

Serialidade: continuidade e ruptura no ambiente midiático e cultural contemporâneo^a

Seriality: continuity and disruption in the contemporary medial and cultural environment

MILLY BUONANNO^b

Università di Roma La Sapienza. Roma, Itália

RESUMO

Este artigo objetiva problematizar duas tendências centrais nos estudos recentes sobre a serialidade, mais especificamente como a nova era de abundante produção e consumo de narrativas serializadas se relaciona com a serialidade da forma como ela era avaliada e vivida em épocas passadas. Estão em jogo aqui questões de continuidade e/ou ruptura no mutável cenário das narrativas midiáticas. Defino as duas tendências, respectivamente, como a da *continuidade negada* – uma vez que defende uma ruptura radical entre as formas televisuais seriais contemporâneas e as anteriores – e a da *ruptura ignorada* – com referência à aparente cegueira da academia em relação à ruptura com a serialidade provocada pelas novas tecnologias e práticas de assistência culturalmente ativadas.

Palavras-chave: Serialidade, maratona de assistência, interrupção, tempo, imediatismo, seriados vitorianos

^a Versão do artigo publicado em *Critical Studies in Television*, 14(2), 2019. doi: 10.1177/1749602019834667

^b Professora aposentada de Estudos de Televisão da Università di Roma La Sapienza. Atualmente é chefe do Observatório de Ficção Italiana (OFI) e codiretora do programa de pesquisa Gender and Media Matter (Gemma). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0430-8155>. E-mail: milly@mclink.it

ABSTRACT

This article aims to problematise two main tendencies to be found in recent scholarship concerning seriality, more specifically how the new era of bountiful production and consumption of serialised narratives relates to seriality as we have appraised and experienced it in previous eras. At stake here are matters of continuity and/or disruption in the changing landscape of media storytelling. I define the two tendencies, respectively, as *denied continuity* – since it argues for a radical break between contemporary and earlier serial television forms – and *disregarded disruption* – with reference to the apparent blindness of academia to the disruption of seriality brought about by new technology and culturally-enabled viewing practices.

Keywords: Seriality, binge-viewing, interruption, time, immediacy, Victorian serials

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i3p37-58>

V.13 - Nº 3 set./dez. 2019 São Paulo - Brasil MILLY BUONANNO p. 37-58

MATRIZES

O FASCÍNIO PELA SERIALIDADE

Mais ou menos a cada década, a academia é tomada pelo fascínio do imperativo de entender determinada teoria, epistemologia ou mudança no mundo. Após a agitação inicial de atividade e debate, o legado da pesquisa geralmente supera a excitação inicial, gerando novas ondas de elaboração e crítica antes que um novo fascínio apareça. (Livingstone, 2008, p. vii)

DE MANEIRA SEMELHANTE à descrita por Livingstone, argumento que o campo dos estudos de televisão foi tomado na última década, mais ou menos, por questões que envolvem a serialidade narrativa. Esse fascínio foi fomentado pelo surgimento, tanto na televisão linear quanto na sob demanda, de formas novas e renovadas de programas de ficção serializados, que ganharam destaque, popularidade, status de culto e elogios da crítica nos anos 2000.

Independentemente de serem ou não “televisão de qualidade” (McCabe & Akass, 2007), os dramas seriados, de oferta crescente desde o início do século XXI, ganharam reconhecimento rapidamente como epítome e como definidores da chamada “terceira era de ouro da televisão” (Martin, 2013). Mais notavelmente, as produções originais dos canais a cabo dos Estados Unidos foram bem acolhidas enquanto expressão da liberdade criativa, possibilitada por profundas mudanças na indústria da televisão (Lotz, 2017) e pela incorporação inovadora e sem precedentes de “complexidade narrativa” (Mittell, 2015) ou “serialidade complexa” (Dunleavy, 2017). De maneira mais geral, os seriados de formato longo se prestam facilmente à comparação com as formas do romance e do filme, ajudando, assim, a disseminar a percepção e a crença de que os trabalhos televisivos estão, enfim, alinhados à estética e à reputação das obras de arte culturalmente legítimas da literatura e do cinema (Nannicelli, 2017; Shuster, 2017; para uma avaliação crítica, ver Newman & Levine, 2012).

O intenso engajamento dos estudiosos da mídia com as questões da serialidade é demonstrado pelo notável conjunto de trabalhos publicados nos últimos anos (para citar apenas alguns: Allen & van den Berg, 2014; Brembilla & De Pascalis, 2018; Creeber, 2005; Dunleavy, 2017; Ganz-Blattler, 2018; Hammond & Mazdon, 2005; Kelleter, 2017; Kelly, 2017; Mittell, 2015; Nelson, 2007; Wells-Lassagne, 2017; Warhol, 2003). Juntamente com os livros e artigos, o aumento do interesse em narrativas seriadas é evidenciado ainda mais pelos diversos programas de pesquisa, conferências, novos periódicos dedicados ao tema, edições especiais e cursos universitários que exploram e investigam as múltiplas questões que envolvem a estrutura e o conteúdo, a função e a influência, a produção e o consumo das narrativas em

série nas mutáveis condições institucionais e tecnológicas do contexto contemporâneo. Esses discursos foram definidos como “um campo emergente de estudos da serialidade” (Loock, 2014, p. 6), cujo alcance transmedial e interdisciplinar (Denson, 2011) deve expandir-se para além do domínio exclusivo da televisão.

De minha parte, estou fascinada e intrigada com a serialidade, inclusive como uma lente através da qual as tendências culturais e as mudanças na sociedade em geral podem ser discernidas. Por isso, aderi à oportuna e esclarecedora contribuição dos estudos acadêmicos de televisão para a compreensão dos fatores e processos que estimularam a inovação na narrativa seriada contemporânea – embora a tendência desses estudos de manter a televisão aberta fora de cena continue altamente questionável (Nygaard & Lagerwey, 2016; Buonanno, 2018). No entanto, em um momento em que a excitação inicial está começando a desaparecer, vale a pena aproveitar a oportunidade para abordar questões que foram ignoradas ou cuja elaboração permanece pendente.

A esse respeito, nas páginas seguintes pretendo problematizar duas tendências principais que podem ser discernidas na academia, a respeito de como a nova era de produção e consumo abundantes de narrativas em série se relaciona com a serialidade como a conhecemos em eras anteriores da mídia. Em outras palavras, o que está em jogo aqui é “a exploração de continuidades e também de rupturas” (Turner, 2016, p. 3) nas cambiantes paisagens da narrativa na mídia. Defino as duas tendências, respectivamente, como *continuidade negada* – uma vez que defende uma ruptura radical entre as formas televisuais seriadas contemporâneas e as anteriores – e a *ruptura ignorada* – com referência à aparente cegueira da academia ao fim da serialidade, provocado pelas novas práticas de recepção. Embora possa parecer que possuem uma relação antitética entre si, essas tendências dificilmente são excludentes ou conflitantes, inclusive porque se preocupam com diferentes dimensões da serialidade (adiante serei mais específica). Mais importante: cada tendência é, à sua maneira, uma expressão do fascínio atual pela serialidade, e ambas são indicadores de como esse fascínio é modulado por amplos posicionamentos intelectuais no campo dos estudos de televisão – uma preocupação com a legitimidade cultural (Newman & Levine, 2012), envolvendo prioritariamente o *novo* (Scannell, 2009), uma escassa perspectiva histórica (Wheatley, 2007) e uma tendência a enfatizar mais os ganhos e o empoderamento incrementados pela inovação tecnológica do que as perdas (Turner, 2016).

A NARRATIVA DA DESCONTINUIDADE

Nos contextos discursivos nos quais a narrativa seriada da TV contemporânea (e outras) está em foco, as conexões com o passado muitas vezes são

meramente insinuadas, subestimadas ou mesmo negadas. A ideia de mudança de época, a sensação de uma ruptura radical com a história passada das narrativas televisivas permeia as fortes afirmações de críticos entusiasmados que se referem à virada narrativa da televisão do século XXI como “uma espécie de big bang” (Sepinwall, 2012, p. 2), a “revolução criativa” (Martin, 2013) e o advento da “era de platina” da TV (Bianculli, 2016). Mais importante: uma visão semelhante também transparece – certamente em tons mais sóbrios – em trabalhos cuidadosamente elaborados e influentes do discurso acadêmico.

Mencionarei o recente ensaio de Mark Turner (2014) para introduzir minha discussão. Turner recorda como a digitalização da imprensa periódica do século XIX, realizada no início dos anos 2000, levou os pesquisadores do campo dos estudos vitorianos a declarar que um subcampo de “estudos de periódicos”, até então subdesenvolvido, estava, a partir daí, em processo de surgir e florescer. Turner (2014), no entanto, destacou que avaliar a ascensão de um novo subcampo envolvia subestimar “a volatilidade de um campo acadêmico já existente e rico, no caso dos periódicos” (p. 14), que se enraizou ao longo de aproximadamente meio século. O mesmo pode ser dito sobre os estudos da serialidade e da própria narrativa em série: ambos enfrentam o desafio, indicado por Turner (2014), de serem subestimados por uma opinião sobre o presente que evidencia a descontinuidade e a falta de identidade com os modos narrativos da academia e da televisão anteriores.

É claro, a observação de Shane Denson (2011) de que “os estudos culturais estavam menos interessados na *serialidade das formas populares* do que na *popularidade das formas seriadas*” (p. 1) e a afirmação de Frank Kelleter de que grande parte dos estudos acadêmicos “é uma pesquisa válida, mas não são estudos de serialidade” (citado em Jenkins, 2017, para. 17) têm suas razões de ser. No entanto, isso é apenas parcialmente verdadeiro. Uma afirmação semelhante certamente foi mais bem fundamentada há quase quatro décadas, quando Paul Kerry (1982) lamentou: “De todos os imperativos institucionais da televisão, o mais importante é o da própria serialização. Ainda assim, a série continua sendo a menos discutida das formas dramáticas da televisão” (p. 7). No entanto, precisamente a partir do início dos anos de 1980, vários estudiosos começaram a se envolver seriamente com a serialidade das formas dramáticas da televisão; na verdade, as “abordagens formais de textos televisivos . . . eram características dos primeiros estudos na televisão” (Lotz, 2013). Mesmo antes dos anos 2000, esse esforço deu origem a um extenso corpo de literatura internacional, dificilmente restrito à pequena fração representada por estas poucas obras: Allen (1985, 1995); Ang (1985); Brunsdon (1997); Buonanno (1996); Fadul (1993); Feuer (1984, 1995); Geraghty (1981); Gripsrud (1995);

Hagedorn (1995); Hayward (1997); Modleski (1982); Mumford (1995); Nelson (1997); Newcomb (1985).

É essencial destacar como o estudo acadêmico, pioneiro em abordar e integrar as questões da serialidade e da serialização nos estudos televisivos, era principalmente (embora não exclusivamente) parte integrante de um conjunto muito mais amplo de trabalhos centrados na *soap opera* (drama seriado diurno), a principal e, por muito tempo, a mais popular forma de serialização narrativa na televisão.

Mal preciso lembrar aqui que essa forma seriada específica é perseguida por um *desequilíbrio de status*, para usar o termo da sociologia, devido à sua posição contraditória nas hierarquias da TV aberta. Por um lado, a *soap opera* ocupa um lugar honroso entre os gêneros tradicionais da televisão e da cultura popular por seu apelo de massa e alta viabilidade econômica, e também por seu potencial único de oferecer aos espectadores a experiência cativante e os prazeres rituais de um compromisso diário com uma história duradoura (e potencialmente interminável) (Ford, De Kosnik, & Harrington, 2011; Hayward, 1997). Conforme Horace Newcomb (1974) defende em seu livro seminal sobre estética da televisão, a duração peculiar da *soap opera* é o que faz a “diferença essencial” em uma forma narrativa que aproxima suas progressivas histórias, “mais próximas da realidade experiencial do que qualquer outra forma de videoarte” (p. 163). Por outro lado, a *soap opera* é relegada a baixos níveis de prestígio cultural e menosprezada como o paradigma (voltado ao mundo feminino) da indignidade cultural e estética da televisão; nunca tendo sido aceita como obra de arte, a série diurna se transformou em um termo de comparação negativo por excelência. Embora tudo isso seja conhecido demais para exigir uma elaboração mais aprofundada, devemos, entretanto, desconfiar da má reputação da *soap opera* como uma história antiga – ainda mais agora que o fim do gênero parece (somente de uma perspectiva centrada nos Estados Unidos, porém) irreversível –, sem impacto significativo no presente. A busca por legitimidade cultural tem sido uma característica constante de toda a história da televisão e dos estudos televisivos – não sem razão, é preciso dizer – e o status crescente da narrativa seriada ao longo do tempo sempre envolveu a ruptura implícita ou explícita com a *soap opera*.

O processo de hierarquização cultural nunca é tão evidente como quando as conexões entre a forma seriada e as conquistas de qualidade ou complexidade ganham – ou conquistam novamente – a atenção detida dos estudiosos, após mudanças inovadoras significativas na narrativa televisiva no horário nobre. Nessas circunstâncias, com frequência os elementos de inovação formal e narrativa são colocados acima de qualquer afinidade possível com a *soap opera*, enquanto o legado e a influência de genealogias culturais mais

legitimadoras são reconhecidos. De acordo com Jane Feuer (1995), as raízes da “TV de qualidade”, que surgiu nos Estados Unidos no contexto da ampla volta à serialização da década de 1980, foram relacionadas à tradição cultural das “séries clássicas” importadas do Reino Unido, por exemplo, *The Forsyte Saga* (Wilson, 1967). A dívida com a tradição nativa das séries diurnas, acrescenta Feuer (1995), era algo “que os criadores desses programas prefeririam apagar” (p. 111). No caso de *Hill Street Blues* (Bochco, Lewis, & Milch, 1981-1987), a qual pode ser considerada pioneira e exemplar da “segunda era de ouro da televisão” (Thomson, 1997), sua interseção com a *soap opera* – especialmente as chamadas séries melodramáticas do horário nobre, como *Dallas* (Capice, Rich, Katzman, Hagman, & Horton, 1978-1991), um fenômeno de popularidade doméstica e no exterior (Liebes & Katz, 1990; Ang, 1985; Silj & Alvarado, 1988) – foi explicitamente reconhecida por autores e críticos (Jenkins, 1984). *Hill Street Blues* foi uma série inovadora em sua mistura de gêneros e estilos, combinando *soap opera*, comédia de situações e documentário com um programa policial, um arco de história episódica com serialidade, realismo com melodrama; possivelmente foi a primeira série a ser elogiada pela “complexidade narrativa” (Schatz, 1997, p. 765). Essa fórmula recombinante permitiu minimizar os laços de *Hill Street Blues* com a *soap opera* e, por assim dizer, neutralizá-los com outras características “*decididamente não ligadas à soap opera*” (Gitlin, 1983, p. 274, grifo meu). Conforme a sugestão influente de Joyce Carol Oates (citada em Schatz, 1997, p. 767), a identificação dessa série histórica com um romance dickensiano antecedeu a tendência, agora comum, de invocar raízes nos folhetins vitorianos para validar a forma romanceada das séries narrativas contemporâneas.

Certamente não sou a primeira ou a única pessoa a levantar essa questão. Newman e Levine (2012) já fizeram uma magistral avaliação das questões de respeitabilidade cultural e do crescente status artístico da televisão, incluindo a *lógica da distinção* bourdieusiana que prevalece ante à prontidão de grande parte da TV do século XXI “em carregar a bandeira da serialização enquanto rejeita o rótulo de *soap opera*” (p. 99). É certo que uma disposição semelhante não pode ser generalizada para os estudos de televisão, pois existem estudiosos (por exemplo, Creeber, 2005; Ford, De Kosnik, & Harrington, 2011; Kelleter, 2014; McPherson, 2007; Polan, 2009; Williams, 2014) que reconhecem abertamente os recursos formais e genéricos da *soap opera* no drama serializado do horário nobre e na chamada TV de qualidade. Outros estudiosos, em sintonia com Newman e Levine (por exemplo, Feuer, 2014; Weissmann, 2016), expressaram críticas abertas a processos de legitimação que implicam uma primordial desconexão entre o celebrado drama seriado de nossos dias e o gênero fundamental

que foi pioneiro no formato longo de contar histórias na televisão (Geraghty, 2010). Defendo que a presença, ao longo do tempo, dessa zona de crítica e discordância real ou potencial simultaneamente desafia a tendência de romper com formas passadas e presentes, populares e artísticas de contar histórias em série e demonstra que essa tendência existe e persiste. Deveríamos nos esforçar, com isso, para não validar concepções gerais de televisão responsáveis por endossar a ideia de que os elementos relacionados à era da televisão broadcast, dos quais a *soap opera* é um grande emblema, são relíquias de um passado no qual a televisão dificilmente era qualificada como uma forma de arte.

Assim, continua sendo verdade que a *soap opera* – “comprovadamente um dos gêneros mais narrativamente complexos do drama televisivo”, nas palavras de Robert C. Allen (1997, p. 1515) – é amplamente vista como o *outro* em discursos proeminentes sobre a densidade narrativa, a complexidade e o status artístico das séries de TV do século XXI. Jason Mittell (2011), por exemplo, recusa a suposição de que “a complexidade narrativa contemporânea no horário nobre . . . tem muito em comum com ou influência das *soap operas*” (p. 134) e afirma que os dramas seriados atuais “derivam menos das *soap operas* estadunidenses do que de outras modalidades seriadas, como os quadrinhos, seriados fílmicos clássicos e o folhetim do século XIX” (Mittell, 2015, p. 236). A partir da premissa de que “uma série complexa é muito diferente da *soap opera*”, Trisha Dunleavy (2017, p. 4) detalha analiticamente os múltiplos contrastes entre as duas formas narrativas. Falando sobre *The Wire* (Simon, Colesberry, & Noble, 2002-2008), mas também estendendo o argumento às novas séries de televisão de maneira mais ampla, Martin Shuster (2017) define qualquer analogia com a *soap opera* como simplesmente “quimérica” (p. 93).

Certamente não sugiro que os seriados de TV de hoje, depois de tudo que foi feito e dito, sejam apenas *soap operas* diurnas transformadas em dramas atualizados no horário nobre (ou minisséries expandidas, nesse sentido). Também não pretendo questionar a validade empírica per se das evidências destinadas a avaliar as diferenças entre as *soap operas* e os produtos atuais. Prefiro opor-me à tendência tangível de igualar diferença e variação com dicotomia, estabelecendo, assim, um binarismo irreconciliável entre formas culturais que compartilham a linhagem comum da serialidade narrativa do século XIX, ao mesmo tempo que constroem distintamente seu legado. Paradoxalmente, apesar de rejeitar qualquer laço entre a antiquada *soap opera* e as novas séries da moda, existe algo de briga de família na reivindicação dos dramas de qualidade/complexos/densos da TV do século XXI como os herdeiros legítimos do patrimônio de reputação cultural e artística conquistada pelos romances vitorianos – contra a criança ilegítima encarnada pela *soap opera*.

O fascínio que os círculos acadêmicos demonstram pelas formas atuais de contar histórias seriadas, as quais conseguiram elevar o status cultural da televisão a um nível nunca antes alcançado, não deve ser problemático por si só. No entanto, na medida em que envolve um distanciamento radical das formas anteriores de ficção serializadas, essa tendência ajuda a construir e a endossar uma narrativa de descontinuidade entre passado e presente, entre a televisão (supostamente) simples e a complexa, cuja representação do estado das coisas é questionável, com base no que argumentei antes. O que está em jogo aqui é, de maneira mais geral, o papel dos acadêmicos na promoção de processos de valorização de certa televisão atual, muitas vezes caracterizados por negligenciarem ou por produzirem alteridade ao que foi antes ou àquilo que de alguma forma não se encaixa nos novos cânones – uma questão que desenvolvi em outro trabalho (Buonanno, 2013).

Como indicado anteriormente, a desconexão dos estudos prévios sobre a serialidade narrativa faz parte do quadro. De fato, a questão transcende a singularidade dessa ou daquela forma de estrutura seriada para condensar o problema mais amplo, relativo à prontidão, manifestado em muitos círculos de estudos televisivos, de permanecer focados principalmente em paisagens, processos e fenômenos contemporâneos. Paddy Scannell (2009) abordou de maneira influente essa questão e apontou que “o envolvimento acadêmico com a mídia sempre se preocupou com o choque do novo” (p. 220). O engajamento com o presente é, obviamente, uma tarefa indispensável do estudo acadêmico da mídia, e a pressão para explicar o “choque do novo” é sentida, possivelmente, com mais urgência em tempos de grande transformação, ou considerados como tais – gatilho para o que Matt Hills (2010) sagazmente apelidou de “estudo acadêmico *just-in-time*” (p. 101). Mas isso acontece com o custo frequente e não desprezível de exagerar a novidade do novo, enquanto se perde de vista o entrelaçamento e as interconexões entre o passado e o presente da televisão e, da mesma forma, os estudos televisivos. Como argumenta, com razão, Helen Wheatley (2007) os estudos de “televisão às vezes herdaram a propensão do setor a reivindicar. . . o ‘jamais visto antes’” (p. 4).

A avaliação acadêmica sobre a serialidade na narrativa do horário nobre do século XXI oferece um exemplo. O campo dos estudos televisivos foi enriquecido com um conjunto de obras que, de maneira sutil e útil, contribuíram para o surgimento contemporâneo do drama seriado. Uma boa e influente parte desses estudos, no entanto, não conseguiu escapar da estrutura de uma narrativa revolucionária contra a evolutiva, “mais ou menos desinteressada em continuidades e semelhanças” (Turner, 2016, p. 3) e pouco preocupada com a *longue durée* histórica dos modos narrativos televisivos. O legado dos estudos acadêmicos

anteriores, os quais contribuíram grandemente para a apreensão e a análise de características emergentes, mudanças, desenvolvimentos e experimentações na série televisiva, também foi subestimado ou marginalizado nessa estrutura.

A tarefa de atar esses laços esquecidos agora é deixada para os estudos futuros.

A NARRATIVA ININTERRUPTA

Em boa medida, a segunda tendência, que denominei *ruptura ignorada*, refere-se a laços desatados, nomeadamente entre duas dimensões quintessenciais e emaranhadas – a textualidade e a temporalidade – através das quais os significados são produzidos na narrativa seriada. Desejo especificar desde o início que a tendência tomou forma, em particular em relação à prática de assistência instigada pela Netflix, que passou a ser conhecida como “maratona” (*binge-watching*). Consequentemente, esta seção explica por que esse modo de recepção pode ser considerado uma erosão dos próprios fundamentos da experiência real da serialidade e como esse impacto perturbador aparentemente passou despercebido e não foi discutido até o momento.

Na introdução de seu livro de referência, *Complex TV* (2015), Jason Mittell traça a conexão entre a ascensão das narrativas inovadoras no início dos anos 2000 à proeminência e a mudança de foco nos estudos televisivos, indo de questões de conteúdo e representações culturais para as propriedades formais e estéticas dos textos narrativos: em muitos aspectos, uma espécie de retorno a uma abordagem narratológica centrada no texto. Ao longo de seu livro, Mittell oferece uma versão exemplar dessa abordagem que transcende amplamente os limites da textualidade para abranger e reconhecer, entre outros aspectos, a vital centralidade do sistema temporal que estrutura a narrativa seriada.

O significado inevitável da experiência temporal em relação à serialidade narrativa – objeto de intensa tematização no campo acadêmico da literatura vitoriana (Hayward, 1997; Hughes & Lund, 1991; Lund, 1993; Turner, 2002) – também é reconhecido e explorado por certo número de estudiosos contemporâneos de mídia e televisão envolvidos na crescente onda de interesse pela ficção em série na TV e em outros lugares (Allen & van den Berg, 2014; Dasgupta, 2017; Kelleter, 2017; Kelly, 2012; O’Sullivan, 2006, 2010).

Como Tom Keymer (2000) aponta, os vitorianos definem, de maneira geral, a ficção em série como “uma história contínua que cobre um longo período de tempo com interrupções forçadas” (p. 36).

Para entender como a serialidade – ou mais precisamente, a experiência temporal da serialidade que desempenha um papel crucial no processo de criação de significado – está sendo erodida atualmente, é imperativo começar

com a noção de interrupções como “endêmicas à serialização” (Allen, 2014, p. 33). Essa característica endêmica é que está sendo corroída pela disseminação de práticas de distribuição e consumo de conteúdo. Pode parecer irônico tal ruptura ocorrer em uma fase que está testemunhando uma impressionante proliferação e popularidade das histórias seriadas, mas o atual cenário medial e cultural oferece as condições de possibilidade para ambos os fenômenos ocorrerem. Mais significativamente, pouca e fugaz atenção acadêmica foi dedicada a essa questão na literatura recente – embora seja correto reconhecer aqueles que pelo menos abordaram a questão de diferentes perspectivas (por exemplo, Bourdaa, 2011; Mittell, 2016).

Na era atual de abundância da televisão (Buonanno, 2018), devido especialmente ao advento e crescimento de plataformas on-line e ao, cada vez maior, número de serviços digitais e dispositivos móveis, foram criadas as condições para um amplo leque de escolha, até então sem precedentes – não sem sua própria retórica de liberação e controle – e, mais importante, para o surgimento de múltiplas formas de distribuição de conteúdo e práticas variadas de acesso e consumo de televisão. Como essas novas práticas aproveitam-se das opções de alteração temporal e de lugar ativadas pelas tecnologias digitais, elas escapam facilmente da “tirania temporal” da transmissão tradicional e do controle arrebatador do fluxo, e também do monopólio da tela da televisão, permitindo, assim, muitos padrões, bastante comemorados, personalizados de uso da mídia a qualquer hora e em qualquer lugar. Entre esses padrões, a assistência a uma ou mais temporadas inteiras de séries de televisão em um curto período de tempo, por meio de sessões imersivas de maratona, afirmou-se como um modo de visualização em rápida expansão – não totalmente novo, porém, uma vez que surgiu primeiro com os conjuntos de DVD (Kompore, 2006) – abraçados com entusiasmo por fãs ávidos. Os distribuidores de conteúdo se apressaram em adotar essa tendência, liberando todos os episódios de determinada temporada de uma só vez (estratégia de entrega pioneira na Netflix e logo imitada por outras redes e portais). Refiro-me aqui ao padrão de *assistência compactada* (Kelly, 2017, p. 62) que é comumente rotulado como assistência em maratona (*binge-watching*) e, nos últimos anos, tem sido objeto de um conjunto considerável de literatura (entre outros, Barker & Wiatrowski, 2017; Brunson, 2010; Jenner, 2015, 2018; McDonald & Smith-Rowsey, 2016; Mikos, 2016; Perks, 2014; Tryon, 2015; Warhol, 2014). A esse respeito, gostaria de salientar que não compartilho uma opinião crítica e patológica da maratona televisiva nem aceito as alegações da Netflix de que isso se tornou o novo normal. Na minha opinião, a visualização compactada – ou *maratona de mídia*, como redefinida por Lisa

Perks (2014) – é interessante principalmente porque exige que lidemos com conceituações e experiências de serialidade e, mais importante, ampliemos nossa visão para reconhecer como a prática da maratona não é simplesmente a filha da inovação tecnológica, mas é informada pelos princípios culturais de nosso tempo, como descreverei mais adiante.

Por simplicidade, vou incluir no rótulo *paradigma Netflix* as mudanças na distribuição e no consumo de conteúdo de televisão que permitem a visualização compactada de narrativas seriadas, reconhecendo que essas mudanças são principalmente relacionadas, mas não limitadas, à gigante do *streaming*.

Argumentaria que o paradigma da Netflix mina as características definidoras da serialidade narrativa, na forma como foram historicamente conceituadas, ordenadas e experienciadas. A serialidade é constituída na interação sinérgica entre produção, distribuição e consumo de narrativas em progresso, cuja articulação segmentada é projetada propositadamente para alimentar um sistema de distribuição e para provocar atos de leitura/visualização que seguem a dinâmica do tempo de *interrupção repetida e forçada*. A centralidade dessa interação com a definição e a experiência da serialidade compromete o modo convencional de pensar a serialidade apenas em termos de propriedades textuais formais. Frank Kelleter (2017) adverte, com acerto, contra essa equivalência reducionista do senso comum e sustenta que uma narrativa serializada não se presta “[a] ser entregue de uma vez por todas e *depois* utilizada” (p. 23) – precisamente o modo de entrega defendido pelo paradigma da Netflix. Deve-se reconhecer que os métodos da Netflix não são totalmente inéditos: os romances vitorianos eram geralmente publicados em formato de volume, depois de lançados em fragmentos sucessivos. Nesse estágio, é claro, não eram mais romances em série.

Na verdade, entregar toda a temporada “de uma vez por todas” subverte o dispositivo estratégico envolvido na segmentação narrativa: a interrupção regular, sistemática e institucional da história e a conseqüente suspensão do processo de assistência. A interrupção, não surpreendentemente, provou ser um tópico de interesse em um amplo conjunto da literatura, que concorda que as lacunas entre os episódios são um “elemento constitutivo da ficção em série” (Mittell, 2015, p. 41), um “fator vital” do romance serializado (Iser, 1989, p. 11) e um elemento-chave com “sua própria significação especial” para a serialidade (O’Sullivan, 2006, p. 121); em última análise, não há dúvida de que a experiência de visualizar seriados “é marcada pelas interrupções” (Dasgupta, 2017, p. 190). Wolfgang Iser (1989) possivelmente ofereceu a explicação mais esclarecedora de como a “técnica de corte” da ficção serializada consegue fornecer aos leitores uma pausa reflexiva, um espaço de “indeterminação” a ser preenchido pelo trabalho da imaginação:

D

Serialidade

O leitor é forçado pelas pausas que lhe são impostas a imaginar mais do que faria se sua leitura fosse contínua e, portanto, se o texto de um romance serializado causa uma impressão diferente do texto em forma de livro, isso é porque ele introduz lacunas adicionais ou, de modo alternativo, acentua as lacunas existentes por meio de uma pausa até a próxima parte . . . o leitor é obrigado a participar mais ativamente preenchendo essas lacunas adicionais . . . isso mostra o grau de liberdade necessária que deve ser garantida ao leitor. (pp. 11-12)

Vale a pena pensar brevemente nas palavras de Iser, a fim de compreender – além de sua explicação sobre o papel estratégico da interrupção – o entrelaçamento dialético da restrição (o leitor é forçado e compelido, as pausas são impostas) e da liberdade (para imaginar o progresso adicional da história), da pausa (suspensão da leitura) e da atividade (preenchendo a lacuna) que caracteriza a experiência da serialidade como a conhecemos (e ainda a conhecemos, para o que interessa).

Esse padrão dialético não se aplica à prática de assistência compacta, baseada em (e possui a liberdade de) contornar a restrição da programação televisiva. A mudança tecnológica do fluxo para o arquivo (Kompere, 2002) e depois para múltiplas transmissões colocou nas mãos dos telespectadores, pelo menos em princípio, a liberdade de escolher, entre outras coisas, quando e como assistir aos programas de TV, de acordo com as opções disponíveis em um determinado horário e local. No entanto, é indiscutível que os modos de distribuição de conteúdo convidam e instigam seus próprios modos de consumo; o lançamento de temporadas inteiras é a condição necessária e, muitas vezes, suficiente para começar a assistir vários episódios seguidos, aprimorada ainda mais pelo recurso pós-reprodução, que fornece uma contagem regressiva de alguns segundos antes de iniciar automaticamente o próximo episódio.

O modo como assistimos afeta a forma e repercute nos processos hermenêuticos de criação de significado. O tempo reduzido de exibição compacta, em comparação com o período prolongado de recepção com interrupções, opera para transformar a série em uma narrativa ininterrupta (completa ou aleatória). As pausas podem ser introduzidas pelos próprios espectadores por razões contingentes, é claro; mas elas não “surgem de um objetivo estratégico” (Iser, 1989, p. 11), que é a característica distintiva da ficção serializada.

Pode-se objetar que a interrupção não é totalmente descartada, pois sobrevive nos intervalos de tempo entre as temporadas. Embora a afirmação seja plausível, pelo hábito generalizado de conceber (e construir) toda a temporada como um todo narrativo coerente, ela, por sua vez, levanta uma dupla objeção. Em primeiro lugar, se concordarmos que a temporada substituiu o episódio

como a principal unidade narrativa e, portanto, como Robyn Warhol (2014) reconhece em *House of Cards* (Fincher et al., 2012-2018), “o roteiro parece menos uma ficção seriada do que o de um filme de longa-metragem de treze horas” (p. 151, grifo meu), então a própria suposição de que estamos lidando com histórias seriadas se torna duvidosa. Em segundo lugar, independentemente de a narrativa se encaixar nos padrões tradicionais da estrutura seriada ou não, os intervalos entre as temporadas podem ser facilmente suprimidos, porque o acesso, nas plataformas de *streaming*, a todos os lançamentos disponíveis da série permite aos espectadores maratonarem tudo, de uma a todas as temporadas disponíveis. É certo que qualquer lançamento posterior de um programa renovado implica uma interrupção forçada, que dura de meses a anos; no entanto, uma experiência de serialidade confiada principalmente a apenas algumas interrupções irregulares e duradouras entre as temporadas seria muito diluída e esporádica e, de todo modo, empobrecida em relação a experimentar intensamente intervalos repetidos, regulares e inevitáveis entre os episódios.

Portanto, a assistência compacta cria condições para diferentes interpretações, identificações, prazeres e afetos. O que se perde, em particular, é a experiência única da passagem paralela (embora não sincronizada) do tempo na narrativa ficcional e na realidade de nossa vida. À medida que a história se desenrola – ao longo dos poucos meses de apenas uma temporada ou dos anos de uma série de várias temporadas – nossa vida também evolui, coisas grandes e pequenas acontecem conosco, podendo mudar a perspectiva em que nosso “ponto de vista errante” (Iser, 1978) está situado, o que reajusta nossos quadros interpretativos e coloca à prova nossa lealdade a esse ou àquele personagem. Isso cria um entrelaçamento da narrativa com a vida dos telespectadores, o que é inalcançável no período de tempo comprimido da maratona televisiva. O tempo gasto não assistindo – recordando, especulando, antecipando, compartilhando, apenas envelhecendo – é parte integrante da experiência da serialidade (narrativa ou não).

O que se perde, em última análise, é a própria serialidade. Em uma breve postagem no blog *Just TV*, significativamente chamada “Mente em intervalo” (*Mind the gap*), Mittell (2016) deixou esse ponto absolutamente claro: “toda uma nova temporada de televisão, assistida quando e como você prefere, não é uma série. . . . A chamada ‘maratona’ . . . não é uma experiência serializada” (para. 7). Definitivamente, não se pode negar que o ato de maratonar tem seus próprios méritos e vantagens e vem com seu próprio pacote de ganhos – mais liberdade, controle, flexibilidade e economia de tempo. Além disso, não há nada sem precedentes: leitores vorazes devoram livros desta forma, criando significados e desfrutando prazeres assim. É, mais que isso, salientar que os modos de

distribuição e consumo que resultam na eliminação do intervalo estratégico entre os episódios cooperam para interromper ou subverter a serialidade narrativa e desencorajar a formação do que foi apropriadamente chamado de “*habitus* seriado: um ritmo corporificado através do qual surtos de leitura ou assistência são seguidos por interlúdios de discussão, contemplação e antecipação do novo” (Goodland, 2013, p. 2).

É fácil – e importante – notar que o *habitus* seriado implica incorporar a disposição essencial da *espera*, uma vez que o desejo insaciável de continuar lendo ou visualizando está sujeito a atrasos sistemáticos devido a pausas forçadas. A leitura de romances seriados do século XIX exigia “as virtudes da paciência” por parte dos leitores, como Michael Lund escreve (1993, p. 85), enquanto Mark Turner (2002) afirma que “na noção de serialidade está envolvida necessariamente alguma conceitualização da espera” (p. 193). Além disso, sabemos muito bem que o lema de Charles Dickens era “fazê-los rir, fazê-los chorar, fazê-los *esperar*” (Cane, 2015, p. 21, grifo meu). Evidentemente, os padrões de consumo comprimido dependem de, e ajudam a construir, disposições que são opostas à paciência e tolerância ao atraso temporal. Esses padrões, de fato, parecem ser informados pela mudança na temporalidade que tornou a aceleração do ritmo da vida “o constante leitmotiv da modernidade cultural” (Tomlinson, 2007, p. 2; ver também Bauman, 2007; Rosa, 2013).

O tempo e sua concepção são fundamentais à serialidade. A partir do livro inovador de Linda Hughes e Michael Lund (1991), o impacto do entendimento cultural do tempo na modelagem de formas seriadas e das práticas de consumo relacionadas foi abordado e explorado em vários trabalhos (para uma análise recente sobre esse ponto, ver Kelly, 2012). Hughes e Lund (1991) construíram um argumento convincente de como a duração estendida e a progressão narrativa lenta do romance seriado do século XIX incorporavam uma “visão expansiva da vida” (p. 1) e “a nova consciência da duração prolongada do tempo” (p. 5), destacadas na cultura da era vitoriana. Sua popularidade generalizada evidenciou que a forma seriada se harmonizava com os entendimentos da vida e do tempo amplamente compartilhados pelos leitores vitorianos.

Nesta linha argumentativa, empresto de John Tomlinson (2007) a noção de *imediatismo*, que visa indicar “uma cultura acostuada à disseminação rápida, disponibilidade onipresente e gratificação instantânea do desejo” (p. 74), para mostrar como o paradigma da Netflix pode ser lido no quadro de uma cultura modernista de imediatismo e simultaneidade, que evita os atrasos temporais inerentes ao princípio da gratificação adiada adotado pela serialidade.

Outros observadores da modernidade, como Bauman (2007) e Rosa (2013), oferecem, por sua vez, pontos de referência pertinentes: o primeiro, remontando

à cultura consumista contemporânea “a negação enfática da virtude da procrastinação” (p. 85); o segundo, ao destacar o conceito de *aceleração social* para capturar a transformação das estruturas temporais no horizonte da modernização (p. 4). No entanto, mais do que qualquer outra pessoa, Tomlinson (2007) nos leva a entender o quão profundamente imbricada é a ruptura da serialidade com a atual cultura da velocidade, quando menciona especificamente “o fechamento do intervalo que separa o desejo humano de sua realização” (Bauman, 2007, p. 90, grifo meu) como característica peculiar do imediatismo em seu modo temporal, que consiste essencialmente em “abolir a espera” (Bauman, 2007, p. 92).

Não há espaço aqui para desenvolver novos argumentos que apoiem a ideia de que a serialidade sofre uma ruptura com o paradigma da Netflix. Limito-me a mencionar o colapso da periodicidade que, na narrativa seriada, estrutura os ritmos da progressão narrativa; a peculiaridade perdida de ser uma narrativa em andamento, uma vez que novos episódios não são mais produzidos ao mesmo tempo em que as temporadas são transmitidas; o impacto na maneira como as histórias são contadas, para torná-las mais adequadas às novas práticas de consumo; e, finalmente, em um nível simbólico, a violação do pacto implícito entre o espectador e a narrativa, cujo objetivo era cumprir a vocação de contar histórias seriadas que perdurassem por um longo período.

O fato de que, apesar de sua grande visibilidade, esse processo de desserialização tenha passado despercebido ou pelo menos não tematizado é certamente intrigante. Pode-se supor que os aspectos libertadores do paradigma Netflix, sua adequação para atender às crescentes demandas dos telespectadores por escolha e controle sobre o conteúdo televisivo – combinados com o interesse alimentado pela ambiciosa e ímpar estratégia da empresa de *streaming* de emergir como a principal desafiadora da televisão, uma plataforma verdadeiramente global baseada em assinaturas e produtora de uma grande programação original – conseguiram monopolizar a atenção e o escrutínio acadêmico. O privilégio de uma abordagem majoritariamente textualista da serialidade provavelmente ajudou a ofuscar a ruptura da experiência temporal. Certamente não estou questionando a relevância dos estudos acadêmicos que, nos últimos anos, se comprometeram a explorar e analisar práticas e experiências de maratona televisiva entre o público e os fãs. Noto apenas que esses trabalhos – por razões totalmente compreensíveis – dificilmente integraram em sua abordagem os tipos de problema que abordo neste artigo. No entanto, é possível encontrar indicações e sugestões úteis de forma indireta.

Para dar um exemplo: quando, em seu estudo sobre as maratonas da mídia, Lisa Perks (2014) relata que “os maratonistas obtêm satisfação em completar a jornada narrativa. Isso traz ordem e conclui a experiência deles” (p. 70), somos

(ou devíamos ser) lembrados de que a satisfação pelo término e pelo fechamento está em desacordo com a atração e os prazeres experimentados pelo consumo de ficções em série (ver O’Sullivan, 2013, para uma discussão magistral deste aspecto crucial). Isso não significa negar que o fim é “um dos grandes encantos” (Kermode, 1967, p. 23) da jornada narrativa, pela qual os leitores ou espectadores anseiam. É, antes, reconhecer que a forma seriada é única na criação – por meio de interrupções regulares, repetidas e forçadas – das condições para a interação constante dos desejos opostos de acelerar e adiar a conclusão. Como Zerlina, em *Don Giovanni*, de Mozart, aqueles que consomem ficção em série experimentam a intrigante contradição entre “gostaria, mas ainda não” e desfrutam do prazer da série, que não é a fome nem a satisfação pela completude inerentes à prática da maratona, mas, em vez disso, o adiamento frustrante, embora sedutor, do final, “no reconhecimento de que isso . . . é uma abordagem necessária para o verdadeiro final” (Brooks, 1992, pp. 102-103).

Para esclarecer: não há nada inerentemente repreensível no paradigma da Netflix, nem totalmente inédito a esse respeito. Entre o final do século XIX e o início do século XX, isso já aconteceu, quando o formato dominante de publicação em série foi trocado pela edição em volume único, de acordo com as sensibilidades modernistas emergentes que enfatizavam a simultaneidade e privilegiavam, conseqüentemente, a ideia da narrativa “como todo estético sem emendas” (Hughes & Lund, 1991, p. 168). Até então, e mesmo agora, a maneira de conceber e experimentar os seriados de TV como histórias parceladas está testemunhando um deslocamento (embora não um desaparecimento) promovido pelas estratégias concorrentes das plataformas de *streaming* de liberar narrativas serializadas como obras concluídas a serem apreendidas de uma só vez. Os dois padrões experimentais não são necessariamente exclusivos, nem sugiro que estejam posicionados hierarquicamente em qualquer escala de valor, mas deve ficar claro que o primeiro aprimora, enquanto o segundo interrompe a serialidade. Negligenciar essa bifurcação-chave mina a possibilidade de os estudiosos da televisão compreenderem, explorarem e explicarem a complexidade das tensões e contradições – moldadas, entre outras coisas, pelo *zeitgeist* cultural da época – que cercam as narrativas seriadas na TV na sua época de fascinante renascimento. ■

REFERÊNCIAS

- Allen, R. (2014). Pause you who read this: Disruption and the Victorian serial. In R. Allen, & T. van den Berg (Eds.), *Serialization in popular culture* (pp. 33-46). Londres, Inglaterra; Nova York, NY: Routledge.

- Allen, R. C. (1985). *Speaking of soap opera*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press.
- Allen, R. C. (Ed.). (1995). *To be continued... Soap operas around the world*. Londres, Inglaterra; Nova York, NY: Routledge.
- Allen, R. C. (1997). Soap opera. In H. Newcomb H (Ed.), *The encyclopedia of television* (Vol. 3, pp. 1514-1524). Chicago, IL: Fitzroy and Dearborn.
- Allen, R., & van den Berg, T. (Eds.). (2014). *Serialization in popular culture*. Londres, Inglaterra; Nova York, NY: Routledge.
- Ang, I. (1985). *Watching Dallas*. Londres, Inglaterra; Nova York, NY: Routledge.
- Barker, C., & Wiatrowski, M. (Eds.). (2017). *The age of Netflix*. Jefferson, MO: Mcfarland & Co.
- Bauman, Z. (2007). *Consuming life*. Cambridge, Inglaterra: Polity Press.
- Bianculli, D. (2016). *The platinum age of television*. Nova York, NY: Anchor Books.
- Bohco, S., Lewis, J., & Milch, D. (Produtores Executivos). (1981-1987). *Hill Street Blues* [Série de televisão]. Los Angeles, CA: MTM Enterprises.
- Bourdaa, M. (2011). Quality TV. Construction and de-construction of seriality. *Frame*, 5(7): 33-43. Recuperado de <http://bit.ly/34uHSEB>
- Brembilla, P., & De Pascalis, I. (Eds.). (2018). *Reading contemporary serial television universes: A narrative ecosystem framework*. Londres, Inglaterra; Nova York, NY: Routledge.
- Brooks, P. (1992). *Reading for the plot: Design and intention in narrative*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Brunsdon, C. (1997). *Screen tastes: Soap opera to satellite dishes*. Londres, Inglaterra; Nova York, NY: Routledge.
- Brunsdon, C. (2010). Bingeing on box-sets: The national and the digital in television crime drama. In J. Gripsrud (Ed.), *Relocating television* (pp. 63-75). Londres, Inglaterra; Nova York, NY: Routledge.
- Buonanno, M. (1996). *La Piovra: La carriera politica di una fiction popolare*. Genova, Itália: Costa & Nolan.
- Buonanno, M. (2013). The transatlantic romance of television studies and the tradition of quality in Italian TV drama. *Journal of Popular Television*, 1(2), 175-189. doi: 10.1386/jptv.1.2.175_1
- Buonanno, M. (2018). Widening landscapes of TV storytelling in the digital media environment of the 21st century. *Anàlisi*, 58, 1-12. doi: 10.5565/rev/analisi.3133
- Cane, W. (2015). *Fiction writing master class: Emulating the work of great novelists to master the fundamentals of craft*. Blue Ash, OH: Writers's Digest Books.

- Capice, P., Rich, L., Katzman, L., Hagman, L., & Horton, K. (Produtores Executivos). (1978-1991). *Dallas* [Série de televisão]. Los Angeles, CA: Lorimar Productions.
- Creeber, G. (2005). *Serial television: Big drama on the small screen*. Londres, Inglaterra; Nova York, NY: BFI.
- Dasgupta, S. (2017). Sensing the opaque: Seriality and the aesthetics of televisual form. In F. Kelleter (Ed.), *Media of serial narratives* (pp. 183-203). Columbus, OH: Ohio State University Press.
- Denson, S. (2011). To be continued... Seriality and serialization in interdisciplinary perspective. *Journal of Literary Theory*. Recuperado de <http://bit.ly/2pL70aq>
- Dunleavy, T. (2017). *Complex serial drama and multiplatform television*. Nova York, NY: Routledge.
- Fadul, A. M. (Ed.). (1993). *Serial fiction in TV: The Latin-American telenovelas*. São Paulo, SP: ECA.
- Feuer, J. (1984). Melodrama: Serial form and television today. *Screen*, 25(1): 4-16. doi: 10.1093/screen/25.1.4
- Feuer, J. (1995). *Seeing through the eighties*. Durham, NC: Duke University Press.
- Feuer, J. (2014). Conference report. *Television & New Media*, 15(3), 81-83. doi: 10.1177/1527476413502683
- Fincher, D., Spacey, K., Roth, E., Donen, J., Brunetti, D., Davies, A., . . . Gibson, M. J. (Produtores Executivos). (2012-2018). *House of Cards* [Série de televisão]. Estados Unidos: Media Rights Capital (MRC), Netflix, Panic Pictures (II), Trigger Street Productions.
- Ford, S., De Kosnik, A., Harrington, C L (Eds.). (2011). *The survival of soap opera*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Ganz-Blaetter, U. (2018). *Signs of time: Cumulative narrative in broadcast television fiction*. Münster, Alemanha: Lit Verlag.
- Geraghty, C. (1981). The continuous serial: A definition. In R. Dyer (Ed.), *Coronation Street* (pp. 9-26). Londres, Inglaterra; Nova York, NY: BFI.
- Geraghty, C. (2010). Exhausted and exhausting: Television studies and British soap opera. *Critical Studies in Television*, 5(1): 82-96. doi: 10.7227/CST.5.1.9
- Gitlin, T. (1983). *Inside prime time*. Londres, Inglaterra; Nova York, NY: Routledge.
- Goodland, L. (2013). Afterword. *Romanticism and Victorianism on the net*, (63), 1-15. doi: 10.7202/1025621ar
- Gripsrud, J. (1995). *The Dynasty years*. Londres, Inglaterra; Nova York, NY: Routledge.

- Hagedorn, R. (1995). Doubtless to be continued: A brief history of serial narrative. In R. C. Allen (Ed.), *To be continued... Soap operas around the world* (pp. 27-48). Londres, Inglaterra; Nova York, NY: Routledge.
- Hammond, M., & Mazdon, L. (Eds.). (2005). *The contemporary television series*. Edimburgo, Escócia: Edinburgh University Press.
- Hayward, J. (1997). *Consuming pleasures*. Lexington, KY: The University Press of Kentucky.
- Hills, M. (2010). When television doesn't overflow beyond the box: the invisibility of momentary fandom. *Critical Studies in Television*, 5(1), 97-110. doi: 10.7227/CST.5.1.10
- Hughes, L., & Lund, M. (1991). *The Victorian serial*. Charlottesville, VA; Londres, Inglaterra: University Press of Virginia.
- Iser, W. (1978). *The act of reading*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press.
- Iser, W. (1989). *Prospecting: From reader response to literary anthropology*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press.
- Jenkins, H. (2017). All about seriality: And interview with Frank Kelleter (part one) [Postagem de blog]. Recuperado de <http://bit.ly/2PdQjiK>
- Jenkins, S. (1984). *Hill Street Blues*. In J. Feuer, P. Kerr & T. Vahimagi (Eds.), *MTM 'Quality television'* (pp. 183-199). Londres, Inglaterra; Nova York, NY: BFI.
- Jenner, M. (2015). Binge-watching: Video-on-demand, quality TV and mainstream fandom. *International Journal of Cultural Studies*, 20(3), 304-320. doi: 10.1177/1367877915606485
- Jenner, M. (2018). *Netflix and the re-invention of television*. Londres, Inglaterra: Palgrave Macmillan.
- Kelleter, F. (2014). *Serial agencies. The Wire and its readers*. Winchester, Inglaterra: Zero Books.
- Kelleter, F. (Ed.). (2017). *Media of serial narratives*. Columbus, OH: Ohio State University Press.
- Kelly, J. P. (2012). 'A stretch of time.' Extended distribution and narrative accumulation in *Prison break*. In M. Ames (Ed.), *Time in television narrative* (pp. 43-55). Jackson, MS: The University Press of Mississippi.
- Kelly, J. P. (2017). *Time, technology and narrative form*. Londres, Inglaterra; Nova York, NY: Palgrave Macmillan.
- Kermode, F. (1967). *The sense of an ending: Studies in the theory of fiction*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- Kerry, P. (1982). Classic serials-to be continued. *Screen*, 23(1), 6-19. doi: 10.1093/screen/23.1.6
- Keymer, T. (2000). Reading time in serial fiction before Dickens. *Yearbook of English Studies*, 30, 34-45. doi: 10.2307/3509240

- Kompare, D. (2002, maio). *Flow to files: Conceiving 21st century media*. Artigo apresentado na Conferência Media in Transition 2, Cambridge, MA. Recuperado de <http://bit.ly/2ORFTUe>
- Kompare, D. (2006). Publishing flow: DVD box sets and the reconception of television. *Television & New Media*, 7(4), 335-360. doi: 10.1177/1527476404270609
- Liebes, T., & Katz, E. (1990). *The export of meaning: Cross-cultural readings of Dallas*. Nova York, NY: Oxford University Press.
- Livingstone, S. (2008). Preface. In N. Carpentier & B. De Cleen (Eds.), *Participation and media production* (pp. vii-ix). Newcastle, Inglaterra: Cambridge Scholars Publishing.
- Loock, K. (2014). Introduction: Serial Narratives. *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, 47(1-2), 5-10.
- Lotz, A. (2013, 23 de julho). The cumulative narrative of television studies [Postagem de blog]. Recuperado de <http://bit.ly/2N2KfXH>
- Lotz, A. (2017). Linking industrial and creative change in 21st-century US television. *Media International Australia*, 164 (1), 10-20. doi: 10.1177/1329878X17707066
- Lund, M. (1993). *America's continuing story*. Detroit, MI: Wayne State University Press.
- Martin, B. (2013). *Difficult men*. Nova York, NY: Penguin Group.
- McCabe, J., & Akass, K. (Eds.). (2007). *Quality TV*. Londres, Inglaterra; Nova York, NY: I. B. Tauris.
- McDonald, K., & Smith-Rowsey, D. (Eds.). (2016). *The Netflix effect*. Nova York, NY: Bloomsbury.
- McPherson, T. (2007). Techno-soap: 24, masculinity and hybrid form. In S. Peacock (Ed.), *Reading 24* (pp. 173-190). Londres, Inglaterra: I. B. Tauris.
- Mikos, L. (2016). Digital media platforms and the use of TV content: Binge watching and video-on-demand in Germany. *Media and Communication*, 4(3), 154-161. doi: 10.17645/mac.v4i3.542
- Mittell, J. (2011). Perspective. Scholar Jason Mittell on the ties between daytime and primetime serials. Based on an interview by Sam Ford. In S. Ford, A. De Kosnik, & C. L. Harrington (Eds.), *The survival of soap opera* (pp. 133-39). Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV*. Nova York, NY: New York University Press.
- Mittell, J. (2016, 22 de junho). Mind the gap: Brief thoughts on seriality from Berlin [Postagem de blog]. Recuperado de <http://bit.ly/2MC5iRV>
- Modleski, T. (1982). *Loving with a vengeance: Mass-produced fantasies for women*. Hamden, CT: Archon.

- Mumford, L. S. (1995). *Love and ideology in the afternoon: Soap opera, women and television genre*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Nannicelli, T. (2017). *Appreciating the art of television: A philosophical perspective*. Londres, Inglaterra; Nova York, NY: Routledge.
- Nelson, R. (1997). *TV drama in transition*. Londres, Inglaterra; Nova York, NY: Macmillan Press LTD.
- Nelson, R. (2007). *State of play: Contemporary high-end TV drama*. Manchester, Inglaterra: Manchester University Press.
- Newcomb, H. (1974). *TV: The most popular art*. Nova York, NY: Anchor Books.
- Newcomb, H. (1985). "Magnum": the champagne of TV? *Channels of communication*, 5(1), 23-26.
- Newman, M., & Levine, E. (2012). *Legitimizing television*. Londres, Inglaterra; Nova York, NY: Routledge.
- Nygaard, T., & Lagerwey, J. (2016). Broadcasting quality: Re-centering feminist discourse with *The Good Wife*. *Television & New Media*, 18(2), 105-113. doi: 10.1177/1527476416652485
- O'Sullivan, S. (2006). Old, new, borrowed, blue: *Deadwood* and serial fiction. In D. Lavery (Ed.), *Reading Deadwood* (115-129). Londres, Inglaterra: I. B. Tauris.
- O'Sullivan, S. (2010). Broken on purpose: Poetry, serial television and the season. *Storyworlds*, 2, 59-77. doi: 10.1353/stw.0.0012
- O'Sullivan, (2013). Serials and satisfaction. *Romanticism and Victorianism on the net*, 63, 1-23. doi: 10.7202/1025614ar
- Perks, L. (2014). *Media marathoning: Immersions in morality*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Polan, D. (2009). *The Sopranos*. Durham, Inglaterra: Duke University Press.
- Rosa, H. (2013). *Social acceleration: A new theory of modernity*. Nova York, NY: Columbia University Press.
- Scannell, P. (2009). The dialectic of time and television. In E. Katz, & P. Scannell (Eds.), *The end of television? Its impact on the world (so far)*. *The Annals of the American Academy of Political and Social Sciences*, 625, 219-235. doi: 10.1177/0002716209339153
- Schatz, T. (1997). Hill Street Blues. In H. Newcomb (Ed.), *The encyclopedia of television* (Vol. 2, pp. 764-767). Chicago, IL: Fitzroy and Dearborn.
- Sepinwall, A. (2012). *The revolution was televised: The cops, crooks, slingers, and slayers who changed TV drama forever*. Nova York, NY: Simon & Schuster.
- Shuster, M. (2017). *New television: Aesthetics and politics of a genre*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

- Silj, A., & Alvarado, M. (Eds.). (1988). *East of Dallas*. Londres, Inglaterra; Nova York, NY: BFI.
- Simon, D., Colesberry, R. F., & Noble, N. K. (Produtores Executivos). (2002-2008). *The wire* [Série de televisão]. Baltimore, MD: Blown Deadline Productions; HBO.
- Thomson, R. J. (1997). *Television's second golden age*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.
- Tomlinson, J. (2007). *The culture of speed: The coming of immediacy*. Londres, Inglaterra: Sage.
- Tryon, C. (2015). TV got better: Netflix's original programming strategies and binge viewing. *Media Industries*, 2(2), 104-16. doi: 10.3998/mij.15031809.0002.206
- Turner, M. (2002). Periodical time in the nineteenth century. *Media history*, 8(2), 183-196. doi: 10.1080/1368880022000030540
- Turner, G. (2016). *Re-inventing the media*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Turner, M. (2014). The unruliness of serials in the nineteenth century (and in the digital age). In R. Allen, & T. van den Berg (Eds.), *Serialization in popular culture* (pp. 11-32). Londres, Inglaterra; Nova York, NY: Routledge.
- Warhol, R. R. (2003). *Having a good cry: Effeminate feelings and pop-culture forms*. Columbus, OH: Ohio State University Press.
- Warhol, R. R. (2014). Binge-watching: How Netflix's original programs are changing serial form. *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, 47(1-2), 145-58.
- Weissmann, E. (2016). Women, soap opera and new generations of feminists. *Critical Studies in Television*, 811(3), 365-368. doi: 10.1177/1749602016661948
- Wells-Lassagne, S. (2017). *Television and serial adaptation*. Londres, Inglaterra; Nova York, NY: Routledge.
- Wheatley, H. (2007). *Re-viewing television history*. Londres, Inglaterra: I. B. Tauris.
- Williams, L. (2014). *On The Wire*. Durham, Londres, Inglaterra: Duke University Press.
- Wilson, D. (Produtor). (1967). *The Forsyte Saga* [Série de televisão]. Londres, Inglaterra: BBC.

Artigo recebido em 30 agosto de 2019 e aprovado em 10 de outubro de 2019.