

SADCOM COMO SUBGÊNERO DA DRAMÉDIA SERIADA CONTEMPORÂNEA: o caso BoJack Horseman¹

SADCOM AS A SUBGENRE OF CONTEMPORARY SERIAL DRAMEDIA: the BoJack Horseman case

Larissa Nascimento Lopes de Oliveira²

Resumo: Neste artigo, buscamos apontar a sadcom como um subgênero da dramédia seriada contemporânea. Para tal, elencamos a primeira temporada da ficção seriada BoJack Horseman (Netflix, 2014-2020) como objeto empírico e realizamos uma análise narratológica. Inicialmente fizemos uma revisão bibliográfica dos estudos sobre gênero na televisão e depois procuramos na filosofia do drama algumas contribuições conceituais que pudessem nos dar subsídio na análise. Ao final do estudo, consideramos que a sadcom possui elementos da tragédia clássica, sobretudo em seu enredo e configurados a partir da harmatía, assim como elementos cômicos e melodramáticos, além dos temas abordados levarem à crítica e reflexão sobre o estado contemporâneo da sociedade.

Palavras-Chave: Ficção Seriada. Gênero televisivo. Sadcom.

Abstract: In this paper, we seek to point to sadcom as a subgenre of contemporary serial drama. For this purpose, we list the first season of the serial fiction BoJack Horseman (Netflix, 2014-2019) as an empirical object and perform a narratological analysis. Initially we did a bibliographic review of studies on genre on television and then we looked in the philosophy of drama for some conceptual contributions that could assist us in the analysis. At the end, we consider that sadcom has elements of the classic tragedy, especially in its plot and configured from the harmatia, as well as comical and melodramatic elements, in addition to the topics addressed that lead to criticism and reflection on the contemporary state of society.

Keywords: Serial fiction. Television genre. Sadcom.

1. Introdução

O termo *sadcom*, ou comédia triste, ainda é pouco abordado nas pesquisas acadêmicas, restringindo sua utilização, em larga escala, aos sites de fãs³. Aqui estamos propondo que a *sadcom* é um subgênero da dramédia seriada e tem emergido como fenômeno

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Televisão do XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 23 a 25 de junho de 2020

² Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: larissalopes.ufpb@gmail.com

³ Disponível em: <<https://reeltalk2015.wordpress.com/2015/10/14/misery-loves-comedy-what-is-a-sadcom/>>; <<https://www.vulture.com/2015/09/rise-of-the-sadcom.htm>>; <<https://www.theawl.com/2017/12/sadcom-cartoon-alcoholics/>>; <<http://apaixonadosporseries.com.br/series/sadcom-um-novo-caminho-para-as-comedias/>>. Acesso em: 11 dez. 2019.

na última década. O nome é um trocadilho com as tradicionais séries de comédias, *sitcoms*⁴, que surgiram na década de 1950, apresentando uma estética teatral, com o uso de risadas em *background* (também conhecidas como *laugh tracks* ou “claques”, podiam ser gravadas ou ao vivo) e frontalidade com o público. Programas similares já aconteciam, mas foi com a chegada das *sitcoms*, sobretudo com a ficção *I Love Lucy* (CBS, 1951-1957), que a encenação passou a ser gravada com três câmeras, não apenas uma (*single-camera*). O modelo multicâmera, que conta histórias do cotidiano e traz no roteiro várias piadas por episódio foi bastante copiado e ainda é utilizado em algumas ficções recentes, como *The Big Bang Theory* (CBS, 2007-2019) e *Will & Grace* (NBC, 1998-Presente).

Com o passar do tempo, o fenômeno foi se reconfigurando, utilizando seres fantásticos, como em *The Munsters* (CBS, 1964–1966), e trazendo para a trama questões sociais, como em *All in the Family* (CBS, 1971-1979), que debatia, mesmo que nas entrelinhas, sobre preconceito racial e homofobia. Nos últimos anos, outros modelos de séries cômicas têm se tornados populares, rompendo com os padrões da *sitcom* e atualizando o formato, como o caso do *mockumentary*⁵, exemplos: *The Office* (NBC, 2005–2013) e *Modern Family* (ABC, 2009–Presente), o retorno da estilística em *single-camera*, sem claqué, exemplos: *The Good Place* (NBC, 2016-Presente) e *I Feel Bad* (NBC, 2018), as dramédias⁶, exemplos: *Girls* (HBO, 2012–2017) e *Crazy Ex-Girlfriend* (The CW, 2015–2019), e como estamos sugerindo, um subgênero da dramédia, as *sadcoms*: ficções com episódios de até 30 minutos em que as questões trágicas são tão profundas quanto a comicidade, como se os elementos da dramédia fossem ainda mais concentrados, mostrando uma sociedade em degradação e personagens com problemas morais e traumas pessoais, exemplos: *Barry* (HBO, 2018-Presente), *Atlanta* (FX, 2016-Presente), e nosso objeto empírico, *BoJack Horseman* (Netflix, 2014-2020), especificamente, a primeira temporada. Através de contribuições da filosofia do drama, buscamos apontar os elementos que fazem a série ser classificada como uma *sadcom*.

⁴ *Sitcom*, abreviação de *situation comedy*, em tradução livre comédia de situação, são programas televisivos de humor que tradicionalmente utilizam situações do cotidiano em suas tramas.

⁵ Em tradução livre *mockumentary* significa falso documentário. Segundo Silva e Fontenele (2016, p. 91), “[...] o formato conscientemente se apropria dos modos de representação e estilos documentais para parodiar ou criticar a prática ou o meio político-social em que está inserido. Geralmente, o tom cômico é usado para satirizar o gênero e, na maioria das vezes, não esconde o fato de que são obras ficcionais.”

⁶ Pela etimologia da palavra, dramédia ou comédia dramática é um gênero que une outros dois gêneros cânones, drama e comédia, seja no teatro, literatura, cinema ou televisão. Abordaremos o assunto mais à frente.

BoJack Horseman é uma animação para adultos produzida pela Netflix, um serviço de *video on demand* (VoD). Ambientada em uma Hollywood ficcional, em que seres antropomórficos convivem com humanos, a ficção segue a história de BoJack, um cavalo conhecido por protagonizar uma *sitcom* na década de 1990, chamada *Horsin' Around*, tentando voltar a fama. A série trabalha com dramas psicológicos, familiares e sociais e foi escolhida como objeto por trazer em seu enredo questões de crítica social, rememoração à *sitcom* em seu formato tradicional, aspectos trágicos, cômicos e melodramáticos. Apesar de a série ter sido finalizada na sexta temporada, trabalharemos apenas com a primeira, por questões metodológicas.

Existe uma discussão sobre a relevância da estruturação de um gênero discursivo. Blanchot (1959) apontava que cada obra tinha uma característica individual e por isso não se fazia relevante designar um gênero, Derrida e Ronell (1980) acreditavam que o fato de uma obra ser colocada no interior de um gênero era suficiente para modificar sua constituição, já Barthes (1988) propôs que o texto por si só subvertia qualquer tipo de classificação. Entendemos o contexto da pontuação de tais autores, sobretudo por estarem lidando com outro tipo de obra, no caso a literatura, e inclusive consideramos que a obra em sua unicidade pode ultrapassar padrões de gênero delimitados, mesmo assim, acreditamos que a categorização em gênero auxilia os produtores e consumidores na circulação das ficções, como propõe Mittell (2001). Isto posto, é importante enfatizar que não vamos afirmar aqui a causa da emergência desse subgênero, se foi a fim de tornar o cômico com maior relevância crítica ou uma resposta artística aos dramas sociais cotidianos, mas arriscamo-nos a dizer que seja um trato dialético entre produtores e o público. Sobre o assunto, outras pesquisas no contexto da circulação e consumo ou até com produtores e roteiristas do meio televisivo são bem-vindas.

Inicialmente, realizamos uma revisão dos estudos sobre gênero em programas televisivos, e após, buscamos na gênese da tragédia e comédia clássicas algumas abordagens que pudessem nos dar subsídio na análise.

2. Gênero na televisão

Os estudos estruturais sobre gênero, no quesito do interior de uma linguagem, tem sua origem no campo da linguística e a raiz etimológica da palavra vem do latim, *genus*, que significa família ou tipo. Bakhtin (1997, p.262), ao analisar os gêneros discursivos, classifica-

os como “tipos relativamente estáveis de enunciados⁷”, ou seja, categorias que conseguem, em larga escala, enquadrar espécies de enunciados. Ao falar “relativamente estáveis”, Bakhtin traz a questão da heterogeneidade dos gêneros, que “[...] cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo” e cita como exemplos os diálogos cotidianos, as cartas, manifestações científicas, entre outros. Com a capacidade de agrupar enunciados categoricamente, o gênero “orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio” (MACHADO, 1999, p. 193), considerando as transformações do meio de acordo com o tempo, espaço, cultura e sociedade.

Ao aproximar do meio televisivo, os enunciados podem ser uma vinheta, uma reportagem, um comercial, o *teaser* de um episódio, ou um episódio por completo, enfim, é um produto singular, produzido dentro de um ambiente econômico e político, com códigos próprios, que organizados a partir de certas regras formam os gêneros. Ratificando aqui a perspectiva bakhtiniana, gêneros existem em demasiada quantidade porque assim são as possibilidades de atividade humana, é difícil haver classificação para todos, desaparecem com o passar do tempo, mesclam características de outros gêneros, mudam de uma cultura para outra e ainda, podem subdividir-se em gêneros menores. Ademais, segundo Mittell (2001), gêneros não são encontrados em produtos audiovisuais isoladamente, precisam estar em conjunto e essa junção depende de práticas culturais.

Importante enfatizar que não estamos fazemos juízo de valor de um gênero para outro e não vamos apontar os gêneros como produtos híbridos, mesmo o tragicômico, que pelo termo, em primeira instância, utiliza elementos do gênero trágico e do cômico, mas entendemos cada gênero possuindo uma unicidade própria, assim como cada produto audiovisual. Isso nos leva à pergunta: se entendemos os produtos como únicos, qual o interesse de classificá-los em gêneros? Bem, só assim podemos padronizar estes objetos para fazê-los circular amplamente pelos grupos de indivíduos que vão consumir. Sobre o assunto, Mittell (2001) afirma que o público usa os gêneros televisivos para organizar as práticas dentro dos grupos de fãs, as preferências pessoais e as conversas cotidianas. Já a indústria precisa da classificação atribuída aos gêneros para definir o direcionamento dos programas. Como uma empresa de VoD, exemplo a Netflix, classificaria o que vai ser colocado no perfil *Kids* sem o gênero? O que impediria uma animação para adultos como *Big Mouth* (Netflix,

⁷ Segundo Bakhtin (1997), o enunciado, oral ou escrito, reflete as esferas da atividade humana dentro de determinado contexto sociocultural.

2017-Presente) ir parar no perfil de uma criança de oito anos? Como um canal de televisão aberta escolheria o que seria agendado na programação? Teríamos a telenovela *Avenida Brasil* (Rede Globo, 2012) no lugar do *Mais Você* (Rede Globo, 1999-Presente)?

Os gêneros televisivos podem ser categorizados de maneira ampla, como Machado (1999) denominou: as formas fundadas no diálogo e as narrativas seriadas, e podem ser designados de forma estrita, exemplos: telejornal, programa infantil, *reality show*, etc. Por sua vez, estes gêneros possuem na estrutura alguns formatos, o *reality show* pode ser um show de talentos, exemplo: *MasterChef Brasil* (Band, 2014-Presente), o programa infantil pode ser um programa de auditório, exemplo *Bozo* (TVS/SBT, 1980-2013), o Telejornal pode utilizar-se de narrativas policiais, tal qual o Telejornal Policial, exemplo: *Cidade Alerta* (RecordTV, 1995-Presente), entre outros.

Em relação às ficções seriadas, a história se repete. Os dramas *The Good Wife* (CBS, 2009–2016) e *How to Get Away With Murder* (ABC, 2014-Presente), por exemplos, utilizam de narrativas policiais na composição de seus episódios. Tal repetição não é redundante, na verdade, de acordo com Machado (2000, p. 89), é um “[...] princípio organizativo de vários sistemas poéticos” e isso já nos era dito desde quando Calabrese (1987) nos propôs uma Estética da Repetição, que se apoia nos processos que ocorrem entre elementos invariáveis e variáveis. A *sadcom* está dentro do que Machado propôs de narrativa seriada, no âmbito da ficção seriada e segundo a etimologia da palavra, uma comédia triste, subdivide-se em tragédia e comédia. A fim de entender a constituição da *sadcom*, vamos percorrer uma busca em três megagêneros: tragédia, comédia e drama burguês.

3. Tragédia clássica

A tragédia clássica é considerada o gênero teatral mais antigo, teve origem na Grécia, século V a.C., e com o passar do tempo suas características foram incorporando vários tipos de dramaturgias, sejam literárias, cinematográficas ou televisivas. Santos (2005) aponta que não encontramos todas as características da tragédia clássica em nossas obras contemporâneas, mas existem resquícios a serem investigados, visto que hoje, alguns produtos são classificados dentro do gênero trágico. O significado da palavra tragédia é “grito do bode” e designa um costume nos cultos gregos ao deus Dioniso de sacrificar e derramar o sangue de bodes para que o deus purificasse os humanos. Após o sacrifício, os homens se fantasiavam de sátiros (homens-bodes), dançavam e cantavam, e uma das apresentações que

ficaram mais famosas foi um hino entoado em coral com elementos felizes e sombrios chamado ditirambo, que narrava sobre a passagem de Dioniso pela Terra. A história conta que após cantar, os homens se sentiam próximos do deus grego, entrando em estado de êxtase. De acordo com Santos (2005, p.43), o ditirambo “[...] acabou se definindo como trágico e dele resultou a tragédia: representação viva feita por atores que narrava os fatos acontecidos no plano mítico e que, problematizando a situação do herói, discutia os valores fundamentais da existência humana.”.

O gênero se fortaleceu no teatro e foi considerado nobre pelos gregos. Segundo Aristóteles (2018, p.49), a tragédia tem por finalidade a ação, que é completa, “[...] a tragédia é *mimeses* não de homens, mas de ação e vida, e tanto a felicidade quanto a infelicidade estão na ação e a finalidade é uma ação [...]”. Ao término, temos a catarse, que segundo o autor é a soma dos sentimentos de terror e compaixão a fim de purificar as emoções. Quando emergiu o gênero, a democracia grega estava sendo estabelecida, então é comum nas peças um enfrentamento entre valores religiosos e moral cívica, ou seja, o herói está sempre entre a vontade dos deuses e a responsabilidade de seus atos e assim, sente-se deslocado. Um dos questionamentos mais famosos é se os humanos têm livre-arbítrio ou os deuses já estabeleceram o destino de todos, inclusive esta é a temática da peça *Édipo Rei*, de Sófocles (496-406 a.C.).

As peças trágicas clássicas tinham a ação do herói como ponto chave da trama, eram focadas no diálogo, a tensão permanecia durante toda a história, os personagens eram nobres (deuses, semideuses, reis, pessoas de família aristocrática, etc.), os figurinos: luxuosos e coloridos, a fim de divergir do cotidiano, possuíam ato único e o coro representava um papel imprescindível, a voz sábia que estava ali para mediar a relação do protagonista com a plateia e oferecer bom-senso para o herói.

Segundo a perspectiva aristotélica, no enredo trágico, o nobre e respeitado protagonista, por causa de sua *hybris* (espírito da insolência ou arrogância que leva o herói a desafiar as leis dos deuses, da *pólis* ou da natureza), passa pela *harmatía* (erro trágico), e assim o conflito é estabelecido. Quando acontece a *anagnórisis*, ou seja, o herói reconhece o erro que talvez a plateia já tenha tomado consciência, ele encaminha sua ação para a peripécia (*peripéteia*), que culmina em uma mudança irreversível na trama (na dramaturgia contemporânea pertence ao clímax final), e por fim, chega à *sparagmós* (catástrofe final), provocando nos espectadores a catarse, que se identificam com o sentimento do protagonista.

O herói não sai vitorioso, mas a ordem é reestabelecida, seja por um comando divino, estrutural da natureza ou da própria sociedade. Digamos que a catástrofe final, ao lado do reestabelecimento da ordem, seja o desenlace da ficção. Em *Édipo Rei*, a *harmatía* acontece pela ignorância de Édipo em relação ao seu pai, é um erro sem intenção criminosa, o rei mata o pai (Laio) e casa-se com a mãe (Jocasta). Destaquemos também que mesmo na queda, o herói mantém a dignidade e não abandona a missão.

Em contraponto, uma famosa leitura dos textos aristotélicos é a de Butcher (1951), quando a *harmatía* acontece por uma falha de caráter no herói trágico - *tragic flaw*. Butcher analisa as obras de Shakespeare (1564-1616) para compor sua teoria, exemplos: em *MacBeth* a queda do herói acontece pela ambição e em *Otelo*, pelo ciúme. Pontuado isto, busquemos as características da comédia grega.

4. Comédia antiga, média e nova

A comédia é um gênero multifacetado, que se metamorfoseou amplamente ao longo dos anos. Vamos, portanto, partir dos aspectos dramáticos⁸ da comédia antiga, que segundo Aristóteles é o oposto da tragédia, em que os personagens não são pessoas da nobreza grega e o desenlace é feliz. O gênero possui uma trajetória de marginalização, Aristóteles (2018, p. 43) a classificou como inferior à tragédia e a epopeia, pois tratava da “*mímese* de homens mais vis, mas não em relação a qualquer vício, em relação à parte do feio, que é risível”, dedicava-se aos aspectos torpes, ridículos e vergonhosos das pessoas, que em vez de glorificar, rebaixava. Essa marginalização foi repetindo-se no discurso ao longo do tempo, já que o riso, que é mais fácil de praticar do que explicar (MINOIS, 2003), classificado como a finalidade da comédia (TOUCHARD, 1978), está historicamente relacionado à contraposição do sério, do culto.

Neste contexto, em que a comédia não recebeu a mesma atenção dos outros gêneros supracitados, é incerto definir sobre sua origem e evolução. Especificamente em relação à comédia grega, Brandão (1999) ainda consegue apontar que surgiu em 486 a.C., cinquenta anos após a tragédia, e o fato de vir após a tragédia tem a ver com o estabelecimento da democracia ateniense. Como dissemos antes, quando a tragédia grega chegou aos palcos, a democracia estava se formando, inicialmente de maneira oligárquica (RAAFLAUB, OBER,

⁸ Não nos propomos a abordar os aspectos intrínsecos à comicidade, para isso ler Bakhtin (1987), Freud (1996), Mauron (2000) e Bergson (2004).

WALLACE, 2007), e os cidadãos se acostumando com a ideia de *pólis*, por isso, o desenvolvimento da comédia foi tardio, visto que contribuiu como crítica às instituições políticas, ou seja, precisava de um ambiente livre para existir como instrumento de oposição.

A ação dramática cômica era conectada diretamente ao papel do herói e a falha cômica da trama despertava o riso, visto que o herói, agraciado ou punido por conta da falha, se mostrava um indivíduo com vícios e defeitos que não podiam prejudicar alguém. O tempo cômico existe objetivando que o protagonista alcance o reconhecimento, que na tragédia é chamado de *anagnórisis*, nesse quesito os dois heróis estão atrasados, já que os espectadores sabem da situação antes deles tomarem consciência.

Além disto, o herói geralmente age com outra pessoa ao lado, ele não anda só como o herói trágico, possui um cúmplice para as desventuras. Outra característica importante deste herói é o traço caricatural, o tipo, que está em posição dialética com o traço individualizante (ALMEIDA SILVA, 2018). São exemplos de tipos: criado, líder, bobo, apaixonado, etc. Já o caráter individual, por exemplo, faz o líder ser autoritário ou democrático. Quando o herói mostra sua personalidade por completo, através dos dois traços, conseguimos entender suas facetas, o que ele tem de ímpar, sua psique. Para o riso continuar a existir, há necessidade de combinar os dois aspectos:

No momento em que se toma conhecimento da vida que estende aquela essência sob o palco, torna-se impossível negar-lhe uma simpatia ou mesmo uma antipatia. Não se ri do tropeçar de um homem cego, quando os motivos de sua cegueira são colocados em questão pela queda, refletindo sua própria decadência física e espiritual, as condições de sua existência. A historicidade do personagem veta sua comicidade. (ALMEIDA SILVA, 2018, p. 265)

Há uma divisão entre o século V e III a.C. que é a da comédia antiga, comédia média e comédia nova. Na primeira, os temas centrais variavam entre o *lógos* e a *pólis*, tem-se a presença da sátira e paródia em relação aos assuntos políticos, danças, cantos corais, debates e a utilização da *parábase*, que é o texto endereçado ao público com assuntos sérios. A segunda é uma fase de transição na comédia grega, emergiu ao final da Guerra do Peloponeso e devido à derrota de Atenas os assuntos críticos sobre a política deixaram as encenações. Surgiu o caráter mitológico e o coro perdeu espaço. Por fim, a terceira, comédia nova, abordou questões relacionadas à família, amores, condições sociais, escravidão e sátira em relação aos costumes, temas voltados para o âmbito particular. Os tipos que mencionamos

foram cristalizados nessa fase da comédia, como: soldado mercenário, jovens apaixonados, parasita, etc. (BRANDÃO, 1999; CARDOSO, 2008), além de ter sido através deste modelo de comédia que o tragicômico começou a ser encenado.

5. Tragicomédia, drama burguês e drama moderno

A tragicomédia é um gênero de ambivalência dramática, temos dois gêneros contrastantes operando na trama, associando o sério e o cômico, as características vis e respeitáveis, enfim, mixando os opostos – tão opostos que chegam a ser complementares, e criando um gênero singular. Em *Anfitrião*, peça de Plauto (230 a.C.-180 a.C.), filiada à tradição de comédia nova, o dramaturgo romano consegue aliar características que na gênese são trágicas, como a presença de personagens nobres, reis e deuses, com elementos da comédia, como personagens da classe servil, inclusive utilizando do artefato da paródia aos elementos épicos e líricos (COSTA, 2010), pois o objetivo da peça é a diversão, o riso. O caráter tragicômico está presente desde o prólogo, quando o próprio deus Mercúrio começa a peça classificando-a como tragicomédia para o público.

Segundo Sousa Neto (2012), o tragicômico possui três aspectos formais: imitação (*imitatio*), paródia e ironia. No que diz respeito à imitação, Beare (1964 citado por Cardoso, 2008) afirma que é um processo em que o autor procura assemelhar o seu texto ao modelo canônico. A paródia, por sua vez, é uma forma de criticar o texto original de maneira a ridicularizá-lo, produzindo novos significados, e, por fim, na ironia expõe-se o oposto do que se quer mostrar, seja verbalmente ou através de gestos.

Importante pontuar rapidamente o percurso do drama enquanto gênero para localizar nosso objeto. Com a ascensão social da burguesia no século XVIII, na literatura, Denis Diderot apresenta um gênero semelhante ao tragicômico, denominado por ele de gênero sério, que mais tarde ficou conhecido como drama burguês, estava entre a comédia e a tragédia antigas e abordava um contexto familiar e privado (MAZOTI, 2016). As cenas que representavam a vida privada, muito usadas na comédia nova, foram exploradas no drama burguês, no melodrama e mais tarde consagradas nas *soap operas*. No século XIX, temos o drama moderno, em que o personagem tem como marcas principais o isolamento, a regressão e a crise existencial (SZONDI, 2011). Caminharemos agora para compreensão da *sitcom* e *sadcom*, a fim de mais a frente tentar abranger nosso objeto com as características já citadas.

6. Da *sitcom* à *sadcom*

O drama seriado, enquanto estrutura dramática, tem sua origem conceitual em dois campos, o romance popular e a literatura dramática clássica. A partir do romance popular e do melodrama temos o folhetim, que embasou a radionovela e posteriormente a telenovela, e da literatura dramática clássica temos a origem dos teleteatros, que foram fontes para as ficções de matriz episódica (SILVA, 2015), no qual se situam as *sitcoms*, que em seu formato tradicional mudavam apenas o conflito central, tinham elenco fixo, mesmo cenário, foco nas relações familiares e piadas demasiadas. O tempo de duração por episódio e a linguagem utilizada foi importante para fixar a *sitcom* como um formato de sucesso na televisão. Por exemplo, *Horsin' Around*, *sitcom* familiar que nosso protagonista BoJack Horseman estreou na década de 1990 pela emissora ABC, teve nove temporadas e contava a história de um cavalo antropomórfico solteiro que resolveu adotar três crianças órfãs. A cada episódio uma nova desventura acontecia e o objetivo era a resolução. Tínhamos claquês, multicâmera e várias piadas por episódio.

Entretanto, mudanças na indústria midiática e no comportamento do público fizeram os meios televisivos repensarem a criação das comédias seriadas. Não é apenas uma questão de formato, mas de temas que envolviam questões sociais, formas de abordagens e perfis de personagens. Uma dessas mudanças foi classificada por Mills (2004) como *comedy verité*, a junção da *sitcom* e o *docudrama* (documentário observacional e drama dirigido pelos personagens), popularmente conhecido como o *mockumentary*. McKee (2006), falando sobre cinema e televisão, aponta a comédia como um megagênero, podendo ser dividida em: paródia, sátira, *sitcom*, comédia romântica, pastelão, farsa e humor negro. Schrott (2014), buscando categorizar apenas os gêneros televisivos, divide a comédia em formatos híbridos (para ele, a dramédia está aqui) e a *sitcom*. Já Creeber, Miller e Tulloch (2015) separam a comédia em: *the sketch show*, *stand-up comedy*, *sitcom*, *the “gay” and “queer” sitcom*, *contemporary sitcom: comedy verite* e *the panel show*, não abordando o termo dramédia.

As dramédias seriadas ficaram conhecidas nas décadas de 1970 e 1980, com séries como *M*A*S*H* (CBS, 1972-1983) e *Frank's Place* (CBS, 1987-1988) e após transformações em enredos, duração de episódios, modelos de personagens, temas, estrutura do argumento, etc., continuam sendo um sucesso, principalmente por causa do diálogo mantido entre público e indústria, pois segundo Mittell (2001, p.7) “a mistura de gêneros é um processo cultural promulgado pela indústria, geralmente em resposta às práticas de

visualização do público”⁹. No contexto atual, as dramédias tem se destacado enquanto fenômeno, e elas são produtos singulares, algumas dentro do caráter episódico, outras folhetinescas, com episódios que variam entre 0-30 minutos, 45 minutos e 1 hora. São exemplos: *Transparent* (Prime Video, 2014-2019), *This Is Us* (NBC, 2016-Presente), *The Marvelous Mrs. Maisel* (Prime Video, 2017-Presente), *Killing Eve* (BBC America, 2018-Presente), entre outras. Nessas dramédias, os protagonistas mostram conflitos internos, pessoais e extrapessoais, como propôs McKee (2006) ao falar do personagem e seus enfrentamentos, além de abranger o impacto de suas desventuras na vida privada, lembrando aspectos da comédia nova e do drama moderno.

Isto posto, estamos propondo aqui um subgênero da dramédia, que é a *sadcom*, um uma tragicomédia de até 30 minutos que tem aspectos ainda mais próximos da tragédia e da comédia do que a dramédia, são exemplos: *Fleabag* (BBC, 2016-2019), *Atlanta* (FX, 2016-Presente), *Atypical* (Netflix, 2017-Presente), *Forever* (Prime Video, 2018), *Barry* (HBO, 2018-Presente), *Dead To Me* (Netflix, 2019-Presente), *Russian Doll* (Netflix, 2019–Presente), entre outras. São características: protagonista moralmente questionável com traumas emocionais, que mesmo não vendo as coisas melhorarem, não desistem de tentar, subversão e sinceridade cínica. (HANDLEN, 2015).

7. *BoJack Horseman*

BoJack Horseman é uma premiada animação para adultos criada por Raphael Bob-Waksberg e estrelada por Will Arnett. Com seis temporadas, a ficção conta a história de um cavalo antropomórfico tentando voltar à fama, pois desde que o programa que protagonizou nos anos 1990 acabou, a *sitcom Horsin' Around*, o ator não conseguiu se destacar, ocupando-se com vícios em drogas e bebidas alcoólicas.

Além de *BoJack*, temos quatro personagens fixos: Todd Chavez, Sr. Peanutbutter, Diane Nguyen e Princesa Carolyn, falemos de cada um. Todd é um ser humano com vinte e poucos anos que mora na casa de *BoJack* sem pagar aluguel, é preguiçoso, só trabalha quando algo lhe atrai, gentil, procura agradar e fazer favores aos amigos e geralmente está ao lado de *BoJack* em suas desventuras. Sr. Peanutbutter é um cachorro amarelo antropomórfico que representa o lado alegre de *BoJack*, também foi um protagonista em uma *sitcom* nos anos

⁹ Original em inglês. Tradução livre: The mixing of genres is a cultural process enacted by industry personnel, often in response to audience viewing practices.

1990, *Mr. Peanutbutter's House*, que era naturalmente uma cópia de *Horsin' Around*. Ele é atencioso, brincalhão, enérgico, positivo e menos problemático que BoJack, na primeira temporada se casa com Diane e representa um “rival” para BoJack, mas um rival diferente do costume tradicional, visto que ele é amável e BoJack não. Diane é uma tímida escritora feminista “incompreendida” pela sociedade, é contratada para escrever a biografia de BoJack na primeira temporada e BoJack acaba se apaixonando por ela. Princesa Carolyn é uma gata persa antropomórfica viciada em trabalho, agente e ex-namorada de BoJack. Fora este elenco principal, outros personagens aparecem, uns são mais recorrentes: Sara Lynn (atuou como a filha de BoJack em *Horsin' Around* e hoje é uma estrela *pop* em decadência viciada em drogas), Beatrice Horseman (mãe de BoJack, herdeira da fortuna de uma empresa de açúcar), Butterscotch Horseman (pai de BoJack, da classe trabalhadora, que lutou para dar confortos à esposa, mas nem sempre conseguiu) e Herb (responsável por ajudar BoJack a ser famoso).

Na primeira temporada, o arco do protagonista é desenhado pela vontade de lançar um livro com suas memórias e como ele não consegue se dedicar a escrever, contrata uma escritora fantasma, Diane. Mais tarde, BoJack se apaixona por Diane e tenta impedir seu casamento com Sr. Peanutbutter, mas o herói falha na missão desonrosa, pois no episódio 09, *Horse Majeure*, o casamento acontece. O desenvolvimento do arco da temporada é imbricado em histórias entre os cinco personagens. A fim de facilitar o entendimento, iremos dividir a análise em três partes: Enredo, Protagonista e Paródia, sátira, ironia e crítica.

7.1 Enredo

A série acompanha a vida de BoJack e seus amigos, traz alguns elementos fantasiosos, como seres antropomórficos e humanos vivendo em uma mesma cidade, e trabalha com questões filosóficas, como o existencialismo e o niilismo. Diante do vazio existencial, os personagens tentam viver se distraindo e mesmo tendo tudo, não conseguem ficar quietos. No episódio 12, *Later*, o Sr. Peanutbutter esclarece isso com uma fala: “O universo é um vazio cruel e deprimente. A chave da felicidade não é procurar um sentido, é simplesmente se manter ocupado com besteiras insignificantes e eventualmente acabar morrendo”¹⁰. Além disto, a série apresenta elementos de sátira, ironia, nostalgia, e os supracitados dramas sociais, psicológicos e familiares, que são: racismo, sexismo, relacionamento abusivo,

¹⁰ Original em inglês. Tradução livre: “The universe is a cruel, uncaring void. The key to being happy isn't a search for meaning, it's to just keep yourself busy with unimportant nonsense, and eventually, you'll be dead.”

traumas de infância, vícios em drogas lícitas e ilícitas, depressão, suicídio, trabalho excessivo, entre outros. Estes temas não são velados, são postos na tela, como no episódio 11, *Downer Ending*, em que Sara Lynn, BoJack e Todd cheiram cocaína na casa de BoJack.



FIGURA 1 - Doutor Hu (médico que fornece as drogas), Sara Lynn, Todd e BoJack cheirando cocaína
FONTE - *Downer Ending* (1:11, *BoJack Horseman*, Netflix, 2014-2020)

A fim de observar os elementos da tragédia clássica vamos apontar dois arcos que ocorrem na primeira temporada, quando BoJack trai Todd e quando trai Herb. No episódio 04, *Zoës and Zeldas*, Todd decide escrever uma ópera rock, os amigos escutam a ópera e BoJack diz que está “[...] pior do que cem Onze de Setembro juntos”¹¹ e Todd se entristece. Diane encoraja BoJack a ajudar Todd e ele, por fim, o faz. Com um projeto de ópera melhor, Todd conquista uma empresa financiadora, mas não consegue apresentar para a equipe da empresa porque na noite anterior ficou jogando *video game* e não terminou o projeto. O jogo que Todd gosta, *Decapathon*, é um vício antigo, que o fez perder a namorada e o emprego, e BoJack sabia disso. Com medo de Todd ser um sucesso e sair de casa, BoJack trama para que Todd não apresente a ópera. Por causa de sua *hybris*, BoJack comete a *harmatía*, o erro trágico, trair seu amigo, pois contrata uma atriz e um atendente de supermercado para baratear o DVD do jogo e posicioná-lo em um local visível da loja que ele vai com Todd. No

¹¹ Original em inglês. Tradução livre: “That was... and I don't say this lightly, worse than a hundred September 11ths.”

episódio 09, Todd descobre o que BoJack fez, e no episódio 10, *One Trick Pony*, o induz a confessar, mas BoJack não confessa e Todd diz que sabe o que aconteceu. Em nenhum momento, BoJack reconhece o erro, ou seja, o processo de *anagnórisis* não acontece, o máximo que ocorre é no episódio 11, quando eles estão sob efeito de drogas, BoJack pergunta se Todd ainda está chateado, e Todd responde “Sabe que eu fiquei magoado, mas eu percebi que você é assim. Eu acho que só preciso parar de esperar que você seja uma boa pessoa”¹². Como não há *anagnórisis*, a *peripéteia* e o *sparagmós* não existem. O fato de o personagem escrever uma ópera rock apresenta um tom cômico, mas a traição de BoJack não, por isso a semelhança com o enredo trágico. O final da história não é de arrependimento por parte de BoJack e Todd apenas aceita que o herói é assim, superando a traição.

Outro arco que se destaca é a amizade entre BoJack e Herb Kazzaz. No episódio 08, *The Telescope*, BoJack vai atrás de Herb, amigo que esteve presente e o ajudou no início da carreira, quando fazia *shows* de *stand-up*. Herb idealizou *Horsin' Around* e conseguiu o papel principal para BoJack. Herb está com câncer em estágio terminal e BoJack resolve visitá-lo, visto que o último encontro entre os dois não foi bom. BoJack, de certa maneira, o traiu, o deixou sozinho quando Herb mais precisava. Durante os anos de *Horsin' Around*, a dupla se afastou, porque BoJack não entendia alguns roteiros. Um dia aparece na televisão uma notícia sobre a sexualidade de Herb, e este pede para que BoJack fique ao seu lado, o protagonista diz que apoiará o amigo. Uma das empresas financiadoras do *Horsin' Around* chama BoJack para uma reunião e diz que vai dispensar Herb, mas quer continuar com BoJack no elenco. BoJack deixa Herb ser demitido e não conversa com ele sobre isso, como também não liga desde o acontecido, ou seja, por causa de sua ganância, impulsionada pela *hybris*, ele comete a *harmatía*, trair o amigo. BoJack cai em si, passa pela *anagnórisis* quando resolve ir atrás de Herb, e parte na viagem com Diane e Todd, fazendo desta aventura sua *peripétia*, que resultará em uma mudança irreversível. Após chegar à casa de Herb, jantar e os dois rirem bastante, BoJack assume a culpa, mas pelas conversas notamos que o personagem não parece estar fazendo isso por se preocupar com o amigo, mas para se livrar do peso na consciência. Afinal, BoJack levou Todd para viagem, mas o esqueceu na volta, demonstrando não se preocupar com ele. O *sparagmós* acontece quando Herb decide não perdoá-lo. Já a catarse é

¹² Tradução livre. Original do inglês: “As you know, I was hurt, but then I realized that's just how you are. You know, maybe I just need to stop expecting you to be a good person, so that way, I won't get hurt when you're not.”

um elemento trágico subjetivo, mas há certa comoção em se parecer com esse tipo de herói, pois isso pode acontecer com todos. A conversa final é a seguinte:

Herb: Sabe qual é o seu problema? Você quer se achar um cara legal. Eu te conheço melhor que todo mundo e posso dizer que você não é. Na verdade, você dormiria melhor se admitisse pra si mesmo que é um covarde egoísta que pega tudo que quer e não dá a mínima se tá magoando alguém. Você é assim. Esse é o BoJack Horseman.

BoJack: Eu não sei porque vim aqui.

Herb: Sabe, sabe sim.¹³

Percebemos que o enredo possui características trágicas, mas não necessariamente as completa e a falha trágica mostra que o enredo está mais próximo da tragédia do que da comédia, pois estas falhas não provocam o riso. Como nos dois gêneros, os espectadores sabem da situação antes do protagonista tomar consciência.

7.2 Protagonista

A abertura da série dá a primeira impressão sobre nosso protagonista. BoJack está em casa, convive com os amigos, tem contato com *paparazzis*, vai às festas, toma bebidas alcoólicas, e, muito similar à abertura do drama *Mad Men* (AMC, 2007-2015), aparece caindo de um prédio e passando pelo mundo dos famosos. Simbolicamente, o herói está em declínio por causa de Hollywood. Ao final da abertura, BoJack se ergue na piscina de sua casa, como se aquele mundo de famosos, bebidas e superficialidade, fosse onde ele se sente bem. Similarmente acontece em *Mad Men*, pois o personagem principal, Don Draper, após a queda se senta no sofá em uma sala de reuniões como se aquele fosse o mundo em que ele se sente pleno.

¹³ Original em inglês. Tradução livre: Herb: You know what your problem is? You want to think of yourself as the good guy. Well, I know you better than anyone, and I can tell you that you're not. In fact, you'd probably sleep a lot better at night if you just admitted to yourself that you're a selfish goddamn coward who takes whatever he wants and doesn't give a shit about who he hurts. That's you. That's BoJack Horseman. | BoJack: I don't know why I came here. | Herb: Yeah, you do.



FIGURA 2 - Abertura da série
FONTE - *BoJack Horseman* (Netflix, 2014-2020)

Neste contexto, BoJack apresenta um tipo caricatural, típico da comédia, que é a subcelebridade, que já foi muito famosa no passado e hoje luta para estar nos holofotes novamente, mas como traço individualizante, ele tem suas próprias características que o transformam em um personagem único. O protagonista apresenta dois objetivos intangíveis que são demasiadamente explorados: ser amado por todos e saber que está fazendo o que é certo, tanto que a vontade de publicar o livro é para voltar a ser respeitado pelas pessoas e no episódio 11, ele pergunta a Diane se não é tarde demais para fazer o que é certo, e Diane não responde. Inclusive, essa é uma característica de Diane, ela não acredita em pessoas boas ou ruins, acredita em atitudes, que cada um é o que faz. As atitudes de BoJack não costumam ser as mais aceitáveis socialmente: é alcoólatra, usa drogas, já foi preso, fala inapropriadamente, não tem compaixão pelas pessoas (nem por Todd que é seu amigo, visto que uma vez ele estava preso e mesmo a fiança sendo irrisória, o deixou lá) e é individualista. Mas, mesmo assim, BoJack continua tentando, da maneira dele, ser uma “boa pessoa”.

Esse aspecto de errar e tentar mudar aproxima o herói da realidade, criando empatia, um dos atributos necessários ao protagonista (MCKEE, 2006). Quando BoJack lê o livro escrito por Diane, não gosta do resultado, pois vão conhecer quem ele é de verdade, logo, alega que não vai permitir a publicação. Diane, a fim de persuadi-lo a publicar, diz no episódio 11: “As pessoas reagem ao retrato imperfeito que eu fiz de você. Elas se identificam

com ele”¹⁴. Com vários traumas familiares e a série costuma trabalhar essa relação, a introspecção, cinismo, isolamento, regressão e crise existencial de BoJack, características do herói do drama moderno, conseguem despertar compaixão, é a atuação de seu *pathos*. Além disto, próprio da comédia é a presença de Todd, que sempre está ao lado do protagonista para dar apoio, pois o herói cômico não costuma agir sozinho. E como características do drama burguês, temos o triângulo amoroso entre BoJack, Diane e Sr. Peanubutter e mesmo o protagonista fazendo o possível para acabar com o casamento, Diane e Sr. Peanubutter, que são personagens caricaturalmente opostos, acabam se casando.

7.3 Imitação, paródia, ironia e crítica

A imitação que podemos pontuar em relação ao nosso objeto empírico não está na trama em si, mas na forma, estrutura, que é ligada a uma estética da repetição ou estética neobarroca, em que Calabrese (1987) aponta três aspectos: um novo estilo com base na diferenciação organizada, o policentrismo e a irregularidade regulada, que diz respeito ao ritmo como comportamento estético. Baseada do conceito de Calabrese, Zanetti (2009, p. 185) propõe uma inovação pela repetição, em que “a partir de um ‘modelo-base’, de um protótipo, articulam-se modos diferentes de repetições, seja no modo temático, no icônico ou no narrativo”. Ou seja, é o que estamos sugerindo neste artigo, que o subgênero *sadcom* é na verdade uma inovação pela repetição de elementos fundamentais, porém com novas roupagens nos temas, *pathos* do protagonista, *gags* e enredo.

Isto posto, tanto a paródia, quanto a sátira, a ironia e a crítica aparecem durante *BoJack Horseman*. Como exemplo de paródia, temos BoJack, sob efeitos de drogas no episódio 11, imaginando Diane criança no corpo de Lucy van Pelt, personagem da animação *Peanuts* (United Feature Syndicate, 1950-2011; Universal Uclick/Andrews McMeel Syndication, 2011-Presente). A cena é clássica no antigo desenho estadunidense, a personagem Lucy dando conselhos por cinco centavos, no nosso caso, Bojack fala a Diane que deseja que todos o amem, mas não sabe como fazer isso e pede para que Diane o diga que nunca é tarde demais para ser a pessoa que ele quer ser.

¹⁴ Original em inglês. Tradução livre: “See? People respond to the flawed portrait I painted of you. They see themselves in it.”

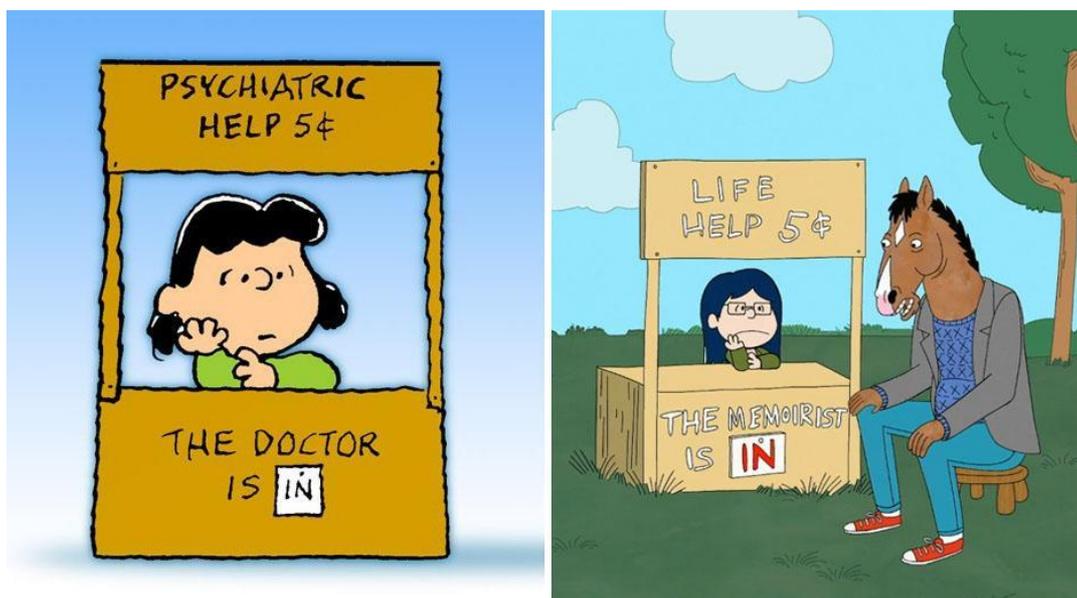


FIGURA 3 - Exemplo de paródia
FONTE - *Downer Ending* (1:11, *BoJack Horseman*, Netflix, 2014-2020)

A ironia aparece várias vezes na série, descrevamos dois exemplos ainda no episódio 11. O primeiro quando BoJack vai tentar escrever sua própria versão do livro para competir com a de Diane, na narrativa diz “Meus pais me amavam tanto, era uma loucura. Lembro de um domingo a tarde, minha mãe disse: [...] todos da sua turma tem inveja da sua inteligência e da sua habilidade no *kickball*, por isso comprei um *sundae* para você [...]”¹⁵, BoJack fala que seu texto está besta e aparece a cena de Butterscotch Horseman dando um tapa nele e dizendo “Bela escrita, Shakespeare”¹⁶, que é uma atitude mais próxima da família Horseman. Outro exemplo é quando BoJack, sob efeito de drogas, fala para Todd: “Ok. Então o que aprendemos? Aprendemos que se formos nos drogar, devemos nos drogar em casa, onde é seguro fazer isso. E juntos. Não é Todd?”¹⁷, e pega uma arma em seguida, mostrando que não é seguro usar as substâncias em casa.

¹⁵ Original em inglês. Tradução livre: “My parents loved me so much, it was crazy. I remember one sunday afternoon my mother said: [...] all the kids in school envy your intelligence and kickball ability. Here's an ice cream sundae [...]”

¹⁶ Original em inglês. Tradução livre: “Nice writing, Shakespeare.”

¹⁷ Original em inglês. Tradução livre: “Okay, so what did we learn? We learned that if we're going to do drugs, we should do them at home where it's safe to do them. Together. Right, Todd?”



FIGURA 4 - Todd, BoJack e Sara Lynn sob efeito de drogas na casa de BoJack
FONTE - *Downer Ending* (1:11, *BoJack Horseman*, Netflix, 2014-2020)

Por fim, o elemento de crítica, acreditamos que um dos principais aspectos que movem a trama da série, presente desde a comédia grega antiga, quando se falava sobre a *pólis* e política. Em *BoJack Horseman* a crítica acontece em relação aos famosos, ao *show business*, imprensa, política, ego, capitalismo e até ao desarmamento nos Estados Unidos. Um exemplo é no mesmo episódio, quando BoJack diz “Se todos tivéssemos armas, ninguém precisaria de armas e todos estaríamos seguros. Meu Deus, acho que resolvemos o problema das armas da América”¹⁸. Sendo assim, *BoJack Horseman* é uma série que, em sua estética da repetição, consegue inovar sobre os aspectos trágicos e cômicos, abordando temas atuais e sendo um bom exemplo de *sadcom*.

8. Considerações

Aqui discutimos o subgênero televisivo *sadcom*, que identificamos como uma intensificação da dramédia seriada. O termo *sadcom* já é conhecido em *sites* criados por fãs, mas ainda é pouco utilizado em artigos científicos. Na abordagem, buscamos elementos basilares na filosofia do drama, sobretudo nos campos do Teatro e da Literatura, para

¹⁸ Original em inglês. Tradução livre: “You know, if we all had guns, then no one would need a gun, and we would all be safe. Oh my God, I think we just solved the gun crisis in America.”

compreender o subgênero emergente. Deste modo, elencamos como objeto empírico a série *BoJack Horseman*, que nos deu recursos para entender o fenômeno.

A partir da primeira temporada de *BoJack Horseman*, analisamos o enredo, o protagonista e os elementos trágicos e cômicos. Observamos que o enredo está mais próximo do trágico do que do cômico, por causa da presença da *harmatía* ou falha trágica, porém os aspectos cômicos existem em demasia, como a paródia, ironia e crítica e isto nos mostra o papel social da comédia, que mesmo ridicularizando propõe reflexões sobre assuntos importantes da contemporaneidade. Além do trágico e cômico, existe a abordagem advinda do drama burguês, popularizada na televisão pelas *soap operas*, que é a melodramática, designada aqui pelo triângulo amoroso entre os personagens BoJack, Diane e Sr. Peanubutter. Ao perceber que existe utilização desses três tipos de narrativas - tragédia, comédia e melodrama – em nosso objeto, apontamos que em sua estrutura acontece o que Zanetti (2009) chama de “inovação na repetição”. Em relação ao protagonista, BoJack Horseman, responsável por direcionar a trama, observamos sérias questões morais, aspectos autodestrutivos, traumas, vícios e a tentativa de passar a imagem de alguém feliz, pois quer ser amado e saber que está fazendo o possível para isso. Ou seja, diferente dos famosos heróis bem quistos, BoJack é um personagem complicado, mas possui uma qualidade que faz a série conseguir mantê-lo como interessante: empatia.

É importante insistir que não estamos propondo que a *sadcom* é um gênero híbrido entre tragédia, comédia e melodrama, mas um subgênero da dramédia que se faz em suas particularidades. Consideramos também que, contrário às tradicionais *sitcoms*, caracterizadas pela multicâmera, clagues e muitas piadas por episódio, as *sadcoms* são ficções seriadas contemporâneas com episódios de até 30 minutos que não impulsionam o riso constantemente, trabalham com dramas psicológicos, sociais e familiares e propõem reflexões. Para o futuro, acreditamos que o fenômeno pode ser melhor observado com um *corpus* maior de *sadcoms*, mas o primeiro passo no estudo do subgênero foi dado e esperamos que este trabalho impulse outros estudiosos e profissionais do campo a entender a ocorrência do objeto.

Referências

ALMEIDA SILVA, Igor de. As metamorfoses da comédia. **Urdimento**, v. 1, n. 31, p. 253-271, abr. 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.5965/1414573101312018253>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

ARISTÓTELES. Sobre a arte poética. Tradução: Antônio Mattoso, Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução: Maria Ermantina Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fonte, 2004.

BLANCHOT, Maurice. **Le Livre à venir**. Paris: Gallimard, 1959.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego**: tragédia e comédia. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

BUTCHER, Samuel Henry. **Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art**. New York: Dover Publications, 1951.

CALABRESE, Omar. **A idade Neobarroca**. Tradução: Carmen de Carvalho e Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1987.

CARDOSO, Zelia de Almeida. O Anfitrião, de Plauto: uma tragicomédia? **Itinerários**, Araraquara, n. 26, p. 15-34, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/1167/947>>. Acesso em: 17 dez. 2019.

COSTA, Lilian Nunes da. **Mesclas genéricas na “tragicomédia” Anfitrião de Plauto**. 2010. 222 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2010. Disponível em: <<http://www.classicas.ufpr.br/recursos/anfitriao.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2019.

CREEBER, Glen; MILLER, Toby; TULLOCH, John. **The television genre book**. London: BFI Publishing, 2001.

DERRIDA, Jacques; RONELL, Avital. The Law of Genre. **Critical Inquiry**, v. 7, n. 1, p. 55-81, On Narrative (Autumn, 1980). Disponível em: <www.jstor.org/stable/1343176>. Acesso em: 03 dez. 2019.

FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HANDLEN, Zack. BoJack Horseman, Rick and Morty, and the Art of Cynical Sincerity. **Site AV Club**, ago. 2015. Disponível em: <<https://tv.avclub.com/bojack-horseman-rick-and-morty-and-the-art-of-cynical-1798283496>>. Acesso em: 18 dez. 2019.

MACHADO, Arlindo. Pode-se falar em gêneros na televisão? **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 6, n. 10, p. 142-158, jun. 1999. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3037>>. Acesso em: 11 dez. 2019.

_____. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MAURON, Charles. **Psychocritique du genre comique**: Aristophane, Plaute, Térence, Molière. 4. ed. Paris: José Corti, 2000.

MAZOTI, Patrícia Aurora Corrêa. Sobre a teoria dos gêneros dramáticos: drama burguês e drama novo. **A Palo Seco**: Escritos de Filosofia e Literatura. Ano 8, n. 8, p. 6-16, 2016. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/view/6314/pdf_1>. Acesso em: 24 dez. 2019.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MILLS, Brett. Comedy verite: contemporary sitcom form. **Screen**, v. 45, n. 1, p. 63-78, mar. 2004. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/screen/45.1.63>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

MITTELL, Jason. A Cultural Approach to Television Genre Theory. **Cinema Journal**, v. 40, n. 3, p. 3-24, Spring 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1353/cj.2001.0009>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SOUSA NETO, Dário Ferreira. A cartomante: uma tragicomédia machadiana. **Machado de Assis em Linha**, v. 5, n. 9, p. 171-185, 2012. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1983-68212012000100010>>. Acesso em: 11 dez. 2019.

RAAFLAUB, Kurt; OBER, Josiah; WALLACE, Robert. **Origins of democracy in ancient Greece**. University of California Press, 2007.

SANTOS, Adilson dos. A tragédia grega: um estudo teórico. **Revista Investigações**, v. 18, n. 1, p. 41-67, 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1501/1169>>. Acesso em: 15 dez. 2019.

SCHROTT, Rosa. **Escribiendo series de televisión**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2014.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Origem do drama seriado contemporâneo. **MATRIZES**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 127-143, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v9i1p127-143>>. Acesso em: 02 dez. 2019.

_____; FONTENELE, Melissa M. Baseado em fatos irreais: estilo e encenação na sitcom The Office. **Culturas Midiáticas**, ano IX, n. 17, p. 86-102, jul-dez/2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/cm/article/view/32215/16760>>. Acesso em 12 dez. 2019.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. **Dioniso**: apologia do teatro; **O amador de teatro ou a regra do jogo**. Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha; Maria Cecília de Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix; Ed. Universidade de São Paulo, 1978.

ZANETTI, Daniela. Repetição, serialização, narrativa popular e melodrama. **MATRIZES**, ano 2, n. 2, p. 181-194, primeiro semestre de 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/matrizas/article/viewFile/38230/41004>>. Acesso em 10 dez. 2019.