

## Velhos formatos em novas mídias: o dilema de *Horace and Pete*<sup>1</sup>

Renan Siqueira Xavier<sup>2</sup>

Marcel Vieira Barreto Silva<sup>3</sup>

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB

### Resumo

Esse trabalho busca, através de fontes conceituais e metodológicas dos estudos de mídia, em especial os relativos a narrativas seriadas, analisar as mudanças da produção e da distribuição de ficções seriadas na contemporaneidade. Como objeto de estudo, foi analisada a ficção seriada *Horace and Pete*, de Louis C.K., realizada e comercializada em 2016, obra audiovisual de características únicas em sua realização. Serão abordadas singularidades desse objeto como sua distribuição realizada diretamente pelo autor através de um portal, assim como seus traços estilísticos de narrativa complexa e qualidade estética, além de sua repercussão, resultados e perspectivas, desta obra que se revelou como um audacioso experimento midiático.

**Palavras-chave:** Narrativas seriadas; Televisão distribuída pela internet; Experimento; Teleteatro.

### 1. Introdução

Vivemos uma era proeminente para as narrativas seriadas, ano após ano a produção aumenta e se diversifica, nesse contexto centenas de séries, seriados e formatos híbridos se digladiam pelas limitadas horas de uma audiência cada vez mais preparada e exigente. Diante disso como se destacar no mar de informações midiáticas o qual nos inserimos? *Horace and Pete* uma narrativa seriada escrita, produzida, dirigida, protagonizada, e distribuída por Louis C.K. em 2016, desenvolve uma tragicomédia ao longo de 10 episódios, tendo como público alvo inicial a base de fãs do próprio autor,

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado na DT 1 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 5 a 7 de julho de 2018.

<sup>2</sup> Renan Siqueira Xavier – Estudante de graduação de cinema e audiovisual pela Universidade Federal da Paraíba. Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC) junto ao GRUFICS – Grupo de Produção e Pesquisa em Ficção Seriada.

<sup>3</sup> Marcel Vieira Barreto Silva – Prof. Dr. do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPB. Orientador de PIBIC deste trabalho.

assim como usuários de vídeo sob demanda (VOD). A produção optou por uma mescla entre atores consagrados e comediantes talentosos, deixando bastante espaço para improvisação graças às escolhas de decupagem que buscaram emular, de maneira atualizada, a *mise-en-scène* consagrada pelo teleteatro nos primórdios da narrativa seriada televisiva. *Horace and Pete* foi planejado, executado e vendido de maneira singular na atual indústria do audiovisual, constituindo por si só uma experiência, uma tentativa de inovação em um mercado que quase sempre opta por caminhos mais conservadores, essa ambição inovadora provou-se árdua na medida em que financeiramente a obra encontrou dificuldades para atingir um grande público, porém virtuosa uma vez que o trabalho final foi visto com bastante entusiasmo pela crítica e pelo nicho comercial que conseguiu atingir. Dramaticamente a obra buscou explorar as contradições da sociedade e do cidadão norte americano, imersos em conflitos geracionais e ideológicos, por meio do cotidiano de um bar centenário localizado no coração de *New York*, e em como os indivíduos desse microcosmo se relacionam presos entre a esperança de dias melhores e os traumas dos sofrimentos que os tornaram o que são, assim a narrativa de maneira dialógica mais cria conflitos do que os resolve, problematizando questões contemporâneas e culturais, e trabalhando o silêncio nos momentos de resolução deixando a cargo do espectador chegar a suas próprias conclusões.

## **2. Faça você mesmo, venda você mesmo.**

Autoria no âmbito do audiovisual tem sido um problema de longa data, teóricos do cinema a muito discutem essa questão, território ainda mais nebuloso nas ficções seriadas, contudo Louis C.K., na realização de *Horace and Pete*, evoca sua assinatura em todas as partes do processo, criando uma obra autoral em um nível poucas vezes visto. Essa figura do escritor/produtor, também conhecido como *showrunner*, tem se tornado cada vez mais comum nas narrativas seriadas audiovisuais pelo seu poder de coesão sobre uma obra a ser desenvolvida em longo prazo, como explica Silva (2014, p. 244) em seu estudo sobre a cultura das séries:

No caso das séries de televisão, é inegável que a figura do escritor/produtor carrega um valor distintivo análogo ao do diretor de cinema na crítica cinematográfica, que se manifesta nas marcas paratextuais publicitárias em torno dos programas (trailers, promos, entrevistas, etc.). (...) Dentro de um circuito crítico, que atribuiu

---

relevância as séries, a definição de uma marca autoral, como índice valorativo, ajuda a garantir o investimento em obras mais radicais narrativamente. (Silva, 2014, p. 244).

Para ser capaz de garantir a liberdade criativa, Louis C. K. viu como opção carregar o ônus econômico do projeto tanto em seu financiamento e produção, como na distribuição e divulgação, conduzindo o projeto de ponta a ponta. Para isso estabeleceu um projeto diferenciado da lógica comum norte americana, visando reduzir tempo e gastos de produção, ao tempo que permitiria uma direção mais livre relegando aos demais atores parte ativa no processo criativo final. A solução foi encontrada no formato clássico do teleteatro com suas cenas longas, planos abertos, mise-en-scène dinâmica, ritmo cadenciado e ênfase nas atuações, em especial diálogos e interações.

O autor, em primeiro lugar imergiu no processo criativo do roteiro o qual conseguiu ser pensado e elaborado fora das amarras do fluxo televisivo onde, como explica Arlindo Machado (2000, p. 86):

A necessidade de alimentar com audiovisual uma programação ininterrupta teria exigido da televisão a adoção de modelos de produção em larga escala, onde a serialização e a repetição infinita do mesmo protótipo constituem a regra. (Machado, 2000, p. 86).

Cada episódio pôde contar a estória que precisava no tempo que precisava, sendo que nenhum dos 10 episódios possui a mesma metragem, esta variando de 30' a 67' minutos, ainda pôde criar fora da necessidade de perpetuação geralmente demandada pela indústria televisiva onde se um produto for bem sucedido sua replicação em novas temporadas torna-se uma imposição, além da necessidade televisiva de criar buracos na obra para a inserção de intervalos comerciais que modificam sensivelmente a concepção do formato, conseguindo concentrar a elaboração em uma obra acabada em si mesma, que tivesse a capacidade de passar ao espectador uma sensação de completude. Ainda assim, mesmo mantendo certa autonomia entre os episódios, a obra se estrutura predominantemente em um modelo teleológico, na divisão oferecida por Arlindo Machado (2000, p. 84), que se constitui em:

... uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) que se sucede(m) mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos.(...) Esse tipo de construção se diz teleológico, pois ele se resume fundamentalmente num(ou mais) conflito(s) básico(s), que

estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais. (Machado, 2000, p. 84).

Após a elaboração do roteiro, estabeleceu um plano de execução que seria capaz de realizar 10 episódios com um orçamento de cerca de 500 mil dólares por episódio, investimento partido de uma linha de crédito auferida pelo próprio Louis. Na execução de tal plano, a produção recorreu aos paradigmas formais do teleteatro, dramaturgia que teve seu auge nas primeiras décadas da televisão e que tinha por praxe produções economicamente viáveis em um mercado que ainda tentava estabelecer-se.

Assim, *Horace and Pete* foi executado em esquema de gravação que propiciasse um menor tempo possível entre as filmagens e a disponibilidade da obra, sendo os episódios filmados durante quartas e quintas, editados as sextas e disponibilizados já no sábado da mesma semana. Essa celeridade nas filmagens foi possível graças a escolhas de decupagem que privilegiavam planos abertos e cenas longas, Louis C.K. afirmou em entrevista a Charlie Rose<sup>4</sup>, que ao dirigir as cenas procurou ser o mais "teatral" possível, apontando as linhas principais, porém, abrindo os quadros e deixando as ações criarem forma de maneira fluída, utilizando o talento dos atores para o improviso, chegando a rodar 20 páginas de roteiro de uma só tomada, contando para isso com um esquema fotográfico multi-câmera capaz de dar conta, com bastante ensaio, de cenas complexas onde elementos entram e saem de cena de maneira dinâmica e funcional. Devido a esta planificação, a edição pôde ser também veloz e desenvolvida ainda no calor das imagens recém-filmadas, permitindo um produto pronto para ser consumido em um período realmente curto.



Figura 1: Esquema de gravação multi-câmera que permitiu tomadas longas e celeridade produtiva.

<sup>4</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Ogsteh\\_cEmw](https://www.youtube.com/watch?v=Ogsteh_cEmw) Acesso em: 21 de Maio de 2018 às 10h05min.

Tendo tomado para si o ônus da produção, o autor viu-se na oportunidade de quebrar mais uma etapa da cadeia produtiva, cortando o intermediário e vendendo, por seus próprios meios, sua obra. Louis C.K. é proprietário de um *website*, um portal na nomenclatura de Amanda Lotz, que era utilizado para manter-se em contato com sua base de fãs, além de vender ingressos para seus shows de *stand-up comedy*. Nesta plataforma obteve boas experiências vendendo especiais de comédia produzidos para a televisão, o que gerou a perspectiva de vender diretamente sua produção autoral por este recurso. Todavia, segundo a lógica imperante do mercado, é necessário antes de vender criar a necessidade da venda, nesse intento, milhões de dólares são gastos em suntuosas campanhas de marketing, o que na visão de Louis C.K. são uma tentativa de fazer com que os consumidores gostem de um produto antes de prová-lo o que na maioria das vezes funciona contra a obra diminuindo sua capacidade de surpreender o público, pensando assim, resolveu que seu projeto não gastaria com marketing, tendo seu primeiro episódio tendo sido colocado à venda no site do autor sem aviso prévio, contando apenas com uma singela nota. O autor, em entrevista a Charlie Rose, afirmou que buscava explorar o elemento surpresa, que gostaria que as pessoas vissem algo inesperado, para o qual elas não houvessem sido preparadas, que estranhassem no começo, mas que ao final sentissem que haviam participado de uma experiência única. Assim, a série foi oferecida em primeiro lugar à base de fãs já cadastrada no site do autor, este esperava que a rápida difusão de informações das mídias sociais pudesse cumprir o papel de atingir um público cada vez mais amplo, levando a série a outros públicos e trazendo novos inscritos ao portal do autor.

Essa estratégia comercial provou-se arriscada, uma vez que a obra, mesmo tendo si valorizado pelo seu fator surpresa e peculiaridade, recebendo críticas muito positivas da escrita especializada, encontrou muitas dificuldades para se vender para um público mais abrangente, tendo seu consumo sido limitado a um nicho o qual boa parte já era formado pela base de fãs do próprio autor, o que resultou em dificuldades econômicas para o financiador da empreitada, no caso o próprio autor, além de reduzir o orçamento para a segunda metade do projeto. A respeito do baixo retorno financeiro, Louis C.K. afirmou em entrevista ao *The Bill Simmons Podcast*<sup>5</sup>, que apesar dos problemas de

---

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v2FMrHI7EY8> Acesso em: 21 de Maio de 2018 às 10h45min.

---

produção no intercurso da obra, essa pôr fim se pagou, e devido ao seu modelo de negócio, a obra pertencia a ele como propriedade que poderia ser vendida de novo e de novo, o que amplia as possibilidades exponencialmente em vista de modelos de realização onde o autor no fim do contrato entrega o produto de seu empenho a quem o financiou para explorá-lo ou ignorá-lo. Sobre a análise destas novas perspectivas: "Conteúdos de propriedade autoral podem conferir valor em longo prazo, o que se difere substancialmente de modelos antigos de distribuição construídos sobre um período inicial de exclusividade e revendidos através de diversos mercados". (LOTZ, 2017, s/p<sup>6</sup>).

### 3. Espelho de Contradições

Estilisticamente, *Horace and Pete* buscou desenvolver uma narrativa complexa: "em seu nível mais básico, complexidade narrativa redefine o formato dos episódios sobre influência da narração seriada - não necessariamente uma completa mistura de formas episódicas e seriais, mas um equilíbrio variante". (MITTEL, 2015, p. 18). Para isso, replicou conceitos formais da *sitcom*, já experimentada pelo autor em outros projetos, entendida por Brett Mills (2009, p. 49) como:

... a *sitcom* pode ser definida como uma forma de programação que põe em destaque sua intenção cômica, (...) nós precisamos pensar nas maneiras pelas quais a comédia funciona, vendo suas outras convenções como resultado desse ímpeto invés de como sua causa. (Mills, 2009, p.49).

Combinando com características do antigo teleteatro, que se caracteriza segundo Silva (2015, p.134), em seu trabalho sobre as origens do drama contemporâneo, como:

... a base estrutural dominante do drama televisivo em seus primórdios (o teleteatro) era a unidade de ação, típica do drama tradicional de matriz aristotélica". (...) Esses textos, gradativamente, passaram a incorporar as especificidades do novo meio, evitando grandes mudanças de cenário ou tomadas externas, focando nas relações interpessoais à iminência de crises dramáticas que se resolviam em uma sequência intermitente de cenas articuladas até o clímax e seu desfecho. (Silva, 2015, p.134).

---

<sup>6</sup> O livro referido encontra-se disponibilizado on-line no site da própria autora, sem paginação.

Logo, a obra buscou criar sua originalidade a partir da hibridez gerada sobre a tensão entre esses estilos, almejando assim uma estética de repetição que se caracteriza como ensina Omar Calabrese (1984, p.87) "por três fatores, um estilo novo baseado na diferenciação organizada, um amor pelo policentrismo e pela irregularidade regulada, o ritmo como comportamento estético". Essa mistura, posta de maneira atualizada, buscou singularidades dos dois gêneros, utilizando a estrutura familiar ao público de *sitcoms* na forma em como os conflitos se desenvolvem e se concluem, aliado a liberdade de encenação e improviso costumeiros no teleteatro, porém abrindo mão de alguns estigmas de gênero, como aplausos e risadas em "som *off*", ganchos entre episódios e limite métrico de duração, fazendo uso ora de contra campos, ora de longas tomadas em plano aberto, gerando um novo formato em si da mistura de outros já consagrados, característica típica do neobarroco, trazendo variações estilísticas a um modelo já reconhecível pelo público. Nesse sentido Umberto Eco (1985, p.138) desmitifica a obsessão meramente inovadora, que tende a ver como demérito a replicação de conceitos consagrados:

Se as tragédias eram bem mais do que as que conhecemos e se todas seguiam (variando-o) um esquema fixo, o que aconteceria se hoje pudéssemos vê-las ou lê-las todas juntas? Seriam diferentes das usuais as nossas apreciações sobre a originalidade de Sófocles ou Ésquilo? Será que encontraríamos nesses autores sérias variações de temas tópicos onde hoje entrevemos um modo único (e sublime) de enfrentar os problemas da condição humana? Seria possível que, lá onde nós vemos invenção absoluta, os gregos vissem somente a "correta" variação dentro de um esquema, e que sublime lhes parecesse não a obra isolada, mas justamente o esquema (e não é por acaso que, falando da arte poética, Aristóteles desenvolvia uma discussão sobre esquemas, acima de tudo, e somente a título de exemplo se detinha nas obras isoladas). (Eco, 1985, p.138).

O plano de filmagem, elaborado em um esquema de multi-câmeras, que além de garantir celeridade, permitiu maior espaço e tempo para os atores desenvolverem suas atuações, o que privilegiou o envolvimento emocional de cada ator em cena, já que o momento não sofreria interrupções para mudança de esquema fotográfico, assim o diretor conseguiu montar um verdadeiro palco por onde os personagens poderiam ir e vir livremente, mantendo a unidade cênica. Quanto à iluminação, pode se dividir em dois tipos, a luz do bar de tonalidade amarelada, quase sépia, traz ao cenário principal o tom acalentador de um refúgio para os que andam pela cidade, ao mesmo tempo em que instaura uma aura de antiguidade ao local, passando a impressão visual de que muito já

ocorrera ali. Já os demais ambientes explorados tendem a possuir uma iluminação mais embranquecida, com variações nos ambientes particulares de cada personagem, como o escuro quarto de Pete, ou a asséptica clínica psiquiátrica. Outro destaque visual vai para a direção de arte, que minuciosamente compôs cada detalhe do ambiente para que não só parecesse espacialmente vivo como também uma construção temporal, preenchendo cada canto do bar, como as fotos no balcão, a jukebox ou o piano, de relíquias acumuladas ao longo de cem anos elevando o peso narrativo que a estória dá a construção cultural histórica e seu conflito com as demandas sociais contemporâneas.



**Figura 2: O bar prestes a ser aberto. Planos abertos são uma marca da série.**



**Figura 3: Discussão familiar envolvendo três gerações da família. Personagens entram e saem de cena sem quebrar a unidade cênica.**

O desenho de som faz uso essencialmente do intradieético explorando ruídos de conversas típicos de um bar, músicas pontuais executadas em cena sejam do jukebox ou do piano, além de um uso eficaz do silêncio em momentos de conclusão, em que perguntas ficam no ar e é dado tempo de reflexão ao público. A única exceção de som extradieético é a música tema do programa, composta sob encomenda para a série por Paul Simon, artista consagrado da *folk music* norte americana, servindo de abertura, encerramento e *leitmotif* durante as cenas, reforçando, com seu ritmo e letra, o tom contraditório, trágico e cômico da narrativa.

---

O arco geral da série envolve uma disputa sobre a venda do bar, que apesar de estar funcionando há cem anos, não vale nada financeiramente se comparado ao espaço que ele ocupa em *New York*, expondo o conflito entre preservação cultural e as demandas da especulação imobiliária. A venda é sugerida pela irmã de Horace que precisa de muito dinheiro para custear um tratamento contra um câncer, tocando no tema da saúde pública altamente dispendiosa, tema este que é aprofundado na situação de Pete, paciente psiquiátrico que vive a mercê de remédios e tratamentos inseguros e inconstantes, agravando sua condição clínica.

Os arcos dos personagens são desenvolvidos em sua integralidade, sem deixar pontas soltas, apresentando os conflitos e solucionando-os no cruzamento entre as jornadas individuais de cada um, criando assim um tecido narrativo baseado na interdependência dos seres que dividem um mesmo ambiente e que são ligados por laços que muitas vezes os antecedem, como foi explorado na sequência a qual somos apresentados a infância dos protagonistas, gerando ciclos de causa e efeito que ecoam e se perpetuam geração após geração.

O conflito geracional aparece como centro gravitacional da obra, catalisando os demais. Constantemente a tensão entre aspectos morais e comportamentais de gerações diferentes são postos em contradição, e a partir disso, utilizando habilmente as interações entre personagens caricatamente diferentes, emergem as dicotomias fundamentais da sociedade norte americana, seja na disputa entre conservadores e liberais, entre misóginos e feministas, *babyboomers* e *hipsters*, sempre em escala, onde o novo rejeita o velho para ser rejeitado pelo mais novo.

Em meio a um caldo cultural tão polarizado, Horace, protagonista do drama, é essencialmente um ouvinte indeciso, relutante, incapaz de tomar decisivamente um partido, pois de ambos os lados existem pessoas com méritos e defeitos assim como ele, tensionado por formas antagônicas de ver o mundo, Horace passa por uma jornada de reinventar-se abrindo mão de paradigmas que o foram ensinados por uma cultura que já não tem mais espaço nas dinâmicas sociais contemporâneas.

Assim, o drama posto, funciona como um espelho da sociedade que retrata, uma vez que a cultura norte americana construiu seu desenvolvimento sobre uma bipolaridade institucional, que se manifesta claramente no conflito entre conservadores e liberais. Esse conflito é trazido à cena por meio da campanha presidencial de 2016 que se desenrolou concomitantemente a produção da série, a qual fez questão de manter o roteiro aberto,

para que fosse preenchido conforme o desenrolar da campanha, trazendo um ar de realismo singular, dando uma verossímil impressão que aquele bar poderia existir e estar aberto naquele momento com seus personagens ouvindo a mesma notícia e discutindo a mesma pauta que o espectador na mesma semana, ainda nesse sentido, a aparição do prefeito de *New York* é outro incremento no processo de familiarização entre a obra e o ambiente em que essa se insere.

Contudo é através dos diálogos que a obra atinge seu real poder de discussão, estabelecendo uma "maiêutica" em busca de solucionar seus próprios conflitos, utilizando todo o potencial da oralidade, que as mídias modernas permitem para esse fim, ou como nas palavras de Arlindo Machado (2015, p. 74):

O retorno à oralidade – ou, mais exatamente, o advento de uma segunda fase da oralidade, mediada por tecnologias de gravação e transmissão -, proporcionado pelo rádio e pela televisão, abriu um espaço novo para o ressurgimento do diálogo em condições muito próximas do modelo Socrático. (Machado, 2000, p. 74).

Momentos como a conversa sobre se uma mulher transgênero deveria se apresentar como tal ou simplesmente como uma mulher, a discussão sobre amor e sexo entre Pete e seu pai, e o terceiro episódio que é inteiramente montado em apenas um diálogo entre Horace e sua primeira esposa.



Figura 4: Episódio 3, estruturado em apenas um longo diálogo...



Figura 5: ... através do qual os personagens se reconhecem ao reavaliarem suas vidas presentes e progressas...



Figura 6: ...por fim, um desenlace silencioso adentrando os créditos.

Seja nos diálogos, nas interações multi-personagem, ou nos carregados momentos de silêncio, a incerteza é imperante, mostrando a experiência humana de forma crua, realista, e incapaz de ser definida ante os maniqueísmos que teimam em classificar e segregar os indivíduos na sociedade. Logo, *Horace and Pete* é uma série que opta por uma visão complexa dos indivíduos e da sociedade, levando em consideração os processos históricos de construção da situação atual, dando voz ao contraditório, ao ponto em que expõe as fraquezas e limitações destas mesmas questões, balançando de um polo ao outro tanto no conteúdo quanto no tom em que essa narrativa é conduzida intercalando momentos de riso e pesar, esperança e nostalgia, tragédia e comédia, definindo-se essencialmente nas contradições humanas, sociais e narrativas.

---

#### 4. Considerações Finais

Acima de tudo, *Horace and Pete* constituiu-se em um experimento audiovisual, por um lado uma tentativa de levar novos ares à indústria arriscando modelos de negócio inovadores, por outro um egocentrismo autoral de seu realizador que teve a coragem de pôr seu ímpeto artístico à cima de retornos seguros. Sobre a impressão em relação a essa experiência, LOTZ (2017) afirmou:

No caso mais radical até a data ilustrando as possibilidades criativas disponibilizadas pela distribuição via internet, o comediante estadunidense Louis C.K. se autofinanciou, produziu e distribuiu a série "Horace and Pete" para audiências que pagassem uma quantia por episódio ou pela temporada. "Horace and Pete" foi produzido sem "canal" ou um "estúdio. Que um indivíduo possa produzir e distribuir televisão dessa forma muda tremendamente a natureza da televisão apesar de se tratar de um caso aparentemente fora da curva. É claro, Louis C.K. não é apenas um indivíduo, e experimentos de consumo direto – mesmo por estúdios consagrados- não obtiveram êxito. Nesse ponto, é importante admitir essa possibilidade tecnológica apesar que vários outros fatores industriais possam prevenir que algum dia se torne amplamente utilizado. (Lotz, 2017, s/p)

Assim, o advento de *Horace and Pete* serviu como exemplo que as ficções seriadas estão longe de se engessarem em um modelo definido, também mostrou que, embora a um alto custo, é possível realizar uma produção de complexidade narrativa e qualidade estilística fora do esquema das produtoras consagradas e distribuidoras dominantes, recebendo em troca liberdade artística e criativa, uma vez descomprometido com o jogo de interesses que delineiam a produção cultural em escala industrial nos Estados Unidos, por outro lado, há também de se calcular os riscos dos ônus econômicos de um projeto tão autoral. Diante disso, *Horace and Pete* deixa a lição que tentativas de aposta nas ambições criativas de um autor em detrimento de demandas conservadoras do mercado, são penosas, porém recompensadoras, pois podem elevar o artista, o gênero e a mídia para além de suas aparentes potencialidades.

#### Referências

CALABRESE, O. **Los Replicantes**. Dossier. Analisei, Núm. 9, 1984, 71-90, p. 87.

ECO, U. "A inovação no Seriado" IN: **Sobre Espelhos e Outros Ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 138.

---

LOTZ, A. **Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television**. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/m/maize/mpub9699689/1:6/--portals-a-treatise-on-internet-distributed-television?rgn=div1;view=fulltext> Acesso em: 19 de Maio de 2018 às 13h10min.

MITTELL, J. **Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling**. New York University Press. New York and London 2015, p.18.

MILLS, B. **The Sitcom**. Edinburgh University Press Ltd 22 George Square, Edinburgh 2009, p. 49.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000, p. 74, 84,86.

SILVA, M. V. B. **Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade**. São Paulo, galáxia, 2014, p. 241-252.

SILVA, M. V. B. **Origem do drama seriado contemporâneo**. Matrizes, V. 9 – n 1, p.127-143, jan/jun. 2015. p. 134.