

Monstros, assassinos e detetives: entrelaçamentos midiáticos

Monsters, assassins and detectives: media interlacing

Monstruos, asesinos y detectives: entrecruces mediáticos

Maria Elisa Rodrigues Moreira

Universidade Federal de Mato Grosso

Resumo

Neste início de século XXI, as séries televisivas têm ganhado espaço entre o público e a crítica: alimentando-se de processos de hibridização cada vez mais complexos, elas conformam o que se tem chamado de “Renascença da TV”, com produtos que exigem novos posicionamentos reflexivos em torno de si. Nesse cenário, chama a atenção o modo como o literário, o cinematográfico e o televisivo se colocam em diálogo, por meio de diferentes abordagens e com diferentes graus de interferência de uns sobre os outros. Neste artigo apresento, sob a ótica da intermedialidade, uma breve leitura de três séries televisivas: *Sherlock*, produção da BBC (15 episódios, 4 temporadas, 2010-2017); *Bates Motel*, produção da Universal Television (50 episódios, 5 temporadas, 2013-2017); e *Penny Dreadful*, produzida pelo canal Showtime (27 episódios, 3 temporadas, 2014-2016).

Palavras-chave: intermedialidade, complexificação da narrativa, séries televisivas.

Abstract

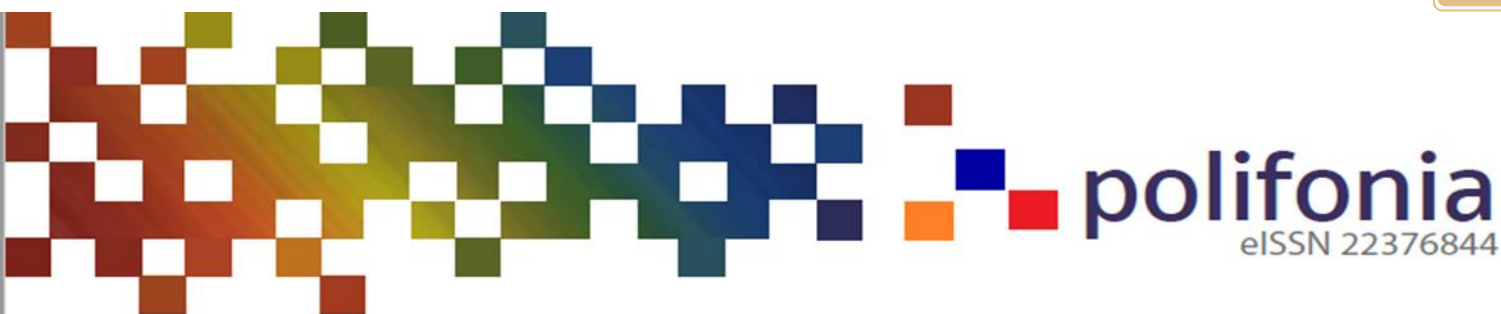
At the beginning of the 21st Century, television series have gained ground amongst the public and critics: by feeding themselves on increasingly complex hybridization processes, they form what has been called the “TV Renaissance”, with products that require new reflective positions on themselves. In this scenario, attention is drawn to the way in which literature, cinematography and television are connected with each other, through different approaches and with different degrees of interference of one over the other. In this article I present, from the perspective of intermediality, a brief reading of three television series: *Sherlock*, a BBC production (15 episodes, 4 seasons, 2010-2017); *Bates Motel*, produced by Universal Television (50 episodes, 5 seasons, 2013-2017); and *Penny Dreadful*, produced by Showtime (27 episodes, 3 seasons, 2014-2016).

Keywords: intermediality, complexity of narrative, television series.

Resumen

En este inicio del siglo XXI, las series televisivas han ganado espacio entre el público y la crítica: alimentándose de procesos de hibridación cada vez más complejos, ellas conforman lo que se ha nombrado “El Renacimiento de la TV”, con productos que exigen nuevos posicionamientos reflexivos a su respecto mismo. En ese escenario, llama la atención el modo como lo literario, lo cinematográfico y lo televisivo se ponen en diálogo, a través de distintos abordajes y con distintos grados de interferencia de unos sobre los otros. En este artículo presento, bajo la perspectiva de la intermedialidad, una breve lectura de tres series televisivas: *Sherlock*, producción de BBC (15 episodios, 4 temporadas, 2010-2017); *Bates Motel*, producción de Universal Television (50 episodios, 5 temporadas, 2013-2017); y *Penny Dreadful*, producida por el canal Showtime (27 episodios, 3 temporadas, 2014-2016).

Palabras clave: intermedialidad, complejidad de la narrativa, series televisivas.



1 A “Renascença da TV” e a “seriefilia”: surgimento de um objeto de estudo

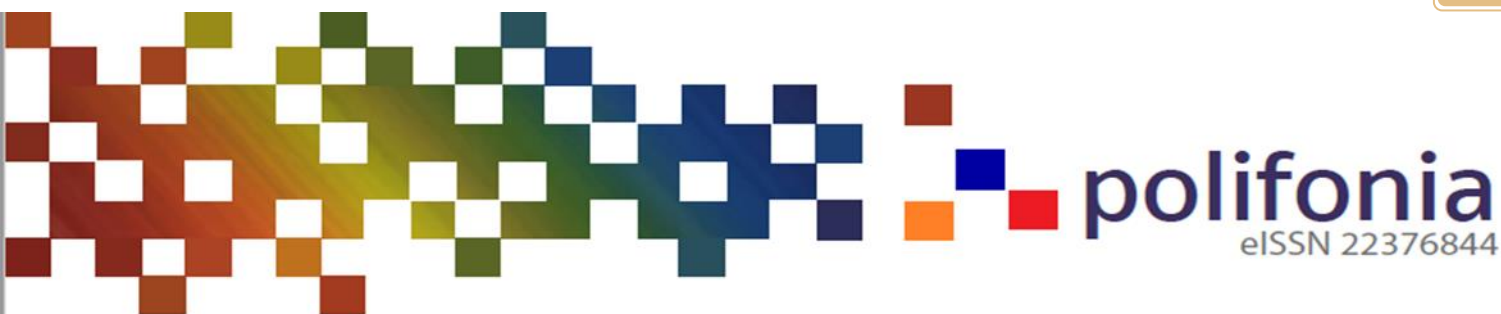
Um dos campos de estudos vinculados à Literatura Comparada que mais tem se desenvolvido nos últimos anos é aquele voltado aos Estudos Intermidiáticos, em especial aos diversos diálogos que produtos culturais complexos estabelecem com diferentes artes e mídias. Tais produtos têm motivado um rearranjo constante das principais concepções teóricas, críticas e metodológicas da área, uma vez que colocam aos pesquisadores questões que, até então, não conformavam o rol dos problemas por eles enfrentados. Nesse contexto, chamaram minha atenção as séries televisivas e a complexidade que cada vez mais as tem caracterizado: alimentando-se de processos de hibridização, as séries de TV têm propiciado diálogos entre modos narrativos e campos de referência tradicionalmente associados ao literário, ao cinematográfico e ao televisivo, os quais nelas se articulam por meio de diferentes abordagens, que evidenciam distintos graus de interferência de uns sobre os outros.

Esse cenário recupera as reflexões de Rodrigo Seabra em seu livro *Renascença: a série de TV no século XXI*, no qual o pesquisador afirma que, quando nos referimos hoje às séries de TV, certamente não lidamos com as mesmas acepções que vigoravam para estas até finais do século passado, uma vez que

Mudanças reais e objetivas no modo de se pensar a produção televisiva, ocorridas em torno da virada do século, permitiram um enorme salto evolutivo e uma consequente reintegração da importância da série de televisão, um fenômeno às vezes apelidado pela imprensa especializada como a “Renascença da TV” (TV Renaissance), uma nova era de ouro em comparação a outros momentos que ganharam qualificação parecida. (SEABRA, 2016, p. 15)

No entanto, apesar do crescente sucesso de público, do espaço cada vez mais amplo ocupado pelas séries em diferentes meios de difusão – como redes de televisão abertas e fechadas, serviços de *streaming*,¹ sites de internet e dvd, originando inclusive a referência a um processo de “seriefilia” (JOST, 2012) – e das inovações narrativas que as configuram, essas produções ainda não me parecem ser suficientemente estudadas: mesmo que os estudos sobre televisão venham

¹ Os serviços de *streaming*, como a Netflix, e o início de produção de séries e filmes exclusivos para essas plataformas geram uma série de outras questões para os estudos sobre o tema, ampliando assim as possibilidades de pesquisa na área.



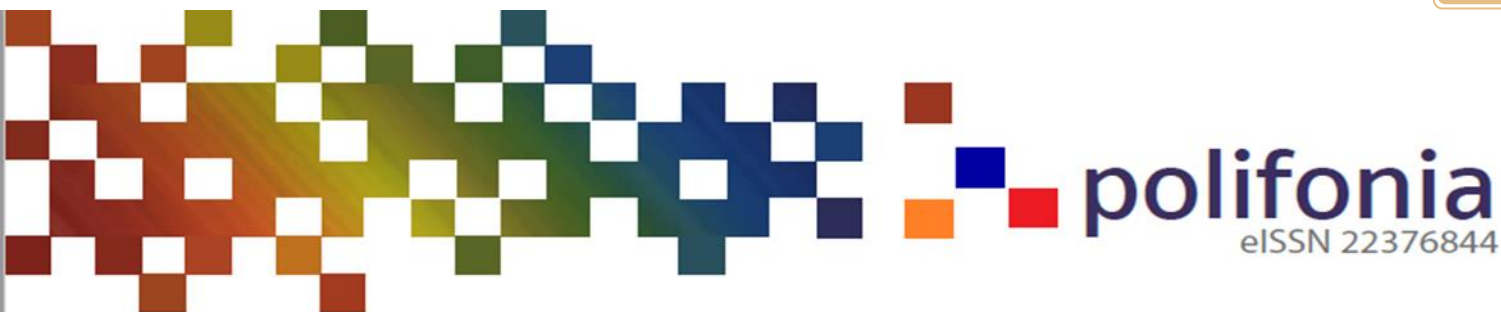
sendo produzidos em larga escala desde os anos 1980, as mudanças nas tecnologias de produção e transmissão impactaram profundamente a ficção televisiva produzida a partir dos anos 2000, seja em aspectos narrativos, estruturais ou estéticos, fato que, como pontuam Jason Mittel (2012) e Rodrigo Seabra (2016), tem levado a um novo modelo de produções que ainda demanda investigação.

Além disso, se tomarmos os estudos desenvolvidos no âmbito da Literatura Comparada, essa lacuna se mostra ainda mais ampla: talvez pelo fato de que, como destaca Mittel (2012, p. 32), “questões formais e estéticas [...] normalmente foram relegadas durante o desenvolvimento das pesquisas de televisão como um campo de estudo”, os estudos sobre a televisão contemporânea desenvolvem-se, em sua maior parte, vinculados à Comunicação Social e aos Estudos de Mídia.

É, portanto, a partir dessas constatações que me volto ao estudo acadêmico das séries de televisão contemporâneas, sobre as quais reflito, neste artigo, sob a perspectiva da intermedialidade. Este recorte me levou a definir um corpus de três séries que se valem, em sua construção narrativa, de um amplo espectro de entrelaçamentos midiáticos que evidenciam o processo de “complexidade narrativa” que, conforme Mittel (2012), é característico de parte das produções televisivas contemporâneas: *Sherlock*, produção da BBC exibida entre 2010 e 2017 (com 15 episódios, distribuídos em 4 temporadas); *Bates Motel*, produzida pela Universal Television e exibida entre 2013 e 2017 (com 50 episódios, ao longo de 5 temporadas); e *Penny Dreadful*, produção do canal Showtime que foi ao ar entre 2014 e 2016 (e contou com 27 episódios distribuídos em 3 temporadas).

2 Complexidade narrativa e cinematografização da televisão: entrelaçamentos midiáticos

No artigo “Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea”, Jason Mittel aponta que desde os anos 1990 se percebe nas produções televisivas norte-americanas uma busca por narrativas que valorizem mais o “modelo *storytelling*” (também chamado de “modelo complexo”) que o “modelo convencional”: este, em sua concepção, equivaleria às “reconstituições dramáticas de crimes, das comédias do tipo *sitcom* e das competições em *reality shows*”, enquanto



aquele se caracterizaria por “usar a *complexidade narrativa* como uma alternativa às formas episódicas e seriadas que têm caracterizado a TV americana desde sua origem” (MITTEL, 2012, p. 30, grifos meus).

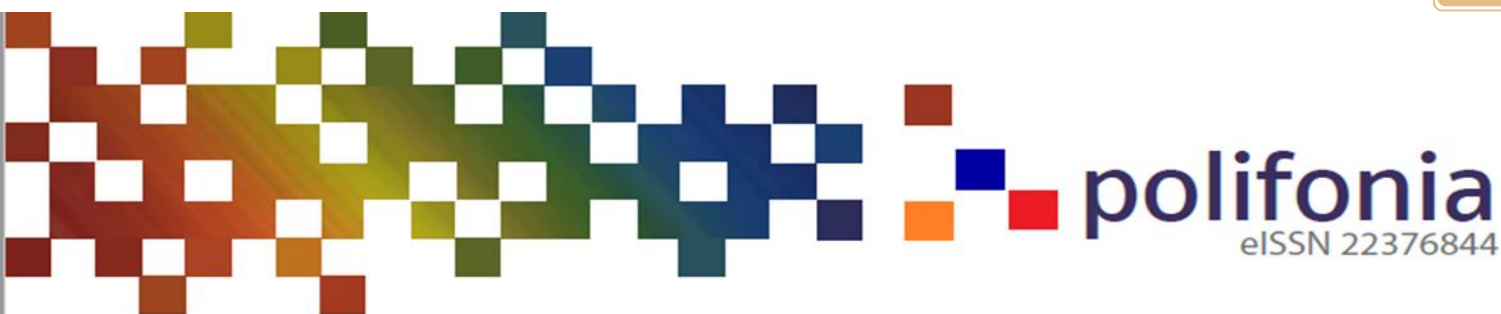
Esse processo de complexificação das narrativas televisivas não é um fato isolado – nem exclusividade da produção norte-americana, ainda que ela continue a predominar nas redes de difusão² – e está relacionado, ainda segundo Mittel, a um contexto de desenvolvimento tecnológico (tanto na indústria midiática quanto nas tecnologias de que ela passa a dispor), às mudanças comportamentais do público (que envolvem uma “cultura de fãs” ampla e consistente), à incorporação pela televisão de formas narrativas oriundas de outros campos (como o cinema e a literatura) mas também, e principalmente, ao contexto de renovação das próprias estruturas televisivas (o qual abarca, entre outras coisas, o paulatino processo de legitimação cultural da produção para televisão, o que tornou mais frequente seu encampamento por autores, diretores e atores de renome em outros veículos, como o cinema, o teatro e a literatura).

Conforme o pesquisador, a complexidade narrativa,

[...] em seu nível mais básico, é uma redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série – não é necessariamente uma fusão completa dos formatos episódicos e seriados, mas um equilíbrio volátil. Recusando a necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracteriza o formato episódico convencional, a complexidade narrativa privilegia histórias com continuidade e passando por diversos gêneros. Somado a isso, a complexidade narrativa desvincula o formato seriado das concepções genéricas identificadas nas novelas [...]. (MITTEL, 2012, p. 36)

Assim, sem ter tomado o lugar das narrativas convencionais, essas narrativas complexas passaram a disputar com as primeiras o olhar do telespectador, pautando-se na inovação e na experimentação: ao começarem a se valer de “tramas episódicas combinadas a arcos narrativos” (MITTEL, 2012, p. 37) mais extensos – num primeiro momento, multiepisódicos e, posteriormente, abrangendo também mais de uma temporada –, essas produções desvelaram novas possibilidades

² Marcel Silva, no artigo “Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade” (2014), destaca que o fenômeno de crescimento do interesse pelas séries de TV, em âmbito acadêmico, não é uma exclusividade dos Estados Unidos, e que com as facilidades de acesso a produções de origens diversas, pode-se falar em uma “cultura das séries” de escala transnacional.

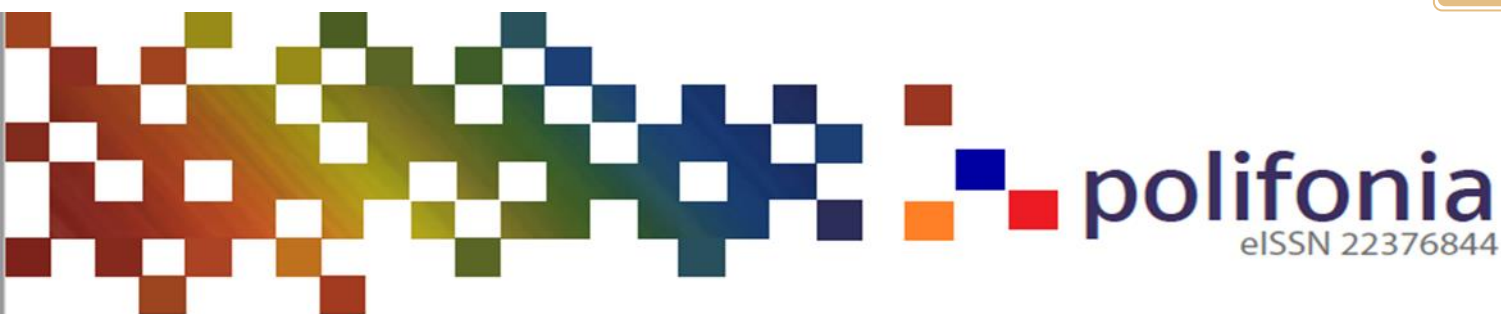


criativas e estéticas para as séries televisivas.³ Além disso, passaram a exigir também o que Mittel chama de um “engajamento ativo” do espectador, que precisa adquirir competências que lhe permitam “decodificar histórias e mundos diegéticos” que são construídos a partir do uso de uma “estética operacional” que articula recursos narrativos inusuais na linguagem televisiva:

No processamento de tais programas, os espectadores se pegam *entregues a uma diegese convincente* (assim como em todas as histórias eficazes) e também *concentrados nos processos discursivos do contar* necessários para que tais programas façam de um grande número de espectadores narratologistas amadores, observando os usos e violações das regras, recuperando cronologias e evidenciando inconsistências ou continuidades entre episódios e até entre séries. (MITTEL, 2012, p. 49, grifos meus).

Kristin Thompson, em *Storytelling in film and television* (2003), ao refletir sobre as aproximações e distanciamentos entre as formas de narrar do cinema e da televisão, aponta que o processo de complexificação da forma narrativa na televisão apontado desde os anos 1980 muitas vezes desconsidera uma de suas características tradicionais, uma espécie de “complexidade subjacente” decorrente da estruturação do formato episódico e da extensão dos produtos seriados – ainda que, à primeira vista, um único episódio se pareça extremamente simples, ao tomar sua inserção em um conjunto narrativo mais amplo percebe-se uma organização intrincada entre os episódios de uma mesma temporada e na articulação das diversas temporadas entre si. No entanto, Thompson reconhece dois caminhos de diálogo entre o cinema e a televisão que possibilitam que algumas narrativas televisivas surgidas em fins do século XX e início do século XXI tenham mais alta complexidade. Por um lado, aponta para séries que têm investido em procedimentos narrativos

³ Dentre as possibilidades abertas pelo processo de complexificação das narrativas televisivas, gostaria de destacar o desenvolvimento das *narrativas transmídia* – “histórias que se desenrolam em múltiplas plataformas de mídia, cada uma delas contribuindo de forma distinta para nossa compreensão do universo [narrativo]” (JENKINS, 2009, p. 384) –, do *crossover* – “aquele formato transmídia em que se combinam os traços diegéticos e/ou estilísticos procedentes de dois ou mais mundos ficcionais, dando lugar a um novo produto cultural derivado” (GUERRERO-PICO; SCOLARI, 2016, p. 187. No original: “aquele formato transmedia donde se combinan los rasgos diegéticos y/o estilísticos procedentes de dos o más mundos de ficción dando lugar a un nuevo producto cultural derivado”) – e do *spin-off* – “Na esfera do audiovisual, a ideia é de criação de um produto a partir da derivação de outro produto [...]. A ideia não é de continuidade, mas de complementação e desenvolvimento de outros personagens, situações, histórias e temas que estão presentes de alguma forma na obra ‘base’, porém, com pouco detalhamento” (SANTOS; PEREIRA, 2018, p. 4). Ainda que não me detenha nesses formatos ao longo deste artigo, entendo que eles também possibilitam interessantes caminhos para reflexão e análise das séries televisivas contemporâneas, por meio dos intercruzamentos com o literário e o cinematográfico.



tipicamente vinculados ao chamado “cinema de arte”,⁴ pontuando o surgimento de uma possível “televisão de arte”, a qual se caracterizaria por frequentemente recorrer a “ambiguidades e outras técnicas desafiadoras que alargam ou rompem com as convenções”⁵ (THOMPSON, 2003, p. 110, tradução nossa) da narrativa televisiva. Por outro lado, a pesquisadora recupera a importância que adquire nessas novas narrativas a circulação de enredos entre as duas mídias, os quais são reconfigurados em sequelas, prequelas e franquias⁶ – os quais, muitas vezes, dialogam não apenas com o universo cinematográfico, mas também com o literário, como veremos nas séries discutidas neste artigo. Nessa perspectiva, o diálogo entre série e filme possibilitaria o desenvolvimento de uma trama mais complexa, com diversos enredos entrecruzados, que podem ter seus fechamentos em diferentes pontos da narrativa mais ampla, os quais são garantidos pelas possibilidades de multiplicação de personagens e de desdobramento dos episódios.

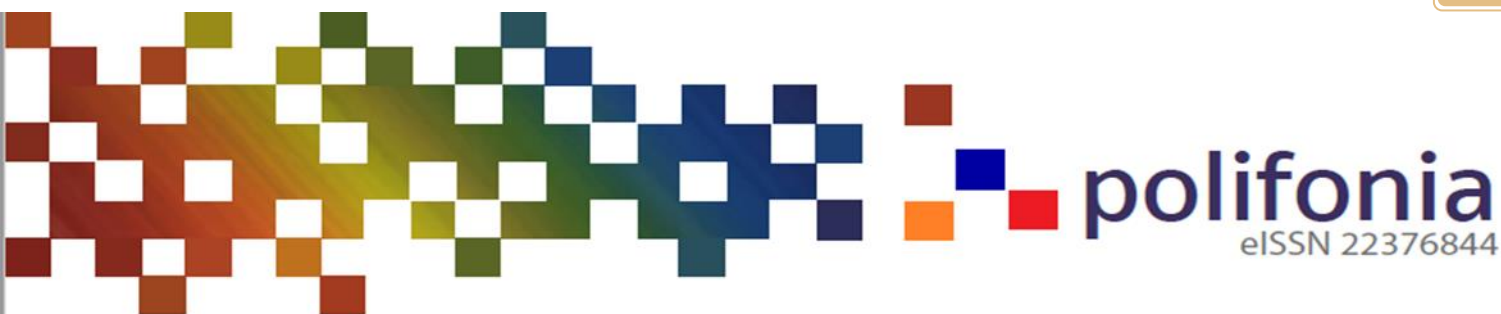
Articulando essas duas perspectivas, o pesquisador argentino Alejandro Totaro vai falar sobre um fenômeno de “cinematografização da televisão” que marcaria as produções contemporâneas. Esse processo, segundo ele,

[...] aproximou o cinema e a TV [...]. Embora certos aspectos dos modelos permaneçam integralmente próprios e únicos, existe uma indubitável influência do cinema na televisão. Principalmente no tocante a seu modelo de produção, as figuras mais importantes, como o produtor e o diretor e sua intervenção, seu registro em si, no qual se obtém um resultado

⁴ Para tratar desse tipo de cinema, Thompson recupera as características para ele apontadas por David Bordwell em “The Art Cinema as a Mode of Film Practice”, quais sejam: “afrouxamento da causalidade, uma maior ênfase no realismo psicológico ou anedótico, violações da clareza clássica de espaço e tempo, comentário autoral explícito e ambiguidade” (THOMPSON, 2003, p. 110, tradução nossa). No original: “loosening of causality, a greater emphasis on psychological or anecdotal realism, violations of classical clarity of space and time, explicit authorial comment, and ambiguity”.

⁵ No original: “[...] ambiguities and other challenging techniques that stretch or break those conventions”.

⁶ De uso corrente no contexto das produções audiovisuais, assim como os já citados *crossover*, *spin-off* e *transmídia*, esses termos nem sempre apresentam uma definição consolidada, ainda que possamos apontar algumas de suas características gerais. *Prequela*, de acordo com Linda Huchteon (2013, p. 26, grifos do autor), se trata de um “aportuguesamento do neologismo *prequels*, *pre* (‘antes’) + *sequels* (‘sequências’). As prequelas recuperam os eventos anteriores aos expostos no primeiro trabalho de uma série qualquer”, ao passo que *sequela* (em português também identificada como sequência), conforme Carolyn Jess-Cooke (2009, p. 3, grifos do autor), tem sua origem etimológica no “verbo latim *sequi*, que significa ‘seguir’”, de maneira que “uma sequela frequentemente funciona como uma extensão narrativa linear, designando o texto do qual deriva como um ‘original’ enraizado na ‘anterioridade’”. [No original: “Deriving from the Latin verb *sequi*, meaning ‘to follow’, a sequel usually performs as a linear narrative extension, designating the text from which it derives as an ‘original’ rooted in ‘beforeness’”.] Já as franquias remetem, de acordo com Jenkins (2009, p. 47), “ao empenho coordenado em imprimir uma marca e um mercado a conteúdos ficcionais”, que podem ocorrer em distintas mídias (cinema, televisão, literatura ou games, entre outros) e podendo ter ou não caráter transmidiático.



mais comprometido com um enfoque marcado sobre certa temática e estética visual.⁷
(TOTARO, 2014, tradução minha)

Totaro afirma, assim, que em lugar de uma relação de competitividade entre cinema e televisão, o que se observa hoje é uma cumplicidade entre as duas mídias, cujos intercâmbios acabam por afetar não apenas as produções voltadas para cada um deles, mas também as expectativas do público dos dois. Afinal, “A obra audiovisual contemporânea propõe elementos narrativos revalorizados, baseando-se na hibridação de gêneros, unidos pela convergência de meios”⁸ (TOTARO, 2014, tradução minha).

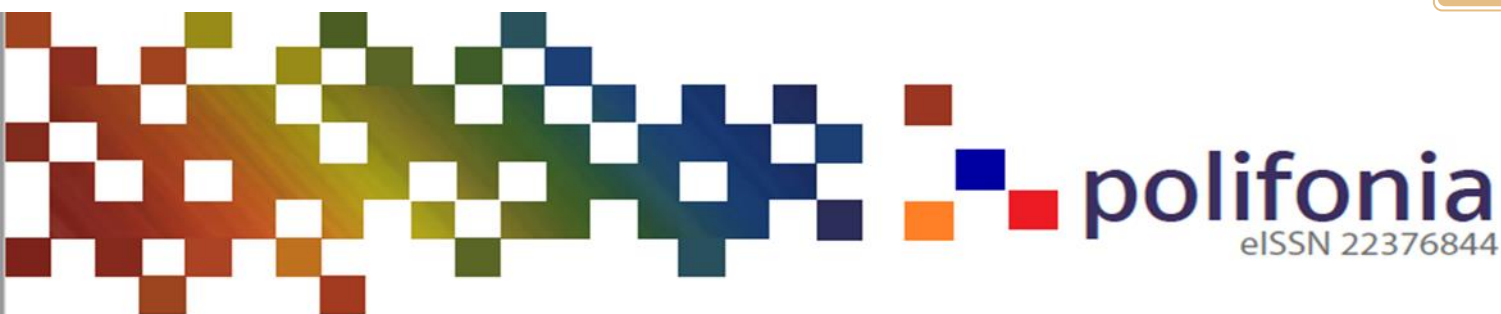
Diante dessa breve exposição da questão, é possível entendermos que o processo de complexificação das produções seriadas televisivas apontado por Mittel é um movimento que articula, na linguagem da televisão, tanto elementos narratológicos como elementos estéticos, buscados em especial nas tradições narrativas literárias ou cinematográficas,⁹ e que conforma ainda um novo modelo de público, que ao lidar com essa “estética operacional” torna-se atento tanto aos movimentos diegéticos quanto à forma composicional das obras.

Em acordo com Mittel, Thompson e Totaro, considero que a complexidade das séries televisivas contemporâneas decorre de uma série de fatores, dentre os quais, neste artigo, destaco os cruzamentos intermediáticos com a literatura e o cinema, buscando compreender como eles se organizam nas três séries escolhidas para análise, *Sherlock*, *Bates Motel* e *Penny Dreadful*, sobre as quais discorrerei na próxima seção.

⁷ No original: “La cinematografía de la televisión, fenómeno que ha aproximado al cine y la TV, es un factor cada vez más evidente en la actualidad. Si bien ciertos aspectos de los dos modelos permanecen íntegramente propios y únicos, existe una indudable influencia del cine en la televisión. Más notablemente, en cuanto a su modelo de producción, las figuras más importantes como el productor y el director y su intervención, su registro en sí, en donde se obtiene un resultado más comprometedor con un enfoque marcado sobre cierta temática y estética visual.”

⁸ No original: “La obra audiovisual contemporánea propone elementos narrativos revalorizados, basándose en la hibridación de géneros, unidos por la convergencia de medios.”

⁹ Ainda que, neste artigo, destaquemos as interpolações das séries televisivas com a literatura e o cinema, que fundamentam a maior parte das reflexões sobre a complexidade narrativa desses produtos culturais, vislumbramos outras possibilidades de abordagem, que dialogam com outros sistemas semióticos, tais como a pintura, a música e a dança.



3 Monstros, assassinos e detetives

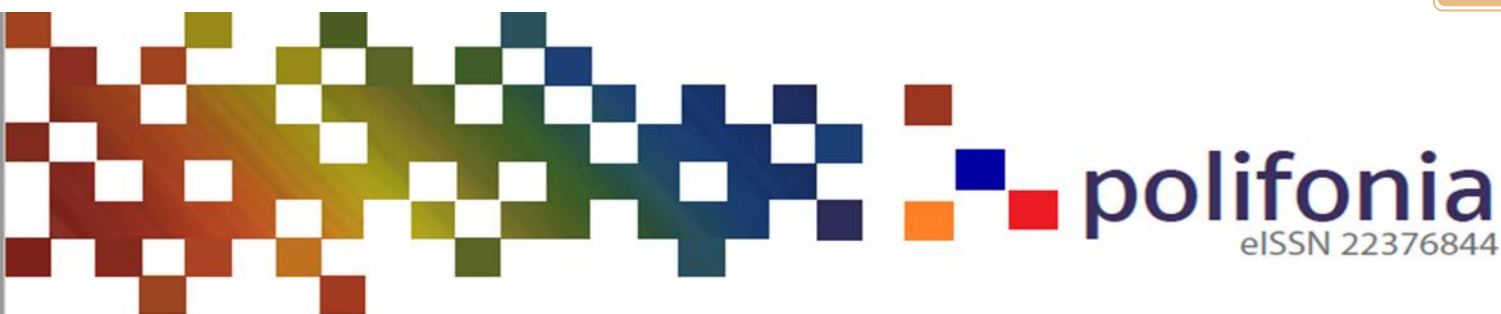
Recorrendo a um universo de personagens caro às narrativas tanto do universo literário quanto do audiovisual – afinal, monstros, assassinos e detetives perpassam nosso imaginário desde tempos remotos, reconfigurando-se perpetuamente –, as séries *Sherlock*, *Bates Motel* e *Penny Dreadful* apresentam como principal similaridade o diálogo que estabelecem com o cinema e com a literatura, ainda que recorram a estratégias distintas para fazê-lo. Com o intuito de ressaltar essas diferenças e como elas impactam sobre as narrativas em questão, e pensando nos limites deste artigo, optei por abordar as séries separadamente, apontando como se conformam, em cada uma das séries, suas interpolações com a literatura e com o cinema, e refletindo sobre como esses traços intermediários contribuem para que elas possam ser abordadas sob a perspectiva de uma complexidade narrativa.

Sherlock é uma criação de Steven Moffat e Mark Gatiss, que transporta os clássicos personagens lançados em fins do século XIX pelo escritor britânico Arthur Conan Doyle – o excêntrico detetive Sherlock Holmes e seu amigo, o Dr. John Watson – para o século XXI. Produzida pela BBC, a única das séries aqui analisadas que não é norte-americana recupera um modelo de seriação que vem sendo utilizado com frequência pelas produções televisivas britânicas, o qual consiste na conjunção de episódios longos e temporadas curtas, com largo intervalo de tempo entre elas.¹⁰ No caso de *Sherlock*, foram produzidas quatro temporadas, cada uma com três episódios, de cerca de 90 minutos cada, lançados entre 2010 e 2017, além de dois episódios especiais.¹¹ Em 2018, circularam notícias de cancelamento da série, ainda que seus criadores tenham assinalado a possibilidade de um retorno futuro a ela.¹²

¹⁰ Marcela Paglione, em sua tese de doutorado intitulada *Fenômeno Sherlock: a recepção social do gênero seriado* (2019, p. 71) afirma que “o formato da temporada com apenas três episódios de 90 minutos foi pedido pela BBC em decorrência de uma prévia aceitação de produções semelhantes, um dos motivos que levou à reformulação do episódio piloto, gravado em 2008”. Além disso, a pesquisadora destaca as associações entre este modelo e o universo cinematográfico, ao afirmar que “*Sherlock* possui em sua forma características de enunciados fílmicos, como a relativa independência e a extensão dos episódios, os quais permitem um maior acabamento para os mesmos. O longo tempo de estreia entre as temporadas, além de ser um problema de agenda dos atores e dos criadores, também permite um maior cuidado de pós-produção”.

¹¹ A relação completa dos episódios está disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b018ttws/episodes/guide>. Acesso em: 27 jun. 2019.

¹² Ver, por exemplo: <https://cinpop.com.br/sherlock-5a-temporada-e-oficialmente-cancelada-pela-bbc-166122>; <https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/series-e-tv/2019/02/sherlock-criador-sobre-futuro-da-serie-ainda-nao->



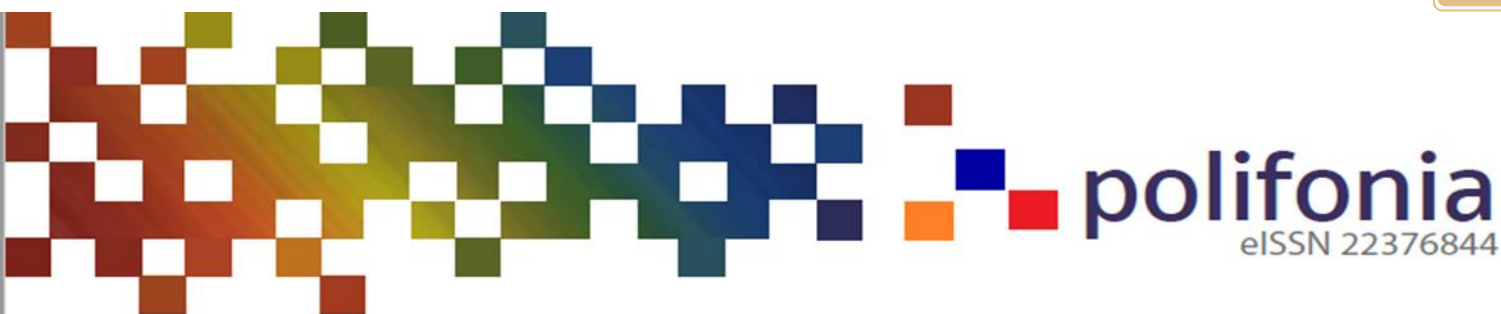
A série *Sherlock* se insere em um extenso conjunto de obras, nas mais variadas mídias, que de algum modo dialogam com as 62 narrativas de Doyle que têm Sherlock Holmes como protagonista: no site *The Arthur Conan Doyle Encyclopedia*, são listadas mais de mil encenações teatrais, cerca de 200 obras audiovisuais e 110 programas de rádio (com centenas de episódios), entre outros.¹³ É importante pensar esse universo ampliado, uma vez que muitas das imagens que tradicionalmente associamos a Sherlock Holmes – como o cachimbo curvo, por exemplo – não estavam traçadas nos romances, mas foram agregadas ao longo das diversas produções que o tomaram como protagonista. Assim, se, por um lado, os criadores de *Sherlock* tinham à sua disposição não apenas as diversas narrativas de Doyle, mas todo um universo narrativo construído ao redor da personagem ao longo de mais de cem anos, por outro isso implicava que, para não se constituir como mera repetição,¹⁴ a série precisaria encontrar um caminho diferenciado.

E qual foi esse caminho? A meu ver, *Sherlock* soube aproveitar muito bem o cenário de “Renascença da TV”, valendo-se tanto do cuidado com a produção dos roteiros e com aspectos estéticos como garantia de complexificação da narrativa quanto da abertura gerada pela chancela crítica para que atores, diretores e produtores cinematográficos tivessem nessas produções espaço de atuação: é o caso, por exemplo, dos protagonistas da série, Holmes e Watson, interpretados respectivamente por Benedict Cumberbatch e Martin Freeman, atores com larga experiência cinematográfica. São eles que personificam o diálogo central com o campo referencial literário, uma vez que *Sherlock* mantém as principais personagens (além de Holmes e Watson, perpassam os episódios Mycroft Holmes, irmão de Sherlock, o inspetor Lestrade e o vilão James Moriarty) e o ambiente icônico (a casa de Baker Street, 221B, Londres) da obra de Conan Doyle, apesar da “atualização” dos eventos narrados – que certamente implica em uma série de mudanças factuais e na alteração de algumas características das personagens. Não pude identificar um padrão de abordagem comum dos referenciais literários em todos os episódios: alguns deles dialogam mais

dissemos-adeus; <https://cinpop.com.br/sherlock-rumor-indica-que-5a-temporada-pode-estar-proxima-de-acontecer-183853>. Acesso em: 27 jun. 2019.

¹³ Disponível em: https://www.arthur-conan-doyle.com/index.php?title=Main_Page. Acesso em: 27 jun. 2019.

¹⁴ Marcel Silva (2014, p. 245) destaca, recuperando reflexões de Vincent Colonna, que as séries televisivas baseiam-se na habilidade “de provocar repetições estruturais que, no entanto, apresentam-se constantemente como novidade”: mesmo que tenham como mote o “retorno de personagens, de temas e de situações”, assim como “mecanismos narrativos” (COLONNA apud SILVA, 2014, p. 245), esses produtos precisam manter o caráter de novidade para que consigam afirmar-se com o público e a crítica.



explicitamente com os romances de Doyle, como é o caso do episódio inicial da série, “Um estudo em rosa” (S1E1), que recupera o primeiro romance em que a personagem apareceu, *Um estudo em vermelho*, lançado em livro em 1888:¹⁵ ainda que o enredo do episódio mantenha poucas similaridades com o do romance, ele recupera a estrutura de apresentação das personagens e do peculiar método de investigação de Holmes; outros episódios, no entanto, têm seus enredos organizados a partir da interpolação de elementos presentes em mais de um dos romances, constituindo-se em narrativas que hibridizam esses enredos.

O apuro estético evidenciou-se ao longo da série. A equipe do “Além do roteiro”, um site brasileiro que se propõe a estudar narrativas, em 2017 fez uma matéria dedicada à cinematografia de *Sherlock* na qual analisa este (e outros) aspecto da série e recupera o prestígio dos diretores de fotografia que nela trabalharam. Uma das características destacadas é a questão da simetria, elemento tradicionalmente analisado em composições nos estudos de artes visuais, e que tem ganhado espaço nas produções televisivas. A análise inclui um curto vídeo, editado por Celia Gómez e disponibilizado na plataforma Vimeo, intitulado *Sherlock and the art of simmetry*,¹⁶ no qual vários exemplos deste uso, aliado à exploração das paletas de cores, da iluminação e da profundidade de campo proporcionam composições visuais bastante elaboradas, como as apresentadas a seguir:

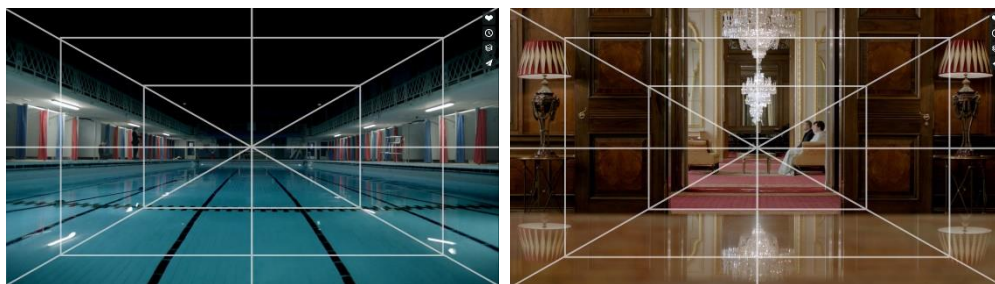


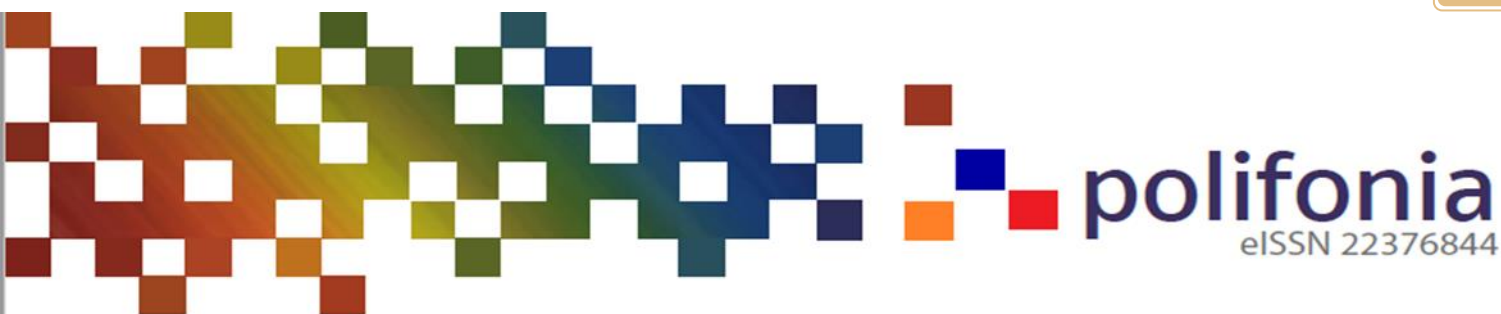
Figura 1 – *Sherlock and the art of simmetry*

Fonte: Disponível em: <https://vimeo.com/183124955>. Acesso em: 27 jun. 2019.

Parece-me, entretanto, que o principal trunfo da série foi a incorporação, como elemento auxiliar do enredo e estratégia estética, de recursos tecnológicos de uso corrente nos dias de hoje, como redes sociais, aplicativos dos mais diversos tipos e produção para a internet, possibilitando

¹⁵ A primeira edição da narrativa foi publicada em 1887, na revista *Beeton's Christmas Annual*.

¹⁶ Disponível em: <https://vimeo.com/183124955>. Acesso em: 27 jun. 2019.



inclusive que produtos transmídia se desdobrassem de forma orgânica a partir da narrativa televisiva (como o blog do Dr. John Watson¹⁷ e o *app Sherlock, the network*¹⁸). O uso da tecnologia contribui para o ritmo acelerado da série e também é utilizado como solução estética para várias questões, como quando é possível que o telespectador visualize, na tela em que assiste aos episódios, aos raciocínios de Sherlock ou às ações desta e de outras personagens em aparelhos como celulares e computadores. Esteticamente, essas soluções dependem de efeitos especiais cuja qualidade está diretamente ligada ao investimento feito na produção, de modo que talvez não alcançassem o resultado obtido em *Sherlock* num contexto de menor valorização deste produto cultural. As imagens abaixo, captadas de *frames* dos episódios, exemplificam essa questão:

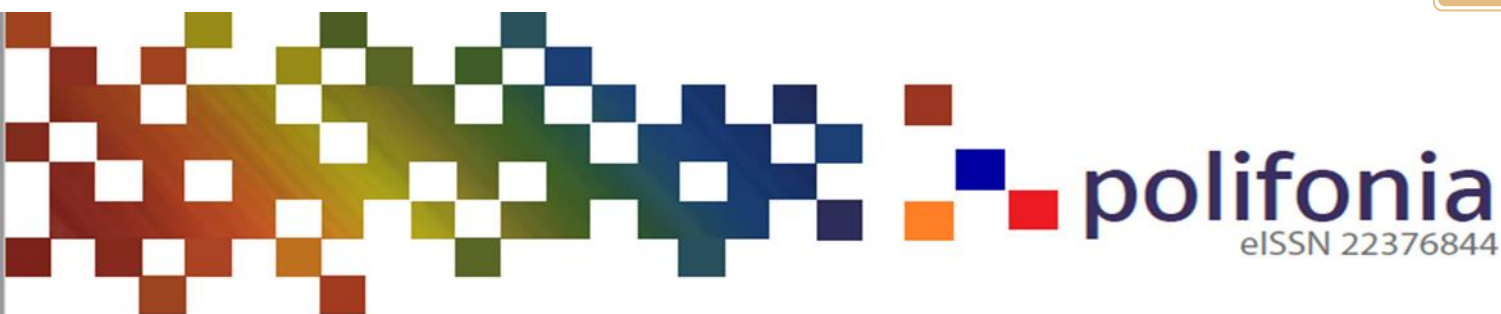


Figura 2 – Recursos tecnológicos em tela: raciocínio de Holmes e tela do celular
 Fonte: *Sherlock* (à esquerda, episódio 1, temporada 1; à direita, episódio 1, temporada 2)

A série *Bates Motel*, por sua vez, recorre a algumas outras estratégias em sua construção, a começar pela organização da seriação mais tradicional: produzida pela Universal Television e exibida pelo canal A&E, a série, que foi ao ar entre 2013 e 2017, contou com 50 episódios de aproximadamente 45 minutos, divididos em cinco temporadas equânimes. No entanto, assim como *Sherlock*, surge no seio de um universo narrativo bastante disseminado, aquele que gira em torno de *Psicose*. Esse universo se inicia com a publicação, em 1959, do romance *Psicose* (BLOCH, 2013), uma adaptação livre do caso de Ed Gein, um assassino de Wisconsin. No livro, que não alcançou sucesso na época de seu lançamento, acompanhamos a história de Norman Bates, um assassino solitário de cerca de 40 anos, que vivia em uma localidade rural isolada. Norman, que havia tido uma mãe dominadora, construía para ela um santuário em um dos quartos da casa em que vivia,

¹⁷ Disponível em: <http://www.johnwatsonblog.co.uk/>. Acesso em: 27 jun. 2019.

¹⁸ Disponível para download em sistemas Android na Google Play e em sistemas iOS na AppStore.



além de se vestir com roupas femininas. A expansão desse universo começou em 1960, quando foi lançada a versão cinematográfica homônima de Alfred Hitchcock, que logo alçou-se ao posto de obra cultuada: iniciava-se, ali, um fenômeno cultural em torno do qual se agregam cinema, literatura, psicanálise, *memorabilia* e cultura pop (REBELLO, 2013). Ao filme do diretor inglês seguiram-se outras produções audiovisuais, como as continuações *Psicose 2* (1983), *Psicose 3* (1986) e *Psicose IV* (1990), além de um *remake* colorido e *frame by frame* idealizado e dirigido por Gus van Sant (1998). Ainda que com uma quantidade de produtos bem mais reduzida que aqueles que cercam Sherlock Holmes, as produções que dialogam com *Psicose* caracterizam uma longa teia intertextual e um fenômeno transmidiático denominado por Marie-Laure Ryan (2013, p. 96) como “efeito bola de neve”, no qual “uma determinada narrativa goza de tanta popularidade, ou torna-se tão eminente na cultura, que espontaneamente ela gera uma variedade de prequelas e sequências, ficção de fãs e adaptações, seja na mesma mídia ou entre mídias”.

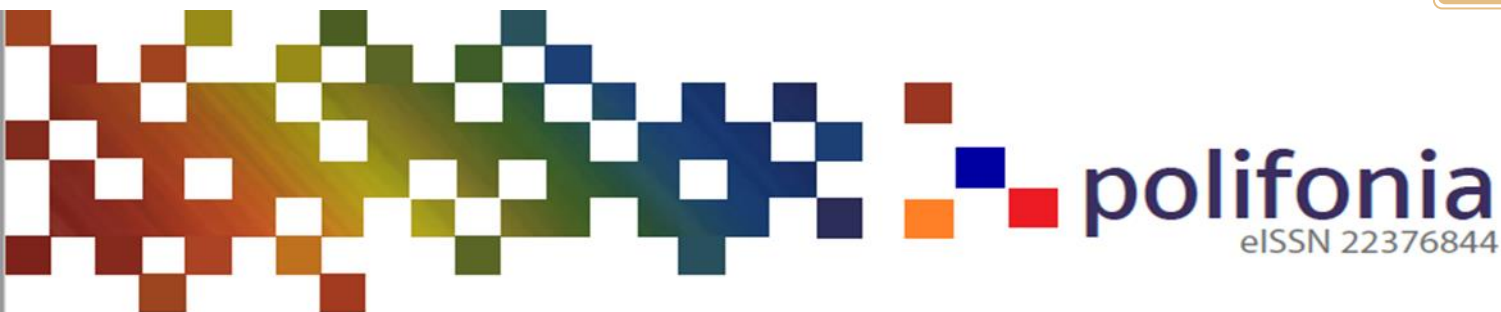
Bates Motel adentra este universo explicitando seu aspecto de adaptação, tal qual entendida por Linda Hutcheon (2013, p. 11), ou seja, como uma “transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis”: criada por Carlton Cuse, Kerry Ehrin e Anthony Cipriano, a série apresenta uma prequela contemporânea de *Psicose*, retornando à adolescência de Norman Bates, quando sua mãe, Norma, com quem o garoto tem um relacionamento bastante complexo, adquire um motel na pequena White Pine Bay. Ao longo da série, assim, acompanhamos o traçado de um retrato da formação psicológica de Norman enquanto se adequam à nova cidade e descobrem como gerir o novo negócio, que leva o nome da família, o motel Bates. Para a constituição dessa trama, por meio de um conjunto de operações narrativas e estéticas, a série faz questão de continuamente evocar tanto a obra de Bloch quanto a de Hitchcock, marcando ao mesmo tempo sua conexão e suas diferenças com relação a essas obras (BONA; BATISTA, 2016): além do gesto de reconhecimento presente nos créditos que se apresentam ao final de cada episódio e do próprio título da série, essas evocações se configuram também, ao longo dos episódios, nas locações, que transitam entre o quarto 1 do motel, a mansão imponente localizada aos fundos do espaço comercial (FIG. 3) e algumas passagens da cidade que ecoam, em alguns momentos, a Bodega Bay de *Os pássaros*, filme de Hitchcock de 1963.



Figura 3 – A mansão de Psicose, à esquerda, e a de Bates Motel, à direita
Fonte: Internet Movie Data Base (IMDB)

Dentre as operações narrativas, gostaria de destacar a criação da personagem Norma, que funciona como um disparador para as contradições e os conflitos que permearão a gradativa insanidade de Norman; o surgimento de novas personagens, que expandem a narrativa e deslocam o núcleo narrativo, conformando uma série de histórias paralelas cujos fios, em algum momento, se entrelaçam e tocam o núcleo central; a cidade em que as personagens vivem, enganosamente trivial e provinciana, mas que sob a fachada bucólica é controlada pelo tráfico e se torna o espaço de uma sequência de acontecimentos violentos que parecem reforçar os transtornos e atos de Norman. Além disso, chama a atenção o modo como a mudança de foco narrativo da série com relação ao filme de Hitchcock transforma Norman Bates, de antagonista, em um “protagonista antagônico” que o espectador passa a conhecer melhor, descobrindo “por que Norman Bates se transforma em Norman Bates”, num gesto de revisão e reconfiguração dos argumentos presentes tanto no romance quanto no filme.

Essas opções narrativas são reforçadas por alguns operadores estéticos que contribuem para tornar a narrativa ainda mais complexa, exigindo do espectador um diálogo reticular com as outras obras às quais a série está relacionada. Ao mesmo tempo em que se recorre a técnicas mais convencionais da estética televisiva – como a edição pautada no dinamismo das montagens paralelas, nos enquadramentos mais centrados em primeiros planos e em planos americanos, nas alternâncias bem delimitadas entre os espaços narrativos diferentes, nas sequências mais curtas (com menos *travellings* e com maior volume de cortes) e na sucessão de *fade ins* e *fade outs* que se intercalam ora em momentos mais apreensivos da narrativa, ora para reforçar um “onde” e um



“quando” dos intervalos comerciais, que quebram a narrativa e proporcionam um relativo êxito do formato episódico –, estabelece-se, por meio da caracterização da personagem Norma Bates, um retorno ao imaginário cinematográfico que cerca as produções hitchcockianas. Interpretada por Vera Farmiga, Norma é uma mulher loira e esguia, que apresenta um olhar instigante – o qual é constantemente destacado pelos primeiros planos – e traça um figurino cuidadosamente reestilizado de modo a remeter à moda das décadas de 1950 e 1960: Norma se apresenta, assim, como uma das loiras de Hitchcock, conhecidas por protagonizarem alguns dos mais famosos filmes do diretor inglês, como Kim Novak, Tippi Hedren, Janet Leigh ou Grace Kelly (SPOTO, 2009), como se pode observar na imagem abaixo:

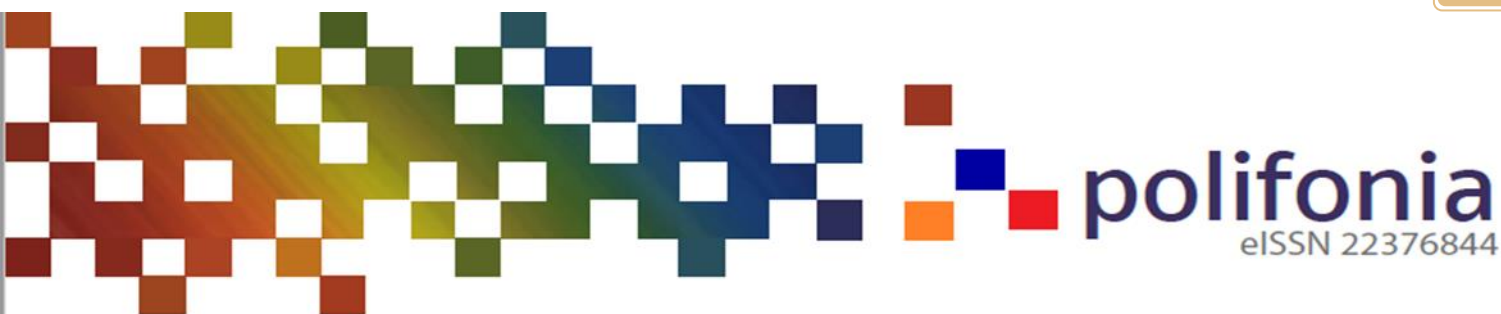


Figura 4 – As “loiras de Hitchcock” e Norma Bates

Fonte: Internet Movie Data Base (IMDB)

O figurino de Norma é, também, o principal indicador primeiro de uma série de anacronismos presentes na série que proporcionam um efeito de deslocamento e estranhamento temporal. São objetos presentes em algumas cenas que contrastam com uma aparente atualidade do enredo, inferida, por exemplo, pelo uso de celulares: o automóvel de Norma; televisores com tela preta e branca nos quais se exibem filmes mais antigos; aparelhos de telefone antiquados, com fios encaracolados e disco para discagem; o mobiliário da casa, escuro, antigo e pesado; e até mesmo o hobby do garoto Bates, que aprende taxidermia em um porão tão escuro e sombrio quanto o resto da casa – mais tarde, saberemos que esse hobby é fundamental para a concretização da obsessão da personagem.

Enquanto em *Bates Motel* esse conjunto de operações narrativas e estéticas tem como ponto focal o filme de Hitchcock, a partir do qual costura elementos literários, televisivos e cinematográficos, a última série de que tratarei – *Penny Dreadful* – recupera como material de diálogo um conjunto de romances clássicos da literatura inglesa, por meio de um *crossover* inusitado entre seus personagens. Produzida pelo canal televisivo fechado Showtime, a série estreou

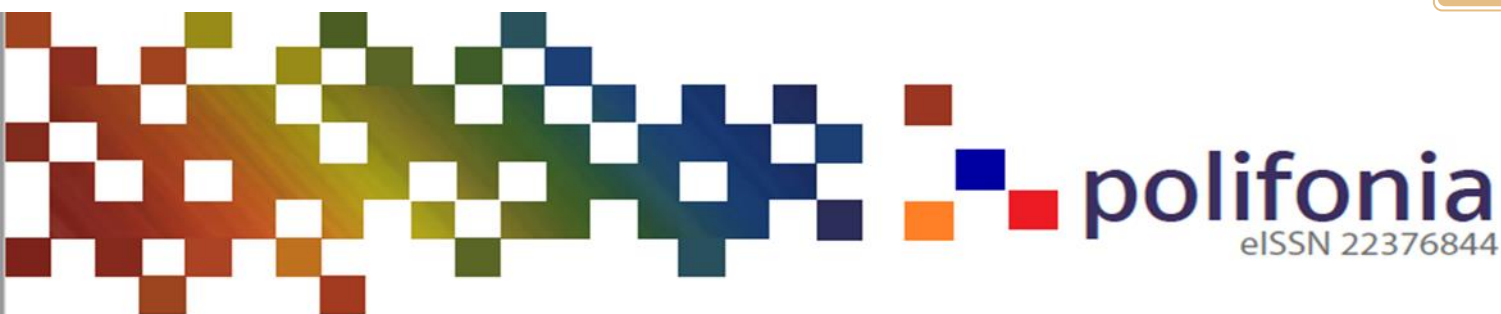


nos Estados Unidos em 2014, sendo exibida no Brasil no mesmo ano pela HBO, e se encerrou, após três temporadas, em 2016: ao todo, foram exibidos 27 episódios, de aproximadamente 60 minutos cada (oito na primeira temporada, dez na segunda e nove na terceira).¹⁹ Acompanhamos em *Penny Dreadful* uma série de eventos sobrenaturais que se passam na Londres dos anos 1890, e que têm como epicentro a perturbada Vanessa Ives, interpretada por Eva Green, e Sir Malcom Murray, um explorador britânico interpretado por Timothy Dalton, os quais estão numa cruzada – que envolve bruxas, vampiros e demônios, entre outros seres monstruosos – para salvar Mina, filha de Sir Malcom e amiga de infância de Vanessa, que está desaparecida. A esse grupo se juntam o pistoleiro circense norte-americano Ethan Chandler (Josh Hartnett), o médico e homem de ciência Dr. Victor Frankenstein (Harry Treadaway) e o fiel criado de Sir Malcom, de origem africana, Sembene (Danny Sapani).

Se esse conjunto inicial de personagens já causa no espectador certo estranhamento, com o desenrolar dos episódios outras personagens vão sendo inseridas na trama, por meio de relações que de algum modo estabelecem com as personagens centrais: entram em cena Dorian Gray, Van Helsing, Dr. Henry Jekyll, a(s) criatura(s) de Frankenstein e Drácula, além de bruxas, vampiros e lobisomens. Evidencia-se, assim, um diálogo com a literatura tanto por meio da retomada explícita de romances como *Frankenstein*, de Mary Shelley (1831), *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson (1886), *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1890) e *Drácula*, de Bram Stoker (1897), quanto pelas inúmeras citações de poemas e narrativas que perpassam os episódios.

Essa aproximação com o universo literário, no entanto, já estava pautada pelo próprio título da série, que remete aos chamados “penny dreadfuls” ou “penny bloods”, publicações seriadas de terror, fantasia e aventura, ricamente ilustradas, surgidas nos anos 1830, e que se disseminaram na Inglaterra do século XIX, especialmente junto à classe trabalhadora (FLANDERS, 2014). Karina

¹⁹ Em 2018, o Showtime anunciou o retorno de Penny Dreadful, em uma espécie de *spin-off* ou *série derivada* que guardaria, da série aqui analisada, apenas “o espírito sobrenatural”. Intitulada *Penny Dreadful: City Of Angels*, a nova série não terá nenhuma relação diegética com a anterior: a narrativa se passará na Los Angeles dos anos 1930, marcada por conflitos étnicos e uma grande influência da cultura mexicana, e apresentará eventos relacionados ao culto à Santa Muerte. O elenco anunciado também é totalmente distinto, com exceção do ator Rory Kinnear, que no entanto interpretará outra personagem. Para saber mais, ver: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/showtime-anuncia-continuacao-de-penny-dreadful/>; <https://www.omelete.com.br/series-tv/penny-dreadful-city-of-angels-elenco-secundario>; <https://www.denofgeek.com/us/tv/penny-dreadful/277374/penny-dreadful-city-of-angels-news>.

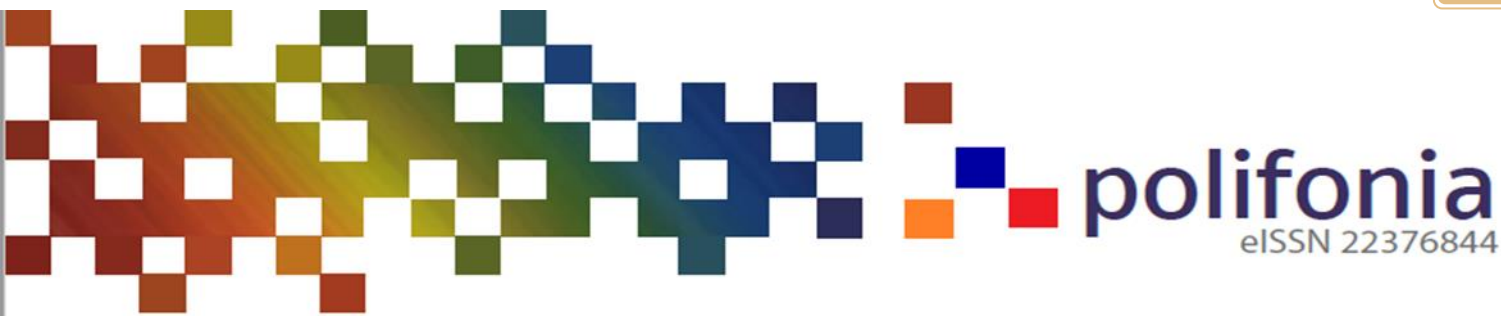


Salles, em sua dissertação de mestrado, intitulada *Penny bloods: o horror urbano na ficção de massa vitoriana*, afirma que, em razão de serem consumidas pelas classes populares,

[...] essas narrativas eram tidas pela classe média vitoriana como um tipo de literatura barata e de mau gosto, que apelava para o prazer mórbido das massas em ver sangue e representava um entretenimento facilmente comercializável – daí o seu nome depreciativo, que deriva de “penny”, em referência ao valor que custavam, e “blood”, em alusão às cenas sangrentas contidas nelas. [...] Ao passar pelo crivo da classe média, a penny blood foi tachada de literatura marginal por seu estilo “indevidamente melodramático e sensacionalista” para os padrões aceitos como “bons” e “respeitáveis” e pelas histórias “psicologicamente nocivas” aos leitores mais suscetíveis. (SALLES, 2015, p. 19-20).

As *penny dreadfuls*, assim, não apenas dão o tom à série analisada, em termos de atmosfera e composição temática, como também apontam para uma visão crítica e uma reconfiguração do sistema literário ao aproximar aquilo que poderíamos tomar como o germe da cultura de massa e a cultura dita “elevada”, uma vez que, em *Penny Dreadful*, personagens canonizadas e que conformam o referencial literário do universo do horror e do mistério são inseridas no universo sangrento, de terror, fantasia e aventura que caracterizava as publicações periódicas e seriadas do século XIX, período no qual também se desenrola a trama da série. Além disso, podemos pensar que essas publicações baratas e populares conduzem a estrutura narrativa da série, que se apresenta como um grande *penny blood* do século XXI, adaptado à mídia audiovisual e que recupera um conjunto de elementos que conformam nosso imaginário contemporâneo sobre o horror.

Mas não é só com o universo literário que *Penny Dreadful* costura aproximações: o diálogo com o cinema também pode ser percebido em diversos aspectos, como aqueles relacionados à equipe de produção, à composição do elenco da série, às estratégias de *marketing*, à abordagem estética primorosa ou à complexidade da organização narrativa. A equipe, por exemplo, conta com nomes de larga experiência no cinema, como John Logan, criador e produtor da série, que foi o roteirista responsável por sucessos do cinema como *Gladiador* (Ridley Scott, 2000) e *O aviador* (Martin Scorsese, 2004), e Sam Mendes, produtor da série, que também teve prestigiosas atuações no cinema como diretor em *Beleza Americana* (1999) e *007 - Operação Skyfall* (2012). Essa *expertise* cinematográfica é aliada, na série, a episódios comandados por experientes diretores televisivos, como Damon Thomas e James Hawes (que assinam episódios, respectivamente, de *Monroe* e *In the flesh* e de *Doctor Who* e *Black Mirror*). O elenco de peso, por sua vez, conta com

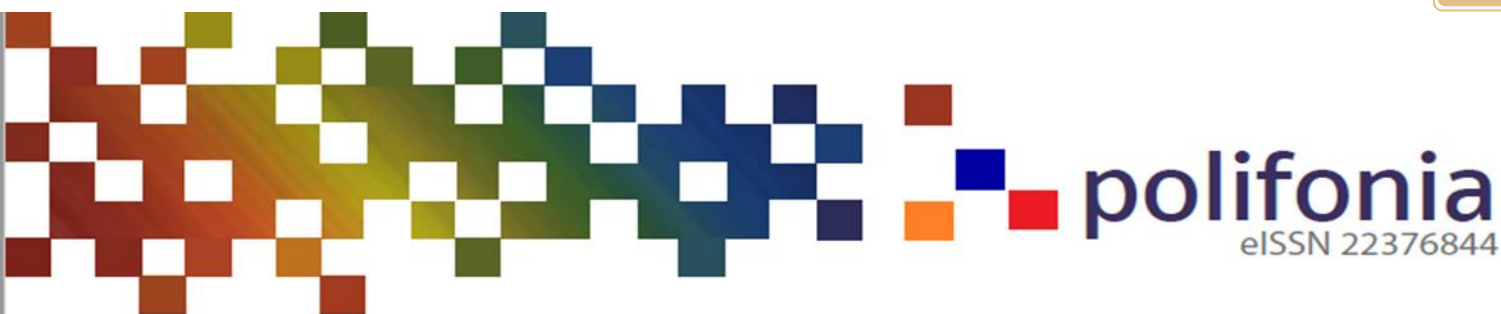


atores bastante reconhecidos por suas atuações cinematográficas, como Eva Green, Josh Hartnett e Timothy Dalton, os quais se juntam a atores marcados por suas atuações em TV e em teatro, como Billie Piper, Rory Kinnear e David Warner. Esses aspectos foram explorados nas peças de divulgação da série, que incluíram um *blog* com os bastidores de sua produção e uma série de *trailers*, ações típicas do cinema que têm, cada vez mais, sido adotadas pelas séries televisivas.

Mas são o intrincado enredo e a abordagem estética primorosa – em que se evidenciam o cuidado com produção, iluminação e montagem, a exploração de flashbacks e a atenção aos arcos narrativos das personagens –, associados a um profundo conhecimento da tradição cinematográfica dos filmes de horror – é comum que nos venham à lembrança, ao assistir à série, os principais filmes do expressionismo alemão, como *Nosferatu*, além de toda uma tradição cinematográfica voltada a vampiros, lobisomens e “frankensteins” –, que fazem de *Penny Dreadful* um exemplo emblemático dos mencionados processos de “cinematografização da televisão” (TOTARO, 2014) ou da chamada “televisão de arte” (THOMPSON, 2003), como evidencia a Figura 5, que apresenta *frames* da série:



Figura 5 – O trabalho estético evidenciado pelas composições de cena, paleta de cores e iluminação
Fonte: *Penny Dreadful* (em sentido horário: episódio 6, temporada 1; episódio 3, temporada 3; episódio 9, temporada 3; episódio 4, temporada 3)



Como se pode perceber, as problemáticas e possibilidades de investigação que as séries de televisão contemporâneas têm colocado a nós, pesquisadores, extrapolam as discussões mais clássicas da intermedialidade e dos estudos sobre televisão (CLÜVER, 2006; DINIZ, 2012; STAM, 2006; HUTCHEON, 2013; MACHADO, 2000; HAMMOND; MAZDON, 2005) e exigem que busquemos outras lentes conceituais que nos permitam compreendê-las como objetos com alto grau de complexidade, nos quais a convergência entre distintas mídias pode assumir formas bastante diferenciadas. Nas séries aqui brevemente apresentadas, destaquei como televisão, cinema e literatura se entrelaçam, pontuando alguns dos possíveis caminhos pelos quais é possível refletir sobre uma das questões mais caras aos estudos literários, o modo como contamos histórias, as estratégias poéticas que conformam essas narrativas onipresentes em nossas vidas.

Referências

BATES Motel [Seriado]. Criação: Carlton Cuse, Kerry Ehrin e Anthony Cipriano. Estados Unidos: A&E Networks, 2013-2017. 5 temporadas.

BLOCH, R. *Psicose*. Trad. Anabela Paiva. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2013.

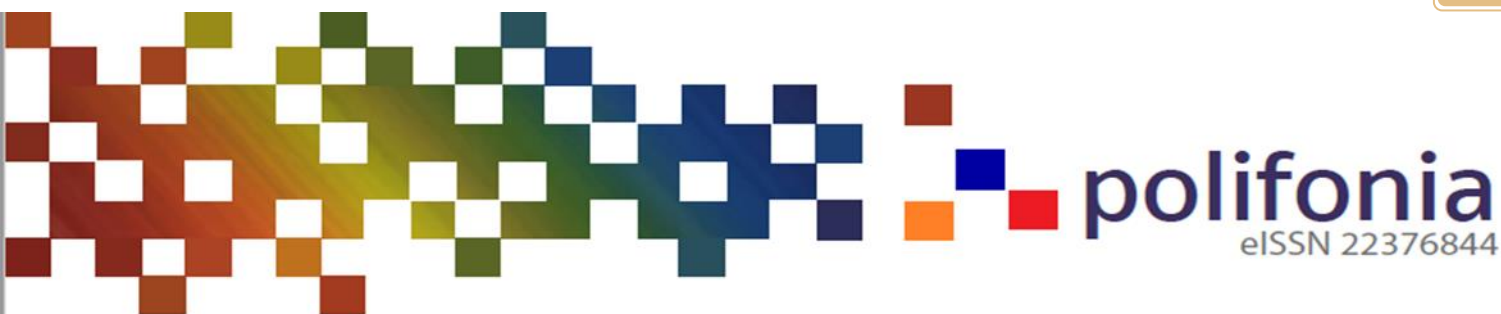
BONA, R. J.; BATISTA, L. L. *Psicose e Bates Motel: similaridades na transposição da narrativa do filme para o seriado de televisão*. *Rizoma*, Santa Cruz do Sul, n. 2, v. 4, p. 156-170, 2016. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/rizoma/article/view/7477>. Acesso em: 30 jun. 2017.

A CINEMATOGRAFIA genial de Sherlock da BBC. *Além do Roteiro*, 15 jul. 2017. Disponível em: <https://alemdoroteiro.com/2017/07/15/cinematografia-genial-de-sherlock-da-bbc/>. Acesso em: 01 jul. 2019.

CLÜVER, C. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006.

DINIZ, T. F. N. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

FLANDERS, J. *Penny Dreadfuls*. British Library, 15 maio 2014. Disponível em: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/penny-dreadfuls>. Acesso em: 01 jul. 2019.



GUERRERO-PICO, M.; SCOLARI, C. A. Narrativas transmedia y contenidos generados por los usuarios: el caso de los crossovers. *Cuadernos.info*, Santiago de Chile, n. 38, p. 183-200, 2016.

HAMMOND, M.; MASDON, L. (Ed.). *The Contemporary Television Series*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. 2. ed. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

JESS-COOKE, C. *Film Sequels. Theory and Practice from Hollywood to Bollywood*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

JOST, F. *Do que as séries são sintoma?* Trad. Elizabeth Bastos Duarte e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2012.

MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *Revista MATRIZES*, São Paulo, n. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012.

PAGLIONE, M. B. *Fenômeno Sherlock: a recepção social do gênero seriado*. 2019. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2019.

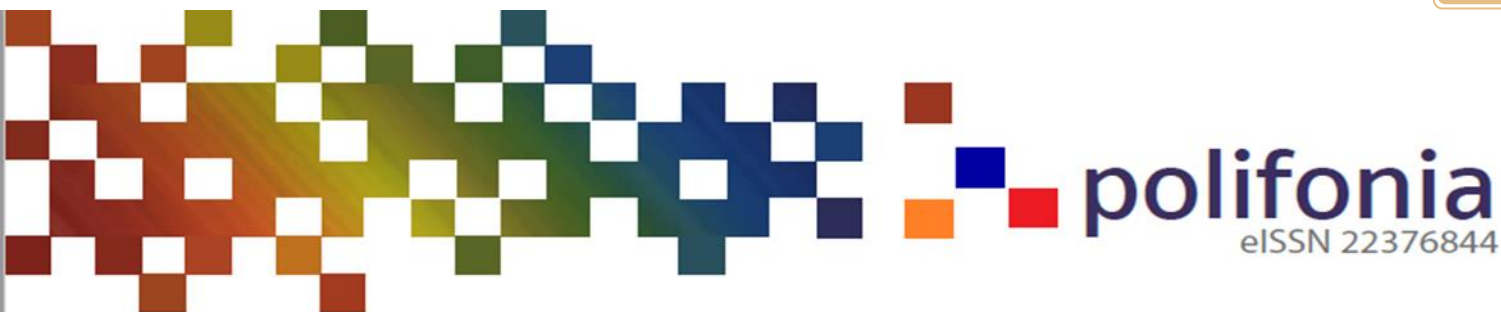
PENNY Dreadful [Seriado]. Criação: John Logan. Reino Unido; Estados Unidos: Showtime, 2014-2016. 3 temporadas.

REBELLO, S. *Alfred Hitchcock e os bastidores de Psicose*. Trad. Rogério Durst. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

RYAN, M.-L. Narrativa transmídia e transficcionalidade. *Celeuma*, São Paulo, n. 3, p. 96-128, dez. 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/celeuma/article/view/87713>. Acesso em: 01 ago. 2017.

SALLES, K. S. *Penny bloods: o horror urbano na ficção de massa vitoriana*. 152 f. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Niterói, 2015.

SANTOS, A. T.; PEREIRA, S. E. M. O uso do spin-off e do crossover como recurso narrativo na ficção seriada televisiva. INTERCOM - CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA



COMUNICAÇÃO, 41, Joinville, 2018. Anais... Joinville: Intercom, 2018. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1546-1.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2019.

SEABRA, R. *Renascença: a série de TV no século XXI*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SHERLOCK [Seriado]. Criação: Steven Moffat e Mark Gatiss. Reino Unido: BBC, 2010-2017. 4 temporadas.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galáxia*, São Paulo, n. 27, p. 241-252, jun. 2014.

SPOTO, D. *Fascinado pela beleza*. Alfred Hitchcock e suas atrizes. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19- 53, jul./dez. 2006.

THOMPSON, K. *Storytelling in film and television*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.

TOTARO, A. *La cinematografía de la televisión: le resignificación del discurso audiovisual contemporáneo*. Buenos Aires: Ed. 1, 2014. (E-book)