

GEMINIS

[DOSSIÊ - I JORNADA INTERNACIONAL GEMINIS: ENTRETENIMENTO TRANSMÍDIA]

GEMINIS

O UNIVERSO NARRATIVO DE LATITUDES: A REASSISTIBILIDADE COMO ESTRATÉGIA DE TRANSMIDIAÇÃO

MARIA CRISTINA PALMA MUNGIOLI

*Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil. Pesquisadora do CETVN - Centro de Estudos de Telenovela e do OBITEL - Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva.
E-mail: crismungoli@gmail.com*

TOMAZ AFFONSO PENNER

*Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil. Pesquisador do CETVN - Centro de Estudos de Telenovela e do OBITEL - Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva.
E-mail: tomazpenner@gmail.com*

RESUMO

Por meio do estudo das estratégias de transmídiação, o presente trabalho se caracteriza como uma análise das operações de transmídiação da obra ficcional *Latitudes*, concentrando esforços no entendimento da *reassistibilidade* (MITTEL, 2011) como um dos elementos integrante de um conjunto de estratégias adotadas pela produção visando à constituição de um universo narrativo que se desdobra em diversas plataformas (televisão, internet (YouTube) e cinema) e diferentes formatos (série de televisão, websérie, filme).

Palavras-chave: transmídiação. *Latitudes*. Narrativa Transmídia. *Reassistibilidade*.

ABSTRACT

Through the study of strategies transmídiação, this work is characterized as an analysis of the fictional work transmídiação operations *Latitudes*, focusing on understanding the *reassistibilidade* (MITTEL, 2011) as one of the integral elements of a set of strategies adopted production by aiming to constitute a narrative universe that unfolds across multiple platforms (television, internet (YouTube) and cinema) and different formats (television series, webseries, film).

Keywords: transmediation. *Latitudes*. Transmedia storytelling. Rewatchability.

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho se caracteriza como uma primeira aproximação em relação ao Projeto Transmídia *Latitudes*, considerando alguns de seus elementos narrativos como integrantes de um conjunto de estratégias adotadas visando à constituição de um universo narrativo que se desdobra em diversas plataformas (televisão, internet e cinema) e diferentes formatos (série de televisão, websérie, filme). Para isso, consideramos com Bakhtin (2003, p. 177) que, na materialidade da obra estética, apresentam-se tensões entre os três elementos que a compõem: “o conteúdo, o material, a forma”. O estudo aqui empreendido também considera as contribuições de Jenkins (2008, 2008), Fachine (2013) e Mittel (2011). Destacam-se entre os objetivos do artigo: (1) entender o conceito de reasistibilidade e (2) analisar a apropriação do conceito na produção da obra *Latitudes* enquanto estratégia de transmídiação.

2. CULTURA DA CONVERGÊNCIA E NARRATIVAS TRANSMÍDIA

A cultura da convergência (Jenkins, 2008) é um fenômeno intrinsecamente ligado ao desenvolvimento tecnológico que possibilita novas formas de se contar histórias e, portanto, construir narrativas. É um fenômeno complexo que articula indústrias, sistemas e modos de produção, conteúdos, gêneros, formatos, uma vez que:

A convergência não depende de qualquer mecanismo de distribuição específico. Em vez disso, a convergência representa uma mudança de paradigma - um deslocamento de conteúdo midiático específico em direção a um conteúdo que flui por vários canais, em direção a uma elevada interdependência de sistemas de comunicação, em direção a múltiplos modos de acesso a conteúdos midiáticos e em direção a relações cada vez mais complexas entre a mídia corporativa, de cima para baixo, e a cultura participativa, de baixo para cima. (JENKINS, 2008, p. 310)

Ainda segundo Jenkins (2008, p. 311), vivemos “um momento de transição, no qual antigas regras estão abertas a mudanças” e dependem de uma complexa negociação que envolve tensões entre modelos de produção, distribuição e circulação de conteúdos tradicionalmente instituídos e a sua reconfiguração a partir de um cenário em que “as três formas de comunicação (interpessoal, comunicação de massa, e *mass self-communication*¹) coexistem, interagem e que tanto complementam-se mutuamente quanto se substituem.” (CASTELLS, 2009, p. 55).

É nesse cenário que emerge a narrativa transmídia (JENKINS, 2008) que, conforme resumem Lopes e Mungioli:

Trata-se da criação de um universo ficcional cujo conteúdo pode ser expandido tanto em termos de personagens quanto em termos de desenvolvimento narrativo. Não se trata de uma repetição da história, mas de um desdobramento da história principal que ganha elementos diferentes (personagens, ambientes, conflitos) que tiram proveito das qualidades que cada um dos meios pode oferecer para o desenvolvimento da narrativa. (LOPES; MUNGIOLI, 2011, p. 253)

Interessa sobretudo aos objetivos deste trabalho verificar quais elementos narrativos podem ser encontrados na ficção *Latitudes* enquanto projeto transmídia que envolveu conteúdo especificamente produzido para internet, televisão e cinema. Nesse sentido, procuramos analisar a *reassistibilidade* como recurso narrativo utilizado no trânsito do espectador entre as diferentes plataformas que contém a produção *Latitudes*.

3. AS ESTRUTURAS NARRATIVAS DE TRANSMIDIAÇÃO EM LATITUDES

Latitudes é uma narrativa desenvolvida em várias plataformas. Dirigida por Felipe Braga, a trama conta a história do casal Olívia (Alice Braga) e José (Daniel de Oliveira), que vive experiências de encontros e separações em várias cidades do mundo, em uma rotina de viagens constantes e hotéis luxuosos.

A obra ficcional foi realizada pela produtora Los Bragas, com apoio da empresa Procter & Gamble, e está dividida em oito episódios disponíveis no canal do *Projeto Latitudes*² no YouTube (que duram entre doze e dezessete minutos cada), oito episódios transmitidos pela TNT (com cerca de vinte minutos cada, os episódios televisionados foram ao ar de setembro a outubro de 2013) e um filme, que foi exibido nos cinemas no

¹ Castells (2009, p. 55) conceitua mass self-communication como “uma nova forma de comunicação que emergiu, caracterizada pela capacidade de mandar mensagens de muitos para muitos, em tempo real ou em determinado tempo, e com a possibilidade de comunicação ponto a ponto, narrowcasting (comunicação segmentada) ou broadcasting, dependendo da proposta ou das características de uma determinada prática de comunicação.”

² Endereço virtual: <https://www.youtube.com/user/Latitudesfilme>

primeiro semestre de 2014.

No ambiente online, a história se desenvolve em uma sequência de fatos que nunca se afastam do seu universo muito bem delimitado enquanto ficcional. A plataforma online é utilizada (e foi, no caso de *Latitudes*), ela própria, como a plataforma original no lançamento de um Projeto Transmídia, que comporta a narrativa central e conta com os outros meios para retomá-la e disponibilizar informações extras.

“... percebe-se o YouTube e a disponibilização online de conteúdos como mais que meras complementações ou complexificações das narrativas televisuais ou cinematográficas. Ele mesmo é utilizado (e foi, no caso de *Latitudes*), como a plataforma original no lançamento de um projeto transmídia, que comporta a narrativa central e conta com os outros meios para retomá-la e disponibilizar informações extras.” (MUNGIOLI e PENNER, 2014, ps. 6 e 7)

O conteúdo exibido na televisão é, desse modo, um meio de estreitar as relações do público com as etapas de produção de *Latitudes* e de reapresentar os personagens com mais profundidade, de modo que o espectador retorne à narrativa ficcional com novas perspectivas interpretativas. É, portanto, uma maneira de redirecionar indivíduos com novos e complexificados olhares à história desenvolvida anteriormente na *nave-mãe*. Essa renovação do olhar da audiência ocorreu por meio de conteúdos criados especificamente para compor os episódios televisionados e que são intercalados com a trama ficcional no decorrer do desenvolvimento da narrativa.

No cinema, a estrutura narrativa ganha novos cortes e trilha sonora, mas a história se desenvolve cronológica e espacialmente da mesma forma que foi disponibilizada na internet. Por ter sido a última plataforma, o cinema pode ser encarado como uma oportunidade de assistir na telona uma história que já cativou o público pela internet e televisão.

Figura 1: extras da produção



Em uma primeira aproximação, pode-se dizer que a televisão possui um papel secundário, ou seja, funciona como plataforma satélite da plataforma web cumprindo o papel de *propagar* (FECHINE, 2013) a narrativa exibida no YouTube. Fica claro, portanto, a opção estratégica de conferir a cada uma das plataformas um papel na constituição do universo narrativo de *Latitudes*. Cabe salientar que o conteúdo extra oferecido na televisão não expande o universo diegético da narrativa, ao contrário, age no sentido de apresentá-la como uma narrativa ficcional e revela detalhes de sua produção, elucidando desde técnicas de iluminação e enquadramento até o ponto em que os sentimentos expressos pelas personagens na trama são descritos detalhadamente pelos atores e diretor. Esse conjunto discursivo complementar caracteriza-se como uma espécie de *making of* da produção apresentado de maneira parcelada em episódios semanais nos quais se mesclam a narrativa ficcional e a narrativa sobre a ficção. Embora não seja nosso objetivo analisar a enunciação da versão apresentada na televisão, gostaríamos de tecer alguns comentários sobre sua construção enunciativa. Pensando essas duas instâncias (o que chamamos de narrativa ficcional - ou seja, a trama ficcional - e a narrativa sobre a ficção, que se constitui como uma espécie de *making of* - como integrantes da enunciação fílmica, podemos considerar, com base nas discussões de Bakhtin/Volochinov (2002) sobre a natureza da enunciação, que o enunciado que se constitui como narrativa sobre a ficção constrói-se como uma espécie de enunciação sobre a enunciação, ou seja, um discurso citado. A utilização dessas instâncias narrativas proporciona uma certa disjunção entre o que acontece na trama e sua instância narradora, pois, de acordo com Bakhtin/Volochinov (2002, p. 144), “o discurso citado é visto pelo falante como a enunciação de uma outra pessoa, completamente independente na origem, dotada de uma construção completa, e situada fora do contexto narrativo.” Tal disjunção, observada, como vimos no nível da construção das instâncias enunciativas, é também revelada quando analisamos a versão de *Latitudes* para televisão sob o ponto de vista do acordo ficcional (ECO, 1997, p 81, uma vez que a presença dos equipamentos de filmagem e a própria fala dos atores sobre suas personagens produzem um tipo de enunciação característico do gênero *making of* como dissemos acima.

Cabe destacar que essa configuração estética e discursiva da narrativa televisual, denota uma situação incomum no universo comunicacional brasileiro. Pois mostra uma inversão em relação ao papel da televisão, tradicionalmente vista como a mídia mais importante em termos de audiência, que passa a ter um papel secundário em relação ao conteúdo disponibilizado na internet. É a *websérie* que concentra a narrativa diegética em sua totalidade e conta com a televisão para mostrar os extras da produção. Sem

dúvida, é uma mudança que merece nota, para se entender de que maneira o YouTube vem se inserindo na cultura da convergência e na lógica do entretenimento audiovisual.

(...) nos interrogamos se o *YouTube* introduziu algo de novo no contexto de uma história maior, que é a das mídias e linguagens audiovisuais. Então nos perguntaremos: *que novidades foram trazidas por essa história e esse contrato de fundação para a história da cultura e mídiatização audiovisual, que é o contexto em que, a partir de nossa perspectiva, devemos analisá-lo?* Isto é, em que medida o *YouTube* nasceu e se constituiu como um projeto separado do cinema e da televisão ou constitui, por outro lado, uma continuidade destes dois grandes meios de comunicação que o antecederam? Estas são perguntas que nos forçam a rever a situação atual como uma mídia e, por isso mesmo, a discutir a tese de Amanda Lotz (2007), que sustenta que no *YouTube* há, na *post-network era*, que é a mesma que estamos vivendo agora, a partir das produções dos usuários, manifestações de uma nova fase na história da televisão (CARLÓN, 2013, p. 109).

Do ponto de vista da estrutura narrativa e discursiva da versão de *Latitudes* para o cinema, podemos dizer de forma geral que ela se caracteriza basicamente pela concentração de todos os episódios, reeditados, com ligeiros cortes e alterações de montagem. A principal mudança estrutural do filme em relação às narrativas seriadas de *Latitudes* é o acréscimo de sequências acompanhadas do procedimento de *voice over*, quando, na versões seriadas, as personagens interpretavam suas falas. No episódio 2° *Destino - Londres*, por exemplo, em lugar de uma cena que originalmente mostrava uma José e Olívia falando sobre seu encontro no episódio 1° *Destino - Paris*, é mostrada uma sequência de imagens do dia de Olívia em Paris (que não existem na trama seriada - nem no *YouTube*, nem na televisão) acompanhada de *voice over* com o mesmo diálogo originalmente encenado pelos protagonistas.

De maneira geral, portanto, com a nave-mãe concentrada no *YouTube*, percebemos que a obra é constantemente “revisitada” nas outras plataformas. A televisão, por meio dos novos conteúdos com os extras de produção, dá conta de exibir a narrativa *diegética* (anteriormente disponibilizada integralmente online) com novas perspectivas de interpretação, uma vez que explica sentimentos, emoções e particularidades das personagens sob a perspectiva da equipe de produção.

O cinema, por sua vez, repete a história contada no *YouTube*, mas sem a serialidade marcada nos *websódios*. Em momento nenhum, há expansão do universo ficcional ou a inserção de novas tramas ou revelações na narrativa em uma plataforma particular. Fica claro, portanto, que a mesma história é contada paralelamente em três mídias diferentes, o que evidencia a *reassistibilidade* como recurso narrativo no desenvolvimento de *Latitudes*.

Observa-se, desse modo, nessa estratégia de disponibilização/exibição a lógica que se assenta sobre o fundamento da *reassistibilidade* de fruição do conteúdo ficcional, conforme destaca Massarolo:

Entender não somente o que é narrado, mas a forma como a história é contada, caracteriza a estética da repetição como a experiência de reassistir episódios ou partes deles pelos mais diversos motivos, desde análises dos momentos mais significativos, passando pelas questões emocionais (MASSAROLO, 2013, p. 339).

Os episódios televisionados, primeiramente disponibilizados no canal do YouTube, contêm o mesmo desenvolvimento diegético da trama online, porém contam os extras da produção. A antecedência de disponibilização do conteúdo no YouTube fez parte de uma estratégia da produção para cativar os espectadores a assistir à versão fílmica da trama. Dessa forma, por ter sido veiculado inicialmente na internet e na televisão, *Latitudes* seria uma produção que já chegaria aos cinemas com um público formado³.

Além disso, mais uma estratégia de transmídiação identificada na obra é a inclusão de *cenãs deletadas* (Jenkins, 2012) na plataforma televisiva. Jenkins diferencia as *cenãs deletadas* das *cenãs faltantes* (*missing scenes*). De acordo com o autor, enquanto as *cenãs faltantes* se referem a partes da história deixadas com lacunas⁴ sem essa intenção por parte dos realizadores da obra, as *cenãs deletadas* referem-se às partes que os produtores retiraram intencionalmente da narrativa.

Ao observar a inclusão de novos conteúdos na televisão (que não estão disponíveis na websérie), percebe-se que se trata da inserção de *cenãs deletadas* da narrativa para o YouTube, em uma estratégia da produção para levar o público à busca por novos conteúdos na plataforma televisiva, diegéticos ou não.

“Ambos (*cenãs deletadas* e *cenãs faltantes*) podem representar contribuições criativas para a nossa compreensão do trabalho, mas eles têm status diferente, pois nossa cultura tende a valorizar o autor original sobre seus leitores (JENKINS, 2012, p. 16).

Percebe-se, portanto, o estímulo à migração da audiência entre várias

3 Fonte: Folha de São Paulo – Ilustrada: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/154946-em-todas-as-telas.shtml>

4 Vemos nesse tipo de classificação semelhanças com a categorização feita por Barthes (1992) acerca das características dos textos literários, definindo dois tipos de texto: o legível e o escrevível. O texto escrevível possui um modelo produtor que convida o leitor a deixar sua posição tranquila de consumidor e se aventurar como produtor de textos. Essa modalidade pode ser considerada uma característica das narrativas transmidiáticas. Já o texto legível não permitiria ao leitor desenvolver narrativas, pois não conteria lacunas em sua composição.

plataformas, com a intenção de fornecer ao espectador experiências narrativas e de interpretação exclusivas de cada uma das plataformas. Trata-se da *reassistibilidade* (MITTEL, 2011), conceito chave para o entendimento das estratégias narrativas em *Latitudes*, que será tratado adiante. De acordo com Pelegrini,

A reassistibilidade não deve ser confundida com a reprise, prática antiga na indústria televisual. A reprise usa conteúdo já exibido para compor o fluxo ininterrupto da TV. Trata-se de uma ação do emissor. Em geral, o que se tem à disposição são textos televisuais já vistos e que não podem oferecer nada além do mesmo já visto. Na reassistibilidade, o foco muda para o ato de ler o texto. Para o receptor, há razão em ver novamente algo a que ele já assistiu. Assistir novamente não é o mesmo que ter a mesma experiência de novo; mas assistir novamente significa ter uma nova experiência (PELEGRINI, 2012, s.p.)

Não é possível considerarmos, portanto, que a posição ativa da produção de circular os mesmos conteúdos por diversas plataformas ocorra para que o público simplesmente veja novamente uma história com a qual ele já tenha contato. Acreditamos que se trata de uma estratégia de trânsito entre as mídias que propicie à audiência novas experiências na fruição da trama, além de novas perspectivas interpretativas e possibilidade de entendimento integral da complexidade narrativa presente na obra, conforme será explicado abaixo.

4. REASSISTINDO *LATITUDES*

A estrutura de exibição estabelecida pelos produtores de *Latitudes* gera um fenômeno digno de discussão, a *rewatchability* (MITTEL, 2011), traduzido por Pelegrini (2011) como *reassistibilidade*. A *reassistência* da obra *Latitudes* é uma das principais estratégias adotadas pela produção, devido à própria estrutura da narrativa (uma história contada em três plataformas, conforme foi descrito anteriormente). Cada episódio de *Latitudes* se passa em um lugar diferente do mundo. São bares, restaurantes, eventos de moda e, principalmente, hotéis (e quartos de hotéis) componentes do imaginário de luxo *jetsetter* que, aliados à trama baseada quase integralmente nos diálogos entre as duas personagens principais (Olívia e José), criam a necessidade de assistir a obra mais de uma vez para que ela seja compreendida em sua totalidade.

Em Veneza, por exemplo, o casal José e Olívia se hospeda no lendário *Hotel Danieli*, na *Doge Dandolo Royal Suite*. Grande parte do 3º Destino – Veneza é dedicada à apresentação da suíte, com referências ao seu primeiro dono e a obras de arte da Itália do século XIV. A audiência é imersa em um mundo de referências culturais extensas

demais para que sejam apreendidas no primeiro contato com a ficção. Essa imersão é importante justamente por caracterizar a densidade cultural das personagens, que mostram como são complexas à medida que desenvolvem os diálogos que empurram a trama adiante.

Em dois episódios de *Latitudes* (5º Destino - São Paulo e 7º Destino - Buenos Aires), José e Olívia, respectivamente, confrontam os relacionamentos que mantém em casa e as consequências do romance que construíram em suas viagens. Mais uma vez, compreender a mudança drástica dos episódios, antes constituídos apenas pelo casal central, e, em seguida, retornar à trama, demanda que a narrativa seja visitada mais de uma vez.

Nesse contexto, emerge, nos últimos anos, uma prática de consumo de mídia que vem responder às demandas de texto com tal sofisticação: a *rewatchability* (que propomos traduzir como reassistibilidade). Mittel indica que a reassistibilidade é um conjunto de práticas ligada (*sic*) à condição tecnológica de distribuição de conteúdo. Por um lado, a emergência de canais a cabo dedicados a reprises e a a situação de reprise de temporadas inteiras em episódios diários ofereceu nova oportunidade de assistir ao material; somemos a isso, ainda, a penetração e os usos dados ao videocassete. Além disso, recentemente, a comercialização de seriados inteiros em DVD tem alterado consideravelmente a situação de recepção de tais produções. Além de tais possibilidades, a gradual conversão do flow televisual em files das redes digitais e seu acesso em quaisquer condições de tempo e espaço para o consumo em computadores e gadgets reforça sobremaneira a alteração nas formas de ver TV (PELEGRINI, 2012, s.p.).

A estrutura de distribuição adotada por *Latitudes* permite a adesão do modelo de *reassistibilidade* proposto, exatamente pela complexidade citada anteriormente. A leitura estabelecida a partir do contexto de *reassistibilidade* permite a busca por elementos que não haviam sido percebidos, o que torna cada contato com a narrativa uma nova experiência.

Isso fica ainda mais evidente em *Latitudes* quando se passeia pelas três plataformas que compõem a narrativa, uma vez que a obra disponibiliza formatos diferenciados adequados a cada uma delas. Mittel (2011) define o *assistir analítico* como uma fruição não apenas dos elementos diegéticos, mas "o virtuosismo de roteiristas e de toda a equipe de produção de compor tramas que se entrecruzam, ironias dramáticas que emergem dos eventos e outros recursos narrativos propostas (*sic*) como efeitos especiais narrativos" (Mittel, 2006, 35). É precisamente a definição do que se vê no formato seriado de *Latitudes* veiculado pela televisão, cujo conteúdo contempla o processo produtivo, o fazer-se da obra, que se torna acessível intercaladamente à narrativa ficcional nos episódios televisionados.

The narrative paratexts that have emerged on DVDs, such as director commentaries and making of documentaries, formalize the analytic rewatch, as you are literally guided through the text by an expert companion. I have argued elsewhere that such hermeneutic impulses are explicitly encouraged by many contemporary television serials, as they foreground the operational aesthetic of marveling at a show's complex storytelling mechanics alongside the forward drive of the plot (MITTEL, 2011, s.p.).

Além dessa possibilidade analítica da produção, a *reassistibilidade* assegura certo capital simbólico a quem a pratica a partir de determinada obra (Mittel, 2011). Enquanto a primeira assistência é causadora de emoções como curiosidade, surpresa e suspense, reassistir a uma obra garante a experiência de antecipação pelo que está por vir, o que garante uma visão diferenciada às demais.

“spoiler fans” of *Lost* - viewers who actively seek out and consume narrative information ahead of time so that they watch new episodes knowing what will happen in advance. Through an online survey, we explored why people would choose to view this way – one of our conclusions was that for many fans, spoilers serve as a way to turn the first-time viewing experience into a practice more akin to rewatching (MITTEL, 2011, sp).

Os fãs, ao reassistirem a obra, tornam-se, portanto, especialistas, o que lhes garante status e legitimidade entre suas comunidades. É jogando com essa possibilidade que o universo narrativo de *Latitudes* não se altera entre as plataformas pelas quais circula (YouTube, televisão e cinema) - na verdade, a audiência é levada a reassistir a mesma história para entendê-la plenamente. Não é possível explicar de outra forma a intenção de levar às salas de cinema e aos horários fixos da televisão um público que tem acesso à mesma história pela internet, na hora e lugar que lhe são convenientes.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio do estudo das estratégias de *transmídiação* nossa análise se configurou como uma primeira aproximação em relação ao Projeto Transmídia *Latitudes*, considerando alguns de seus elementos narrativos como integrantes de um conjunto de estratégias adotadas pela produção visando à constituição de um universo narrativo que se desdobra em diversas plataformas (televisão, internet (YouTube) e cinema) e diferentes formatos (série de televisão, websérie, filme).

A análise possibilitou identificar a websérie como *nave-mãe* (Jenkins, 2008) que centraliza o eixo narrativo central da trama ao passo que a série de televisão e o

filme surgem como formatos que complementam o conteúdo originário da websérie. Observou-se dessa forma a protagonismo da plataforma YouTube frente à televisão e ao cinema, desvelando uma lógica contrária à constituída tradicionalmente, em que há o predomínio da televisão como principal plataforma de exibição de conteúdos ficcionais em nosso País. Além disso, a análise revelou a necessidade de se proceder a um estudo detalhado das estratégias transmídia como forma de identificar as relações entre mídias e formatos, que evidenciam a complexidade das estratégias e dos conteúdos de transmissão na atualidade.

A partir das estratégias de transmídia identificadas, foi possível perceber a *reassistibilidade* como um forte catalisador para levar o público ao trânsito entre as plataformas definidas na concepção de *Latitudes*. A partir da complexidade da narrativa, tenta-se sustentar o mesmo universo diegético no YouTube, cinema e televisão, de maneira que o público seja fidelizado e consuma a narrativa em todos os seus formatos e possibilidades. Mesmo diante do risco (inédito no Brasil) de disponibilizar a obra gratuitamente online, espera-se o consumo transmídia como o resultado da necessidade e/ou desejo de acessá-la em outras plataformas.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M./ VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, R. **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

CARLÓN, M. (2013, jan./jun.). Contrato de fundação, poder e mediação: notícias do front sobre a invasão do YouTube, ocupação dos Bárbaros. In **MATRIZES – Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo** (Vol. 01, Cap. 5, pp. 107-126). São Paulo: ECA/USP.

CASTELLS, M. **Communication power**. New York: Oxford University Press, 2009.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

FECHINE, Y. Como pensar os conteúdos transmídias na teledramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo. In M. I. V. LOPES (Org.). **Estratégias de Transmídiação na Ficção Televisiva Brasileira** (Vol. 3, Cap. 1, pp. 19-60). Porto Alegre: Ed. Sulina, 2013

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph., 2008

JENKINS, H. (2012, jul./dez.). Lendo criticamente e lendo criativamente. In **MATRIZES – Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo** (Vol. 02, Cap. 1, pp. 11-24). São Paulo: ECA/USP.

LOPES, M. I. V. de; MUNGIOLI, M. C. P. Ficção televisiva transmidiática: temáticas sociais em redes sociais e comunidades virtuais de fãs. In: LOPES, M. I. V. de. (Org.) **Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência e comunidades virtuais**. Porto Alegre (RS): Sulina, 2011

MASSAROLO, J. **Storytelling Transmídia**: Narrativa para multiplataformas. *Tríade*. 02, 335-347, 2013

MITTEL, J. **Notes on Rewatching**. JustTV, janeiro de 2011. Disponível em: <http://justtv.wordpress.com/2011/01/27/notes-on-rewatching/>

MITTEL, J. **Narrative Complexity in Contemporary American Television**. *The Velvet Light Trap*, n. 58, fall of 2006. University of Texas Press, Austin, 2006.

MUNGIOLI, Maria Cristina; PENNER, Tomaz. O universo narrativo de *Latitudes*: primeiros apontamentos. In: **XII Congresso Latinoamericano de investigadores de la Comunicación**, 2014, Lima, Peru. Anais... No prelo.

PELEGRINI, C. H. Dezembro de 2012. **A poética do cômico em Arrested Development e a reassistibilidade**. *Palavra Clave* 15 (3), 621-648.