GOSCIOLA, V. **Roteiro para as novas mídias: do cinema às mídias interativas**. São Paulo: Senac, 2003.

GOTA D'ÁGUA... (2017). Disponível em:
<<https://www.YouTube.com/watch?v=PI52S0N5a2M>>. Acesso 15 nov. 2017.

HARRISON, R. R. **Principles of per cola et commata**. 2017. Disponível em:
<http://rharriso.sites.truman.edu/principles-of_per_cola_et_commata/>. Acesso em: 6 jun. 2017.

HERGESEL, J. P. **Estilística aplicada à websérie**. Saarbrücken (Germany): Novas Edições Acadêmicas, 2015.

INSTAGRAM. About us. Instagram. [S.l.]: online, 2017. Disponível em:
<<https://www.instagram.com/about/us/>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

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

_____. 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. 2016.

_____. Transmedia 202: Further Reflections. **Confessions of an Aca-Fan: the Official Weblog of Henry Jenkins**, 1 ago. 2011b. Disponível em:
<http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html>. Acesso em: 20 out. 2016.

JOLIBERT, J. **Formando crianças leitoras**. Porto Alegre: Artmed, 1994.

JOLLES, A. **Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso memorável, conto, chiste**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KIRCHOF, E. R. O desaparecimento do autor nas tramas da literatura digital: uma reflexão foucaultiana. **Signo**, Santa Cruz do Sul, v. 34, n.56, p. 47-63, jan./ jun. 2009.

LAJOLO, M. **Do mundo de leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 2001.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Metodologia do trabalho científico**. 4.ed. São Paulo: Atlas, 1992.

LÓPEZ MERA, D. **Webseries**: nuevo fenómeno de experimentación audiovisual y entretenimiento. 2010. Disponível em: <<http://issuu.com/diegodario/docs/webseries>>. Acesso em: 23 jun. 2015.

LUNA, R.P; BRANCO, S.O. O vlog como gênero textual aplicado a questões de ensino de literatura. **Revista Letras Raras**, Campina Grande, 2013. Disponível em: <<http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/142>>. Acesso em: 2 maio 2017.

LURIE, A. **A linguagem das roupas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

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

MACHADO, R. **Acordais**: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias. São Paulo: DCL, 2004.

MANACORDA, M. A. **História da Educação**: da antiguidade aos nossos dias. São Paulo:Cortez, 1998.

MANGUEL, Alberto. **Best punctuation, point of order**. 1999. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1999/04/18/magazine/best-punctuation-point-of-order.html>>. Acesso em: 06 jun. 2017.

MARTÌN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

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

MARTINS, M. H. **O que é Leitura**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

MEDEIROS, V. L. C. **Quando a voz ressoa na letra**: conceitos de oralidade e formação do professor de literatura. 2007. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/36161/23364>>. Acesso em: 5 dez. 2017.

MELO, E. B. S. Voz falada: estudo, avaliação e tratamento. Rio de Janeiro/São Paulo: Livraria Atheneu Editora, 1990.

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

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

OLIVEIRA, H. M. G. Apontamentos sobre mediação e midiatização: uma reflexão sobre as relações imbricadas entre mídia, política e sociedade. **Revista Emancipação**,

Ponta Grossa, v.7, n. 2, 2007. Disponível em:
<<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/emancipacao/article/view/106/104>>. Acesso em: 21 abr. 2017.

ONG, W. J. **Oralidade e Cultura Escrita**. Trad. Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Papyrus, 1998.

ORLANDI, E. **A linguagem e seu funcionamento**. Campinas: Pontes, 1996.

OROZCO GOMEZ, G. **La investigación em comunicación desde la perspectiva cualitativa**. Guadalajara: IMDEC, 1997.

PANDOLFO, M. **Anima Curtas**: desenho animado na escola. 2012. f. 61. Monografia apresentada ao Curso de Especialista em Mídias na Educação, Cento Interdisciplinar de Novas Tecnologias na Educação – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

PATRINI, M. L. **A renovação do conto**: emergência de uma prática oral. São Paulo: Cortez, 2005.

PERAYA, D. Mediação e midiatização: o campus virtual. Tradução de Rodrigo Munhoz. **La Revue Hermès**, Paris, n. 25, p. 153-167, 1999.

PINTO, J. P. Performatividade radical: ato de fala ou ato de corpo? **Gênero**, Niterói, v. 3, n.1, p. 101-110, 2002. Disponível em:
<<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/260>>. Acesso em: 2 jun. 2017.

PORTELLA, M. **Como Identificar a Mentira**: Sinais não verbais da dissimulação. Rio de Janeiro: QualityMark, 2006.

ROACH, P. English phonetics and phonology glossary. 2009. Disponível em:
<<http://www.ff.umb.sk/app/cmsFile.php?disposition=a&ID=14179>>. Acesso em: 9 dez. 2017.

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

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

ROCHA, V. M. Aprender pela arte de narrar: educação estética e artística na formação de contadores de histórias. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em:
<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-04112010-150404/pt-br.php>>. Acesso em 10 nov. 2017.

ROMERO, N. L.; CENTELLAS, F. C. **New stages, new narrative forms**: the Web 2.0 and audiovisual language. 2008. Disponível em:
<<http://www.upf.edu/hipertextnet/en/numero-6/lenguaje-audiovisual.html>>. Acesso em: 20 maio 2017.

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

SIGNATES, L. Um estudo sobre o conceito de mediação e sua validade como categoria de análise para os estudos de comunicação. In: SOUSA, M. W. de. (Org.) **Recepção mediática e espaço público**. São Paulo: Paulinas e Sepac, 2006.

SILVANO, F. **Antropologia do espaço, uma introdução**. Lisboa: Celta, 2001.

SILVERSTONE, R. *Performance*. In: _____. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Edições Loyola, 2002.

SIRGADO, 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

SMITH, F. **Compreendendo a leitura**: uma análise psicolinguística da leitura e do aprender a ler. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

SOARES, M. Letramento e alfabetização: as muitas facetas. **Revista Brasileira de Educação**, Universidade Federal de Minas Gerais, Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita. jan./abr. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n25/n25a01.pdf>>. Acesso em: 13 out. 2016.

SOLÉ, I. **Estratégias de Leitura**. 6.ed. Porto Alegre: Artmed, 2008.

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. 2017.

THE LIZZIE BENNET DIARIES (2013). Disponível em: <<https://www.YouTube.com/channel/UCXfbQAimgtbk4RAUHtIAUww>>. Acesso em: 02 nov. 2017.

VIANA, G. Webséries brasileiras fazem sucesso no YouTube. **TechTudo**, Publicado em jun. 2012. Disponível em: <<http://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2012/06/webseries-brasileiras-fazem-sucesso-no-YouTube.html>>. Acesso em: 27 out. 2016.

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

WILLIAMS, R. **Television**: technology and cultural form. Londres: Routledge, 1990.

ZUMTHOR, P. **Escritura e Nomadismo**: entrevistas e ensaios. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Introdução à poesia oral.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. ***Performance, recepção, leitura.*** São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. **Tradição e esquecimento.** Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.