

PUBLICAÇÕES CONVERGENTES: ENTRE OS ESTUDOS DE INTERMIDIALIDADE E DE EDIÇÃO

Dra. CAMILA AUGUSTA PIRES DE FIGUEIREDO
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
(camilafig1@gmail.com)

RESUMO: Este estudo busca reexaminar conceitos conhecidos da intermedialidade pela perspectiva dos estudos de edição, evidenciando o caso de livros impressos que fazem parte de projetos ou redes multiplataformas ou transmidiais, os quais designo por “publicações convergentes”. Para isso, utilizo conceitos como o de narrativa transmídia, de Henry Jenkins (2009), de transmidiação, de Lars Elleström (2014), bem como o modelo metodológico de Simone Murray (2008) para a análise de adaptações em seus contextos de produção. Abordando alguns exemplos relativos a diários de personagens ficcionais, roteiros cinematográficos e romancizações, esta pesquisa pretende trazer à luz aspectos editoriais e midiáticos de publicações frequentemente consideradas de pouco interesse de pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: estudos de intermedialidade; estudos de edição; transmídia, convergência; adaptação.

Artigo recebido em: 29 set. 2023.
Aceito em: 14 nov. 2023

CONVERGENT PUBLICATIONS: BETWEEN INTERMEDIAL AND PUBLISHING STUDIES

ABSTRACT: This study seeks to re-examine known concepts of intermediality from the perspective of publishing studies, highlighting the case of printed books that are part of multiplatform or transmedial projects or networks, which I call “convergent publications”. To do this, I use concepts such as transmedia storytelling, by Henry Jenkins (2009), transmediation, by Lars Elleström (2014), as well as Simone Murray's (2008) methodological model for analyzing adaptations in their contexts of production. Addressing some examples related to diaries of fictional characters, movie scripts and novelizations, this research aims to bring light to some editorial and medial aspects of publications often considered to be of little research interest.

KEYWORDS: intermedial studies; publishing studies; transmedia; convergence; adaptation.

INTRODUÇÃO

Segundo Werner Wolf, o conceito de midialidade foi utilizado pela primeira vez nos estudos de literatura inglesa em 1979, em um capítulo de Wolfgang Weiss sobre a relevância das convenções da impressão de livros para a transmissão de textos literários. De lá para cá, a noção de midialidade (e de intermedialidade) ganhou destaque nos estudos literários, o que Wolf designa por uma “virada intermedial” (2008, p. 127). Por outro lado, pode-se dizer que a relação entre (inter)midialidade e edição, presente na inauguração do termo nos estudos literários, não prosperou de igual maneira. Hoje, os estudos de edição permanecem em grande medida separados da pesquisa em intermedialidade, ignorando conceitos que poderiam ser utilizados em benefício de ambas as áreas.

No âmbito de uma pesquisa que busca reexaminar conceitos conhecidos da intermedialidade – como adaptação, tradução e transmidiação – pela perspectiva da edição, este estudo pretende evidenciar o papel de livros impressos que fazem parte de projetos multiplataformas, os quais designo por “publicações convergentes”. Exemplos de publicações convergentes seriam: diários ou outros

tipos de relatos de personagens ficcionais; roteiros de produções audiovisuais; manuais de concepção artística de produções audiovisuais (*making of/the art of*); e romancizações, também conhecidas como novelizações.

A partir de leituras que pertencem a um e a outro campo, observa-se que essas publicações raramente são examinadas em toda a sua potencialidade: poucos são os estudos na área de edição que se dedicam a esse tipo de publicação – talvez por ser visto como um objeto derivado e dependente, de caráter mais comercial; por outro lado, nos estudos de intermedialidade, os livros impressos que fazem parte de projetos convergentes não costumam chamar tanto a atenção de estudiosos quanto filmes e séries televisivas (que normalmente exercem a função de mídias principais dos projetos) – o que pode ser explicado por certo desconhecimento sobre os processos e agentes editoriais e sobre as dinâmicas do mercado livreiro.

O exame do livro impresso como parte de um projeto midiático mais amplo exige, assim, uma dupla perspectiva de análise: primeiramente, da publicação como obra autônoma em seus aspectos materiais e editoriais; e, em segundo lugar, da publicação como parte de um projeto multimidiático convergente, em que a obra é pensada de maneira relacional a outros produtos de mídia. Publicações convergentes estabelecerão relações diacrônicas com outros produtos de mídia por meio de transferências e transformações midiáticas das mais diversas.

Neste estudo, apresento algumas considerações a respeito de três tipos de publicações impressas convergentes: os relatos de personagens; os roteiros cinematográficos; e as romancizações. Meu intuito aqui não é investigar de maneira aprofundada os aspectos editoriais e midiáticos de cada um desses tipos de publicações, mas trazer à discussão a viabilidade de novas perspectivas e possibilidades de pesquisa a partir desses materiais.

A partir, principalmente, da noção de transmídia de Henry Jenkins, de transmidiação de Lars Elleström e do modelo metodológico proposto por Simone Murray para análises contextualizadas de adaptações, examino casos de publicações convergentes reunidos em três grupos, buscando observar aspectos e tecer considerações pertinentes tanto à intermedialidade quanto aos estudos de edição.

Considerando, assim, uma perspectiva conjunta focada nas midialidades do livro e nas transformações midiáticas entre este e outros produtos de mídia, evidencio aspectos dessas publicações normalmente consideradas de pouco interesse de pesquisa, designadas comumente pelo termo *tie-in*, que se refere, de modo geral, a produtos de mídia que fazem uso de uma marca de propriedade privada, por meio de uma licença concedida por seus detentores.

Também conhecido por “produto licenciado” ou “merchandising”, o termo pode designar qualquer produto comercial que faz uso de determinada marca ou elementos relacionados a ela como, por exemplo, brinquedos e roupas, mas também quadrinhos e jogos de videogame. Quando se refere a publicações, o termo costuma designar obras literárias que se relacionam de maneira complementar a

outro produto de mídia considerado principal ou de maior público, como romancizações, diários de produção, sequências e prequências de um filme, por exemplo. Em alguns casos, reedições de romances com lançamento simultâneo a sua adaptação filmica podem também ser consideradas produtos *tie-in*.

Vistas muitas vezes como formas de divulgação de produtos de mídia e marcas, tais publicações se revelam relevantes à medida que elas deixam de ter existência isolada e passam a assumir a sua vocação, segundo Calasso (2020, p. 45), de “seres associativos por constituição” e a ser consideradas produções ao mesmo tempo autônomas e interconectadas, não só entre si – estabelecendo relações intertextuais – mas também com outras mídias – em relações intermídiais –, condição que reforça a sintonia dessa abordagem com as práticas e agentes¹ da indústria cultural contemporânea.

APROXIMAÇÕES CONCEITUAIS

A ideia de convergência entre produtos culturais é o cerne do livro *Cultura da convergência* (2009), no qual Henry Jenkins lança as principais bases da narrativa transmídia, conceito que se popularizou no âmbito dos Estudos de Mídia e de Comunicação desde então. Utilizada pela primeira vez por Marsha Kinder em 1991 como uma prática promocional envolvendo filmes, programas de televisão, jogos e brinquedos e voltada para o marketing de produtos infantis, a expressão normalmente se refere à sinergia entre produtos de mídia pertencentes a uma franquia (*media franchise*). Nas práticas mercadológicas voltadas para esse público, a autora identifica um “supersistema de entretenimento” em constante expansão, marcado por uma “intertextualidade transmídia” (KINDER, 1991, p. 1). Essa intertextualidade transmídia, que tem como base a noção de Kristeva (e, por derivação, o conceito de dialogismo de Bakhtin), se refere a uma rede de textos “construída ao redor de um personagem ou grupo de personagens da cultura pop que ou são ficcionais (...) ou ‘reais’” (KINDER, 1991, p. 122-123, minha tradução)².

É a partir de Jenkins, no entanto, que o conceito se expande. Se inicialmente designava um novo tipo de narrativa em que a história “desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo” (2009, p. 138), passa a assumir contornos mais amplos que extrapolam os limites das histórias ficcionais para ajudar a

¹ Cabe mencionar a relevância dessas publicações na promoção de mudanças nos processos e agentes da indústria do livro e do entretenimento. Indico, por exemplo, uma das demandas da greve dos roteiristas em 2007 nos Estados Unidos pela criação de um crédito específico no Producers Guild of America para o autor de conteúdo transmídia; e a existência de uma associação para escritores de publicações do tipo *tie-in*, a International Association of Media Tie-In Writers (<https://iamtw.org/>).

² No original: “constructed around a figure or a group of figures from pop culture who are either fictional (...) or ‘real’”.

compreender questões relacionadas ao marketing, ao jornalismo e ao letramento digital, por exemplo.

Nesse sentido, pode-se dizer que a noção de transmídia passa a se alinhar, com passar do tempo, às novas formas de produção, circulação e consumo de produtos culturais de forma geral, não se limitando às novas mídias, nem às audiovisuais. No mercado editorial, por exemplo, observa-se a presença de editoras que entendem a publicação de livros impressos como apenas uma dentre as suas atividades, e passam a buscar profissionais com competências nas mais variadas mídias. São indivíduos que se especializam em estabelecer parcerias e cronogramas de lançamento em mercados nos quais o livro é apenas um dos produtos criados. O editor-assistente ou o editor-chefe passa, então, a ser um elaborador e avaliador de conteúdos em múltiplas plataformas. Da mesma forma, também o público desse tipo de produção não se restringirá a uma mídia. O leitor de um livro que faz parte de um projeto transmídia provavelmente (se o projeto for bem-sucedido) se tornará também um jogador ou espectador. Nesse caso, além de ter em mente que a leitura do livro será apenas uma parte da experiência do seu público com a narrativa, tal editor deverá, ainda, atentar para o perfil desse público, para as novas habilidades que lhe são exigidas e para o modo como recebe e tem acesso às produções.

Para Lars Elleström, pesquisador do campo dos Estudos de intermedialidade, o termo “transmidialidade” é mais amplo do que “narrativa transmídia” pois envolve outros tipos de configurações relativos à mídia. Assim, o conceito estaria ligado à ideia geral de que produtos de mídia e tipos de mídia podem, até certo ponto, mediar configurações sensoriais equivalentes e representar objetos semelhantes (de acordo com o sentido dado por Peirce); em outras palavras, eles podem comunicar coisas semelhantes (ELLESTRÖM, 2014, p. 11-20). Isso significa que pode haver transferências temporais entre mídias. Ainda que incontáveis produtos de mídia e tipos de mídia mais ou menos diferentes sejam usados, a comunicação pode ser entendida como uma sucessão de representações interconectadas; cadeias de esferas virtuais sobrepostas (2021, p. 122-123).

Além das transferências de configurações sensoriais, a noção ampla de transmidialidade, segundo Lars Elleström (2021), envolve também a transformação de valores cognitivos entre produtos de mídia e tipos de mídia, levando em conta as características próprias de cada mídia. Um tipo de transformação é a transmídiação, a “representação repetida das características das mídias por uma forma diferente de mídia, por exemplo uma pessoa comunicando oralmente a mesma história que um jogo de computador” (2021, p. 133). A transmídiação é um dos processos de transformação mais estudados no campo da intermedialidade, designando diversos fenômenos como, por exemplo, a performance de um texto teatral, a materialização do roteiro em um filme, ou um texto escrito em alfabeto transformado em escrita Braille. Embora as romancizações de obras audiovisuais também sejam resultantes desse processo, o

tipo de transmidiação mais conhecido são as adaptações cinematográficas de romances.

Tratando especificamente destas adaptações, em “Materializing adaptation theory: the adaptation industry” Simone Murray (2008) chama a atenção para a relevância da indústria do livro no mercado de entretenimento. O texto parte da percepção de que os estudos de adaptação ainda têm como base um modelo obsoleto de estudos de caso comparativos entre textos impressos e audiovisuais, imune às influências de instituições culturais, regimes de propriedade intelectual e agentes da indústria. A autora explica que essa metodologia de análise textual

se cristalizou em uma ortodoxia metodológica quase inquestionável dentro do campo. Os críticos de adaptação buscam semelhanças e diferenças nas combinações livro-filme para entender as características específicas das mídias livro e filme respectivamente, o que Naremore chamou de um obsessivo “formalismo literário” (“Introduction” 9). De maneira frustrante, tais estudos frequentemente produzem conclusões que, de fato, não fornecem nenhuma conclusão: estudos de caso comparativos conduzem à descoberta pouco esclarecedora de que existem semelhanças entre as duas mídias, mas também diferenças, antes de tomarem o próximo par livro-filme e repetirem o exercício. (2008, p. 4, tradução minha)³

Defendendo, portanto, uma abordagem de estudo que considere o contexto de produção de tais obras derivadas, Murray propõe, então, um modelo metodológico que se fundamenta em três aspectos: na história do livro; na economia política da mídia; e na teoria cultural. Trata-se de um redirecionamento de perspectiva para a área, que passaria a levar em conta o livro como um fenômeno *material* produzido por um sistema de interesses e atores institucionais de uma cadeia criativa e econômica, mais adequada para compreender as culturas midiáticas contemporâneas. Embora a autora se concentre em exemplos de adaptação no formato do livro para o filme, podemos entender os três operadores metodológicos como ferramentas úteis para examinar quaisquer tipos de adaptação, incluindo as romancizações, resultantes do processo inverso de transformação, ou seja, do filme ou obra audiovisual, para o livro.

Como se percebe, é possível examinar conceitos típicos dos estudos de intermedialidade como transmídia, transmidiação e adaptação enfatizando publicações impressas, seus aspectos materiais e contextos de produção. A seguir,

³ No original: “has since ossified into an almost unquestioned methodological orthodoxy within the field. Adaptation critics seek similarities and contrasts in book-film pairings in order to understand the specific characteristics of the respective book and film mediums, in what Naremore has termed an obsessive formalism (“Introduction” 9). Frustratingly, such studies routinely produce conclusions provide in fact no conclusion at all: comparative case-studies overwhelmingly give frankly unilluminating finding that there are similarities between the two mediums, but also differences, before moving on to the next book-film pairing to repeat the exercise.”

apresento uma breve caracterização de três tipos de publicações impressas: os relatos de personagens, os roteiros e as romancizações.

RELATOS DE PERSONAGENS

Os relatos de personagens por meio de livros impressos foram talvez as primeiras ferramentas de divulgação de conteúdo transmídia paralelo às tramas televisivas. Em 1990, *The Secret Diary of Laura Palmer*, publicado pela Penguin Books, contava detalhes da vida da personagem não retratados na série de televisão *Twin Peaks*. O livro alcançou a quarta posição na lista de *best sellers* do *New York Times* em 1990. Em 2011 foi lançada uma edição com novo prefácio escrito pelos produtores da série e, em 2017, um audiolivro, narrado pela atriz que interpretava Laura. Em outro exemplo, já em 1997, na *soap opera* americana *All My Children*, a personagem Erica Kane lançou o seu próprio livro pela editora Hyperion, intitulado *Having It All*. Entre outros exemplos mais recentes, destaca-se, em 2017, *Snow Falling*, romance de época escrito pela personagem Jane Gloriana Villanueva, da série *Jane the Virgin*, com eventos inspirados em sua própria vida.

Tais publicações normalmente se configuram como ampliações da história da mídia televisiva, seja pela recapitulação dos eventos ocorridos sob a ótica de outro personagem ou pelo relato de novas histórias não exibidas no programa, o que as configura como extensões transmídia (FIGUEIREDO, 2019). Em alguns casos, têm como objetivo a manutenção do interesse do público durante hiatos entre temporadas.

Do ponto de vista editorial, essas publicações normalmente possuem um apelo aos fãs dos programas televisivos, que as adquirem pela curiosidade, colecionismo ou até mesmo pelo desejo de recordação, como reforçam alguns dos depoimentos de leitores do livro *Having it All* na Amazon.com:

“Encomendei este livro porque depois do cancelamento de *All My Children* me senti triste.”

“Se você amou a personagem de Erica Kane, vai adorar este livro. Ganhei uma cópia usada e fiquei feliz por ter algumas recordações depois que o programa foi cancelado (ainda não superei isso rs).”

“Obrigado por ter este livro disponível! São 3 gerações de fãs de *All my Children* e definitivamente fãs de Erica Kane. Adorei este livro quando foi lançado e agora minha filha também pode apreciá-lo.”⁴

⁴ Disponível em: <https://www.amazon.com/Having-All-Erica-Kane/dp/0786863633#customerReviews>, acesso em 15 ago. 2023, minha tradução.

No Brasil, que até algum tempo não tinha uma grande tradição em séries de televisão, as iniciativas se deram especialmente com conteúdo vinculado a novelas. Depois de blogs e diários virtuais de personagens das novelas *Caminho das Índias* (2009), *Viver a vida* (2009-2010), *Ti-ti-ti* (2010) e *Passione* (2010/2011), em 2012, o livro *Cida, a empregue: um diário íntimo* foi lançado como parte do projeto vinculado à novela *Cheias de Charme*. Escrita por Izabel de Oliveira e Filipe Miguez, a novela contava a história de três empregadas domésticas que se tornam famosas depois que formam um grupo musical e que o videoclipe que gravam se torna “viral” na internet. Desde o primeiro episódio e ao longo da novela, a personagem Cida aparece em vários momentos escrevendo em seu diário. Numa iniciativa sincronizada de marketing, no último episódio a personagem recebe uma proposta de uma editora e, naquela mesma semana, a obra (na verdade escrita por Leusa Araujo e publicada pela Casa da Palavra) já estava disponível em várias livrarias do país.



Fig. 1: Capas de livros impressos com relatos de personagens ficcionais.

Aaron Smith (citado em DENA, 2009, p. 299) chama de “artefatos institucionais” os elementos que são primeiramente diegéticos, mas que podem transbordar para espaços hiperdiegéticos de outras mídias. Trata-se de espaços nos quais os personagens relatam, de maneira mais pessoal ou mais detalhada do que no filme, na série ou na novela, suas experiências cotidianas e reflexões. Ao

romperem com os limites da mídia televisiva simulando a escrita da obra pelo personagem, tais relatos acabam por proporcionar ao leitor uma experiência que transborda os limites da ficcionalidade. Esse jogo com a ficcionalidade, no entanto, não é suficiente para garantir o sucesso da obra; é imprescindível que o livro possua uma boa sinergia com os demais produtos de mídia do projeto, a dizer: coerência com a narrativa da obra audiovisual – tanto aos eventos narrados quanto à “voz” ou estilo de escrita do “autor” – e uma integração com o cronograma de lançamentos de produtos de mídia do projeto.

ROTEIROS CINEMATOGRAFICOS

No campo dos estudos de intermedialidade e da edição, publicações que examinam ou mencionam casos que envolvem roteiros são um tanto raros (algumas exceções no primeiro campo são SHERRY, 2014, 2016; e BRUNOW, 2022). Em *Media Transformation*, Lars Elleström também compartilha desta constatação, dizendo que estudos “normalmente excluem a transmídiação de libretos, partituras, roteiros” (2014, p. 26).

Para Jamie Sherry, uma das razões pelas quais os roteiros geralmente são negligenciados tem a ver com seu caráter instável. O autor explica que muitas vezes existem várias versões de um roteiro e que, “para a maioria dos filmes, haverá mais de um ‘roteiro’ funcional (o rascunho final do roteiro, e um roteiro de filmagem)” (2014, p. 91, minha tradução).⁵ A análise comparativa entre um roteiro e outra mídia torna-se mais complexa quando há múltiplas versões disponíveis. O caráter dependente e híbrido do roteiro, texto composto por narrativa e informações técnicas, também é ressaltado por diversos outros autores, como o diretor Michelangelo Antonioni, que afirma que “os roteiros pressupõem o filme, eles não têm autonomia, são páginas mortas” (1964, p. xviii, minha tradução).⁶

A ideia de que o roteiro é um objeto instável, dependente e híbrido poderia também explicar os poucos títulos e a pouca expressividade desse tipo de livro no mercado editorial, brasileiro ou estrangeiro. Neste aspecto, outro fator que pode ser considerado tem a ver com sua múltipla (e, por vezes, não creditada) autoria. De acordo com Sherry, permaneceria ainda uma visão romântica que atribui valor literário e criativo a textos de autoria única, resultantes de “uma sensibilidade individual, autônoma” (2014, p. 103). Neste aspecto, no entanto, cabe lembrar que “a alegação de que os livros são produto de criação autoral individualizada e isolada, enquanto o cinema e a televisão funcionam como processos colaborativos e industrializados” (MURRAY, 2008, p. 8, minha tradução)⁷ é uma falácia

⁵ No original: “for the majority of films there will be more than one functional ‘screenplay’ (the final draft screenplay, plus a shooting-script)”.

⁶ No original: “I copioni pressupongono il film, non hanno autonomia, sono pagine morte”.

⁷ No original: “the claim that books are the product of individualized, isolated authorial creation, whereas film and television function as collaborative, industrialized processes”.

recorrente na área. De maneira semelhante às produções audiovisuais, os processos de escrita e edição se inserem em uma economia de mercado e envolvem diversos agentes e instituições.

Nos Estados Unidos, as primeiras publicações impressas de roteiros datam da década de 1930. Dentre elas, destaca-se a edição de *Romeu e Julieta* de 1936 pela Random House que, além do roteiro do filme, continha notas sobre a produção do filme dirigido por George Cukor e a peça de Shakespeare. No Brasil, um dos primeiros roteiros cinematográficos publicados como livro a que a autora Solange Zorzo (2019) teve acesso durante a sua pesquisa, foi *Aleluia, Gretchen: roteiro*, de Sylvio Back, publicado em 1978 pela Editora Movimento.

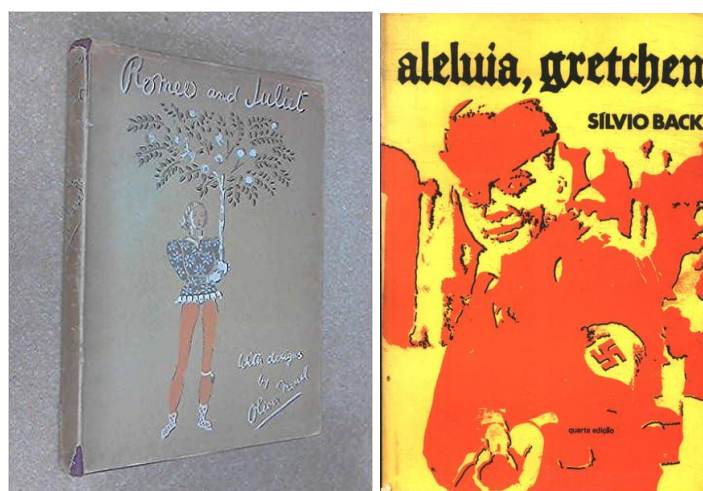


Fig. 2: Roteiro de *Romeu e Julieta*, edição de 1936, da Random House. Disponível em: <https://www.amazon.com/Romeo-Juliet-Picture-Illustrated-Photograph/dp/B000R901AI>
Aleluia, Gretchen, 1978, da Editora Movimento. Disponível em: <https://www.traca.com.br/livro/941505/aleluia-gretchen/>

Percebe-se, diante dessa informação, uma notável distância temporal entre os primeiros roteiros publicados como livro em cada país. Uma hipótese para isso é a de que um maior interesse por esse tipo de livro ocorre quando há uma grande valorização do cinema. No caso dos Estados Unidos, a publicação de *Romeo and Juliet* coincide com o período da Era de Ouro de Hollywood. No Brasil, essa hipótese pode ser comprovada pelo fato de que o número de títulos publicados tem aumentado, com significativa ampliação a partir do ano 2000, momento em que se consolida a fase da retomada do cinema brasileiro iniciada na década de 1990 com a criação da Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual. Zorzo apresenta assim o panorama dos roteiros publicados no país até 2019:

Aleluia, Gretchen teve a publicação do roteiro somente dois anos após a exibição fílmica e consta em nossa tabela como a mais antiga. Até 1990, que coincide com a

total extinção da Embrafilme, foram publicados apenas cinco roteiros cinematográficos. De 1990 até o ano 2000, foram sete publicações de roteiros brasileiros de longa duração. A partir do ano 2000 até o final de 2001, em apenas dois anos, com a retomada das produções, as publicações alcançaram um novo patamar. Foram nove roteiros publicados. Por fim, na pós-retomada é que podemos atestar a grande importância conferida à criação escrita do roteiro. De 2002 a 2009, foram publicados 65 roteiros. De 2010 até os dias atuais, o restante [de um total de 115]. (2019, p. 73)

É possível observar, em simples pesquisas em páginas de editoras e livrarias online, que essa tendência deve se manter pelos próximos anos. Em 2020, a BrLab lançou a série editorial “Roteiros do Cinema Brasileiro”, tendo como obra inaugural o roteiro do filme *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert, seguida de *O lobo atrás da porta* (2021) de Fernando Coimbra. Ainda em 2020 a Companhia das Letras publicou a coletânea *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau*, de autoria de Kleber Mendonça Filho, que foram também filmes de grande sucesso de bilheteria.

Pode-se afirmar que a noção de transmidiação corrobora com a valorização dos roteiros cinematográficos na medida em que fornece um operador teórico para conceber a materialização do roteiro em um filme como um processo inter e transmidial, relevante dentre outros casos de transmidiação mais estudados.

ROMANCIZAÇÕES

As romancizações ou novelizações (em inglês, *novelizations*) se referem tipicamente a obras licenciadas ou autorizadas – normalmente romances de ficção – lançadas na sequência de filmes bem-sucedidos em bilheterias. O gênero tem uma história que antecede o cinema, com os primeiros exemplos baseados em peças de teatro, conhecidos como “romances dramatizados”, populares no início do século XX. As origens das romancizações baseadas em filmes remontam às descrições de catálogos feitas por empresas cinematográficas para promover seus filmes.

De forma semelhante aos relatos de personagens, em muitos casos as romancizações também podem ser concebidas para cobrir o período entre temporadas de uma série televisiva, como no caso da série *Doctor Who*: durante o intervalo de vários anos em que não foi transmitida na TV, os fãs tiveram de se contentar com as romancizações dos episódios antigos (EVANS, 2011, p. 42). Porém, enquanto em uma romancização há uma preocupação em se recontar, com pouca ou nenhuma divergência, a história da obra audiovisual, nos relatos normalmente há uma expansão do conteúdo da outra mídia a partir da visão de

um dos personagens, ou seja, são apresentados eventos que complementam ou extrapolam de alguma forma a narrativa de outro produto de mídia relacionado.

Assim como acontece com os outros dois tipos de publicações abordados, as romancizações possuem um status bastante ambíguo nos estudos de intermedialidade e nos de edição, explicado, de certa forma, pelo fato de serem muitas vezes vistas como meras ferramentas de publicidade cinematográfica, aspecto que é reforçado quando se leva em conta o design da capa, que “invariavelmente apresenta a arte do filme (a imagem do pôster, fotos e/ou tipografia usada para promover o filme) e frequentemente destaca as estrelas do filme em vez do autor do livro” (MAHLKNECHT, 2012, p. 137, minha tradução)⁸.

De fato, trata-se de um tipo de publicação cujas origens estão inteiramente ligadas à indústria audiovisual, em especial às grandes franquias cinematográficas de aventura; mas que tem expandido para outros gêneros de filmes e atraído a atenção do mercado editorial e de estudiosos por promover o surgimento de produtos com maior valor simbólico, bem como novos processos profissionais e criativos. Essa compreensão, que se coaduna com a proposta de Simone Murray de um resgate da economia política da mídia impressa, permite perceber um duplo movimento: por um lado, um aumento no número de pesquisas acadêmicas sobre romancizações nos últimos anos, como a série de artigos (2005, 2007 e 2010) e o livro (2018) de Jan Baetens; os textos de Van Parys (2009 e 2011), Mahlknecht (2012) e Allison (2007); e o livro de Kate Newell (2017). Por outro, uma maior oferta de títulos disponíveis no Brasil, para além das versões “a história do filme em livro ou quadrinhos”, vinculados aos longas-metragens infantojuvenis dos grandes estúdios de animação estadunidenses⁹.

Chama a atenção, por exemplo, o caso de *Era uma vez em Hollywood*, romancização de filme homônimo de Quentin Tarantino escrita pelo próprio diretor, publicada pela Intrínseca em 2021, com lançamento simultâneo com a edição em língua inglesa, da Harper Perennial.

⁸ No original: “invariably features the film’s artwork (the poster image, stills, and/or typography used for promoting the film) and frequently highlights the film’s stars rather than the book’s author.”

⁹ Podemos citar, dentre outros exemplos recentes: *Encanto: O livro do filme* (Planeta, 2023); *Malévola* (Universo dos livros, 2020); *A bela e a fera* (Universo dos livros, 2020).

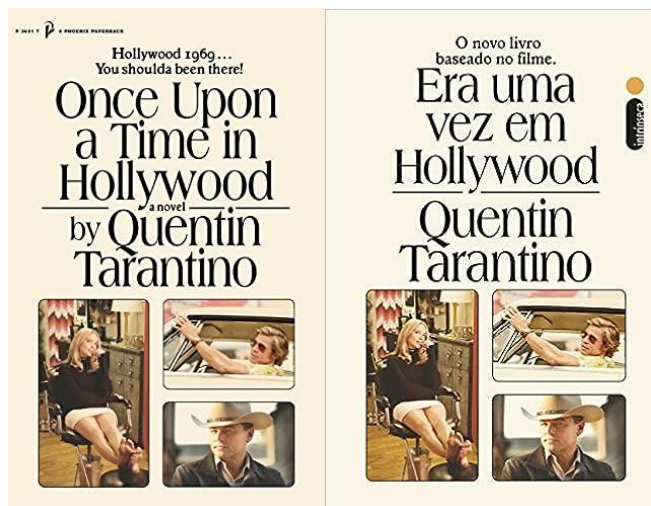


Fig. 3: As edições em língua inglesa e em português da obra de Tarantino.

É interessante comparar, neste caso, as duas edições em dois aspectos. Enquanto elas utilizaram o mesmo projeto gráfico de miolo e capa, os textos de divulgação foram bastante distintos, com uma frase bem simples na versão de capa brochura em inglês – “O romance muito antecipado, inovador e extremamente divertido de um dos maiores contadores de histórias de todos os tempos”¹⁰ – *versus* a ênfase, por parte da editora brasileira, na autoria, na qualidade da escrita e nos aspectos inéditos em relação ao filme:

A aguardada estreia de Quentin Tarantino na literatura é uma leitura de fôlego, com ritmo de humor e recheada de pérolas sobre a era de ouro do cinema. Em *Era uma vez em Hollywood*, Tarantino oferece uma vasta gama de detalhes que ampliam o universo dos personagens, criando desfechos inovadores, novos cenários e diferentes possibilidades para o filme vencedor de duas categorias do Oscar 2020.¹¹

CONCLUSÃO

Neste estudo propus o conceito de “publicações convergentes” para designar livros impressos que fazem parte de empreendimentos que envolvem outros produtos ou plataformas de mídia, articulando conceitos próprios dos estudos de intermedialidade com aspectos dos estudos de edição. Apresentei uma brevíssima

¹⁰ No original: “The highly anticipated, groundbreaking and hugely entertaining novel from one of the all-time great storytellers.”

¹¹ https://www.amazon.com.br/Era-Uma-Vez-Em-Hollywood/dp/6555602368/ref=sr_1_1?__mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85C5%BD%C3%95%C3%91&crd=1Q1HYIOQV6OBN&keywords=era+uma+vez+em+hollywood&qid=1692194699&s=books&prefix=era+uma+vez+em+hollywood+%2Cstripbooks%2C217&sr=1-1

reflexão sobre três tipos de publicações convergentes: os relatos de personagens ficcionais, os roteiros cinematográficos e as romancizações.

Como procurei explicar, cada um dos tipos possui características midiáticas e editoriais específicas e estabelece relações particulares com os demais produtos de mídia a que é vinculado como parte de um projeto mais amplo, com destaque para as noções de transmídia de Jenkins, de transmídiação de Elleström, e da indústria do livro nas adaptações, como preconiza Murray. Como pontos de contato, os três tipos aparentam ter fortes conexões com as mídias audiovisuais, sejam elas novelas, *soap operas*, séries e longas-metragens, podendo também – por que não? – envolver curtas-metragens, webséries, minisséries, videocliques, videoensaios, comerciais e postagens em redes sociais. Na outra ponta, há certamente muitas outras situações não listadas aqui se considerarmos o conceito mais amplo de transmídiação e suas possíveis manifestações, especialmente quanto aos tipos de publicação impressa como as histórias em quadrinhos, os jogos de RPG, os livros pop up, os diários de produção etc.

Ao chamar a atenção para esses tipos de publicações, minha intenção foi a de articular conceitos pertencentes aos campos da edição e da intermedialidade a fim de explorar as suas potencialidades. Procurei demonstrar que, ao contrário do que normalmente se pensa, tais produções não são recentes; podem ocupar espaços importantes na indústria do livro, no mercado editorial e na grande mídia; e têm fomentado um número cada vez maior de pesquisas e publicações em diversas áreas do conhecimento; incluindo indícios de um grande e crescente potencial dessas publicações também para a indústria cultural brasileira.

REFERÊNCIAS

ALLISON, D. Film/Print: Novelisations and Capricorn One. *M/C Journal*, v. 10, n. 2, May 2007. Disponível em: <http://journal.media-culture.org.au/070>.

ANTONIONI, M. *Sei film*, Torino: Einaudi, 1964.

BAETENS, J. Novelization, a Contaminated Genre? *Critical Inquiry*, v. 32, n. 1, p. 43-60, Autumn 2005. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/4>.

BAETENS, J. From Screen to Text: Novelization, the Hidden Continent. In: D. Cartmell e I. Whelehan (Ed.). *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 226-238.

BAETENS, J. Expanding the Field of Constraint: Novelization as an Example of Multiply Constrained Writing. *Poetics Today*, v. 31, n. 1, Spring 2010. Disponível em: <https://www.dukeupress.edu/poetics-today-311>.

FIGUEIREDO, Camila Augusta Pires de. Publicações convergentes: entre os estudos de intermedialidade e de edição. *Scripta Uniandrade*, v. 21, n. 3 (2023), p. 1-16.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 15 dez. 2023.

BAETENS, J. *Novelization: From Film to Novel*. Trad. de Mary Feeney. Columbus: Ohio State University Press, 2018.

BRUNOW, D. Towards an archival study of screenplay versions: The role of screenwriting research for adaptation studies, *Interfaces: Image, Text, Language*, v. 47, 2022, n.p. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/interfaces.4494>.

CALASSO, R. *A marca do editor*. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.

DENA, C. *Transmedia Practice: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World across Distinct Media and Environments*. Tese de doutorado. University of Sydney, 2009.

ELLESTRÖM, L. *As modalidades das mídias 2*. Porto Alegre: Edipucrs, 2021.

ELLESTRÖM, L. *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics among Media*, Basingstoke: Palgrave Macmillan., 2014.

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

FIGUEIREDO, C. A. P. de. Os diários, perfis e blogs de personagens televisivos como ferramentas transmídia. In: *Dimensões Transmídia*. Aveiro: Ria Editorial. 2019. p. 147-167. Disponível em: <http://www.riaeditorial.com/index.php/dimensoes-transmidia/>.

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

KINDER, M. *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley: University of California Press, 1991.

MAHLKNECHT, J. The Hollywood Novelization: Film as Literature or Literature as Film Promotion? *Poetics Today*, v. 33, n. 2, p. 137-168, Summer 2012. Disponível em: <http://poeticstoday.dukejournals.org/content/33/2/137.full.pdf+html>.

MURRAY, S. Materializing Adaptation Theory: The Adaptation Industry. *Literature/Film Quarterly*, v. 36, n. 1, p. 4-20.

NEWELL, K. *Expanding Adaptation Networks: From Illustration to Novelization*. London: Palgrave Macmillan, 2017.

SHERRY, J. Teaching adapting screenwriters: Adaptation theory through creative practice. In: D. Cartmell e I. Whelehan (Eds.). *Teaching Adaptations*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, p. 87-105.

SHERRY, J. Adaptation studies through screenwriting studies: Transitionality and the adapted screenplay. *Journal of Screenwriting*, v. 7, n. 1, p. 11-28, 2016.

VAN PARYS, T. The Commercial Novelization: Research, History, Differentiation. *Literature/Film Quarterly*, v. 37, n. 4 p. 305-317, 2009. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i40154871>.

VAN PARYS, T. The Study of Novelisation: A Typology and Secondary Bibliography. *Belphegor* X.2, ago. 2011. Disponível em: http://etc.dal.ca/belphegor/vol10_no2/articles/10_02_paryst_noveli_en.html.

WOLF, W. The Relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature. In: *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014)*. Ed. Walter Bernhart. Leiden: Brill, Rodopi, 2018, p. 127-152.

ZORZO, S. *Crisálida-texto: o roteiro cinematográfico – criação literária nos roteiros “O pai da Rita” e “Cabra-cega” de Di Moretti*. Brasília, 2019. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, 2019.

CAMILA AUGUSTA PIRES DE FIGUEIREDO é mestre em Literaturas de Expressão Inglesa pela Universidade Federal de Minas Gerais (2010) e doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela mesma instituição (2016), com mobilidade na Technische Universität Braunschweig, Alemanha. Atualmente é Vice-Diretora da Editora UFMG, atuando na gestão de projetos editoriais, e pesquisadora no campo dos Estudos de Intermedialidade. Dentre as suas publicações estão os artigos "Narrativa transmídia: modos de narrar e tipos de histórias" (*Letras UFSM*, 2016), "Adapted into multiple media: what happens when adaptations meet transmedial franchises" (*Interfaces*, 2022) e os capítulos de livros "O uso da transmídia por editoras brasileiras: alguns projetos editoriais" (Atena, 2019) e "Intermediality, Teaching, and Literacy" (em coautoria, Palgrave Macmillan Cham, 2023).