

**Na órbita de *Castle*:  
universos ficcionais transmídias e o percurso do fã**

***On Castle's orbit:  
transmedia fictional universes and the fan's route***

Cecília Almeida Rodrigues LIMA<sup>1</sup>  
Diego Gouveia MOREIRA<sup>2</sup>

**Resumo**

A lógica de produção televisiva contemporânea fez com que a narrativa transmídia se tornasse praticamente um imperativo na ficção seriada. Este artigo visa discutir o conceito de transmídia enquanto recurso de sofisticação narrativa, analisando as estratégias adotadas pelo seriado televisivo estadunidense *Castle*, produzido e exibido pela emissora ABC desde 2009. A partir da análise das extensões ofertadas ao redor do texto principal da série, a pesquisa também observa que é grande o esforço exigido ao leitor para percorrer todo o trajeto transmidiático da série, sendo necessária a existência da cultura de fãs, leitores mais dedicados por natureza, para concretizar o projeto transmídia de maneira bem-sucedida.

**Palavras-chave:** Transmídia. Intertextualidade. Narrativa. Cultura de Fãs.

**Abstract**

Contemporary television production logic has made transmedia storytelling become virtually an imperative for serialized fiction. This paper discusses the concept of transmedia as a resource for sophisticated narratives, analysing the strategies adopted by the american TV show *Castle*, created and broadcasted by ABC network since 2009. From the analysis of the extensions offered around the main text of the series, this research also notes the big effort required for the reader to follow all the paths open by the transmedia narrative. That way, a strong culture of fans, who are dedicated readers by nature, is essentially required to successfully accomplish the transmedia project.

**Key-words:** Transmedia. Intertextuality. Storytelling. Fandom.

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE). Professora dos Cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda na Faculdade Boa Viagem (FBV/DeVry). E-mail: cecilia.almeidaarl@gmail.com

<sup>2</sup> Doutor em Comunicação pelo PPGCOM-UFPE. Professor do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco, Campus Agreste/Caruaru. . E-mail: dgmouveia@gmail.com

## Introdução

O romancista estadunidense Richard Castle, renomado autor de diversos livros policiais e criador do personagem célebre Derrick Storm, lançou seu título mais recente, *Raging Heat*, em setembro de 2014. O romance está disponível em grandes livrarias e também pode ser adquirido pela loja do *site* oficial do escritor. Por ocasião do lançamento, Castle concedeu entrevistas a revistas como a *Crimespree* e *Kings River Life*, quando falou, entre outros assuntos, sobre seu processo criativo e seu relacionamento com a detetive Kate Beckett, musa inspiradora da personagem Nikki Heat. Em 2012, o escritor também conversou com a revista *American Way*, com a finalidade de promover a reedição da série de livros que trouxe notoriedade para ele.

Há um detalhe importante que não é explicitamente esclarecido pelas revistas citadas acima. Richard Castle é um personagem fictício, protagonista do seriado estadunidense *Castle* e interpretado pelo ator Nathan Fillion. A série, criada em 2009 por Andrew W. Marlowe, é produzida pelo canal aberto ABC. Conta a história de Castle, escritor que ajuda a detetive Kate Beckett (Stana Katic) e sua equipe a solucionar homicídios no distrito de Nova York.

Mas a vida de Castle, como ficou claro, não se resume ao seriado. As suas obras podem ser encontradas em livrarias no “mundo real”, em formato impresso, eletrônico ou até adaptado para outras linguagens. O escritor possui *site* oficial, no qual responde a perguntas dos fãs, e mantém perfis atualizados em redes sociais digitais como Twitter e Facebook.

A brincadeira, que embaça as fronteiras entre ficção e realidade, é parte de uma estratégia bem sucedida da emissora ABC, que criou um universo ficcional capaz de transitar com fluidez entre diversas plataformas de mídia. Série, livros, revistas em quadrinhos, *sites*, redes sociais digitais, entre outros canais, são maneiras de expandir esse universo e, por consequência, expandir também a experiência do espectador com ele.

*Castle* é um bom exemplo do que academicamente se tem chamado de narrativa transmídia, conceito teorizado por Henry Jenkins (2008) que, em linhas gerais, denota o uso articulado de plataformas midiáticas diversas para estender, aprofundar ou

complementar uma experiência narrativa, num cenário de cultura participativa. Universos narrativos complexos não se esgotam numa plataforma só: seu conteúdo pode fluir entre os meios disponíveis.

O ecossistema midiático contemporâneo e a “crise” vivida pelos meios de comunicação massivos, dos quais destaca-se a televisão, favoreceram a criação de estratégias cada vez mais complexas para ampliar os pontos de contato de consumidores com um determinado texto narrativo, e, conseqüentemente, os meios de obtenção de lucro.

As formas de realizar essa expansão se tornaram mais sofisticadas do ponto de vista narrativo, além de estarem mais intrincadas ao cotidiano dos consumidores, o que justifica o uso de uma nova terminologia para definir o estado contemporâneo desse fenômeno. Conforme Long (2007), a expressão “narrativa transmídia” passou a ser usada para designar a criação de universos ficcionais amplos e coerentes, disponibilizados à audiência por meio de múltiplas plataformas.

Em geral, os objetos ficcionais utilizados para exemplificar e descrever a narrativa transmídia (JENKINS, 2008; SCOLARI, 2013; EVANS, 2011; MITTELL, 2015) costumam ser grandes franquias ou narrativas de nicho que se enquadram no gênero de ficção científica e/ou fantasia, como *Matrix*, *Lost*, *Dr. Who*, entre outros textos cuja premissa em si é a criação de um universo ficcional completamente fantástico. *Castle*, escolhido para esta análise, não se encaixa em nenhuma dessas categorias, embora seu texto faça referências recorrentes a outros objetos da cultura popular que correspondem a esse perfil. A escolha desse seriado em especial serve, inclusive, para demonstrar como a narrativa transmídia, enquanto estratégia, independe do gênero temático do objeto.

Este artigo analisa as estratégias utilizadas para a expansão do universo ficcional da série *Castle*, a partir de categorias de análise elaboradas por Fachine et al. (2013), com base nos achados de Ivan Askwith (2007). Finalmente, procura entender a importância do fã como figura central capaz de dar sentido ao projeto transmídia, a partir do conceito de campo gravitacional textual descrito por Cornell Sandvoss (2007).

## 1 Tensionando o transmídia

Para compreender o universo de *Castle*, partimos de Jenkins (2008), que teorizou mais amplamente sobre a expressão “*transmedia storytelling*”, para então problematizar o conceito à luz de leituras posteriores. Jenkins (2008) entende as narrativas transmidiáticas como histórias que surgem com a intenção de se difundir por diferentes meios.

É uma história transmidiática aquela que se desdobra através de múltiplas plataformas de mídia, cada qual com um novo texto, fazendo uma colaboração distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmidiática, cada meio faz o que faz de melhor a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, em romances e quadrinhos, seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões (JENKINS, 2008, p. 135).

Na televisão, o cruzamento de narrativas não é recente, como apontam Lopes et al. (2010). Os autores consideram que a produção de trilhas sonoras específicas para programas de TV ou a criação de programas a partir de livros já seriam indícios desse uso articulado de mídias diferentes para promover um mesmo objeto. Com o passar do tempo, esse uso foi se diversificando: livros, venda de brinquedos ou outros produtos relacionados à narrativa, divulgação de detalhes da produção, preparação do elenco ou comentários do diretor. O advento de tecnologias digitais ampliou o leque de possibilidades para esses desdobramentos. Além dos DVDs, que costumam trazer conteúdos extras, as emissoras produzem *sites* para suas produções ficcionais, trazendo informações, conteúdo interativo e, em alguns casos, a disponibilização da íntegra dos episódios. A observação das transformações na ficção televisiva nos últimos anos revela um empenho por parte das emissoras em divulgar conteúdos em outros suportes e convidar o telespectador a interagir com autores e personagens.

Ao analisar as narrativas contemporâneas, Mittell (2015) pontua que, especificamente a partir da década de 2000, surgiram formas inovadoras de extensão narrativa que podem ser agrupadas sob o termo “narrativa transmídia”, expandindo significativamente o escopo de um seriado televisivo para outras plataformas. O autor é cauteloso ao lembrar que o conceito não remete a algo novo, já que a estratégia de

expandir narrativas para outros meios é tão velha quanto as próprias mídias em si – Mittell cita Frankenstein e Sherlock Holmes, cujos universos extrapolam uma mídia única.

Elizabeth Evans (2011) chega a considerar que a expressão “narrativa transmídia” seja inapropriada, havendo abertura para maior refinamento do conceito. Para justificar tal declaração, Evans recorre a Pearson (2009), autora que questiona os limites do conceito de transmídia quando sugere que as histórias bíblicas também poderiam ser consideradas como multiplataformas, já que estão presentes em pinturas, livros, filmes etc. Este não seria, portanto, um fenômeno nativo da era digital.

O que ocorre, segundo Mittell (2015), é que a proliferação das tecnologias digitais permitiu técnicas de transmídia em graus mais avançados e de tipos diferentes. Além disso, as mudanças industriais que tiveram como consequência a redução dos números da audiência televisiva – como, entre outros fatores, o aumento da competição devido à vasta oferta de canais abertos e a cabo – encorajaram os produtores a experimentar com a transmissão uma forma de se fazer notar e de construir laços mais fortes com seus espectadores, cultivando fãs. Atualmente, é quase impossível que uma ficção televisiva de sucesso não tenha algum grau de desdobramento transmídia.

Mas o conceito de narrativa transmídia deve se distinguir de formas mais gerais de extensão. Nenhum texto, como nos diz Gray (2010) pode ser entendido de maneira isolada, sem considerar outros textos e paratextos<sup>3</sup> que circulam ao seu redor – aí estariam inclusos também os *sites* promocionais, *trailers*, conteúdos extras de bastidores, matérias em jornais, entre outros conteúdos. É possível identificar uma fronteira entre os paratextos que servem para meramente promover ou introduzir um texto daqueles que funcionam como ambientes de expansão da narrativa.

Partilhando da mesma preocupação de delimitar o conceito, Fachine et al. (2013) distinguem as estratégias das práticas transmídias, sendo as primeiras aquelas que emanam da instância produtora – ou seja, conteúdos “oficiais”, integrantes do cânone – e as últimas correspondentes à performance dos espectadores a partir dos conteúdos propostos pelos produtores. Em seguida, classificam as estratégias transmídias em duas grandes categorias de análise, levando em consideração justamente a distinção perceptível entre os tipos de texto ao redor do objeto midiático principal.

---

<sup>3</sup> Textos que dão suporte a um texto principal e facilitam o caminho do leitor até ele.

A primeira categoria, a que os autores nomearam de “propagação”, dá conta de textos mais gerais, tendo como chave a ressonância e retroalimentação dos conteúdos em múltiplas plataformas. Já as estratégias de “expansão”, que podem ser textuais ou lúdicas, envolvem procedimentos para complementar e/ou desdobrar o universo narrativo para além da televisão. São “transbordamentos” do universo ficcional a partir da oferta de “elementos dotados, por um lado, de uma função lúdica e, por outro lado, de uma função narrativa propriamente dita” (FECHINE et al., 2013, p. 34). Nesse último caso, estaríamos falando da narrativa transmídia formulada por Jenkins.

Investe-se na complementaridade entre elementos e programas narrativos interdependentes, mas dotados de sentido em si mesmos. Há, portanto, uma organicidade entre os conteúdos postos em circulação e disponíveis para acesso dos agentes criativos (consumidores). Essa interdependência e organicidade entre os eventos distribuídos entre os diferentes meios é o que nos permite enxergar o conjunto como um tipo particular de narrativa que investe na integração entre meios para propor aprofundamentos a partir dessa distribuição articulada de conteúdos. Os distintos modos de expansão do universo podem ser considerados, nas ações mais complexas, como programas narrativos auxiliares ou secundários, contribuindo, a partir da sua articulação com o programa narrativo principal ou de base (texto de referência), para a construção de uma narrativa transmídia *stricto sensu* (FECHINE et al., 2013, p. 34).

A prevalência desse tipo específico de estratégia transmídia ocorre lado a lado com o aumento da complexidade de narrativas seriadas identificadas por Jason Mittell (2015). As narrativas complexas propõem enredos ricos, que desafiam os espectadores, exigindo uma leitura atenta e exaustiva de textos que aprofundam a experiência narrativa e agregam novos sentidos ao texto principal. O autor cita *O diário secreto de Laura Palmer*, expansão do seriado *Twin Peaks* em formato de livro, como um exemplo pioneiro desse tipo de transmidiação. O livro é uma reprodução do diário da personagem Laura Palmer, objeto que existia dentro do universo do seriado, incluindo páginas rasgadas para esconder algumas das principais surpresas do enredo.

Ivan Askwith (2007) nomeou este tipo específico de estratégia de “extensão diegética”, que se apresenta na forma de artefatos ou documentos que surgem de dentro de um universo ou narrativa do seriado. Essas extensões podem ou não antecipar os eventos de uma determinada história, mas são designadas para dar aos espectadores a sensação de interação direta com a narrativa ou personagens. Askwith diferencia as

extensões diegéticas das extensões narrativas, aquelas que efetivamente narram algum evento anterior, posterior ou perpendicular ao programa narrativo principal. As extensões narrativas podem ser entendidas como novos capítulos adicionados ao enredo central.

As extensões diegéticas, embora possam trazer informações ou conteúdo narrativo inéditos, se apresentam como objetos ficcionais “reais” do ponto de vista da ficção. Elas requerem que os espectadores “finjam” que estão interagindo com objetos que existem no interior de um universo ficcional, exigindo dos espectadores um desejo de imersão na narrativa. Fechine et al. (2013) consideram que as extensões diegéticas

Convocam [...] o destinatário-consumidor a “entrar” mais no mundo diegético por meio desses artefatos que, não raro, tratam elementos de um universo (o ficcional) como se fossem de outro (o real), propondo um exercício prazeroso de fabulação (FECHINE ET AL, 2013, p. 48).

Os livros escritos por Richard Castle, entre outros desdobramentos propostos pelo seriado, se enquadram nessa categoria de análise, conforme veremos mais adiante. As obras não apenas oferecem contexto para o personagem principal da série, como também complementam e referenciam alguns dos eventos que ocorrem no seriado, aprofundando e por vezes oferecendo novos elementos ou preenchendo lacunas sutis, propositalmente deixadas pelos roteiristas da série. A seção a seguir se debruça especificamente sobre o leque de estratégias transmídias utilizadas por *Castle* como objeto de análise.

## **2 O universo ficcional de *Castle***

Autor *bestseller* renomado no gênero de mistérios e dramas policiais, Richard Castle é rico, inteligente, sagaz, bonito e arrogante. O autor ganhou notoriedade a partir da publicação da série de livros protagonizados pelo investigador Derrick Storm, mas agora passa por um bloqueio criativo e não consegue produzir novo material. Em vias do lançamento do último livro da série, um assassino começa a reproduzir as mortes escritas nos livros de Castle nas ruas de Nova York. A detetive encarregada do caso, Kate Beckett, aborda o romancista, primeiramente como suspeito e, mais tarde, como consultor para ajudar sua equipe na resolução daquele crime.

Enquanto Beckett não suporta o jeito de atrevido do escritor, Castle se interessa pela detetive e decide que ela será a sua musa inspiradora para uma nova série de livros que pretende escrever. Por ter amizade com o prefeito de Nova York, consegue, para frustração de Beckett, o direito de acompanhar a detetive de homicídios em suas investigações.

Esse é o ponto de partida de *Castle*, seriado exibido desde março de 2009 pela emissora estadunidense ABC. Até o momento em que este artigo é escrito, a série teve sete temporadas e a oitava será iniciada em setembro de 2015, com previsão de conclusão em 2016. Sua fórmula segue a receita da narrativa seriada clássica, em que cada episódio é independente e conta uma história de começo, meio e fim, geralmente apresentando um homicídio que deverá ser solucionado pelo time de personagens.

No entanto, arcos narrativos mais longos começam a se desenvolver como pano de fundo, ao longo de vários episódios e temporadas: o romance entre Castle e Beckett, o mistério do assassinato da mãe da detetive e a identidade secreta do pai de Castle são apenas alguns dos enredos que se constroem usando recursos da narrativa seriada de tipo teleológico (MACHADO, 2001), em que uma única narrativa (ou várias entrelaçadas) se desdobra mais ou menos linearmente ao longo dos capítulos. Não raro, episódios de Castle são interrompidos no momento de maior suspense, como gancho de tensão para manter a curiosidade do espectador para o próximo episódio.

Essa hibridização entre gêneros é característica das narrativas complexas, como nos diz Jason Mittell (2015). É evidente que *Castle* não possui um grau de complexidade avançado, com enigmas e mistérios, como no caso do seriado *Lost*. Mas, em se tratando de um típico seriado procedural de crimes, *Castle* tem sucesso em combinar recursos narrativos diversos que garantem o interesse do espectador no desenrolar da história. A presença de elementos de humor, suspense e romance também conferem um tom único à série, que conquistou uma audiência cativa ao longo desses oito anos.

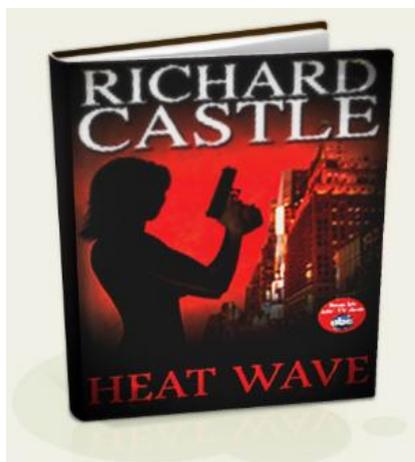
### **3 Estratégias de expansão e propagação em *Castle***

As principais estratégias transmídias de **expansão** empreendidas pelos produtores de *Castle* têm a finalidade de embaçar – ou entrelaçar – as fronteiras entre

ficção e realidade. O universo ficcional construído na série pretende fazer parte da Nova York contemporânea: nos episódios, os personagens se referem a assuntos do mundo “real”, citam fatos noticiosos recentes e ícones da cultura popular em seus diálogos. Muitas das tiradas cômicas do próprio Castle só podem ser bem compreendidas por um espectador que circula entre vários contextos culturais.

Da mesma forma que o mundo “real” transborda para dentro da série, o universo diegético também escapa para fora, percorrendo outras mídias. No quarto episódio da segunda temporada da série, *Heat Wave*, o primeiro livro da nova série de Castle, tem seu lançamento. Por ser baseado na detetive Beckett, todos os personagens estão ansiosos para ler, especialmente a cena erótica que envolve os protagonistas. Em uma das cenas, Beckett se esconde no banheiro para poder ler o tal trecho. Castle a surpreende e comunica que a cena está na página 105. O livro não somente pode ser encontrado em livrarias comuns ou comprado *online*, como, de fato, a página 105 mostra os dois protagonistas do livro tendo seu primeiro encontro sexual.

Figura 1 - Capa de *Heat Wave*, primeiro livro de Castle escrito após o início da série

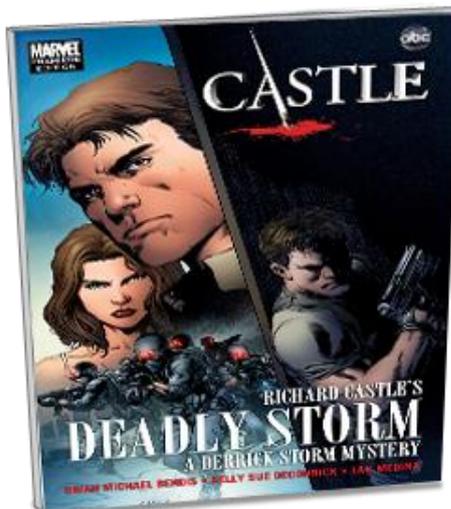


Fonte: [www.richardcastle.net](http://www.richardcastle.net)

Essa é apenas a primeira de diversas **extensões diegéticas** que surgiriam a partir do universo ficcional de *Castle*. Os seis livros protagonizados pela detetive Nikki Heat foram publicados na medida em que foram escritos pelo personagem, dentro do seriado. O título mais recente, *Raging Heat*, de 2014, ganhou até um comercial em vídeo para a web. Os livros da série Derrick Storm, anteriores ao ponto de partida da série, foram lançados, com a justificativa de que ganharam uma reedição. Também ganharam uma

adaptação para os quadrinhos. Embora se trate de uma ficção dentro da ficção, textos que podem ser lidos independentemente um do outro, os cruzamentos entre livros e série são recorrentes, de modo que algumas das conversas tidas no seriado podem ser melhor compreendidas com a leitura dos livros.

Figura 2 - Capa de *Richard Castle's Deadly Storm*, em versão adaptada para os quadrinhos



Fonte: [www.richardcastle.net](http://www.richardcastle.net)

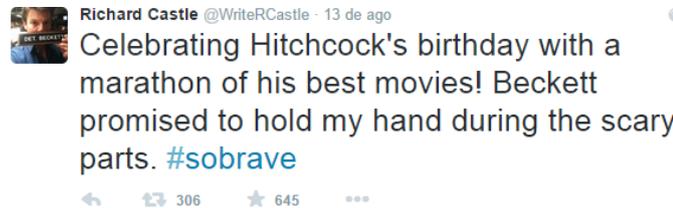
A bibliografia de Richard Castle pode ser conferida através do *site* oficial do escritor<sup>4</sup>, em funcionamento desde março de 2011. O *site* possui loja, biografia do romancista, notícias relacionadas ao escritor, um *blog* e uma seção interativa em que Castle responde a perguntas de seus admiradores. A partir do *site*, o usuário também pode encontrar os links para as contas do Twitter<sup>5</sup> e Facebook<sup>6</sup> mantidas pelo próprio Richard Castle. A página no Facebook, que tem mais de 160 mil fãs, deixou de ser atualizada em 2014, mas o Twitter continua ativo até o momento em que este artigo foi escrito e é seguido por mais de 137 mil usuários. Nele, o escritor comenta eventos que aparecem na série de televisão, mas também fala sobre elementos de seu cotidiano “extra-tela”.

<sup>4</sup> Disponível em: <[www.richardcastle.net](http://www.richardcastle.net)>. Acesso em: 1 set. 2015.

<sup>5</sup> Disponível em: <[www.twitter.com/WriteRCastle](http://www.twitter.com/WriteRCastle)>. Acesso em: 1 set. 2015.

<sup>6</sup> Disponível em: <[www.facebook.com/WriteRCastle](http://www.facebook.com/WriteRCastle)>. Acesso em: 1 set. 2015.

Figura 3 - Exemplo de publicação de Richard Castle no Twitter<sup>7</sup>



Para enriquecer ainda mais o grau de fabulação, alguns veículos midiáticos entraram na brincadeira e publicaram entrevistas com o escritor, sem esclarecer explicitamente que se trata de um personagem ficcional. Podem, assim, ser confundidas pelo leitor como entrevistas com um escritor “real”. O teor cômico desses textos só pode ser plenamente decodificado por espectadores regulares da série. Essas matérias surgem nos momentos em que novos livros são publicados, como parte de uma estratégia de marketing promocional dos lançamentos.

Com a finalidade de dar suporte a essa miríade de conteúdos, as estratégias de **propagação** também são variadas. Como já mencionado, nas estratégias transmídias de propagação

Um conteúdo repercute ou reverbera o outro, colaborando para manter o interesse, o envolvimento e intervenção criativa do consumidor de mídias no universo proposto, agendando-o entre outros destinatários ou em outras instâncias, constituindo comunidades de interesses (FECHINE et al., 2013, p. 33).

Trata-se da oferta articulada de textos mais gerais em outras plataformas de mídia, buscando manter o engajamento do consumidor principalmente a partir de estratégias de antecipação (provocar o suspense) e recuperação (resumir os últimos acontecimentos da série). A emissora ABC mantém um *site* oficial da série *Castle*, em que são disponibilizados episódios na íntegra ou resumos do seriado, além de notícias, informações sobre o elenco, erros de gravação e montagens de vídeos com cenas do casal Castle e Beckett.

Nas redes sociais digitais, a ABC mantém contas institucionais no Facebook, Twitter, Instagram, Pinterest, Google+ e Tumblr, para divulgar conteúdos do seriado.

---

<sup>7</sup> “Celebrando o aniversário de Hitchcock com uma maratona de seus melhores filmes! Beckett prometeu segurar minha mão nas partes assustadoras #corajoso” (Tradução livre).

No Facebook, mais de quatro milhões de usuários “curtiram” a página oficial do seriado. A atuação da emissora em cada uma das redes é diferente, de modo que a oferta de conteúdo é adaptada à natureza particular dessas mídias. No Twitter, os textos devem ser breves devido à limitação de 140 caracteres, enquanto no Instagram e Pinterest o conteúdo deve ser essencialmente visual, por serem redes de compartilhamento de imagens. O Tumblr recupera momentos climáticos do seriado, combinando fotografias e diálogos.

Todas as estratégias, de expansão ou propagação, têm como objetivo final fortalecer o relacionamento do espectador com a série, ampliando os pontos de contato com o texto narrativo e oferecendo novas experiências de consumo. As lacunas deixadas no texto principal para serem preenchidas pelos textos complementares, brincadeiras e referências que só podem ser compreendidas com uma leitura mais dedicada por parte do espectador, revelam o protagonismo de uma figura fundamental para a realização de um projeto transmídia bem sucedido: o fã.

#### **4 Dando sentido ao projeto transmídia**

Cornell Sandvoss (2007), em um artigo sobre autoria no cerne da cultura de fãs, entende todo objeto midiático como um texto – independente de ele ser um texto audiovisual, uma fotografia, um texto em linguagem escrita ou mesmo uma pessoa. Para o autor, que convoca Barthes, o processo de interpretação de um texto é construído pelo diálogo constante entre autor e leitor, estando essas duas instâncias interligadas. O processo de leitura não seria a simples percepção de significados pré-definidos pelo autor, mas uma interação em que as estruturas do texto colidem com o conhecimento (subjetivo) do leitor, suas experiências e expectativas. O significado é criado na medida em que o leitor concretiza o texto.

Nesse sentido, o autor considera a intertextualidade como a essência de todos os textos. Motivos textuais se constituem e se reconstituem em diferentes mídias. Por exemplo, um fã de telenovela poderá utilizar a internet, ler revistas e jornais, entre outras plataformas, para consumir mais textos relativos ao objeto midiático de seu interesse. Todos esses textos individuais são parte de uma rede mais ampla de

ocorrências textuais e de significados, que podem ser lidos no contexto de outros textos – daí a importância do conceito de intertextualidade.

Sandvoss conclui que todo objeto midiático forma um *campo gravitacional*, ao redor do qual circulam todos os outros textos e paratextos que se relacionam com ele. As costuras e conexões entre os diversos conteúdos na órbita de um determinado campo gravitacional textual só podem ser feitas por um leitor mais dedicado e atento, que, além de acompanhar regularmente o objeto na mídia principal, se interessa por consumir mais textos relacionados a ele. Estamos nomeando esse tipo de leitor, que também possui um envolvimento emocional com o texto, de fã. Para Booth (2010), o fã é um consumidor disposto a investir tempo e energia em pensar sobre ou interagir com um texto midiático. Este consumidor não necessariamente precisa empreender um grande número de ações em torno do texto – como frequentar convenções ou produzir *fan fictions* – para ser considerado fã.

Um projeto transmídia como o do seriado *Castle*, então, só pode ser compreendido em sua totalidade por aqueles consumidores-fãs que se dispõem a percorrer todo o trajeto planejado pela instância produtora. Além de acompanhar os episódios da série televisiva, esses consumidores passam pelos livros ficcionais, revistas em quadrinhos, redes sociais digitais e outros conteúdos oficiais disponibilizados pela emissora.

Fãs se engajam com os textos de uma maneira muito particular, que pressupõe familiaridade com o campo gravitacional textual. Sendo assim, segundo Sandvoss (2007), na leitura de fãs, há maior determinação e predisposição para construir significados do que em outros processos de leitura.

É por conta desse maior domínio discursivo que consumidores são capazes de formular sentidos por meio da contextualização de elementos que poderiam permanecer ocultos para outros leitores. Isso não quer dizer que aquele que consome apenas o texto principal, televisivo, terá informações *a menos*, mas que os fãs dispostos a percorrer todo o trajeto transmídia terão informações *a mais*, sendo capazes de agregar significados novos à narrativa como um todo.

Toda a variedade de extensões diegéticas citadas na seção anterior, propagadas por mídias *online* e *offline*, formam um campo gravitacional que tem seu epicentro na série televisiva. Richard Castle é um personagem de ficção e seu universo narrativo foi

construído pelos roteiristas e produtores de maneira a ultrapassar as fronteiras da própria ficção. A partir dessas estratégias de expansão - os livros, revistas em quadrinhos, contas em redes sociais -, o texto de *Castle* assume forma noutros espaços, se confundindo com o “mundo real”. Para dar coerência e unidade a todos os elementos disponíveis nessas narrativas, reconhecer referências entre elas e identificar cada parte como pertencente a um mesmo universo transmidiático, a figura do fã é indispensável.

### **Considerações finais**

A formas narrativas seriadas estão se tornando mais complexas e o uso articulado e estratégico de diversas plataformas midiáticas permite que um texto televisivo não se esgote na televisão. Ao contrário, o que se tem contemporaneamente chamado de transmídia é um fenômeno cada vez mais evidente, que se tornou atualmente quase uma exigência do mercado, considerando a crise na audiência dos meios massivos.

Enquanto a maior parte dos autores se dedica a estudar a transmídiação em objetos de narrativa extremamente complexa, normalmente pertencente a gêneros narrativos como a ficção-científica, esta análise buscou mostrar que é possível identificar estratégias transmídias sofisticadas mesmo em um seriado despretensioso do ponto de vista narrativo, como *Castle*.

A análise identificou os principais pontos de expansão do texto televisivo, que são vários, percebendo ao redor de *Castle* um campo gravitacional textual bastante extenso. Apenas uma leitura exaustiva de todos os textos individuais pode dar conta de todos esses desdobramentos e ser capaz de colocá-los em diálogo, trazendo novo sentido para o universo ficcional como um todo. Identificar referências entre os textos, preencher lacunas e entender brincadeiras não são tarefa fáceis para um espectador comum.

Por conta disso, a análise conclui que o projeto transmídia apenas se concretiza efetivamente quando existem fãs dispostos a percorrer todos os caminhos apontados pela instância produtora. Dessa forma, a transmídiação, para ser bem sucedida, depende necessariamente da construção de uma cultura de fãs forte em torno daquele objeto midiático. Sem isso, o texto transmídia permanece apenas uma virtualidade.

## Referências

- ASKWITH, Ivan. **Television 2.0: Reconceptualizing**. TV as na engagement Medium. Master of Science in Comparative media Studies at the Massachusetts Institute of Technology (MIT), 2007.
- BOOTH, Paul. **Digital fandom**. New Media Studies. Nova York: Peter Lang, 2010.
- EVANS, Elizabeth. **Transmedia television**. Audiences, New Media, and Daily Life. New York/London: Routledge, 2011.
- FECHINE Yvana, et. al. Como pensar os conteúdos transmídias na teledramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Estratégias de Transmídiação na Ficção Televisiva Brasileira**: Obitel 2013. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- GRAY, Jonathan. **Show sold separately**: promos, spoilers and other media paratexts. New York, New York University Press, 2010.
- JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. 2 ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- LONG, Geoffrey. Transmedia storytelling: business, aesthetics and production at the Jim Henson Company. Master of Science In: Comparative Media Studies at the Massachusetts Institute of Technology (MIT), 2007.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; et. al. Brasil – Novos modos de fazer e de ver ficção televisiva. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco (Orgs.). **Convergências e transmídiação da ficção televisiva**: Obitel 2010. São Paulo: Globo, p. 128-178.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2001.
- MITTELL, Jason. **Complex TV**: the poetics of contemporary television storytelling. New York: New York University Press, 2015.
- PEARSON, Roberta. **Transmedia storytelling in historical and theoretical perspective**. Apresentação na conferência The Ends of Television, University of Amsterdam, 2009.
- SANDVOSS, Cornel. The Death of the reader?. In: GRAY, John.; SANDVOSS, Cornell.; HARRINGTON, Lee. **Fandom**: identities and communities in a mediated world. New York: New York University Press, 2007.
- SCOLARI, Carlos Alberto. **Narrativas transmedia**: cuando todos los medios cuentan. Barcelona: Deusto, 2013.