

O não-lugar da narrativa transmídia em jornalismo¹

Yuri Borges de ARAÚJO²
Maria do Socorro Furtado VELOSO³

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN

Resumo

A concepção de narrativa transmídia, formulada por Henry Jenkins (2009), ganha frequentes citações em estudos que procuram aplicá-lo ao jornalismo. Este artigo propõe-se a fazer uma crítica ao que considera serem empregos equivocados do conceito nesse âmbito. Para isso, apresenta sua descrição segundo Jenkins e explora a conceituação de narrativa e sua incompatibilidade com a estrutura do texto da notícia. Também recorre ao referencial teórico construído em torno da narrativa transmídia por meio do conceito de transmidiação, em Fechine e Figueirôa (2011), e propõe um aprofundamento da problematização quanto à aplicação da narrativa transmídia ao jornalismo a partir do chamado jornalismo literário.

Palavras-chave: jornalismo; notícia; narrativa transmídia; transmidiação; jornalismo literário.

1. Introdução

Os estudos em torno das narrativas transmídias tem, como um de seus apelos mais interessantes, o fato de proporcionarem visões amplas da paisagem midiática por estarem vinculados justamente à relação entre os novos e antigos meios de comunicação. Pesquisar o assunto significa também estudar como os meios tradicionais – TV, rádio e jornal, por exemplo – e muitas das linguagens relacionadas a eles estão se comportando para sobreviverem e se adaptarem às mudanças trazidas pela introdução das “espécies” digitais no ecossistema dos meios de comunicação (SCOLARI, 2010).

Um dos fenômenos surgidos nesse contexto é a convergência digital, assim conceituada por Jenkins (2009a, p. 377):

Palavra que define mudanças tecnológicas, industriais, culturais e sociais no modo como as mídias circulam em nossa cultura. Algumas das idéias comuns

¹ Trabalho apresentado no GP Conteúdos Digitais e Convergências Tecnológicas, do XII Encontro dos Grupos de Pesquisa da Intercom, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). E-mail: y.borges@globo.com.

³ Doutora em Ciências da Comunicação, professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia da UFRN, integrante das bases Pragma (UFRN) e Alterjor (USP). E-mail: socorroveloso@uol.com.br.

expressas por este termo incluem o fluxo de conteúdos através de várias plataformas de mídia, a cooperação entre as múltiplas indústrias midiáticas, a busca de novas estruturas de financiamento das mídias que recaiam sobre os interstícios entre antigas e novas mídias, e o comportamento migratório da audiência, que vai a quase qualquer lugar em busca das experiências de entretenimento que deseja. Talvez, num conceito mais amplo, a convergência se refira a uma situação em que múltiplos sistemas de mídia coexistem e em que o conteúdo passa por eles fluidamente. Convergência é entendida aqui como um processo contínuo ou uma série contínua de interstícios entre diferentes sistemas de mídia, não uma relação fixa.

É a partir desse ambiente que o autor trabalha com a narrativa transmídia, tomando como fundamentação a análise do contexto de produção e consumo de conteúdo midiático ficcional. Na obra que deu visibilidade a esse conceito – *Cultura da convergência* (2009)⁴ – Jenkins define as narrativas transmídias (ou transmidiáticas) como histórias que se desenrolam através de múltiplas linguagens e plataformas de mídias, cada uma delas contribuindo de modo distinto para a compreensão do universo ficcional que constituem. Ou seja, tratam-se de narrativas que não são meras transposições de um mesmo conteúdo de um suporte para outro, mas sim histórias distintas e complementares, que podem ser consumidas individualmente. Quanto mais unidades desse universo ficcional forem consumidas, no entanto, maior será a compreensão do todo⁵.

A conceituação de Jenkins vem sendo amplamente utilizada por pesquisadores dos mais diversos campos ligados ao estudo das mídias, incluído o jornalismo. Este artigo pretende discutir o que considera alguns equívocos frequentes na produção acadêmica, que ocorrem, dentre outros fatores, devido a uma transposição mecânica do conceito de narrativa transmídia – desenvolvido inicialmente dentro do contexto de conteúdos midiáticos ficcionais – para o jornalismo. Isso tem feito com que todo texto jornalístico, inclusive aquele estruturado nos moldes da notícia, seja considerado uma narrativa, mesmo quando analisado de maneira unitária e episódica – ou seja, mesmo quando se leva em consideração apenas um texto e não uma cobertura completa, desenvolvida ao longo de vários dias ou semanas, por exemplo.

⁴ A primeira edição, norte-americana, data de 2006. No Brasil, a primeira edição saiu em 2008.

⁵ Um dos principais exemplos de narrativa transmídia abordados por Henry Jenkins em *Cultura da convergência* (2009) foi a franquia Matrix, que, além de ser constituída por uma sequência de três filmes, teve narrativas complementares de anime, game, quadrinhos na web e jogo on-line, cada uma delas desenvolvendo histórias independentes, apesar de relacionadas de alguma forma ao enredo principal apresentado nos filmes.

Além disso, também são frequentes as discussões teóricas relacionadas ao jornalismo que, apesar de não fazer aplicações práticas ou citar experiências específicas, simplesmente ignoram o fato das narrativas transmídias serem, antes de tudo, narrativas.

Deste modo, pretende-se aqui dar uma contribuição à problematização das possibilidades de aplicação das narrativas transmídias para o jornalismo, a partir da seguinte constatação: nem todo texto jornalístico que apresenta ressonância em distintas mídias se constitui em uma narrativa transmídia, seja simplesmente por não se apresentar propriamente como narrativa, seja por não se adequar à conceituação desenvolvida pelo próprio Jenkins, que vai além da obra *Cultura da convergência*, a primeira a difundir o termo. Tal discussão nos leva à proposta de utilização do chamado “jornalismo literário” para a prática de uma possível narrativa transmidiática nesse campo, por se tratar do formato no qual se desenvolveu a narrativa em jornalismo.

2. Princípios da narrativa transmídia

Antes, contudo, é preciso que se descreva a caracterização da narrativa transmídia, que, como já dito, vai além da definição inicial formulada por Jenkins. O próprio autor dá sequência à conceituação do termo, definindo os sete princípios básicos das narrativas transmídias, alguns deles apresentados em pares, como é o caso de “*spreadability vs. drillability*”⁶, que se refere à capacidade de envolvimento ativo do público com o conteúdo transmidiático. No primeiro caso, esse envolvimento se daria de maneira a disseminar o conteúdo horizontalmente e, no segundo caso, de modo vertical, visando o aprofundamento da interpretação e conhecimento. Nesse contexto, é sempre importante pensar na ideia do consumo das mídias ocorrendo de forma coletiva, através de redes sociais, blogs e outros meios.

O segundo princípio, também descrito de maneira dual, seria o de “*continuity vs. multiplicity*” e se refere, em sua primeira parte, à coerência e plausibilidade das narrativas construídas dentro de mundos ficcionais transmidiáticos. Aqui o termo é usado dentro de acepção técnica também utilizada no cinema, quando se fala, por exemplo, em “erro de

⁶ Em função da especificidade de alguns dos termos usados para definir esses princípios e da dificuldade para se realizar uma tradução literal, optou-se por empregá-los, nas primeiras referências, em suas grafias originais, em inglês. Alguns deles, no entanto, são de tradução óbvia. Esses foram empregados, a partir da segunda referência, em português. A relação é a seguinte: a) *spreadability* (do verbo *spread*, espalhar) e *drillability* (do verbo *drill*, perfurar); b) *continuity* (continuidade) e *multiplicity* (multiplicidade); c) *immersion* (imersão) e *extractability* (do verbo *extract*, extrair); d) *worldbuilding* (construção de mundo); e) *seriality* (serialidade); f) *subjectivity* (subjetividade); g) *performance* (desempenho).

continuidade” de uma cena. Mas na experiência da narrativa transmídia essa característica é vista como um fator de apreciação adicional para os fãs, em seu esforço de juntar peças de vários “textos” distintos que, ao se encaixarem, proporcionam uma experiência estética de compreensão mais global do mundo ficcional em questão. A outra parte do par, a “multiplicidade”, diz respeito às construções ficcionais de um mesmo personagem que sejam alternativas à narrativa original, ou, ainda, à construção de um universo paralelo àquele da narrativa original. O autor utiliza exemplos das histórias em quadrinhos, citando minifranquias paralelas do Homem-Aranha, como *Spider-Man India*, na qual é contado um conjunto de histórias do personagem em Mumbai, mas também destaca outros gêneros ficcionais:

Este prazer na multiplicidade não se restringe aos quadrinhos, como é sugerido pela recente tendência para tomar obras de domínio público, especialmente clássicos literários, e mesclá-las com gêneros mais contemporâneos - como *Pride and Prejudice and Zombies*, *Sense and Sensibility and Sea Monsters*, ou *Little Women and Werewolves*. (JENKINS, 2009b).

Dentro do conceito de multiplicidade, o autor acrescenta as experiências de *fan fiction*⁷, que se refere à produção de histórias por parte de fãs de obras de ficção. Eles se utilizam de seus enredos e personagens para elaborá-las, sem, no entanto, constituírem parcela oficial de filmes, séries de TV, animes, mangás, livros ou história em quadrinhos.

O terceiro princípio da narrativa transmídia é denominado “*immersion vs. extractability*”. No primeiro caso, fala-se da capacidade do público de “entrar” no mundo ficcional, enquanto que o segundo diz respeito à condução de elementos desse mundo ficcional para a vida cotidiana. A “imersão” seria relacionada à própria experiência de identidade criada pela narrativa em suas múltiplas formas (literária, cinematográfica etc). Já a característica nomeada de *extractability* é exemplificada como o setor da indústria de brinquedos que reproduz personagens da ficção ou mesmo a prática do *cosplay*⁸.

Outro princípio, *worldbuilding*, é assim explicado por Jenkins:

⁷ O termo também costuma ser abreviado e usado na forma *fanfic*.

⁸ Segundo definição que consta da Wikipédia, trata-se de “abreviação de *costume play* ou ainda *costume roleplay* (ambos do inglês) que podem traduzir-se por ‘representação de personagem a caráter’ (...), para referir-se a atividade lúdica praticada principalmente (porém não exclusivamente) por jovens e que consiste em disfarçar-se ou fantasiar-se de algum personagem real ou ficcional, concreto ou abstrato, como, por exemplo, animes, mangás, comics, videogames ou ainda de grupos musicais - acompanhado da tentativa de interpretá-los na medida do possível”. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cosplay>. Acessado em 27/06/2012.

Em *Cultura da Convergência*, eu citei um roteirista anônimo que discutiu sobre como as prioridades de Hollywood mudaram ao longo de sua carreira: “Assim que eu comecei, você deveria armar uma estória porque sem uma boa estória, você não poderia realmente ter um filme. Mais tarde, uma vez que as sequências começaram a decolar, você armava um personagem porque um bom personagem poderia abarcar múltiplas estórias. Hoje, você arma um mundo porque um mundo pode abarcar múltiplos personagens e múltiplas estórias através da mídia múltipla”. Esse foco na construção de mundos tem um amplo histórico na ficção científica, onde autores tais como Cordwainer Smith construíram mundos interconectados que se ligam a estórias disseminadas através de publicações.

A quinta característica das narrativas transmídias, *seriality*, diz respeito à divisão da história a ser contada em partes sequenciais, como ocorre nas séries de TV norte-americanas, nos quadrinhos ou mesmo nas franquias de cinema. Essa característica parece funcionar de modo a potencializar a interação por parte do público - os intervalos entre episódios, edições ou temporadas ensejam debates e expectativa - e também está relacionada à lógica de produção de partes do universo ficcional⁹. Segundo Jenkins (2009a), a serialidade dentro da experiência transmídia assumiria uma dimensão hiperbólica, já que se desenvolve não apenas em um único meio de comunicação, mas através de várias mídias distintas.

Já a característica nomeada como *subjectivity* diz respeito ao uso das narrativas transmídias para mostrar experiências a partir da perspectiva ou ponto de vista de outros personagens que não os protagonistas da história principal ou “nave-mãe”. É assim, por exemplo, que franquias podem começar a partir de séries de TV e ser desenvolvidas em histórias em quadrinhos, cujos protagonistas são personagens pouco exploradas na história inicial. O autor também descreve, como produto dessa característica, a estratégia de apresentar objetos da ficção como se fizessem parte da realidade. É o caso de *websites* de empresas só existentes em obras ficcionais que são apresentadas na internet como verdadeiras.

Por fim é relacionado o princípio da *performance*, que se refere diretamente à ação dos fãs das narrativas transmídias, à atuação deles em determinado universo transmidiático. Essa participação pode se dar por meio de *fan fiction*, da criação de sites *wiki* com verbetes informativos sobre o universo ficcional ou da investigação acerca de pontos obscuros de

⁹ A série de TV americana *24 Horas* inclui, entre as suas temporadas, diversos tipos de narrativas complementares, através, por exemplo, de miniepisódios feitos para serem consumidos em tablets ou celulares, comics, games, animações. Muitas dessas narrativas complementares possuem como marcos temporais de seus enredos as próprias temporadas da série de TV.

enredos de determinadas histórias. Também pode ocorrer na forma de uma participação mais direta, abertamente solicitada pelo produto midiático em questão.

3. Narrativa e texto noticioso

É importante ressaltar que a caracterização feita por Jenkins se concentra em aspectos de produção e consumo do conteúdo midiático, não se voltando para a estrutura interna dos “textos”. Isso é compreensível devido ao fato de a narrativa ser o formato textual predominante no tipo de produção midiática analisada pelo autor. O mesmo não se pode dizer, no entanto, quando se fala em jornalismo, no âmbito do qual o formato do texto noticioso é que predomina largamente em sua produção cotidiana. Antes de tratarmos da estrutura da notícia, contudo, é importante definir o que é narratividade e o formato narrativo ou a narração.

A narratividade se trata de componente passível de existir em tipos de textos que não são narrativas (ou narrações) e significa a mudança de situações. A narrativa ou narração propriamente dita, por sua vez, pode ser assim descrita:

1. é um conjunto de transformação de situações referentes a personagens determinadas, [...] ou a coisas particulares, num tempo preciso e num espaço bem configurado [...]; 2. Como a narração opera com personagens, situações, tempos e espaços bem determinados, trabalha predominantemente com termos concretos, sendo, portanto, um texto figurativo; 3. No interior do texto narrativo, há sempre uma *progressão temporal* entre os acontecimentos relatados, isto é, conta ele eventos concomitantes, anteriores ou posteriores uns aos outros [...]; 4. já que o ato de narrar ocorre, por definição, no presente, dado que, como vimos, o presente indica uma concomitância em relação ao momento da fala (no caso, fala do narrador), ele é posterior à história contada, que, por conseguinte, é anterior a ele; por isso, o subsistema do pretérito é o conjunto de tempos por excelência da narração. (FIORIN; SAVIOLI, 1998, p. 230 - grifo nosso)

Fechine e Figueirôa (2011) apresentam uma definição de narrativa focada na semiótica discursiva:

A semiótica concebe a narrativa como um percurso de transformações de estados do sujeito na sua relação de junção com objetos-valor. A relação entre o sujeito e o objeto pressupõe a transitividade entre dois estados fundamentais: o sujeito pode estar em conjunção ou em disjunção com o objeto. Essa unidade elementar ou “molécula da narratividade” – denominada de programa narrativo (PN) – corresponde à transformação de um estado a outro. No primeiro caso, temos um enunciado de estado conjuntivo, o que corresponde a um programa de aquisição (sujeitos em busca de conjunção com o objeto). No segundo caso, temos um enunciado de estado disjuntivo, o

que corresponde a um programa de privação (sujeito em busca de disjunção com o objeto). Toda narração possui etapas de transformação e atuantes (ou actantes) invariantes que, no nível discursivo, são recobertas por tematizações e figurativizações variáveis. (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2011, p. 29)

Os autores explicam, ainda, que na maioria das narrativas existe pelo menos um programa narrativo de base (ou principal) e vários programas secundários, ou seja, ações secundárias de alguma forma relacionadas ao primeiro programa.

O texto da notícia¹⁰, por seu turno, é normalmente organizado no formato de “pirâmide invertida”, que se refere ao relato dos fatos segundo um critério extraverbal de importância, e não de acordo com a sequência ou progressão temporal, como ocorreria na narração. No cume dessa pirâmide está o lead – que se constitui no primeiro parágrafo do texto, e que tradicionalmente tem a tarefa de responder a seis perguntas básicas: O que aconteceu? Quem fez acontecer? Quando? Onde? Como? Por quê? Esse mecanismo leva Coimbra (1993, p. 163) a deduzir que o texto noticioso, ao invés de narrar os fatos, faz, na verdade, uma “descrição” de fatos - justamente devido à anulação da sequência temporal verificada nele.

Luiz Gonzaga Motta (2005) propõe a análise, a partir da narratologia, de todo e qualquer texto jornalístico, inclusive do noticioso, mas a partir de uma metodologia específica, que visa superar esse tipo de problema. Ao fazer isso, acaba revelando outra característica do texto da notícia que dificulta sua caracterização enquanto narrativa: a fragmentação.

Sem uma história, a análise da narrativa é impossível. Diferente dos romances ou filmes, onde as histórias são integrais e o ciclo cronológico da intriga se completa, as notícias diárias são fragmentos parciais de sentido. Não possuem enredos integrais, raramente contam histórias completas. Fragmentam incessantemente a realidade social. Isso ocorre porque o jornalismo processa continuamente uma desobjetivação linguística dos fatos ao relatá-los de forma fragmentada e objetiva. A análise [*dentro da teoria da narrativa jornalística proposta pelo autor*] necessita, portanto, re-subjetivar o discurso jornalístico e faz isso ao reconstruir o enredo integral da narrativa, antes fragmentado em notícias diárias isoladas. A análise começa “colando” e serializando cronologicamente o que antes estava disperso. (MOTA, 2005, p. 85)

Analisar a notícia enquanto narrativa, segundo essa proposta, significa, portanto, levar a cabo um procedimento deliberado de reconstituir uma integralidade narrativa que

¹⁰ A notícia é assim definida por Lage (2000, p. 18): “(...) o relato de uma série de fatos a partir do fato mais importante ou interessante; e de cada fato, a partir do aspecto mais importante ou interessante”.

não se apresenta no texto em si mesmo. Apesar de importante para uma análise dos significados de fundo ético e moral da cobertura jornalística noticiosa, essa reconstituição subjetiva não é suficiente para se considerar a notícia enquanto uma narrativa que se adequa às características das narrativas transmídias, que pressupõem um nível mínimo de organização prévia de um conjunto de narrativas que compõem um todo.

O texto da notícia, portanto, apesar de possuir narratividade e algumas das características da narrativa, não pode ser considerado um texto estritamente narrativo, por não se utilizar da progressão temporal no relato dos fatos e por raramente apresentar enredos integrais. Está claro, pois, que, mesmo em casos nos quais uma notícia reverbera de uma mídia para outra – seja através de complementos textuais propriamente ditos, ou do convite ao público para o debate –, não poderemos ter uma narrativa transmídia se não tivermos, antes, uma narrativa propriamente dita.

A ausência da progressão temporal no relato e sua fragmentação também contribuem para a inexistência, no formato da notícia, de duas características da narrativa literária. Uma delas é a que Edvaldo Pereira Lima denomina de “cena presentificada da ação”, e “que consiste no relato detalhado do acontecimento à medida que se desenvolve, desdobrando-o, como numa projeção cinematográfica, para o leitor” (LIMA, 2009, p. 208). E que Oswaldo Coimbra (1993) – citando uma conceituação semelhante, mas não idêntica – chama simplesmente de “cena” e define como “uma aproximação entre a duração do tempo de um acontecimento e o espaço que ele ocupa no texto (...)”, resultando “do fato de que nela é reproduzido o discurso das personagens, com respeito integral às suas falas e à ordem em que elas se desenvolvem” (COIMBRA, 1993, p.63). Ele deduz uma semelhança entre a cena e o texto teatral.

A outra característica da narrativa literária ausente do texto da notícia seria o “ponto de vista”, que se constituiria, como definido por Wolfe (2005) em seu clássico ensaio sobre o *new journalism*, como “a técnica de apresentar cada cena ao leitor por intermédio dos olhos de um personagem particular, dando ao leitor a sensação de estar dentro da cabeça do personagem, experimentando a realidade emocional da cena como o personagem a experimenta” (WOLFE, 2005, p. 54).

4. Estratégias de transmidiação

Neste ponto cabe a questão: como classificar, então, experiências nas quais existe o desdobramento de conteúdos midiáticos de forma coordenada a partir do polo produtor e com a participação por parte do receptor? Para responder, é relevante a referência a pesquisadores brasileiros da produção ficcional televisiva, que têm dado uma importante contribuição no que diz respeito à problematização e desenvolvimento de temas relacionados às narrativas transmídias. É o caso de Fechine e Figueirôa (2011), que formulam, com base nos trabalhos de Jenkins, o conceito de transmídiação:

Considerando a diversidade de estratégias dessas ações de integração entre mídias, propomos então empregar o termo transmídiação para designar, de modo mais amplo, toda produção de sentido fundada na reiteração, pervasividade e distribuição em distintas plataformas tecnológicas (TV, cinema, Internet, celular etc.) de conteúdos associados cuja circulação está ancorada na cultura participativa estimulada pelos meios digitais. A transmídiação pode ser pensada, nessa perspectiva, como uma das lógicas de produção e recepção (consumo) de conteúdos no cenário de convergência. (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2011, p. 27)

Ao definir a transmídiação como uma lógica de produção e recepção de conteúdo midiático, as autoras afirmam que dela resultam a criação de universos transmídias (“ambientes ficcionais multiplataformas”) e as próprias narrativas transmídias. A distinção das duas coisas é importante na medida em que nem todo universo transmídia é constituído, necessariamente, por narrativas. Ou seja, a confusão em torno da classificação de determinados fenômenos como narrativas transmídias sem, na verdade, serem sequer narrativas, também se dá, além do jornalismo, na produção ficcional. Senão vejamos...

Citando Jenkins, as autoras explicam que existem duas estratégias a partir das quais os consumidores são convidados a participar de experiências transmídias. Uma delas seria por meio da extensão das narrativas através de plataformas diversas, de maneira até certo ponto independente (de modo que a assistência de apenas uma delas seja suficiente para proporcionar uma experiência que se basta em si mesma), mas ao mesmo tempo complementar, porque contribui para a narrativa principal sem repeti-la. “A chave dessas experiências transmídias são os desdobramentos e complementaridade entre narrativas que, vistas em seu conjunto, são interdependentes, embora dotadas de sentido em si mesmas” (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2011, p.26). Tal organicidade é o que permite perceber um tipo específico de narrativa com uma proposta de aprofundamento.

A outra estratégia, no entanto, teria por princípio, ao invés da “complementaridade” e do “aprofundamento”, as práticas de “ressonância” e “retroalimentação” de conteúdos,

por meio das quais tais conteúdos não estão implicados necessariamente uns nos outros e não estão desempenhando uma função narrativa. “Trata-se, muito frequentemente, de uma estratégia destinada a repercutir um universo ficcional em redes sociais na Web ou fora dela, acionando o gosto dos consumidores por conversarem e/ou por saberem mais sobre aquilo que consomem nas mídias” (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2011, p.26).

As estratégias de criação de ambientes transmídias, portanto, podem passar ou não por narrativas transmídias. Essa distinção é importante para que se tenha em mente que, quando se fala em transmidiação, nem tudo tem a ver com narrativa. O primeiro trabalho posto para o analista seria, portanto, identificar quais as partes de um universo transmidiático com função narrativa e quais possuem apenas função lúdica.

5. Considerações finais: pista para uma aplicação de narrativa transmídia no jornalismo

A ausência de várias características da narrativa no texto da notícia serve para que também possamos verificar a incompatibilidade desse formato com parte dos princípios da narrativa transmídia descritos por Jenkins (2009b). Não é possível imaginar a “imersão” ou a “subjetividade”, por exemplo, em uma estrutura textual sem “ponto de vista”, recurso tão comum na narrativa de ficção, independente de sua linguagem (literária, cinematográfica ou mesmo em formato de HQ ou games). Além disso, como levar em conta a “serialidade” quando uma análise que tenta transpor o conceito de narrativa transmídia para o jornalismo toma como referência uma cobertura jornalística que esgota sua veiculação em um único dia? O conceito de transmidiação também permite compreender que várias das experiências multiplataformas realizadas em jornalismo dizem respeito a uma estratégia distinta daquela da narrativa transmídia.

É importante, então, ressaltar o equívoco conceitual de estudos que levam a crer que a prática da narrativa transmídia seria cotidiana no jornalismo atual. Ao contrário, experiências jornalísticas que se enquadrem nesse conceito não são de conhecimento do autor deste artigo¹¹. No entanto, como a prática da narrativa em jornalismo já se constitui em uma tradição de longa data, normalmente discutida sob o conceito de jornalismo

¹¹ Moloney (2011, p. 104), em estudo recente sobre o assunto, compartilha da mesma visão acerca da inexistência de práticas jornalísticas enquadradas nos padrões de narrativa transmídia e chega a propor, dentro das dimensões de seu trabalho, a criação de uma experiência prática com esse propósito.

literário¹² e com importantes estudos já publicados inclusive no Brasil (ver, por exemplo, LIMA, 2009), não há, a priori, motivos para duvidar da possibilidade de seu enquadramento nos moldes da narrativa transmídia.

A análise das possibilidades e implicações de uma prática da narrativa jornalística dentro do modelo das narrativas transmídias não faz, no entanto, parte do objetivo do presente trabalho, dada a natureza necessariamente limitada de suas dimensões. É de se destacar, no entanto, a importância de um aprofundamento dos estudos teóricos nesse sentido, em função dos benefícios que a aplicação de uma estratégia de transmidiação baseada em complementaridade e aprofundamento pode trazer para o jornalismo. Para isso, no entanto, fazem-se necessários esforços para um esclarecimento no que diz respeito ao emprego do conceito de narrativa transmídia para o jornalismo. Objetivou-se, aqui, contribuir com esse intento.

Referências

COIMBRA, Oswaldo. **O texto da reportagem impressa** – Um curso sobre sua estrutura. São Paulo: Ática, 1993.

FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre. Transmidiação: explorações conceituais a partir da telenovela brasileira. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org). **Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataforma, convergências, comunidades virtuais**. Porto Alegre: Sulinas, 2011.

FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. **Lições de texto: leitura e redação**. São Paulo: Ática, 1998.

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

_____. The revenge of the Origami Unicorn: seven principles of transmedia storytelling. 2009 (b). Disponível em http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html. Acessado em 13/04/2012.

LAGE, Nilson. **Estrutura da notícia**. 5ª ed. São Paulo, Ed. Ática, 2000.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas** – o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. 4ª ed. Barueri, Manole, 2009.

¹² Edvaldo Pereira Lima dá a seguinte definição ao termo: “Modalidade de prática da reportagem de profundidade e do ensaio jornalístico utilizando recursos de observação e redação originários da (ou inspirados pela) literatura. Traços básicos: imersão do repórter na realidade, voz autoral, estilo, precisão de dados e informações, uso de símbolos (inclusive metáforas), digressão e humanização. Modalidade conhecida também como Jornalismo Narrativo.” Disponível em <http://www.abjl.org.br/index.php?conteudo=Conceitos&lang=>. Acessado em 03/03/2012.

MOLONEY, Kevin T. Porting transmedia storytelling to journalism. 2011. Disponível em http://www.kevinmoloney.com/Transmedia_Journalism.pdf. Acessado em 20/04/2012.

MOTA, Luiz Gonzaga. **Narratologia**: teoria e análise da narrativa jornalística. Brasília: Casa das Musas, 2005.

SCOLARI, Carlos A. Hipermediaciones (o cómo estudiar la comunicación sin quedar embobados frente a la última tecnología de California) - Entrevista a Damián Fraticelli. Revista **Lis** - Letra Imagen Sonido - Ciudad mediatizada. Año III 5, mar-jun. 2010, p. 3-11.

WOLFE, Tom. **Radical chique e o novo jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.