



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

MELISSA MARIA FONTENELE GOMES

**O EFEITO DE REAL NA TEVÊ:
MARCAS DO DOCUMENTÁRIO NA FICÇÃO SERIADA CONTEMPORÂNEA**

**JOÃO PESSOA
2018**

MELISSA MARIA FONTENELE GOMES

O EFEITO DE REAL NA TEVÊ:

MARCAS DO DOCUMENTÁRIO NA FICÇÃO SERIADA CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Comunicação.

Linha de pesquisa: Culturas Midiáticas Audiovisuais.

Orientador: Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva.

JOÃO PESSOA - PB

2018

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

G633e Gomes, Melissa Maria Fontenele.

O efeito de real na tevê: marcas do documentário na
ficção seriada contemporânea / Melissa Maria Fontenele
Gomes. - João Pessoa, 2018.

103 f. : il.

Orientação: Marcel Vieira Barreto Silva.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Televisão. 2. Ficção seriada. 3. Documentário. 4.
Efeito de real. I. Silva, Marcel Vieira Barreto. II.
Título.

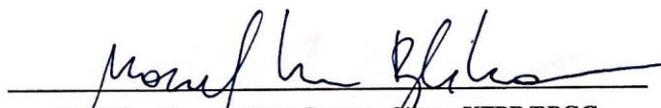
UFPB/BC

MELISSA MARIA FONTENELE GOMES

**O EFEITO DE REAL NA TEVÊ:
FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO NAS SÉRIES CONTEMPORÂNEAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Comunicação.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva - UFPB/PPGC
(ORIENTADOR)

Prof. Dr. Claudio Cardoso de Paiva – UFPB/PPGC
(MEMBRO INTERNO)



Prof. Dr. Esther Império Hamburger – USP/PPGMPA
(MEMBRO EXTERNO)

AGRADECIMENTOS

A minha mãe e minha família em Natal, pelo amor, segurança e fé que não esmorecem nem um só dia. E a minha família em João Pessoa, pelo acolhimento na cidade que hoje eu considero meu lar.

A Marcel, pela orientação, paciência e conselhos que levarei para a vida. A ele sou grata por me fazer ver que professores também são amigos e inspirações.

A Lucas, pelo afeto e pelo incansável estímulo de me fazer ver o mundo com olhos mais otimistas e vibrantes.

A Virgínia, por todos os risos, lágrimas e mapas astrais compartilhados pelo caminho.

A João, Igor, Paulo, Marina, Raiana, Larissa, Marília, Felipe, Wendel, Edina, Jéssica, Daniel, Luan, Bia e a todos os amigos e amigas, de copo e de cruz, que ajudaram a deixar a vida mais leve.

Aos professor Mousinho e os demais professores da UFPB que contribuíram de forma significativa para minha formação.

A professora Esther Hamburger e ao professor Claudio Paiva que gentilmente aceitaram o convite para participar da banca.

E a Capes, pelo auxílio financeiro que tornou essa pesquisa possível.

*“Mas não falemos de fatos. Os fatos já não têm importância para ninguém.
São meros pontos de partida para o pensamento e a invenção.”*

utopia de um homem que está cansado

O livro de areia, Jorge Luis Borges

RESUMO

Esta pesquisa analisa as aproximações e os tensionamentos entre o real e a ficção nas séries de televisão contemporâneas. Através da concepção de efeito de real, formulada por Roland Barthes (2002), e de estilo, a partir de David Bordwell (2008) e de Jeremy G. Butler (2010), procuramos perceber como códigos tradicionalmente engendrados enquanto representações da realidade, principalmente aqueles vindo do gênero documental, operam para produzir uma impressão de realidade. Para tanto, a análise busca dar conta de quatro categorias divididas entre a *sitcom* *The Office* (NBC: 2005-2013), no qual entrevista e câmera são exploradas; e o drama *Narcos* (Netflix: 2015-), marcado pelo uso da voz *over* e da imagem de arquivo. Ao longo do trajeto ainda destacamos outras séries contemporâneas em que o real e a ficção se relacionam ao estabelecer conexões com o mundo histórico.

Palavras-chave: ficção seriada televisiva; documentário; efeito de real; the office; narcos.

ABSTRACT

This research analyzes the approximations and tensions between that which is real and that which is fiction in contemporary TV shows. Through the concept of real effect, formulated by Roland Barthes (2002), and the concept of style, formulated by David Bordwell (2008) and Jeremy G. Butler (2010), we attempt to perceive how protocols traditionally engendered as a representation of reality, especially those coming from the documentary genre, operate to produce a realistic impression. To do so, this analysis seeks to account four categories shared between the sitcom *The Office* (NBC: 2005-2013), in which the interview and camera are explored; and the Netflix drama, *Narcos* (2015-), noticeable for the use of voice over and file image. Moreover, we also highlight other contemporary series in which reality and fiction relate to establish association to the historical world.

Keywords: television serial fiction; documentary; the real effect; the office; narcos.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 Esquema de estúdio multicâmera	30
Fig. 2 Entrevista em Larry David: CYE	40
Fig. 3 Entrevista em Larry David: CYE	40
Fig. 4 Imagem de arquivo em Larry David: CYE	41
Fig. 5 Imagem de arquivo em Larry David: CYE	41
Fig. 6 Depoimento de Abed (2x16)	44
Fig. 7 Equipe de filmagem (2x16)	44
Fig. 8 Depoimento de Abed (3x08)	44
Fig. 9 Presença da câmera (3x08)	44
Fig. 10 Créditos no teaser (4x06)	45
Fig. 11 Depoimento no teaser (4x06)	45
Fig. 12 Abertura padrão da série Veep	47
Fig. 13 Abertura do episódio singular (5x09)	47
Fig. 14 Episódio Not Yet Titled (3x07)	48
Fig. 15 Abertura do episódio Not Yet Titled (3x07)	48
Fig. 16 Simulação telejornal (1x02)	51
Fig. 17 Imagem de arquivo fictícia (1x02)	51
Fig. 18 Imagem de câmera de vigilância (1x02)	51
Fig. 19 Depoimentos em Modern Family (1x01)	52
Fig. 20 Depoimentos em Parks and Recreation (1x01)	52
Fig. 21 Planta do escritório da Dunder Mifflin	55
Fig. 22 Entrevista com Jim na 1ª temporada (1x02)	57
Fig. 23 Entrevista com Jim na 4ª temporada (4x02)	57
Fig. 24 Entrevista com Michael na 2ª temporada (2x01)	57
Fig. 25 Entrevista com Michael na 6ª temporada (6x26)	57
Fig. 26 Ryan e Kelly no anexo do escritório (4x02)	58
Fig. 27 Plano de reação de Kelly em entrevista (4x02)	58
Fig. 28 Entrevista com escritório ao fundo (2x03)	59
Fig. 29 Entrevista com escritório e personagens ao fundo (4x03)	59
Fig. 30 Ryan em plano médio (4x09)	61
Fig. 31 Ryan em primeiro plano (4x09)	61

Fig. 32 Michael em plano médio (4x09)	61
Fig. 33 Ryan em primeiro plano (4x09)	61
Fig. 34 Michael ainda em plano médio (4x09)	62
Fig. 35 Ryan também em plano médio (4x09)	62
Fig. 36 Michael em primeiro plano (4x09)	62
Fig. 37 Câmera focaliza o telefone (4x09)	62
Fig. 38 Ryan em close-up (4x09)	62
Fig. 39 Michael volta ao plano médio (4x09)	62
Fig. 40 Ryan retorna em primeiro plano (4x09)	62
Fig. 41 Michael em plano médio (4x09)	62
Fig. 42 Ryan em primeiro plano (4x09)	63
Fig. 43 Michael continua em plano médio (4x09)	63
Fig. 44 Ryan e Michael em plano americano (2x04)	64
Fig. 45 Câmera acompanha Ryan (2x04)	64
Fig. 46 Câmera para com Dwight em primeiro plano (2x04)	65
Fig. 47 Ryan passa por Dwight (2x04)	65
Fig. 48 Desenho da encenação 01	65
Fig. 49 Posição da câmera antes do alarme (2x04)	66
Fig. 50 Câmera em zoom out (2x04)	66
Fig. 51 Câmera em zoom in em Dwight (2x04)	67
Fig. 52 Planos intercalam Dwight e Angela (2x04)	67
Fig. 53 Câmera em leves movimentos (2x04)	67
Fig. 54 Câmera em movimento mais rápido (2x04)	67
Fig. 55 Câmera acompanha Michael (2x04)	67
Fig. 56 Imagem de câmera de vigilância de Michael (2x04)	67
Fig. 57 Desenho da encenação 02	68
Fig. 58 Câmera em plongée (2x04)	69
Fig. 59 Último plano com a câmera plongée (2x04)	69
Fig. 60 Imagem de arquivo de Sarah Palin (4x01)	77
Fig. 61 Imagem de arquivo ao fundo de Wayne LaPierre (4x01)	77
Fig. 62 Imagem de arquivo no início da temporada (1x01)	79
Fig. 63 Imagens de arquivo no final da temporada (10x01)	79
Fig. 64 Imagem de Vicent Bugliosi (3x01)	80
Fig. 65 Imagem de Barbara Walters (10x01)	80

Fig. 66 Imagem em tela cheia de Bob Costas (2x01)	80
Fig. 67 Imagem de arquivo de Pablo Escobar durante abertura.....	83
Fig. 68 Imagem de arquivo de Murphy e comparsas de Escobar durante abertura.....	83
Fig. 69 Imagem de arquivo ilustrativa (5x01)	90
Fig. 70 Imagem de arquivo de protesto na Colômbia (5x01)	90
Fig. 71 Encenação do mugshot de Escobar (1x01)	91
Fig. 72 Imagem de arquivo de Escobar (1x01)	91
Fig. 73 Imagem de arquivo de repórter (7x01)	92
Fig. 74 Imagem de arquivo de recurso gráfico em telejornal (7x01)	92
Fig. 75 Imagem de arquivo de apresentador na bancada de telejornal (7x01)	93
Fig. 76 Imagem de arquivo dentro diegese (7x01)	93
Fig. 77 Imagem de arquivo de Escobar em tela (4x01)	94
Fig. 78 Imagem de arquivo ilustrativa de Nicarágua tela cheia (4x01)	94
Fig. 79 Imagem de arquivo na diegese (4x01)	95
Fig. 80 Dramatização com imagem de arquivo (4x01)	95
Fig. 81 Imagens de arquivo de Escobar na diegese (4x01)	96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I: AS RELAÇÕES ENTRE FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO	16
1.1 Televisão e serialização contemporânea	16
1.2 Entre documentário e ficção	25
1.2.1 Os modos de representação do documentário	26
1.2.2 Apontamentos sobre o efeito de real	27
1.3. Teorizando o estilo audiovisual	28
1.4 Metodologia	31
CAPÍTULO II: O FALSO DOCUMENTÁRIO	35
2.1 Sobre o conceito de <i>sitcom</i> e <i>mockumentary</i>	35
2.1.1 O <i>mockumentary</i>	35
2.1.2 A <i>sitcom</i>	37
2.2 Comédia de situação e falso documentário na televisão	39
2.2.1 Os episódio singulares	41
2.2.2 As séries correlatas	49
2.3 Análise: <i>The Office</i>	53
2.3.1 A entrevista	55
2.3.2 A câmera	59
CAPÍTULO III: AS MARCAS DOCUMENTAIS	71
3.1 A realidade na televisão	71
3.2 A ilusão referencial no drama contemporâneo	74
3.2.1 O telejornal na ficção	75
3.2.2 Os arquivos do real	78
3.3 Análise: <i>Narcos</i>	80
3.3.1 A voz <i>over</i>	84
3.3.2 A imagem de arquivo	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100

INTRODUÇÃO

Fotografias, biografias, documentários, *reality shows*, filmes baseados em histórias verídicas, blogs, vídeos no Youtube. Inúmeras são as formas de desvelar a vida e eventos privados ou públicos para o mundo na contemporaneidade. Essa não é uma tônica exclusiva do novo século, uma vez que a disseminação de imagens com o surgimento da fotografia naturalizou e tornou crível experiências antes opacas. Contudo, a hipervisibilidade e dramatização do real está cada vez mais intensificada nos meios de comunicação e entretenimento atuais.

Marcel Martin (2003) e Ismail Xavier (2003) já perceberam que as linguagens audiovisuais por suas propriedades de som, imagem, cor e movimento criam uma ilusão e uma identificação dos espectadores com o mundo real. Porém, certas práticas usadas por obras de ficção contemporâneas não se referem ao real apenas desse modo, elas procuram através de suas narrativas e estilos transmitir intencionalmente uma impressão de realidade ao colocar em foco situações, pessoas e acontecimentos nos quais espectadores podem (re)conhecer como autênticos. Beatriz Jaguaribe aponta que as “estéticas do realismo” constroem uma representação potencializada da realidade ao organizar o fluxo difuso do cotidiano e, assim, “oferecer retratos críticos da ‘experiência do mundo’ não porque engendram uma representação insólita de uma ‘realidade estranhada’, mas porque fazem a ‘realidade’ tornar-se ‘real’” (2007, p. 101-102).

Quando, em 1968, Roland Barthes escreve um ensaio sobre o *efeito de real* na literatura a partir de autores como Flaubert e Michelet e suas descrições detalhadas tão obedientes às regras da “verossimilhança estética”, o autor termina por proferir uma ideia na qual pode-se apoiar as mais diversas vertentes artísticas que têm o real, ou melhor, a impressão de realismo, por espinha dorsal. Para Barthes (2004), a descrição de objetos insignificantes para o relato, mas com referentes no mundo histórico, situa a realidade na narrativa e intensifica a sensação de verdade no discurso ficcional.

Ainda que se dê um salto de quase duzentos anos dos romances modernos até as ficções seriadas televisivas contemporâneas, é possível identificar os elementos provocadores do *efeito de real*: imagem de arquivo, personalidades históricas, depoimentos, entre outras técnicas cultural e socialmente projetadas como representação da realidade. O *efeito de real* é, então, indissociável do estilo, especialmente no

audiovisual pois, tal como descreve David Bordwell (2008, p. 58), o estilo é a “superfície perceptual” de todas as obras audiovisuais.

Para refletir sobre o efeito de real na ficção seriada contemporânea, pretendemos, nesta dissertação, apontar como uma miríade de programas utiliza marcas estilísticas do documentário para compor a sua encenação. Assim, nosso maior interesse reside em explorar como essas marcas – representadas aqui pela entrevista, modos de câmera, voz *over* e imagem de arquivo – são incorporadas ao texto ficcional das séries *The Office* e *Narcos* afim de produzir uma aparência realista.

Dessa maneira, no primeiro capítulo realizamos um apanhado teórico de estudos que refletem sobre as novas circunstâncias e frequentes mudanças vividas pela televisão nos últimos anos, com atenção especial às séries de ficção contemporâneas. Tomamos como ponto de partida a ideia de cultura das séries desenvolvida por Marcel Silva (2012), explicada a partir de três pontos principais: as formas narrativas, o contexto tecnológico e os modos de consumo.

Ainda no capítulo inicial, fazemos um breve apanhado histórico das chamadas Eras de Ouro da Televisão como uma forma de perceber o crescimento narrativo e estilístico das séries contemporâneas. Nesse sentido, contextualizamos desde sua primeira fase formada pelos teleteatros, entre as décadas de 1940 e 1960; passando pela segunda fase com séries como *Hill Street Blues* e *Twin Peaks*, marcos para a televisão e primordiais para o drama seriado como conhecemos hoje; até sua fase atual, a qual foi inaugurada no início da década de 2000 cujo principal expoente artístico e comercial, como aponta o autor e crítico Sepinwall (2012), é a série *The Sopranos*.

A relação entre ficção e documentário, além dos elementos particulares e modos de representação que compõe o gênero realista, é também debatida neste capítulo. Com viés essencialmente teórico, procuramos elucidar a concepção de efeito de real de Barthes, fundamental para a análise de todo o trabalho, e sobre a questão do estilo audiovisual e suas funções analíticas, utilizando Bordwell (2008; 2010) no campo cinematográfico, e Butler (2010), no televisivo.

No segundo capítulo, abordamos uma temática controversa nos estudos documentais, mas nem por isso de difícil conceituação ou discussão: o falso documentário, popularmente conhecido como *mockumentary*. O embrião desse tipo de narrativa remete ao versátil cineasta e roteirista norte-americano Orson Welles, com a

polêmica transmissão de rádio *A Guerra dos Mundos*, adaptado do livro homônimo de H. G. Wells.

Em 1939, a estação de rádio Columbia Broadcasting System (CBS) levou ao ar a “notícia”, inserida no meio da programação normal, de que uma nave alienígena havia pousado em uma fazenda de Nova Jersey, nos Estados Unidos. Segundo o boletim, os extraterrestres estavam munidos de raios mortais com o objetivo de exterminar a raça humana. Foi o que bastou para que inúmeras pessoas acreditem que se tratava de um boletim verídico e instalar o caos na cidade. A comoção foi tão grande que rendeu a O. Welles uma notoriedade que possibilitou a produção de seus filmes, entre eles o aclamado *Cidadão Kane* (1941).

A tradição do *mockumentary* é longa no audiovisual, desde o próprio Welles com *Verdades e mentiras* (1974) e Woody Allen com *Zelig* (1983), até *A Bruxa de Blair* (1999) de Eduardo Sánchez e Daniel Myrick, *Opération Lune* (2002) de William Karel, além do brasileiro *Recife Frio* (2009), do pernambucano Kleber Mendonça Filho.

Nos últimos anos, o *mockumentary* voltou a agenda do entretenimento a partir, principalmente, da ficção seriada televisiva que achou nele uma forma de renovar e criar uma nova safra de séries de comédia. Neste trabalho, então, discorremos sobre obras como *Arrested Deveolpment*, *Curb Your Enthusiasm*, *Community*, *Modern Family*, *Mozart in The Jungle*, *Parks and Recreation* e *Veep*, além de *The Office* que tem o falso documentário enquanto estrutura primordial. A partir da análise do uso da entrevista, típica do documentário participativo, e da câmera na mão, procuramos perceber os tensionamentos entre o real e a ficção, além do movimento entre razão e absurdo a fim de produzir um efeito cômico.

No terceiro e último capítulo, a voz *over* e a imagem de arquivo são colocadas em pauta enquanto marcas concretas do documentário na série *Narcos*. A primeira categoria é a voz *over*, verbalizada através de um narrador onisciente intruso, segundo a tipologia de Norman Friedman (2002) sobre o ponto de vista na ficção. O autor classifica o narrador em cinco tipos, tendo a literatura como base: o autor onisciente intruso, surge em primeira pessoa consciente e participativo durante toda a história; o narrador onisciente neutro, o qual descreve e explica a história em terceira pessoa; “eu” como testemunha, em que narra em primeira pessoa, mas é interno ao texto; o narrador protagonista, onde não há onisciência e narra a partir do seu ponto de vista limitado enquanto personagem; e, por fim, a onisciência seletiva múltipla, em que o narrador

“desaparece”, deixando a impressão de que os fatos se desenrolam sozinhos. Com o narrador em foco, procuramos observar nesse tópico os modos pelos quais a série desenvolve e molda a sua visão de mundo e, como consequência, guia a percepção do telespectador.

A categoria seguinte é a imagem de arquivo, destrinchada através de suas funções na obra, sendo elas de ilustração, validação e reflexividade. O primeiro filme baseado em imagens de arquivo, o chamado *filme de compilação*, é creditado a cineasta russa Esther Shub que, em 1927, produziu *A Queda da Dinastia Romanov* em comemoração aos dez anos da Revolução de 1917. No Brasil, *Nós Que Aqui Estamos Por Vós Esperamos* (Marcelo Masagão, 1998) e *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017) são exemplos de filmes de compilação contemporâneos cuja narrativa se fundamenta no uso de imagens de arquivo, seja fotografias de pessoas do século XX ou vídeos amadores e de família, recontextualizadas e deslocadas pela montagem.

Por muito tempo na televisão as imagens de arquivo se mantiveram encapsuladas no seu uso estrito, isto é, ligadas a concepção de evidência do real pela tradição difundida principalmente pelo telejornal. A esse respeito, François Jost aponta que a obstinação de mostrar e falar da realidade é uma pretensão televisiva, “como se as mídias tivessem progressivamente se atribuído uma soberania particular (...): a ficção para o cinema; a realidade para a televisão; o lúdico para o *music-hall*” (2007: 93).

De modo geral, tanto *Narcos* quando *The Office* utilizam a tradição da tevê para construir, camada a camada, um *efeito de real* e, assim, evocar os códigos documentais como uma comprovação categórica do discurso. Por fim, chegamos a mais um instrumento de construção da impressão de realidade, a *ilusão referencial* também pensada por Barthes (2004) em seu célebre ensaio. Essa ilusão nada mais é do que marcas aleatórias, no sentido que poderiam ser substituídas por quaisquer outras que levassem àquele mesmo resultado, que aparentam à realidade, mas são, na verdade, fabricadas. Isso porque, como nos diz o autor, até a mais realista das narrativas só se desenvolve segundo vias irrealistas.

CAPÍTULO 1

AS RELAÇÕES ENTRE FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO

1.1 Televisão e a serialização contemporânea

A televisão enquanto dispositivo midiático transcende o que seu sentido etimológico demonstra: ela vai além de possibilitar uma visão à distância. Como *dispositivo*, é formado por um grupo de estratégias que encerram relações de poder e de saber, segundo a leitura de Foucault feita por Giorgio Agamben (2009, p. 28-29); e como *mídia*, movimenta textos, discursos, eventos em uma constante construção, desconstrução e transformação de significados, como aponta Roger Silverston (2011, p. 33). Nesse sentido, o meio se mostra complexo e as frequentes mudanças nas formas de produzir e consumir seus programas, em especial no que se refere às séries contemporâneas, têm tornado a definição do que *é e não é* televisão, resvaladiça.

Desde o seu surgimento, a televisão teve como uma de suas principais características a domesticidade – não só como aparelho de entretenimento, mas também como bem de consumo nos lares ao redor do globo. Nos dias atuais, é seguro afirmar que a tevê é mais do que um objeto de decoração, declaração de poder econômico ou mesmo um meio sem conteúdo de valor artístico; ela está nos shoppings, nos escritórios, nos restaurantes e até nos carros. A televisão está em todo lugar, do espaço público ao privado e individual.

Contudo, de modo específico, podemos deixar claro que o consumo das séries televisivas não se configura apenas no ambiente doméstico somente pela expansão do sinal digital transmitido pela tevê comercial e a cabo; é, sobretudo, graças à internet. Se tomarmos como exemplo as séries norte-americanas, o consumo se torna ainda mais simples: podemos baixar um episódio minutos após sua transmissão ser encerrada nos Estados Unidos e assisti-lo sempre que der vontade, seja em casa no próprio televisor, seja na rua através do computador, celular, *tablet*.

Essa nova forma de ampliação e fruição das obras seriadas é chamada por Marcel Silva de “cultura das séries”. Nas palavras do autor, cultura das séries “é resultado dessas novas dinâmicas espetatoriais em torno das séries de televisão, especialmente, as de origem norte-americana” (2013, p. 3). As formas narrativas, o contexto tecnológico e os modos de consumo são as três condições para a compreensão

da conjuntura atual que permite a ação desse fenômeno cultural, ou seja, a notoriedade que as séries alcançaram na programação televisiva.

Segundo Silva, as formas narrativas estão intimamente ligadas a ascensão da tevê enquanto lugar de potencialidades artísticas. No entanto, a capacidade de uma série televisiva ser reconhecida por sua qualidade não recai na encenação ou em uma linguagem carregada de valores representativamente cinematográficos, mas sim na sofisticação do texto que reproduz características basilares das obras seriadas, como a repetitividade, mas sem cair em clichês. Nesse sentido, a perspectiva formalista, que durante bastante tempo foi menosprezada pelos estudos acadêmicos, não pode ser deixada de lado quando se busca entender as mudanças experimentadas pelas séries.

O motivo para tal desprezo remete a uma escolha aparentemente arbitrária de estudiosos e críticos ao longo do desenvolvimento televisivo. Como assegura Kristin Thompson (2003), dentre as razões para o impedimento da análise artística dos programas de tevê, está o grau de relevância que outras esferas culturais, como a produção e recepção, obtiveram em detrimento da análise formal. Além disso, havia uma relutância aparente em analisar obras individuais, priorizando os estudos etnográficos ao examinar a programação de determinado período.

No entanto, a prioridade nos estudos culturais não ocorria somente por tendência. Se hoje temos a facilidade de fazer *downloads*, comprar DVDs ou simplesmente apertar o *play* em uma plataforma de *streaming* para ver e rever episódios ou temporadas inteiras de séries, nos anos precedentes não era tão simples. O surgimento de aparelhos para gravação e reprodução de vídeos possibilitou a análise detalhada de programas ou de apenas parte deles, sem a necessidade de acompanhá-los no momento em que vão ao ar. Assim, a evolução tecnológica amplia e cria novas formas de entendimento e produção dos conteúdos audiovisuais.

Nesse sentido, a segunda condição proposta por Silva (2012) é o contexto tecnológico, que se refere especialmente à internet. A facilidade de compartilhamento, acesso e consumo de produtos televisivos atuais e antigos através da rede não só está moldando uma nova geração de espectadores, como reajustando um público já habituado à televisão e à forma de exibição dos programas pelas emissoras. Ao perceber a consolidação do novo contexto, a tevê em si busca estratégias para conquistar e se manter no espaço digital. Silva destaca o oferecimento de produtos inéditos por parte dos canais, mas também a disponibilização daqueles programas que não estão mais no

ar, mas que fazem parte da história e tem seu valor cultural. É nesse momento que se dá a cibertelefilia. Como pontua o pesquisador, sua formação se dá no momento em que há uma conexão entre o passado e o presente através de obras que nos possibilita entender a trajetória e evoluções de formatos e gêneros televisivos, e a estrutura para tal espetatorialidade se dá através do meio digital.

Isto é, no que concerne à séries, cada vez mais os acervos digitais de material televisivo funcionam como uma grande e mais acessível cinemateca - fazendo o paralelo com o cinema, a cinefilia não é simplesmente acompanhar arduamente tudo o que passa nas salas de cinema semana após semana, mas o interesse diacrônico em outras épocas cinematográficas, em suas diferentes linguagens, no amplo escopo de matrizes culturais produtoras de filmes. De modo análogo, o interesse pelo universo das séries em muito tem ampliado a oferta de material televisivo para além do que está sendo exibido sincronicamente, indo em direção a séries clássicas que agora podem ser revistas à luz dos interesses atuais. (SILVA, 2013, p. 10)

A troca e o constante fluxo de materiais e informações sobre as séries de televisão por meio da internet, não é restrita apenas ao consumo estático. O público, neste caso a comunidade de fãs, passou a criar práticas participativas não só entre si, mas entre as emissoras também. São então os modos de consumo que compõem o terceiro ponto para se entender a cultura das séries.

Há uma correlação clara entre o contexto tecnológico e o consumo atual. A televisão estimula o público a um engajamento que vai além do programa em si, ao gerar conteúdo próprio para diferentes plataformas como episódios para web, perfis de personagens nas redes sociais, sites, blogs, entre outras estratégias de engajamento de fãs. Em paralelo, os fãs ampliam os conhecimentos acerca daquele universo ficcional enquanto criam e divulgam suas próprias obras, independentemente da localidade ou cultura que estão inseridos.

A crítica também tem um papel relevante em uma cultura das séries, no sentido em que são necessários espaços específicos para notícias, análises e divulgação dos programas, seja em grandes veículos, seja em blogs de menor abrangência (SILVA, 2013, p. 14). No caso de sites e blogs, ainda que seus organizadores não sejam profissionais da área, eles alimentam o ciclo base do fenômeno.

É importante ver que não há hierarquia entre as três condições. Elas se relacionam e se influenciam de modo constante, sendo necessária cada uma delas para entender a complexidade das novas formas de fazer e ver televisão. Neste trabalho,

contudo, a forma é o que mais nos interessa. Ela será o norte para a análise de séries contemporâneas cuja ficção e realidade se aproximam e se tensionam para produzir estilo e narrativa própria.

Kristin Thompson (2003) confirma que é possível estudar televisão e cinema de modos separados, sem a constante comparação entre as duas linguagens. Parece óbvio, mas assim como o cinema tem o teatro em sua base histórica, a televisão, especialmente quando nos referimos às séries contemporâneas, traz o cinema e suas tecnicidades muitas vezes como referências em suas produções. Sem mencionar todas as características que as aproximam – fotografia, edição, encenação – e que são usadas para contar histórias, independe do gênero de cada obra.

Atualmente, a comparação entre as duas formas audiovisuais parece ainda mais inflamada com o surgimento e legitimação de séries, por parte da crítica e do público, como arte. Nas últimas décadas do século XX poucos eram os programas que recebiam elogios e notoriedade por sua qualidade técnica e narrativa. *Hill Street Blues* (1981-1987), *St. Elsewhere* (1982-1988), e *Twin Peaks* (1990-1991) são exemplos de séries lembradas como marco televisivo e sinônimo do que passou a ser chamado de *Quality TV*. O conceito, criado por Jane Feuer (1984) e ampliado a nível analítico por Robert J. Thompson (1996), se refere a programas com uma lista de características que os tornavam distintos na televisão comercial norte-americana, tais como a mistura de gêneros, a excelência dos roteiros, e a boa reputação dos seus criadores.

A distinção entre as obras de “qualidade” e o resto da programação televisiva têm em comum sua aparência com o cinema e mesmo com sua relação direta à nomes proeminentes do cinema, como é o caso de *Twin Peaks* e um dos seus criadores, o diretor e roteirista David Lynch. A partir dos anos 2000, o modelo recorrentemente usado para definir e analisar séries que poderiam ser (e muitas foram) alçadas ao status de arte pela qualidade de seu texto, passou a ser a *complexidade narrativa*. Criado por Jason Mittell (2012), o termo categoriza programas em que os episódios se relacionam com a série como um todo sem a necessidade de fechamento da trama temporal ou serial, privilegiando a continuidade e a diversidade de gêneros.

Ainda que as séries procedurais e a *sitcom* tradicional estejam em maior quantidade na programação televisiva atual, a experimentação e refinamento estético entrou na ordem do dia dos canais. O resultado foi o surgimento de programas que viraram referência e reafirmaram a tevê enquanto meio possível para a criação artística.

No espectro das séries dramáticas, podemos citar *The Sopranos* (1999-2007), *The Wire* (2002-2008) e *Mad Men* (2007-2015), além das globalmente populares *Breaking Bad* (2008-2013), *House of Cards* (2013-) e *Narcos* (2015-). Na comédia, houve a experimentação de formatos e invenções estilísticas com *Arrested Development* (2003-), *The Office* (2005-2013) e *30 Rock* (2006-2013), que angariaram não só uma ativa comunidade de fãs, mas também boa repercussão da crítica.

A nova Era de Ouro da televisão parecia estar em curso. A mídia¹ começa a definir quais são esses programas e explicar por que eles parecem elevar a televisão e compará-la com o cinema nos últimos anos. Em 2012, o crítico norte-americano Alan Sepinwall lança o livro “The Revolution Was Televised” em que busca analisar séries dramáticas que contribuíram para a excelência artística na televisão contemporânea dos Estados Unidos. Na mesma trilha, o escritor Brett Mills (2013) entrevista os criadores, descreve e comenta personagens em “Homens Difíceis - Os Bastidores do Processo Criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men”. Algo semelhante, porém mais abrangente, fez a professora e roteirista Christina Kallas em “Na sala de Roteiristas”, publicado no Brasil em 2016. No âmbito nacional, a escritora e roteirista Sonia Rodrigues (2014) publica “Como Escrever Séries”, no qual também toma por base os dramas de sucesso estadunidense para criar um manual destinado àqueles que buscam entender e escrever roteiros televisivos. Embora não sejam trabalhos acadêmicos, mas livros gerais voltados tanto para os entusiastas quanto para os profissionais da área, essas publicações são sintomas da transformação televisiva, que buscam compreender e suprir a necessidade desse novo grupo formado pela cultura das séries.

Podemos lembrar que é comum que os críticos e a própria academia delimitem períodos televisivos como “eras de ouro”. Contudo, o consenso sobre quais são tais períodos é impreciso e gera discussões. De modo geral, podemos demarcar de 1947 à 1960, tomando por base Thompson (1996), como a primeira Era de Ouro da TV². No

¹ <https://www.nytimes.com/2017/08/18/arts/television/its-the-golden-age-of-tv-and-writers-are-paying-the-toll.html>; <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/era-de-ouro-das-series-comecou-quase-cinco-decadas-depois-do-inicio-do-genero-na-televisao-16955373>; <https://www.nytimes.com/2014/03/10/business/media/fenced-in-by-televisions-excess-of-excellence.html>.

² O fim da Era de Ouro da Televisão foi em 9 de maio de 1961, oficializada pelo próprio governo norte-americano. O caso aconteceu quando o presidente Kennedy nomeou Newton Minow para liderar a *Federal Communications Commission* (FCC), órgão criado na década de 1920 para regular critérios na difusão de rádio e, anos mais tarde, também se tornou responsável pela televisão. Na convenção da *National Association of Broadcasters*, Minow falou que a programação televisiva estava definhada. O discurso em defesa dos “interesses públicos” e contra a “violência, sadismo, assassinatos”, fez com que uma nova programação surgisse, limitando-se às pressões do governo.

entanto, são determinados gêneros e programas nos dão fundamento para estabelecer épocas nos quais a televisão tem a qualidade e a inovação como principal referência. Nesse sentido, a chamada primeira era é formada principalmente pelos teleteatros, surgidos nos primeiros anos da televisão. Sua importância é inquestionável, uma vez que “em vários lugares do mundo, inclusive no Brasil, o teleteatro representou um elemento crucial para o estabelecimento dos canais, com suas estrelas exclusivas e autores de renome” (SILVA, 2015, p. 134).

Motivos econômicos, técnicos e culturais deram fim ao reinado dos teleteatros. Os produtores executivos pediam a diminuição do orçamento pelas limitações físicas dos estúdios, com redução de cenários, elenco e cenas que exigissem custos elevados para serem produzidas, gerando o que roteiristas, diretores e atores em sua maioria vindos do teatro chamasse de “queda da qualidade” (FURQUIM, 1999, p. 125). O desenvolvimento do vídeo e a popularização do televisor na classe média também contribuiu para a dissolução do gênero. Essa ruptura proporcionou uma mudança na programação televisiva comercial com a fortificação as comédias de situação (*sitcom*) que seguiam os padrões reduzidos de produção; o folhetim, cuja herança literária e radiofônica asseguravam sua estrutura melodramática e popular; e ainda impulsionou a criação dos dramas seriados e dos seus subgêneros.

Os seriados que surgiram no fim da década de 1950 e na década de 1960, a exemplo de *Zorro* (1957), *Bonanza* (1959), *Doctor Who* (1963) e *Star Trek* (1966), inauguraram o modelo de serialização com universos ficcionais próprios, episódios unitários e personagens fixos vivendo situações que se repetem em sua estrutura dramática. Ou seja,

essas séries operavam um processo complexo de repetição e de renovação, em cujo cerne estava também um determinante econômico: com elenco fixo, cenário repetido e, principalmente, situações dramáticas replicadas *ad infinitum*, as séries ganhavam uma característica procedural, ou seja, a cada episódio decorria uma história nova em torno de eventos condizentes a seus universos dramáticos: um crime novo a ser investigado, o retorno do inimigo sempre vencido e logo recuperado, uma doença de difícil cura, etc. (SILVA, 2015, p. 135)

Alguns anos depois, esse modelo procedural achou o seu lugar ao sol nas comédias norte-americanas dos anos 1970, em que público, crítica e estudiosos sustentavam uma reação positiva a programas como *The Mary Tyler Moore Show*

(1970-1977), *All in the Family* (1971-1979) e *M*A*S*H* (1972-1983). Thompson (1996, p. 29) destaca afirmações de Horace Newcomb, um dos pioneiros nos estudos de televisão, sobre esta década como “anos de ouro da televisão”. Ainda segundo o autor, muito além dos prêmios conquistados por essas séries, foi mais significativo o fato que os espectadores gostaram tanto desses programas quanto os críticos e acadêmicos. Contudo, a aparente revolução e essência artística que proporcionaria a emergência das aclamadas séries contemporâneas veio nos anos 1980 com a segunda Era de Ouro da TV.

A série *Hill Street Blues*, cujo primeiro episódio foi ao ar em 1981, é considerado um marco para o novo drama televisivo. A principal questão foi como a série – no espectro do gênero policial, mas também flertando com a comédia –, se mostrou diferente de tudo que era transmitido na tevê até então: câmera tremida, movimentos frenéticos, diálogos rápidos e impressões de realismo eram usadas em cada episódio como forma de reiterar sua posição diferenciada frente à programação “regular” da televisão.

O texto e os personagens também tinham sua parcela atípica para tevê. Se as primeiras séries procedurais que apareceram nos anos 60 traziam personagens planos, cujos valores e características não se alteravam ao longo da história, *Hill Street Blues* mostrava as subjetividades, vulnerabilidades e problemas que transformava seus personagens à medida que a trama avançava. Em termos estéticos, é plausível afirmar que o programa provou que é possível inventar mesmo com todas as limitações técnicas que a televisão apresentava na época.

Programas como *St. Elsewhere*, além de *China Beach* (1988-1991), *Moonlighting* (1985-1989) e outros, seguiram na esteira de *Hill Street Blues* maturando narrativa e estilo em comédias e dramas. Experimentações eram transmitidas com frequência, como em *Moonlighting* (conhecida no Brasil como *A Gata e o Rato*) cujos episódios especiais foram desde a simulação de um documentário³ até episódios contados do ponto de vista de um bebê ainda no útero da mãe⁴.

A audiência dessas séries, contudo, se mostrava inversamente proporcional a atenção que recebia da crítica ou da imprensa. Frequentemente relocadas dentro da programação comercial para evitar competições com *sitcoms* de grande sucesso, elas

³ “The Straight Poop” (3x09), exibido em 6 de janeiro de 1987.

⁴ “A Womb With a View” (5x01), exibido em 6 de dezembro de 1988.

acabavam transmitidas em horários inconvenientes ou dias da semana cujas classificações de audiência eram comprovadamente baixas. É necessário lembrar que nessa época as únicas opções dos espectadores tinham eram ver a transmissão inédita, a reprise ou gravar episódios, o que pedia tempo e materiais técnicos. Thompson (1996, p. 148) destaca que o cancelamento dos programas no fim dos anos 1980 e início dos anos 1990, indicava a perda da fé e do compromisso com a qualidade por parte dos executivos das grandes emissoras norte-americanas. Porém nem tudo estava perdido.

As novas possibilidades artísticas introduzidas pela ‘Quality TV’ começaram a atrair a atenção de renomados diretores de filmes em meados dos anos 1980. De fato, ao longo de sua história, a estética bruta da TV sempre fora considerada inferior à do cinema. Muitos aspirantes a diretores passeavam pela TV até surgir a grande chance de cair fora rumo ao mais legitimado mundo da sétima arte. Durante os anos 80, no entanto, a boa e velha TV começou a se mostrar bem mais sofisticada. A audiência televisiva estava potencialmente mais madura do que o público juvenil da maioria dos filmes; as séries em andamento ofereciam possibilidades narrativas que não eram praticáveis em filmes de 120 minutos; e tanto as emissoras quanto os canais à cabo mostravam-se mais dispostos a deixar seus criadores experimentarem (THOMPSON, 1996, p. 150, tradução nossa)⁵

Dessa forma, se tornou tendência na década 1990 grandes diretores produzirem para a televisão. Embora nomes como Steven Spielberg, Michael Mann e Robert Altman tenham sido alguns dos que retornaram à TV anos após saírem para dirigir, produzir ou criar novas obras, foi David Lynch que fez o meio avançar mais um passo em direção a esfera artística. Lynch se uniu ao ex-roteirista de *Hill Street Blues* Mark Frost para criar *Twin Peaks*, uma série surrealista cuja originalidade estética e narrativa comprovou não só as potencialidades da televisão, como também resultou em materiais que hoje podem ser chamados de transmidiáticos – para usar o termo disseminado por Henry Jenkins (2009) –, como livros, fitas de áudio e CDs que expandiam o universo da série.

De fato, é inegável o papel de *Twin Peaks* na história das séries televisivas. Contudo, como lembra Thompson (1996, p. 179), experimentalismo sozinho não pode

⁵ No original: “The new artistic possibilities introduced by quality TV had begun to attract the notice of successful films directors by the mid-1980s. Throughout its history, of course, TV had always been considered the gross aesthetic inferior of the cinema. Many aspiring directors would slum around in television only until their big chance came, at which point they’d quickly beat it for the more legitimate world of film. During the 1980s, however, the old TV neighborhood began to look a lot classier. TV’s audience was potentially more mature than the teen-skewing audience of the most movies; the ongoing series offered narrative possibilities not available in a two-hour film; and both the networks and cable outlets were demonstrating and occasional willingness to let television makers experiment”.

sustentar todo o percurso de uma obra seriada, uma vez que há convenções e tradições da televisão que não devem ser ignoradas, tal como o papel da audiência. Dessa forma, a época da *Quality TV* ou segunda Era de Ouro da TV parecia chegar ao fim nos primeiros anos da década de 1990. Os motivos para a diminuição nos investimentos em séries experimentais e “diferentes” eram principalmente econômicos, uma vez que o retorno financeiro não atingiu tudo o que era esperado pelos canais, apesar dos prêmios e prestígios conquistados, além de que episódios de uma hora de duração requeriam custos mais elevados do que as comédias de trinta minutos.

Isso não quer dizer, entretanto, que programas idealizados sob a égide da qualidade desapareceram da programação televisiva. Mais uma vez, no meio tempo entre a queda na repercussão dos dramas seriados, a comédia volta ao protagonismo ao cair nas graças dos críticos e do público. Um dos principais casos é *Seinfeld* (1989-1998), que trouxe um novo tipo de texto e estilo para as *sitcoms*, sem esquecer das convenções da televisão ou exigir estripulias técnicas. Isto é, produzindo tramas unitárias, que se bastam em cada episódio, mas também solicitando do público um engajamento temporal ao investir na continuidade.

Como destaca Mittell (2012, p. 34), a inconstância do público a essas narrativas que exigiam o acompanhamento semanal afim de entender a trama, favoreceu as *sitcoms* e os programas procedurais na programação que era até então puramente analógica. Com a popularização da TV a cabo nos Estados Unidos e sua constante expansão de canais, o cenário televisivo gradualmente começou a mudar: era preciso a produção de muito mais conteúdo para suprir a necessidade, além de uma maior independência financeira, já que seu funcionamento se dá através de assinantes. Como consequência, houve uma dispersão da audiência que passou a buscar temáticas específicas e assim estruturar a programação de acordo com suas preferências.

As redes de televisão e seus canais acabaram por reconhecer que para um programa ser economicamente viável pode ser suficiente um público seguidor pequeno, porém dedicado. A audiência de *Buffy* e de *Veronica Mars*, no geral, não os transformaram em hits, mas atingiram as expectativas de redes mais novas como a United Paramount Network (UPN) e a WarnerBros (WB). E, ainda, a adesão em setores demográficos e culturais atraídos por essa programação encorajou redes televisivas a deixar que tais experimentos reunissem um público (MITTELL, 2012, p. 34).

Apesar dos canais recorrerem a programas antigos para preencher sua programação, que, por motivos financeiros não poderia ser formada apenas por novos e brilhantes conteúdos, séries originais com sofisticação estética começaram a aparecer de forma pontual. Assim, podemos afirmar que é nesse momento da televisão norte-americana, no fim da década de 1990, que as séries de ficção contemporâneas começam a emergir – séries estas que serão analisadas, sob o olhar da relação entre ficção e documentário, ao longo dos próximos capítulos.

1.2 Entre documentário e ficção

Nos Estados Unidos, o termo comum usado para designar o documentário é *non-fiction films*, isto é, filmes não-ficcionais. Como aponta Da-Rin (2004, p. 17), essa terminologia posiciona a ficção e o documentário em polos opostos, dificultando a aproximação entre esses campos tão marcados por gradações e sobreposições. Para reforçar tal afirmação, o autor cita um dos mais célebres cineastas franceses: “[Jean-Luc] Godard é um dos que não acreditam nesta oposição: ‘todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção. (...) E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho’”.

Ismail Xavier também não aceita a dicotomia dentro dos moldes convencionais de espontaneidade/representação, natural/artificial. Porém, faz um uso amplo do termo ficção ao assumir que “o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora” (2005, p. 14). Apesar de mais abstrata, essa é também a posição de Jacques Aumont (2012), ao declarar que o filme de ficção é duas vezes irreal pelo que representa e pelo modo como representa, mas nenhum filme deixa de ser um espetáculo e, portanto, aberto a uma atuação fantástica da realidade.

A representação fílmica é mais realista pela riqueza perceptiva, pela “fidelidade” dos detalhes do que outros tipos de representação (pintura, teatro), mas, ao mesmo tempo, só mostra efígies, sombras registradas de objetos que estão ausentes. O cinema tem de fato esse poder de “ausentar” o que nos mostra: ele o “ausenta” no tempo e no espaço, porque a cena registrada já passou e se desenvolveu em outro lugar que não na tela onde ela

vem a se inscrever. (...) No cinema, representante e representado são ambos fictícios. Nesse sentido, qualquer filme é um filme de ficção. (AUMONT, 2012, p. 100).

Do lado oposto, nos estudos documentais, Bill Nichols nos diz: “todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (2013, p. 26). Os filmes de ficção são, então, chamados por Nichols de “documentário de satisfação de desejos”, nos quais expressam de modo visível e audível vontades ou temores que podem ser abraçados como próprios ou não. Já os documentários de “representação social” exibem de modo concreto aspectos do mundo social compartilhado por todos a partir de um determinado ponto de vista, neste caso do cineasta.

Semelhante aos estudos da televisão, as primeiras análises dos filmes documentários eram realizadas a partir de teorias do cinema, as quais costumavam ter o longa-metragem de ficção como objeto principal. Foi só ao longo das décadas que a análise teórica acerca de questões estéticas, éticas e discursivas foram tomar forma (DA-RIN, 2004, p. 133). Atualmente, um dos meios para entender o que é e como se apresenta o documentário é a partir dos modos de representação, ou seja, as estratégias ou modelos usados pelos documentaristas.

1.2.1 Os modos de representação do documentário

Ao analisar épocas e estilos de diferentes documentários, Nichols classificou como seis os modos de representação do gênero. Estes modos, segundo o autor, “determinam uma afiliação frouxa, na qual os indivíduos trabalham; estabelecem as convenções que um determinado filme pode adotar e propiciam expectativas específicas que os espectadores esperam ver satisfeitas” (2013, p. 135). É importante destacar que cada modo não define toda a sua organização, apenas se mostra mais dominante dentro do filme. Também não há hierarquias ou evoluções entre cada um, mas sim uma catalogação de ordem cronológica baseado na história.

O primeiro modo é chamado por Nichols como *poético*. Este enfatiza mais o afeto, o tom, a ambiguidade e o estado de espírito do que demonstra conhecimentos sobre temas específicos. Já o segundo modo, o *expositivo*, é didático e objetivo no que se refere ao mundo histórico e a transmissão de seu conteúdo. É marcado por letreiros e

legendas, além de trazer comentários com voz de Deus (ou *voz-over*) como forma de propor uma perspectiva ao contextualizar ou evidenciar sentidos e significados da imagem. Nesse caso, as imagens têm uma função secundária surgindo apenas para ilustrar ou esclarecer fatos apresentados pelos comentários.

O terceiro modo é o *observativo*, em que, como seu nome nos diz, consiste em uma observação espontânea sem intervenções ou visibilidade da equipe técnica. O plano sequência, as imagens e sons sincrônicos suplementam a falta de música, *voz-over* ou demais efeitos sonoros. Este é o modo de “olhar pelo buraco da fechadura” em que dá uma sensação de que o que vemos está ocorrendo naquele mesmo instante. O *participativo*, por outro lado, preza pela presença do documentarista em cena e a voz *over* anônima é evitada. Esta forma de filmar surge na trilha do cinema verdade em que é visto como o cineasta e os atores sociais interagem, representam, negociam e que tipo de relação surge dessa união. A entrevista é uma de suas principais marcas.

Já o modo *reflexivo* tem como principal aspecto o seu próprio processo de representação. A ironia, a paródia e a sátira são elementos presentes para tentar criar um distanciamento crítico entre público e narrativa. Além disso, eles discorrem sobre o realismo, ou melhor, a maneira como o realismo é construído através de técnicas de montagem, encenação e narrativa. O sexto e último modo proposto por Nichols é o *performático*. Segundo o autor, a abstração e a subjetividade dos discursos são suas principais características, evocando muito mais a emoção do que a razão sobre os acontecimentos. Este modo se aproxima ainda do cinema experimental e a preocupação com a objetividade não é um fator predominante.

Ao categorizar os documentários em nesses subgêneros, Nichols afirma que o documentário é uma resposta à ficção. Nesse sentido, é apenas natural que os filmes documentários sejam os protagonistas do debate sobre os limites entre o que é realidade e o que é fábula por sua tradição e constante renovação ao longo das décadas. Quando se busca transmitir uma impressão de realidade, são as marcas documentais (entrevistas, câmera em cena, imagens de arquivo, voz *over*) que legitimam o discurso.

1.2.2 Apontamentos sobre o efeito de real

O professor e crítico literário James Wood, ao analisar a representação do real na literatura nos diz que “o realismo não se refere à realidade; o realismo não é realista. O

realismo, dizia Barthes, é um sistema de códigos convencionais” (2012, p. 184). Barthes, por sua vez, cita a distinção proposta pelo psicanalista francês Jacques Lacan: “a ‘realidade’ se mostra; o ‘real’ se demonstra” (2004, p. 67). Dessa forma, a concepção de Roland Barthes sobre o efeito de real é fundamental para a reflexão sobre como as séries contemporâneas buscam transmitir uma impressão de real através de seu estilo.

Na introdução deste trabalho demos uma breve definição do que Barthes considera como efeito de real. Isto é, ao estabelecer uma relação entre a descrição e a realidade através de um referencial do mundo histórico, produz-se uma impressão de real. Nesse sentido, o real dá significação ao discurso, cria uma aparência de realidade sem sê-lo de fato. O próprio autor destaca que a nossa sociedade sempre teve uma pulsão pelo efeito de real ao criar gêneros para que tal fenômeno seja aparente:

o romance realista, o diário íntimo, a literatura de documento, o *fait divers*, o museu histórico, a exposição de objetos antigos, e principalmente o desenvolvimento maciço da fotografia, cujo único traço pertinente (comparada ao desenho) é precisamente significar que o evento representado *realmente* se deu. (BARTHES, 2004, p. 178-179, grifo do autor).

Da publicação do ensaio seminal de Barthes, há cinquenta anos, até os dias atuais, novos gêneros surgiram para suprir a necessidade e o gosto pelo real da sociedade. Tendo como foco apenas o contexto audiovisual com uma natureza propriamente baseada na realidade histórica, podemos citar desde o documentário em seu modelo tradicional até programas televisivos como *reality shows*, docudramas e telejornais. No entanto, são as obras explicitamente ficcionais que utilizam os códigos de gêneros realistas em seu estilo que mostram como o efeito de real opera de verdade. Aqui vale uma observação: não estamos falando da impressão de realidade causada por qualquer imagem em movimento falada por teóricos do cinema, como por exemplo, Christian Metz (1972) ou Marcel Martin (2003).

Segundo Martin, a imagem fílmica é dotada de aparências da realidade (som, cores, relevo) que desencadeia no espectador a sensação de real. De maneira similar, Metz (1972) aponta que esse “ar de realidade” do cinema é consequência estética, mas sobretudo psicológica pela proximidade com a nossa realidade tangível. Porém, o que nos importa neste trabalho não são questões intrínsecas a qualquer processo audiovisual, mas sim àquelas que premeditam um estilo que remetem objetivamente à códigos

legitimados enquanto representação da realidade. Se uma obra é ficção, mas utiliza imagens de arquivo do mundo histórico, a intenção é justamente comprovar sua ligação com este mundo e dar credibilidade o seu discurso.

1.3 Teorizando o estilo audiovisual

O estilo é o processo de organização no qual técnicas de som e imagem (encenação, enquadramento, iluminação, narração etc.) são usadas para materializar sensorialmente uma obra audiovisual. Do ponto de vista cinematográfico, David Bordwell (2013, p. 17) pensa o estilo de um filme como o fruto de escolhas feitas pelos cineastas dentro de um contexto histórico específico. Já em relação a televisão, Jeremy G. Butler (2010) aponta que o estilo não precisa de marcas ou floreios individuais afim de compor um programa, ainda que certos elementos da própria tevê sejam criados de forma pessoal. De qualquer maneira, o estilo tem relevância pois,

Sem interpretação e enquadramento, iluminação e comprimento de lentes, composição e corte, diálogo e trilha sonora, não poderíamos apreender o mundo da história. O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo o mais que é importante para nós (BORDWELL, 2008, p. 57-58).

O estilo se mostra o ponto mais específico dentro das configurações dos programas de tevê, já que para idealiza-lo é preciso perceber como os gêneros e os formatos influenciam na composição dos conteúdos uma vez que eles interferem diretamente na produção, veiculação e estudos do meio. O gênero na televisão é explicitamente complexo por sua quantidade, diversidade e mutabilidade. De modo geral, é possível entendê-lo como um modo de categorização do conteúdo televisivo e, dessa forma, de construção de sentido ao oferecer uma sistematização e junção de elementos e linguagens (ROSÁRIO, 2007, p. 183). Embora não seja praticável nomear ou classificar todos os gêneros, como nos diz Arlindo Machado (2009), ainda podemos defini-los a partir de alguns códigos textuais como os telejornais, *talk* e *reality shows* e as ficções seriadas, por exemplo.

Se pensarmos o gênero como uma macroestrutura, podemos ver o formato a partir de uma perspectiva mais específica, a dos programas em si. De acordo com Nísia

Martins do Rosário, o formato pode ser entendido como delineador das técnicas de expressão que, ao se combinarem, norteia o sentido do gênero. Segundo a autora, o formato faz “referência ao estilo, deixando evidências do caráter discursivo, dos modos de operação desses programas, da maneira como eles são conduzidos, dos modelos e normas que os direcionam, bem como das repetições que enfatizam sua identidade” (2007, p. 187).

Nesse sentido, é possível afirmar o quanto o gênero e o formato interfere na construção do estilo de cada obra. Isso significa que uma *sitcom* tradicional, no modelo multicâmera será distinta do formato de uma novela (ou *soap opera*), que por sua vez terá um estilo distinto da *sitcom* gravada no formato da câmera única. Enquanto o primeiro utiliza as câmeras paradas com movimentos limitados ao seu posicionamento sempre contra às paredes e ao cenário, o segundo traz uma gama de possibilidades de encenação e planos por usufruir da liberdade de se mover entre os personagens e cenários.

Fonte: Television Style, Jeremy G. Butler (2010, p. 178).

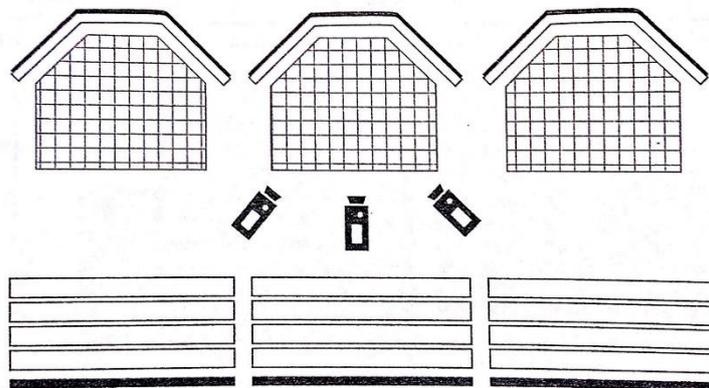


Fig. 1 Esquema de estúdio multicâmera para produção de *sitcom* com público.

Ao compreender o gênero e formato de uma série facilitamos a tarefa de perceber e analisar seu estilo. Como aponta Bordwell (2008) para o cinema, nenhum diretor precisa inventar uma forma ou criar cada cena do zero, pois já existem um conjunto de repertórios e técnicas que ele pode usar, reciclar ou mesmo rejeitar. Esse repertório é chamado de *esquemas*, que por sua vez, não são nada mais do que normas de estilo. A ideia de esquema estabelece um padrão confiável para filmagens, já que estes se mostraram confiáveis para transmitir o que o diretor pretende. Em outras

palavras, os esquemas são padrões para resoluções de problemas de filmagem, desde a composição de planos ao redor da mesa de jantar até instaurar gradativamente uma cena de tensão.

Esse tipo de análise é relativamente novo. Como já apontamos no início do capítulo, os estudos televisivos sofreram ao longo de seu percurso com a rejeição de análises formais de programas individuais em favor de pesquisas mais abrangentes e generalistas sobre a televisão – em especial no que se refere a ideia de *fluxo* trazida por Raymond Williams no livro seminal *Televisão - Tecnologia e Forma Cultural* (2016). Segundo Bordwell (2013, p. 18), a negligência nos estudos formais também atingiu o cinema, quando, na década de 1960, isolar os filmes e confiar em dados fornecidos pelas técnicas do meio não tinha importância frente a sociedade ou a cultura.

Inúmeros trabalhos sobre o estilo televisivo nos dias atuais deixam claro como tais estudos foram ignorados ao longo dos anos de modo proposital. Isso mostra que além de tentar dar conta do tempo perdido, situar o trabalho enquanto estudo da estética televisivo traz uma marca distintiva em que o termo ocupa uma função declarativa (BUONANNO, 2013, p. 23). Mesmo assim, as análises ainda se mostram poucas se o objetivo é entender e demarcar para investigações futuras, o papel que o estilo dos programas está desempenhando na criação das séries atuais.

1.4 Metodologia

É verdade que, em *Os seis passeios pelo bosque da ficção*, Umberto Eco já proclamou que “o termo ‘estilo’ diz muito e pouco” (1994, p. 21). Contudo, certas metodologias podem nos ajudar a facilitar e abrir caminho para um melhor entendimento do termo, ao menos no que se refere ao audiovisual.

Partindo dos princípios de análise fílmica, com base nos estudos de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), entendemos o ato de analisar constituído em duas fases principais: decompor os elementos que edificam as obras e então estabelecer elos entre eles. Ou seja, deve-se desconstruir e reconstruir toda a obra ou apenas seus fragmentos a fim de trazer algo, como uma espécie de “criação” do próprio analista. Todavia, o adendo:

Os limites dessa invenção, dessa ‘criação’ são, contudo, muito estritos. O analista deve de fato respeitar um princípio fundamental de legitimação: partindo dos elementos da descrição lançados para fora do filme, devemos voltar ao filme quando da reconstrução, a fim de evitar reconstruir um outro filme. Em outras palavras, não se deveria sucumbir à tentação de superar o filme. Os limites da ‘criatividade analítica’ são os do próprio objeto da análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15).

Percebemos então que a desconstrução equivale à descrição e a reconstrução, à interpretação. De maneira correlata, os estudos do estilo no cinema e na televisão também percebem o ato de descrever-interpretar como parte essencial da análise. Nesse caso, buscaremos aplicar as funções de estilo de Bordwell (2008) e, em complemento e especificamente para o meio televisivo, as de Butler (2010).

Bordwell elenca quatro funções possíveis que o estilo pode operar nos filmes e, desse modo, elas também servem de ferramentas de análise. As funções são: denotar, expressar, simbolizar e decorar. A primeira, *denotativa*, é para o autor determinante pois é uma função que está em evidência e em todo lugar, desde o campo de ações, agente e circunstâncias até nas tomadas e planos do filme. A *expressiva* representa estados emocionais que podem ser conduzidos pela iluminação, trilha sonora, interpretações ou movimentos de câmera, por exemplo. O autor completa com um diferencial: “podemos distinguir entre estilo que *apresenta* qualidades de sentimento (o plano transmite tristeza) ou *causa* sentimentos no espectador (o plano me deixa triste)” (BORDWELL, 2008, p. 60). Nesse caso, o primeiro nível de expressão é o mais válido para análise.

A terceira função do estilo é *simbólica*. A iluminação, o cenário, a música, entre outras técnicas podem sugerir implicações e simbologias mais ou menos gerais e abstratos. Por último, a função *decorativa* no qual Bordwell nos diz que “o estilo pode operar por si mesmo” (2008, p. 60), ou seja, é a produção de padrões em conjunto ou não com outras funções estilísticas que exige atenção por parte do espectador para percebê-la. Segundo o autor, a decoração no filme está muito ligada à denotação.

Ainda que se assemelhe e possua certos elementos em comum com o cinema, para análise do estilo televisivo novas funções precisam ser adicionadas, uma vez que o meio possui suas próprias regras e modos de produção. Em tempo, no livro *Television Style*, Butler destaca que, além das quatro principais funções de Bordwell, mais quatro

são necessárias para entendermos o estilo na tevê: *persuasão, interpelação, diferenciação e significação de tempo presente*⁶.

A função de *persuadir* está comumente veiculada às propagandas e comerciais tão arraigados na programação televisiva. Isto é, como o estilo visual é utilizado para convencer os telespectadores a comprar ou desejar algum produto. Essa função é bem específica para a publicidade ou mesmo para estudos de fluxo televisivo. Nesse sentido, ela não contribui de forma significativa para este trabalho. Assim, vamos nos ater as outras três enquanto relevantes para entender o estilo nas ficções contemporâneas.

Segundo Butler (2010), *interpelar* é chamar o espectador para se tornar participante, encorajá-lo a se tornar um dos seus. Essa função está diretamente ligada à *diferenciação*, uma vez que mesmo que ao atrair o espectador – em especial em uma época em que a convergência midiática leva o público a dispersar sua atenção – é preciso que este continue focado e perceba o programa de forma única, isto é, usar o estilo para distinguir-se dos inúmeros outros que também tentam aproximar o espectador.

Por fim, a possibilidade da televisão de se mostrar no presente ainda que não seja realmente em tempo real faz parte de modo intrínseco do estilo televisivo. O autor nos diz que a baixa qualidade do áudio ou instabilidade da imagem, por exemplo, garantem essa sensação de “ao vivo”, de espontaneidade, mesmo que sejam previamente gravadas. Para finalizar, Butler destaca:

Eu advogo uma compreensão do estilo como qualquer padronização de técnicas de som-imagem que sirva a um propósito dentro do texto televisivo. Portanto, eu rejeito a definição de estilo como a marca de um gênio individual no texto (...) ou como um floreio colocado sobre a narrativa. Um programa não precisa de genialidade ou floreios para possuir estilo. (...) todos os textos televisivos contêm estilo. Estilo é a sua textura, sua superfície, a rede que mantém juntos seus significantes e pela qual seus significados são comunicados (BUTLER, 2010, p. 15, grifo do autor, tradução nossa).⁷

À parte das funções de estilo para o cinema e a televisão, recordamos ainda princípios da metodologia analítica que prega que o estudo do objeto como um todo não

⁶ Em inglês, *persuade, hail* ou *interpellate, differentiate* e *signify liveness*.

⁷ Original em inglês: “I advocate for an understanding of style as any patterning of sound-image technique that serves a function within the television text. I thereby reject the definition of style as the mark of the individual genius on a text [...] or as a flourish somehow layered on top of the narrative [...]. A program does not need geniuses of flourishes in order to possess style. [...] all television texts contain style. Style is their texture, their surface, the web that holds together their signifiers and through which their signified are communicated”.

é necessário, visto que pontos nodais já podem trazer resultados tangíveis para atingir os objetivos da pesquisa. Com isso em mente, o recorte metodológico é composto apenas por cenas pontuais das séries analisadas enquanto *corpus*. Em *The Office*, utilizamos episódios de toda a obra, devido a sua estrutura mais unitária típica da comédia, com encadeamentos narrativos mais flexíveis. Já em *Narcos*, a análise recai apenas na primeira temporada, uma vez que o desenvolvimento das tramas e do arco temporal é mais forte e traz os dados primordiais.

Com o caminho exposto, propomos o questionamento: quais estratégias a ficção utiliza para produzir efeitos de real?

CAPÍTULO 2

O FALSO DOCUMENTÁRIO

2.1 A questão do conceito de sitcom e mockumentary

A partir dos anos 2000, um grande número de séries televisivas passou a aproveitar uma estética tradicionalmente vista como parte do gênero documentário em suas produções, em especial a comédia de situação. Séries como *Curb Your Enthusiasm* (2000-), *Arrested Development* (2003-) e *The Office* (2005-2013) e, posteriormente, *Parks and Recreation* (2009-2015) e *Modern Family* (2009-), consolidaram um estilo já comumente utilizado no cinema, mas pouco usual na tevê: o falso documentário ou *mockumentary*. Nesse sentido, vamos iniciar o capítulo a partir de discussões sobre os conceitos de *sitcom* e de *mockumentary* como um modo de perceber suas relações e os motivos no qual a junção dessas formas gênero e subgênero parece ter iniciado uma nova fase na comédia seriada contemporânea.

2.1.1 O mockumentary

Quando traduzido para o português, o termo “falso documentário” já possui um nome explicativo por si mesmo. Em inglês, por outro lado abre portas para interpretações – “mock”, de subversivo ou falso, e “documentary”, de documentário. Na maioria das vezes, tal interpretação leva a mesma conclusão: não é um documentário, apesar de se mostrar como tal. Em grosso modo, é uma obra que conscientemente se apropria de códigos tradicionais do documentário (como entrevistas, imagens instáveis e de arquivo, voz *over*) para compor um enredo ficcional, seja ele perceptível ou não. É comum que sua natureza simulada seja facilmente reconhecida pelo espectador, uma vez que paródias, sátiras e tons humorísticos de forma geral é uma das suas principais marcas. Na *Encyclopedia of Humor Studies* (sem tradução para português), Craig Hight define o falso documentário da seguinte maneira:

Um *mockumentary* (ou *mockumentary* ou *mock-documentary*) é popularmente conhecido como um texto audiovisual e ficção, tal como um filme ou um programa de televisão, mas que parece e soa como um documentário. Esses textos contêm personagens fictícios e eventos que aparentam terem sido

‘capturados’ no local e através de entrevistas feitas por uma equipe documental (HIGHT, 2014, p. 515, tradução nossa)⁸.

O surgimento do *mockumentary* remete a Orson Wells e sua peça radiofônica *Guerra dos Mundos*, de 1939, quando o diretor norte-americano narrou que a terra estava sendo invadida por extraterrestres e transmitiu sob a forma de um boletim de notícias urgente na rede CBS. O termo, no entanto, viria com o filme de Rob Reiner *This is Spinal Tap* (1984), sobre a turnê de uma banda de rock fictícia pelos Estados Unidos.

Hight (2014) destaca a natureza reflexiva do falso documentário. Isso porque quer deixem claro ou não para o público que são obras ficcionais, elas revelam que a realidade pode facilmente ser falsificada por formas tradicionalmente legitimadas por representá-la. Ou seja, a partir das práticas de produção, das estratégias textuais e das expectativas e interpretações da audiência, o *mockumentary* encoraja o discernimento e a reflexão sobre como os tipos de obras baseadas no real são construídas para serem lidas desse modo.

A falta de compromisso com a realidade histórica em conjunto com o uso de recursos e técnicas do estilo documental é um dos pontos que levantam questionamentos sobre a real indexação do *mockumentary*. Ao longo do capítulo, procuramos refletir sobre os pormenores que nos leva a perguntar se, de fato, é ficção ou documentário e buscamos descrever e entender o subgênero dentro do universo e das práticas televisivas, com a atenção voltada às ficções seriadas contemporâneas.

O falso documentário é percebido por teóricos como Bill Nichols (2012) como “ficções disfarçadas” dentro do gênero por nos levar a refletir sobre a autenticidade dos documentários em geral. Contudo, o gênero documentário é definido, muitas vezes, mais por seu papel ético do que por sua construção fílmica, como destaca Silvio Da-Rin (2004) ao citar a “definição oficial”⁹ proferida pela *World Union of Documentary*, em 1948. A ética, sabemos, é mais um tópico de discussões acaloradas nos estudos

⁸ Original em inglês: “A mockumentary (or mocumentary or mock-documentary) is popularly understood to be a fictional audiovisual text, such as feature film or television program, that looks and sounds like a documentary. These texts feature fictional characters and events that appear to have been 'captured' on location and through interviews by documentary film crew”.

⁹ Eis a definição: “Todo método de registro em celulóide de qualquer aspecto da realidade interpretada tanto por filmagem factual quanto por reconstituição sincera e justificável, de modo a apelar seja para a razão ou emoção, com o objetivo de estimular o desejo e a aplicação do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das relações econômicas, culturais e humanas” (ROSENTHAL apud DA-RIN, 2004, p. 16).

documentais e, como já foi dito, não há responsabilidades intrínsecas de se engajar e construir retratos do mundo ou dos seus atores sociais no que se refere ao falso documentário. É nesse sentido que o falso documentário parece ter encontrado um solo fértil na comédia de situação. Para entender o motivo, precisamos delinear o que é *sitcom* e como ela se caracteriza.

2.1.2 A *sitcom*

A comédia de situação (ou *situation comedy* ou *sitcom*) surgiu na televisão entre o fim dos anos 1940 e começo dos 1950, tendo como suas principais raízes o *vaudeville*, os programas humorísticos e os shows de variedades (FURQUIM, 1999, p. 16). As primeiras *sitcoms* tratavam de temas domésticos e familiares, como *Mary Kay and Johnny* (1947-1950), *The Laytons* (1948) e *The Growing Paynes* (1948-1949). Mas o grande sucesso viria em 1951 com *I Love Lucy* (1951-1957), série que estabeleceu a gravação com múltiplas câmeras como o formato dominante e tradicional das comédias de situação ainda hoje.

A *sitcom* é definida por grande parte da literatura como “série de televisão de meia hora focadas em episódios que envolvem personagens recorrentes dentro de uma mesma premissa”¹⁰ (MINTZ apud Mills, 2009, p. 28) ou “personagens fixos vivendo situações que poderiam acontecer no dia-a-dia do telespectador (...) ressaltando seu lado cômico de forma exagerada ou caricatural” (FURQUIM, 1999, p. 8). Já em um primeiro momento, podemos perceber como as definições são superficiais e não abrange toda a variedade de *sitcoms* que existem atualmente na televisão. Brett Mills (2009, p. 28) destaca ainda que tais definições se baseiam em três pontos que submetem o gênero a uma perspectiva simplista: o primeiro estrutural (mesmo lugar e personagens), o segundo estético (artificialidade do texto) e o terceiro narrativo (repetitividade das histórias).

Nesse sentido, a definição de *sitcom* como um gênero é formada muito mais por convenções historicamente construídas que não falam sobre o gênero como um todo do que por seu real ímpeto, a comédia. Concordamos com a definição de Mills (2009, p. 49) em que a *sitcom* é uma forma de programação que tem como principal objetivo o

¹⁰ Original em inglês: “a half-hour series focused on episodes involving recurrent characters within the same premise”.

impulso cômico. A comédia de situação não precisa seguir um conjunto de regras rígidas para se encaixar no gênero, hoje tão marcado por sua hibridização com outras formas audiovisuais – de dramas e novelas à *reality shows* e documentários.

Em artigo sobre as aproximações entre o documentário e a *sitcom*, Ethan Thompson (2007) indica alguns motivos para a absorção do estilo documental por essas séries. As razões perpassam questões econômicas, já que o modelo se enquadra no orçamento fornecido ao formato; tecnológicas, pelas constantes inovações que são fundamentais para encorajar novas formas de produzir filmes e séries; e culturais, ao se adequar às novas preferências do público contemporâneo, que usufruem de diversos canais e modos de entretenimento. O autor completa que adotar o estilo do documentário significa enlaçar também suas conotações de legitimidade e prestígio. No que se refere à comédia, o real vira tanto uma estratégia de diversificação quanto uma marca de distinção.

Essas mudanças foram óbvias, uma vez que a *sitcom* contemporânea já não utilizava mais o tradicional formato multicâmera ou a trilha de risadas para conferir ritmo à narrativa ou estimular o efeito cômico. Parafraseando Antonio Savorelli (2010, p. 28), podemos dizer que estas *sitcoms* testam as estruturas que elas mesmas se apoiam em uma contínua, mas não evidente, disputa com a *sitcom* clássica. Porém, vale ressaltar que as séries citadas ao longo do capítulo e as demais que seguiram na mesma esteira constroem uma aparência de real sem obrigatoriamente se orientar pelo mundo histórico, ou seja, aquele em que nós, enquanto espectadores, nos relacionamos direta e diariamente.

A primeira distinção entre a *sitcom* clássica e a contemporânea é o formato. No primeiro capítulo falamos brevemente sobre a configuração dos formatos multicâmera e câmera única, utilizados pelas comédias de situação. De modo mais amplo, complementamos que o primeiro, de múltiplas câmeras, pode ser comparado a encenação de um palco de teatro, uma vez que consiste em três ou quatro câmeras paradas, em sequência, voltadas para os personagens e cenários em disposição oposta aos equipamentos. Cada câmera tem uma função dentro do formato: enquanto uma faz planos abertos, as outras cobrem personagens em planos médios, capturando as reações de cada ator envolvido na cena. As múltiplas câmeras ainda permitem edições mais rápidas e um leque de opções de planos para a montagem final. Como dissemos, este é o formato clássico das comédias de situação norte-americanas criado por *I Love Lucy*,

mas ainda replicado por séries de sucesso como *Friends* (1994-2004), *Two and a Half Men* (2003-2015) e *The Big Bang Theory* (2007-).

Já o formato câmera única é aquele em que a mesma cena é filmada diversas vezes com foco em diferentes personagens, planos, enquadramentos, ângulos e demais técnicas de estilo. A câmera única é comum nas séries de drama desde os seus primórdios, mas a comédia contemporânea passou a utilizar por permitir mais liberdade artística para construção de planos e cenas. Ao usar tal formato, muitas *sitcoms* angariaram uma marca distintiva em relação às tradicionais, vistas por suas qualidades técnicas e inventivas. Esse é o caso de séries como *Scrubs* (2001-2010) e *30 Rock* (2006-2013), além de outras já citadas aqui: *Arrested Development*, *Modern Family* e *The Office*, por exemplo.

Na prática, as encenações no formato câmera única se dão de maneiras menos delineadas e naturalmente podem variar de acordo com a intenção de cada obra. Isso porque esse formato não é filmado por uma só câmera, mas por um conjunto de equipamentos que fornecem uma gama de opções para a encenação e, posteriormente, para a montagem. As diferenças aqui entre as múltiplas câmeras e a câmera única são principalmente econômicas, uma vez que a segunda requer mais tempo para as filmagens; e cultural, pois o formato clássico é rotulado como pobre em inovação ao ser tipicamente usado pelas comédias de situação desde os anos 1950. Ou seja, as definições aqui operam em um nível teórico e atuam como um ponto de partida para análises que fornecem referências sobre os pormenores e as impressões que cada série busca transmitir para melhor narrar e mostrar sua história.

2.2 Comédia de situação e falso documentário na televisão

Larry David é ator, roteirista, diretor e um dos nomes por trás da cultuada série norte-americana *Seinfeld*. Em 1999, quando o canal HBO levou ao ar o especial *Larry David: Curb Your Enthusiasm*, com diálogos improvisados, atores interpretando eles mesmos, câmeras instáveis e situações constrangedoras regadas a um humor ácido, estava renovando um estilo para séries de comédia que, mais de quinze anos depois, ainda está sendo replicado na televisão. Em artigo sobre o encontro entre a *sitcom* e o documentário observacional, Ethan Thompson explica:

No início dos anos 1960, as redes de televisão voltaram-se para a produção de documentários como uma estratégia para conter a má publicidade trazida pelos escândalos em shows de perguntas e as críticas ao ‘imenso vazio’ do conteúdo televisivo. (...) os programas documentários foram, por um lado, tentativas de redimir as emissoras pelos lapsos de bom gosto – tanto ético quanto estético. Se o conteúdo dos documentários salvou a reputação dos canais no passado, hoje seu estilo exala uma nova vida na *sitcom* (THOMPSON, 2007, p. 64, tradução nossa).¹¹

O especial foi o pontapé para o que viria ser a série *Curb Your Enthusiasm*, exibida oficialmente em 2000. Com cerca de uma hora de duração, ele inicia com uma câmera instável focada nas portas de um elevador que logo revela duas pessoas: Jeff Greene (Jeff Garlin) e Larry David (interpretado pelo próprio Larry David). Ambos reconhecem a presença da câmera que os acompanha, em um rápido plano-sequência de 25 segundos, até o escritório de Allan Wasserman, executivo da HBO. Em um novo plano, a câmera faz um *zoom* em direção a Larry, que está visivelmente incomodado com a presença do equipamento.

Apesar da quebra da quarta parede e da câmera à mão, o que realmente revela a intenção de conferir carga de real são as entrevistas e as imagens de arquivo que surgem em seguida. Enquanto atores e figuras próximas a Larry falam sobre sua personalidade, sua carreira, seus modos de trabalhar e enxergar o mundo, imagens de arquivo aparecem em tela ilustrando o discurso. É uma estratégia típica do documentário participativo, em que, como observa Nichols (2013), a entrevista compila diferentes relatos e a imagem de arquivo resgata a história.



Fig. 2 Entrevista em Larry David: CYE.



Fig. 3 Entrevistas em Larry David: CYE.

¹¹ Original em inglês: “In the early 1960s the television networks turned to producing documentaries as a strategy to conter the bad publicity brought by the quiz show scandals and the ‘vast wasteland’ critique of TV content. (...) documentary programs were partially attempts to redeem the networks for lapses in good taste – both ethical and aesthetic. If the content of documentaries saved the reputations of the networks in the past, today their style breathes new life into the sitcom.”



Fig. 4 Imagem de arquivo em Larry David: CYE. **Fig. 5** Imagem de arquivo em Larry David: CYU.

Contudo, apesar do especial abusar das técnicas documentais mais tradicionais, como a entrevista, a imagem de arquivo e a presença da equipe de filmagem nas cenas, a série em si e seus episódios não replicam o mesmo modelo. Em *Curb Your Enthusiasm*, a série, não vemos mais um modo de representação participativo, mas sim algo próximo do modo observativo, sem intervenções ou reconhecimento de que há uma câmera acompanhando os passos do personagem principal. Aqui, a estética documental se mostra mais a partir da instabilidade da imagem, dos ruídos, da aparente falta de roteirização e, claro, no fato de personagens fixos e esporádicos serem personalidades reais, ainda que as situações vividas sejam roteirizadas e encenadas. O programa consegue projetar uma espécie de *ilusão referencial*, tal como pontuada por Barthes (2004), que confere uma impressão de realidade.

Podemos afirmar que CYE reinventou um modelo que viria a ser replicado não só em episódios pontuais, mas no próprio formato de diversas séries de comédias norte-americanas ao longo das décadas de 2000 e 2010. Além daquelas citadas no início do capítulo, podemos acrescentar ainda *The Comeback* (2005-), *Party Down* (2009-2010), *Death Valley* (2011), *Family Tree* (2013-) até a recente *American Vandal* (2017-), produção da plataforma de *streaming* Netflix renovada para sua segunda temporada em 2018.

2.2.1 Os episódios singulares

Antonio Savorelli (2010) chama os episódios que fogem do padrão da série de *odd episodes* ou “episódios singulares”, em tradução livre. Tais episódios são aqueles que interrompem o fluxo normal do programa, desmontando alguns mecanismos de enunciação ou de estilo. Nesse caso, o autor aponta a mudança do tom, do tema e até o

uso de técnicas da comédia por séries do gênero dramático para criar esses episódios. Contudo, percebemos que a criação de episódios singulares não se restringe às séries dramáticas, o contrário também ocorre. Ou seja, comédias de situação ou comédias-dramáticas também quebram o ritmo narrativo e estético em prol de uma alternância de perspectiva e de sentido, ao mesmo tempo em que mantêm sua integridade em segurança.

Em um segundo momento, cabe destacar que não é possível chamar os episódios singulares de falso documentário *per se*, mas sim de um estilo do falso documentário. Isso porque consideramos como falso documentário apenas aquelas séries cujo o formato é construído através das técnicas documentais dentro de um enredo ficcional. Em outras palavras, o formato abrange toda a estrutura do programa, tornando-se um padrão para a série; já o estilo utiliza as técnicas do documentário como uma espécie de experimentação ficcional. No caso de episódios singulares, eles reproduzem apenas o estilo.

Diversas são as séries cuja estética documental surge como uma quebra do fluxo padrão dos episódios, desde animações como *The Simpsons*¹² (1989-) e *South Park*¹³ (1997-), até *X-Files*¹⁴ (1993-), *Buffy, the Vampire Slayer*¹⁵ (1996-2003) e a já citada no capítulo anterior, *Moonlighting*. Para esmiuçar os episódios singulares, trazemos como exemplo séries de comédia que usaram tal artifício, porém cada uma tem um estilo distinto dentro de seus respectivos formatos, cada uma criada e transmitida sob diferentes modelos de produção. São elas *Community* (2009-2015), do canal aberto NBC; *Veep* (2012-), do canal HBO; e *Mozart in the Jungle* (2014-), da plataforma de streaming Amazon Prime Video.

A série *Community* é um caso notável de como as séries contemporâneas estão passando (e buscando) mudanças de ordem estética, mas principalmente de ordem cultural ao tentar se adaptar aos novos modos de produzir e consumir programas. Criada pelo produtor e roteirista norte-americano Dan Harmon, *Community* narra a rotina de um grupo de estudantes de diferentes idades e personalidades tentando a todo custo se formar na *Greendale Community College*, uma universidade comunitária fictícia conhecida por sua péssima reputação no que se refere à educação superior.

¹² “Behind the Laughter” (11x22), exibido em 21 de maio de 2000.

¹³ “Chef: Behind the Menu”, curta especial para TV exibido em 8 de dezembro de 1998.

¹⁴ “X-Cops” (7x12), exibido em 20 de fevereiro de 2000.

¹⁵ “Storyteller” (7x16), exibido em 25 de fevereiro de 2003.

A série foi exibida pela NBC até a quinta temporada, momento no qual o canal norte-americano anunciou seu cancelamento. No entanto, para alívio de uma ativa comunidade de fãs, o programa foi comprado pela plataforma de *streaming* *Yahoo! Entertainment* para uma sexta e última temporada com 13 episódios. Ao longo dos seis anos de transmissão, a série passou por altos e baixos: Harmon foi demitido na terceira temporada por desavenças com executivos da Sony Pictures para, um ano depois, ser convidado pelos mesmos executivos a voltar para a série; atores cujos personagens eram parte fundamental do núcleo central deixaram o programa¹⁶; e, como foi falado, o deslocamento da série de um tradicional canal de televisão para uma plataforma de exibição *online*.

Desde sua primeira temporada, *Community* é marcada por seus episódios incomuns, em que o público não poderia prever que tipo de estilo surgiria a cada semana. Poderia ser desde animações de massinha em *stop motion* (*Abed's Uncontrollable Christmas*, 2x11) ou com referência aos desenhos animados dos anos 80 (*G.I. Jeff*, 5x11); *bottled episode* de baixíssimo orçamento focado na busca de uma caneta (*Cooperative Calligraphy*, 2x08) ou de alto custo ao criar episódios duplos de uma guerra de *paintball* entre grupos da universidade comunitária (*A Fistful of Paintballs* e *For a Few Paintballs More*, 2x23 e 2x24). Desse modo, não é surpresa *Community* produzir não um, mas três episódios simulando um documentário.

O primeiro episódio com a estética documental aparece na segunda temporada, exibida entre 2010 e 2011. Intitulado *Intermediate Documentary Filmmaking*, o episódio traz Abed (Danny Pudi) realizando um documentário a pedido de Pierce (Chevy Chase), que finge para os colegas que está morrendo para tentar dar a eles uma lição de moral. O estilo documental surge aqui a partir da câmera na mão, das entrevistas e do modo observacional com constantes intervenções do documentarista, nesse caso, Abed. Contudo, o que chama a atenção durante o episódio, é o didatismo: além dos jargões documentais (*talking heads*, *voz over*, imagem de arquivo), ele nos mostra, através da ironia, como o formato pode ser falso ao construir uma sensibilidade que não existe só por usar recursos que remetem ao real, no caso, um conjunto de planos aleatórios sob uma trilha sonora com apelo emocional.

¹⁶ Chevy Chase, que interpretava o egocêntrico Pierce Hawthorne, deixou a série no fim da quarta temporada por conflitos com Dan Harmon; Donald Glover, o Troy Barnes, saiu durante a quinta temporada para investir em outros projetos no cinema, na TV e na música; e Yvette Nicole Brown, a Shirley Bennett, pediu a quebra de contrato para a sexta temporada por motivos pessoais.



Fig. 6 Depoimento de Abed (2x16).



Fig. 7 Equipe de filmagem (2x16).

O segundo episódio singular surge na temporada seguinte, transmitida entre 2011 e 2012. Em *Documentary Filmmaking: Redux*, Abed decide filmar os bastidores da gravação de um comercial para a universidade feito pelo reitor Craig Pelton (Jim Rash) e protagonizado pelos próprios estudantes, em que termina tomando proporções megalomaníacas. Aqui, há a busca clara pelo modo observacional, sendo reafirmado pelo personagem documentarista para não prestar atenção nas câmeras pois são como “uma mosca da parede” – termo usado para descrever a representação observativa. Porém, o episódio é explicitamente participativo, com a presença da equipe de filmagem em cena, comentários do diretor e constante quebra da quarta parede. Da mesma forma do episódio anterior, também há uma natureza reflexiva em que a série busca mostrar ao espectador como não é possível que o documentarista não afete o filme, pois além de decidir como contar, ainda decide como terminar a história.



Fig. 8 Depoimento de Abed (3x08).



Fig. 9 Presença da câmera (3x08).

O último episódio sob a estética documental em *Community* aparece na quarta temporada e se mostra o mais complexo dos três. Diferente dos outros, *Advanced Documentary Filmmaking* mostra Abed mais consciente das técnicas e o documentário mais profissional, ainda que a natureza reflexiva e os comentários do personagem

estejam presente. A apresentação do episódio no estilo falso documentário ocorre no *teaser*, com crédito ao documentarista, letreiro e depoimentos que apresentam a premissa do episódio: uma tentativa de angariar investimentos para pesquisa e cura de uma doença rara, a *changnesia*, e o plano de Jeff (Joel McHale) de provar que a doença é falsa.

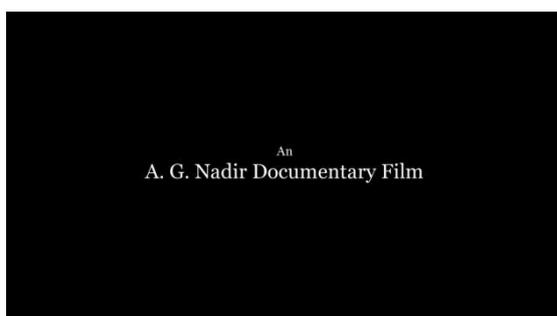


Fig. 10 Créditos no *teaser* (4x06).



Fig. 11 Depoimento no *teaser* (4x06).

A distinção entre este e os demais episódios citados também está na escolha proposital de misturar o que é parte do documentário fictício e o que é a narrativa própria da série – enquanto isso as referências ao real são deixadas em um segundo plano. Em outras palavras, há elementos e menções ao documentário que está sendo produzido (depoimentos, letreiros, câmera escondida, equipe de filmagem), mas também há planos e cenas no estilo padrão da série que semeia a dúvida sobre quem está filmando: é a equipe real ou a equipe ficcional?

Nesse sentido, o que fica claro nos três episódios produzidos sob a égide documental é a busca por construir uma evolução no procedimento, ao sair do amadorismo no episódio *Intermediate Documentary Filmmaking* ao profissional em *Advanced Documentary Filmmaking*. Essa questão também remete ao próprio crescimento de *Community* ao longo de suas temporadas, inserindo mais complexidade aos seus episódios e ao estilo. Como dissemos, *Community* nos mostra o quanto a comédia tem experimentado e corrido mais riscos em favor de uma maior liberdade artística, principalmente quando produzida e transmitida por canais tradicionais que também estão se adaptando as novas formas de se fazer e ver TV.

Naturalmente que o uso da estética documental não se limita a canais abertos, apesar destes terem papel fundamental na popularização do fenômeno na contemporaneidade a partir de séries como *Arrested Development*, *The Office* e *Modern*

Family. Como exemplo do uso do estilo do falso documentário em séries de canais pagos selecionamos *Veep*, produzida e transmitida pela HBO que, assim como *Curb Your Enthusiasm*, tem como essência estilística da obra como um todo o realismo através de câmeras instáveis e observacionais.

Criada e produzida por Armando Iannucci, *Veep* é a versão estadunidense do programa britânico exibido pela BBC *The Thick of It* (2005-2012), e acompanha o dia-a-dia da vice-presidente dos Estados Unidos, a ex-senadora Selina Meyer (Julia Louis-Dreyfus), e da sua inábil equipe que constantemente comete erros e colocam todos em momentos embaraçosos. Contudo, ainda que *Veep* e *CYE* usem técnicas semelhantes para construção do estilo e não reconheçam a presença da câmera em cena, a primeira é mais radical ao pôr de forma evidente o espectador na posição de “ficar olhando pelo buraco da fechadura” e o cineasta – nesse caso, a câmera – mais uma vez como uma “mosquinha na parede”. Em *Curb Your Enthusiasm*, os planos, os enquadramentos, as técnicas de som e iluminação, mas principalmente os movimentos de câmera são mais “limpos” e clássicos, enquanto *Veep* explora ao máximo esses movimentos, utilizando de forma recorrente a técnica de *walk and talk*, o que confere não só agilidade à narrativa, mas também cria profundidade de campo. Desse modo, a câmera parece se posicionar de acordo com os personagens e não o contrário.

Mais uma vez, destacamos que embora *Veep* utilize a estética documental em sua encenação, criando uma impressão de naturalidade e, como consequência um efeito de real, a série não é percebida como um falso documentário. O programa não provoca a dúvida, tão típica do formato, se o que estamos vendo é real ou ficção durante todos os episódios. Todavia a série não é ingênua quanto ao seu modo realista. Isso pode ser percebido no episódio *Kissing Your Sister*, na quinta temporada, cujo todo o estilo e as aproximações técnicas com o documentário é explorado, tensionando de forma mais evidente a relação entre ficção e realidade.

Nesse episódio, um personagem secundário faz um documentário sobre a situação do núcleo principal da série. É o clímax da temporada, uma vez que será a decisão sobre quem será, enfim, o presidente dos Estados Unidos após um empate no colegiado eleitoral. Apesar dos primeiros planos serem similares ao habitual, abertos e contextuais de lugar e temporalidade, diferenças sutis são mostradas como dicas de que não é um episódio comum: música extradiégetica, letreiro floreado e uma paleta de cores em tons suaves. No entanto, só é possível perceber a mudança de fato quando, aos

40 segundos, a protagonista vai de encontro a câmera, a encara e diz: “Catherine, você pode por favor dar um tempo dessa câmera?!”; a imagem congela e, em voz *over*, ouvimos a “realizadora” se apresentar e contextualizar o propósito do (falso) documentário. A confirmação vem com a abertura, em que o nome da série é substituído pelo título do documentário ficcional.



Fig. 12 Abertura padrão da série *Veep*.

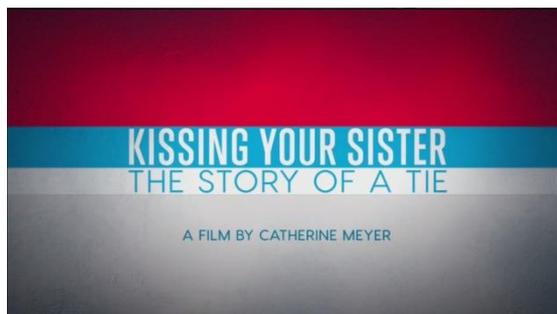


Fig. 13 Abertura do episódio singular (5x09).

Ao longo do episódio vemos todos os códigos tradicionais do gênero documental: imagens de arquivo e de jornais, entrevistas, voz *over*, intervenções do documentarista, entre outros recursos comuns, mas claramente ficcionais. Percebemos o mesmo fenômeno na série *Mozart in the Jungle*, produção original da *Amazon Prime Video*. Neste caso, a série não segue o mesmo estilo realista de *Veep*, com câmeras na mão, efeitos de *superzoom* e quebra da quarta parede; ao contrário, ela tende para o convencional com uso de *steadicam* e iluminações com efeitos dramáticos. Também não se assemelha a *Community* e seus episódios que fogem do comum de modo radical ao propor estilos tão diversificados entre si. Nesse sentido, ao produzir um episódio que quebra o estilo padrão, utilizando marcas que remetem claramente ao documentário, *Mozart in the Jungle* mostra um sintoma de uma época que ao mesmo tempo que parece saturada do formato falso documentário, ainda o utiliza como uma forma de experimentação artística.

A produção da *Amazon* é uma comédia-dramática baseada no livro da Blair Tindall, chamado *Mozart in the Jungle: Sex, Drugs & Classical Music*, e adaptada por por Roman Coppola, Jason Schwartzman, Paul Weitz e Alex Timbers. A série, que conta com dez episódios de trinta minutos de duração por temporada, tem como premissa básica as situações e contratempos que músicos experientes e iniciantes da Orquestra Sinfônica de Nova York precisam superar (ou aceitar) para continuar no meio. O episódio em questão, intitulado *Not Yet Titled*, é o sétimo da terceira temporada

exibido em 2016. Nele, a orquestra ficcional segue viagem para tocar no notório presídio de Rikers Island para presidiários reais trechos das peças *Quatuor pour la fin du temps* e a sinfonia *Turangalila*, compostas pelo francês Olivier Messiaen durante o período em que foi prisioneiro de guerra. O momento foi claramente oportuno, uma vez que Rikers Island é um dos complexos presidiários mais perigosos dos Estados Unidos, além do maior do país, que recorrentemente a mídia informa sobre sua falta de segurança e violência¹⁷. Não por acaso, cerca de três meses depois do episódio ir ao ar, foi anunciado o plano de fechamento após 85 anos funcionando¹⁸.

De início, já somos impactados pela mudança no estilo da série: a primeira imagem que vemos é granulada, com ligeiras perdas de foco, em um extremo *close-up* do maestro Rodrigo De Souza (Gael Garcia Bernal). Semelhante ao episódio *Kissing Your Sister*, de *Veep*, a série cria como abertura o título do “documentário” e de seu “realizador”, Bradford Sharp (Jason Schwartzman). Os arames farpados e pedaços de sacolas plásticas ao fundo, remete não só à prisão, mas também ao abandono, a falta de zelo do local. É um contraste claro aos cenários que usualmente são pano de fundo da série – as ruas e os centros de arte de Manhattan, além de locações especiais com foco nas belezas naturais de lugares como a Cidade do México e Veneza.



Fig. 14 Episódio *Not Yet Titled* (3x07).



Fig. 15 Abertura do episódio *Not Yet Titled* (3x07).

¹⁷ <https://www.nytimes.com/2017/05/05/nyregion/rikers-island-transferred-inmates.html>;
<https://www.theguardian.com/world/2011/may/17/strauss-kahn-rikers-island>;
<http://www.nydailynews.com/new-york/medical-staff-afraid-treat-rikers-island-worst-inmates-article-1.2998118>;

¹⁸ <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/efe/2017/04/12/fechamento-da-prisao-de-rikers-island-acabara-com-decadas-de-terror.htm>

Ao seguir o modo participativo, *Not Yet Titled* traz o diretor ficcional em cena, assim como a equipe, interpelando, direcionando a câmera e entrevistando os personagens. Em determinado momento, a câmera filma Sharp e parte da equipe de som enquanto ele entrevista uma das funcionárias do presídio, ele então olha para a figura que maneja o equipamento e diz: “Não me filme. Aliás, me filme caso eu queira a imagem para depois apenas para ter... Eu não sei se eu serei... que tipo de documentário será ainda. Se eu estarei por trás ou em frente às câmeras. Então vamos pegar uma [imagem] de cada”.

Ao mostrar a equipe e, em especial, o diretor, o episódio cria a impressão “do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera” (NICHOLS, 2012, p. 153). Obviamente que a intenção é de conferir carga cômica, já que o “cineasta” se mostra um tanto embevecido com a gravação e, de vez em quando, sua voz se mistura à voz dos entrevistados ao guiar a câmera proferindo frases como “levante a câmera até o céu, então volte, mas faça parecer que você ainda se importa com o que ele está falando”.

O modo participativo utilizado pelo episódio também nos dá pistas de como a equipe real da série filma, pensa e produz o episódio, assim como os atores e as atrizes se sentem ao entrar e interpretar dentro do presídio. Cabe lembrar ainda que a escolha do estilo nos deixa claro que é ficção, mas também abre uma margem de realidade ao levantar dúvidas sobre a verdadeira posição dos personagens que aparecem em tela. Exemplos evidentes são parte dos instrumentistas da orquestra, em que não sabemos se são atores ou músicos profissionais, ou detentos que contam, através de entrevistas, como foi a experiência de ouvir uma orquestra de verdade.

Séries como *Community*, *Veep* e *Mozart in the Jungle* nos ajudam a perceber novas formas de fazer ficção seriada na contemporaneidade. Contudo, a produção de tais episódios traz o reconhecimento de programas surgidos ao longo dos anos 2000 que, através de um formato, renovaram o fascínio e as possibilidades trazidas através do uso de recursos documentais pela ficção, em especial na comédia. De modo amplo, podemos concordar com Silva no seguinte sentido:

ao se apropriarem de estratégias e procedimentos de encenação mais próximos ao documentário, as comédias de situação (...) percorrem o caminho inverso: roteirizam o improviso, o imprevisto, vigiam e planejam o que, na imagem, aparenta orgânico, espontâneo. Recorrem a estruturas narrativas bastante estabelecidas – arcos dramáticos episódico e serial, act-

breaks, gags, etc. - e, sob uma camada documental, encapsulam o real como parte do espetáculo. (SILVA, p. 25, 2013).

2.2.2 As séries correlatas

A produção de uma série como *Arrested Development* veio em um momento oportuno. Segundo Silva (2013), a greve de roteiristas que ocorria em Hollywood foi o que possibilitou a venda do conceito do programa para executivos do canal Fox, uma vez que o processo de roteirização fugia dos moldes tradicionais até então em voga na televisão estadunidense. Criada por Mitchell Hurwitz, *Arrested Development* narra a derrocada do disfuncional clã dos Bluth e as constantes tentativas do filho mais velho, Michael (Jason Bateman), de erguer o nome e a empresa da família manchada pelo patriarca, George (Jeffrey Tambor). Ainda que não se mostre como um documentário (isto é, não tente ludibriar o público tal como faz os falsos documentários), a série utiliza códigos do estilo documental impossíveis de passarem despercebidos: narrador em voz *over*, câmera na mão, imagens de arquivo (jornais, fotografias e de câmeras de vigilância), letreiros, além do discurso autorreflexivo.

A reflexividade, inclusive, é a base de toda a série. Ao mostrar os modos e estilo próprios do programa através dos códigos documentais percebemos como se cria de forma proposital tensões entre o real e a ficção com a finalidade de gerar efeito cômico. Como nos diz Nichols, “a reflexão desvia nossa atenção para nossas suposições e expectativas sobre a forma do documentário em si” (2013, p. 166) – ou, nesse caso, para o próprio programa. Um exemplo é o episódio *Top banana*, exibido na primeira temporada. Nele, há a presença da estética documental e da linguagem do real em sua forma mais clara: simulação de um telejornal, imagens de arquivo e vídeos de câmera de vigilância.



Fig. 16 Simulação telejornal (1x02).



Fig 17 Imagem de arquivo fictícia (1x02).



Fig. 18 Imagem de câmera de vigilância (1x02).

Na Fox, *Arrested Development* durou apenas três temporadas, apesar da boa recepção crítica e dos diversos prêmios e indicações recebidas ao longo da sua exibição entre 2003 e 2006. Contudo, a série voltou a agenda midiática para uma quarta e quinta temporada sete anos após o seu cancelamento na televisão aberta. Os motivos para o retorno recaem nas mudanças trazidas pela era digital e o crescimento dos serviços de *streaming*, como pontua Silva: “o Netflix buscou se inscrever em uma faixa de mercado voltada para produções segmentadas, com possibilidades de invenção antes só vistas nas melhores produções da televisão a cabo” (SILVA, 2014, p. 43).

Brett Mills (2009) definiu *Arrested Development* como uma das séries que indicava o futuro da *sitcom*. Além de ter abandonado características tradicionais das comédias de situação, como a trilha de risadas e o estilo multicâmera, a série inovou com sua complexidade narrativa, com episódio e temporadas encadeadas em um grande arco; o uso recorrente de *flashbacks* e *flashforwards* como recurso cômico; e um estilo que mistura o documental com o ficcional, o qual foi replicado (com nuances e

sobreposições) em diversas outras *sitcoms* ao longo da década. Entre estas séries, destacamos duas que surgiram no mesmo ano em grandes emissoras de TV aberta dos Estados Unidos: *Modern Family*, da ABC, e *Parks and Recreation*, da NBC.

As duas séries narram, através do modo observacional, o cotidiano de seus personagens: em *Modern Family* das famílias de Claire Dunphy (Julie Bowen), Jay Pritchett (Ed O'Neill) e Mitchell Pritchett (Jesse Tyler Ferguson); já em *Parks em Recreation*, a narrativa foca nos funcionários do departamento de parques e recreações da cidade fictícia Pawnee, especialmente na vice-diretora Leslie Knope (Amy Poehler).

É comum que *sitcoms*, sejam clássicas ou não, se estruturam em um tipo de enredo que una de modo coerente os personagens. No caso de *Modern Family* temos um enredo doméstico, formado por pai, mãe, filhos e parentes ligados por laços de sangue; enquanto em *Parks and Recreation* o enredo é profissional, cada personagem tem em comum o fato de trabalharem para o mesmo departamento governamental. Ainda que diferentes, os enredos mostram os personagens como uma família, seja do modo tradicional, seja através de amigos ou colegas de trabalho (FURQUIM, 1999).

Nesse sentido, a similaridade entre os as duas séries citadas não recai em sua estrutura narrativa, mas estilística. Tanto *Modern Family* quanto *Parks and Recreation* moldam seu estilo entre o realismo e o naturalismo, transitando entre a quebra da quarta parede através de depoimentos dirigidos à câmera e a onisciência desta enquanto mostra as situações vividas pelos personagens. Dessa forma, a singularidade dessas séries reside nos depoimentos tão característicos da forma documental. Nesses casos, a entrevista surge como um modo de se endereçar ao público e interromper o fluxo narrativo para gerar comicidade ao sugerir uma cumplicidade ou um constrangimento consciente dos personagens. Além disso, “a entrevista na *sitcom* contemporânea nada mais é que um modo de revelar o que o personagem pensa, seja pela clareza de suas falas, seja pelos interstícios de suas expressões faciais” (SILVA, 2013, p. 32).



Fig. 19 Depoimentos em *Modern Family* (1x01).

Fig. 20 Depoimento em *Parks and Recreation* (1x01).

Os recursos documentais utilizados em *Modern Family* e *Parks and Recreation* afim de introduzir um efeito de real podem ser considerados adaptações em relação a séries anteriores como *Arrested Development* e *The Office*. Enquanto estas produziram um estilo mais radical, com constantes intervenções do narrador ou da câmera, respectivamente; aquelas trazem marcas pontuais e mais discretas, mas que não deixam de remeter a estética do documentário. Elas se mostram não como uma evolução, mas como experimentações e criações de novas possibilidades artísticas dentro do formato e do estilo do *mockumentary*, já enraizado na cultura seriada contemporânea.

Com essa perspectiva em mente, vamos utilizar a série *The Office* como exemplo de obra que corroborou na inserção dos códigos documentais na comédia contemporânea. A intenção é analisar as marcas documentais que se mostram explícitas a ponto de causar estranhamento em um primeiro momento, e como elas moldam o estilo da série e, conseqüentemente, seu formato.

2.3 Análise: *The Office*

The Office é uma série de comédia estruturada como falso documentário criada por Ricky Gervais e Stephen Merchant. A versão original foi exibida pela primeira vez no Reino Unido pela BBC 2, em 2001, e contou com duas temporadas com seis episódios de meia hora, mais um especial de natal de uma hora de duração. Apesar do limitado número de episódios, *The Office* alcançou grande popularidade e, além de ser exibida em centenas de países ao redor do mundo, seu formato foi adaptado para países como Alemanha (“Stromberg”: 2004-2012), França (“Le Bureau”: 2006), Canadá (“La Job”: 2006-2007), Chile (“La Ofis”: 2008), entre outros. O verdadeiro estouro, no entanto, viria com a versão norte-americana. Adaptada pelo roteirista e escritor Greg Daniels, a série contou com nove temporadas e 188 episódios exibidos pela NBC entre 2005 e 2013.

A premissa é mesma da versão original, com leves adaptações para o contexto estadunidense: um grupo de funcionários da filial de Scranton da Dunder Mifflin, uma empresa de papel fictícia a beira da falência, tem seu cotidiano acompanhado por uma equipe de filmagem com o objetivo de fazer um documentário para o canal público americano PBS. A rotina e as tarefas entediantes são marcadas pelas constantes

intervenções e tentativas do gerente regional Michael Scott (Steve Carrell) de movimentar o escritório e criar um ambiente descontraído, mas que só gera confusão e ineficiência.

Ao lado de Michael, temos Jim Halpert (John Krasinski), um inteligente representante de vendas que ao invés de empregar seu esforço e tempo no trabalho, faz pegadinhas e pilhérias com Dwight Schrute (Rainn Wilson), seu colega de função com gosto e personalidade tão peculiares quanto sua falta de senso comum e habilidades sociais; Pam Beesly (Jenna Fischer), a recepcionista do escritório com tendências artísticas que são deixadas de lado por sua insegurança e falta de encorajamento; e Ryan Howard (B. J. Novak), inicialmente um estagiário e estudante de administração ambicioso que tenta se manter o mais distante possível de seus colegas de trabalho. Além dos protagonistas, temos os demais personagens que se mostram relevantes na história ao longo das temporadas: os contadores Oscar Martinez (Oscar Nuñez), Angela Martin (Angela Kinsey) e Kevin Malone (Brian Baumgartner); os vendedores Phyllis Vance (Phyllis Smith) e Stanley Hudson (Leslie David Baker); os representantes dos Recursos Humanos Kelly Kapoor (Mindy Kaling) e Toby Flenderson (Paul Lieberstein); entre outros personagens caricaturais.

No episódio piloto são apresentados protagonistas e toda a estrutura básica da série. Os personagens olham e falam diretamente para a câmera, que por sua vez responde, interpela e molda o estilo da série através do uso de cortes bruscos, *flashbacks*, *zoom*, perdas de foco e instabilidade da imagem. A estrutura de *The Office* é tradicional na *sitcom* norte-americana, em especial na televisão aberta. De modo geral, cada temporada varia entre 22 e 26 episódios de 22 minutos, além dos episódios estendidos de 40 minutos de duração. Apenas a primeira e a quarta temporada foram exceção no que se refere ao número de episódios.

A primeira, composta pelo piloto mais cinco episódios, foi exibida entre março e abril, época de baixa audiência na tevê americana devido às férias de primavera. A temporada de estreia foi, então, uma experimentação do canal para testar a receptividade do público. Felizmente a série foi renovada e retornou para sua segunda temporada ainda no mesmo ano, em setembro, durante a *fall season* – época de lançamento de novas séries e temporadas segundo o calendário dos Estados Unidos. Já a quarta contou com apenas 14 episódios, porém a maioria deles são versões estendidas de 40 minutos ou episódios duplos. O motivo do menor número de episódios recai na greve de

roteiristas ocorrida entre 2007 e 2008 em que parte do elenco, como B. J. Novak, Mindy Kaling e Paul Lieberstein, são também escritores da série e aderiram em massa à greve junto com os demais colegas.

Na sétima temporada, *The Office* sofreu uma baixa: o protagonista Steve Carrell decide deixar a série após o fim do seu contrato. Após sua saída, mais duas temporadas foram produzidas antes de ser anunciado o cancelamento. O motivo parece recair nos baixos índices de audiência e, segundo o *showrunner* Greg Daniels em conferência para a imprensa, a nona temporada seria a chance de terminar a série de maneira artística. Assim, a última temporada de *The Office* nos mostra a festa de lançamento e a repercussão do documentário na vida dos personagens, ainda que o documentário em si não seja revelado. O documentário, no entanto, é o ponto final da série e o que nos interessa aqui é o caminho. Nesse sentido, vamos buscar analisar como as entrevistas e as câmeras são usadas na construção do formato e do estilo de *The Office*.

Fonte: Drawbotics.



Fig. 21 Planta do escritório da Dunder Mifflin.

2.3.1 A entrevista

As entrevistas registradas através da filmagem estão popularmente ligadas às formas do real, desde os documentários ao telejornalismo e *reality shows*. No gênero

documental, Nichols (2012) aponta que a entrevista surge como uma forma mais ampla e histórica do cineasta apresentar seu ponto de vista, uma vez que elas podem substituir a voz *over* e ainda continuar a tratar do tema sob uma perspectiva formal, além de unir diferentes testemunhos dentro de uma mesma história. Em uma perspectiva mais abrangente, é possível perceber, através de outras esferas coletivas e individuais, a forte papel que a entrevista, ou o depoimento em si, traz consigo:

As entrevistas são uma forma distinta de encontro social. Elas diferem da conversa corriqueira e do processo mais coercitivo de interrogação, à custa do quadro institucional em que ocorram e dos protocolos ou diretrizes específicos que as estruturam. As entrevistas ocorrem num campo de trabalho antropológico ou sociológico; tomam o nome de “anamnese na medicina e no serviço social; na psicanálise, tomam a forma de sessão terapêutica; em direito, a entrevista torna-se o processo prévio de testemunho; na televisão, forma a espinha dorsal dos programas de entrevista; no jornalismo, assume tanto a forma de entrevista como de coletiva para imprensa; e na educação, aparece como diálogo socrático. (NICHOLS, 2012, p. 160)

Nesse sentido, ao valer-se da entrevista enquanto meio já socialmente comprovado por seu poder de troca e aproximação entre interlocutores, o documentário cria para si uma marca ética e estética de legitimação do seu texto. Nada mais natural, portanto, ao se revestir das aparências documentais, a ficção se apropriar de tal método não só como referência clara ao gênero, mas também como um meio de criar relações entre narrativa, personagens e público.

Em *The Office*, a entrevista é utilizada de modo plural e flexível, de acordo com a intenção de cada episódio. Ela pode vir como contextualização da trama episódica, explicação e expressão de pensamentos, reiteração de fatos ou eventos ocorridos na série, transição entre o fim de uma cena e início da próxima e, por ser uma óbvia quebra da quarta parede ficcional, de criação de uma impressão de cumplicidade entre o personagem que fala, a equipe de filmagem (representada pela câmera) e, como consequência, a audiência. Ou seja, esse recurso surge como uma estratégia e solução narrativa ao ser parte estruturante do formato, além de impulsionar a comicidade ao sugerir uma cumplicidade com o público e criar imprevisibilidades de inserção das entrevistas durante as cenas.

Ao longo das temporadas é perceptível como os modos de endereçamento dos personagens para a câmera vai se transformando. Na primeira temporada, o olhar para câmera é esquivo, sendo direcionado para a equipe de filmagem e raramente de forma

direta para o equipamento, como se houvesse uma barreira invisível. No decorrer dos episódios, contudo, esses modos passam a ser mais fluidos, intercalando-se com olhares mais diretos para a câmera e para a própria equipe por trás.



Fig. 22 Entrevista com Jim na 1ª temporada (1x02).



Fig. 23 Entrevista com Jim na 4ª temporada (4x02).



Fig. 24 Entrevista com Michael na 2ª temporada (2x01).



Fig. 25 Entrevista com Michael na 6ª temporada (6x26).

As entrevistas em *The Office* também atualizaram os chamados planos de reação (*reaction shot*), tão explorado pelas *sitcoms* desde a década de 1950. Conforme aponta Mills (2009), os planos de reação mantêm sua relevância, seja nas comédias de situação clássicas seja nas contemporâneas, põe ritmo à diálogos rápidos durante a edição, destaca os pontos altos das piadas enquanto pode duplicar o riso ao utilizar um plano com a situação cômica e outro apenas com as respostas de outros personagens a esta situação. Isso porque “ao ver a reação de surpresa de um personagem ao comportamento de outro personagem, o público é levado a ler tal comportamento como anormal e, portanto, cômico”¹⁹ (MILLS, 2009, p. 39).

Naturalmente que isso não quer dizer que os planos de reação na série só sejam utilizados nas entrevistas. Tais planos aparecem mais comumente em sua forma padrão,

¹⁹ Original em inglês: “in seeing a character’s astonished reaction to the behaviour of another character, the audience is cued into reading such behaviour as abnormal and, therefore, comic.”

isto é, a partir da montagem de planos/contra-planos durante diálogos ou ações corporais dos personagens envolvidos nas cenas. No entanto, por seu formato câmera única e estilo documental, os planos de reação também se mostram como flagras da câmera ou registros acidentais das expressões e atitudes dos personagens. Contudo, vale exemplificar como as entrevistas são exploradas na criação de planos de reação, uma vez que é uma forma de diferenciação das *sitcoms* clássicas, além de proporcionar uma quebra do fluxo da encenação pela montagem em prol de produzir o riso por sua imprevisibilidade e rapidez que surge e desaparece da cena.

Como exemplo, utilizaremos uma cena entre os personagens Ryan e Kelly no segundo episódio da quarta temporada, intitulado *Dunder Mifflin Infinity*. A cena em questão tem cerca de 41 segundos de duração e 19 planos no total, dentre eles dois planos de reação no formato de entrevista. Enquanto Ryan e Kelly discutem sobre o relacionamento disfuncional dos dois, Kelly subitamente avisa que está grávida. Após essa declaração, há um corte rápido para um novo plano em que ela está sozinha na sala de reuniões onde geralmente as entrevistas “oficiais” ocorrem. O plano é rápido, em apenas um segundo Kelly surge balançando a cabeça em negação ao anúncio que acabou de fazer, deixando claro que queria apenas chamar a atenção do companheiro.



Fig. 26 Ryan e Kelly no anexo do escritório (4x02). **Fig. 27** Plano de reação de Kelly em entrevista (4x02).

Em seguida, a cena retorna ao ponto anterior ao plano de reação. Os dois conversam e Ryan a convida para jantar para discutirem a questão da gravidez (que o público já sabe ser mentira). No fim da cena, temos mais um plano de entrevista com Kelly, feliz por ter sido convidada para jantar e sem considerar a seriedade da falsa notícia. A comicidade da cena está não só no fato de já se conhecer a personalidade dos personagens tornando a situação crível, mas também na reação cínica de Kelly que surge em um novo plano e cenário apenas para gerar o riso. Ao colocar a entrevista no

meio da cena, com o personagem olhando para a câmera, a série sugere além de uma cumplicidade, uma aproximação com o público que é colocado em uma posição semelhante àquele que fala.

As entrevistas podem surgir também no fim ou no começo das cenas, transitando entre explicações que contextualizam a trama e reflexões acerca dos acontecimentos por parte dos personagens envolvidos. Como foi dito, em geral as entrevistas são realizadas em salas separadas, com o escritório e personagens “trabalhando” do lado de fora criando uma profundidade de campo e sensação de normalidade e rotina. Quando feita dessa forma, a câmera fica imóvel e enquadra os personagens sentados, em primeiro plano, como um encorajamento a percepção de que eles realmente revelam o que pensam, sentem ou o motivo de suas ações.

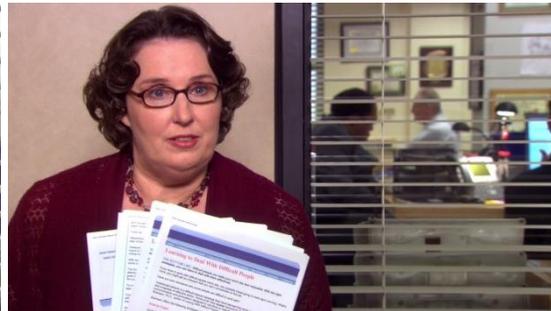
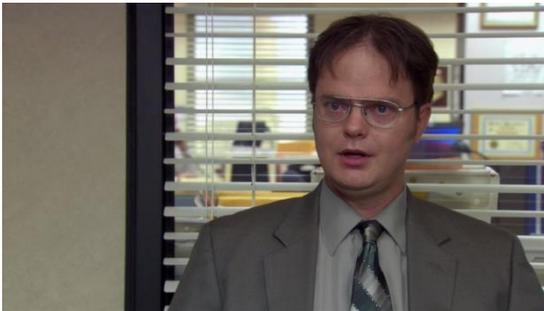


Fig. 28 Entrevista com escritório ao fundo (2x03).

Fig. 29 Entrevista com escritório e personagens ao fundo (4x03).

Podemos dizer que as entrevistas em *The Office* cumprem funções muito semelhante às do documentário no que se refere ao fluxo da narrativa. Primeiro porque elas podem ser utilizadas para unir pontos de vista distintos sobre um mesmo evento, e segundo por mostrar o engajamento e interesse da equipe em destrinchar ou desenvolver temas – ainda que, no caso da série, seja para gerar mais conflito na trama em prol do cômico. Nesse sentido, a entrevista substitui a voz *over*, uma vez que os próprios personagens, estimulados pela presença da equipe de filmagem, narram acontecimentos que são ilustrados pelas imagens capturadas pelas câmeras. Assim, percebemos que as entrevistas têm como base impulsionar a narrativa, ser parte estruturante do formato ao pontuar cenas e proporcionar novos modos de uso para recursos tradicionais na comédia, como os planos de reação.

2.3.2 A câmera

A visualidade de *The Office* é marcada, entre outros aspectos, pelos rápidos movimentos de câmera, uso recorrente do *zoom in e out* e instabilidade da imagem. Tais recursos são justificados pela estética documental que estrutura todo o formato do programa, revelando e intensificando através de flagrantes (supostamente acidentais) da personalidade, das atitudes e de expressões dos personagens frente a acontecimentos na maioria das vezes constrangedores²⁰. Em toda a série, o poder da câmera se mostra pelas diversas possibilidades de filmagem que o estilo produzido dispõe.

A câmera ainda vai além ao exercer um papel de personagem dentro do texto narrativo ao representar a equipe que está por trás de toda a filmagem, mas que o público não vê ou ouve²¹, senão através dos próprios personagens. Nesse caso, a câmera surge como uma entidade onipresente e onisciente que, em toda sua subjetividade, procura provocar no espectador a sensação de que este também faz parte da ação. Com essa perspectiva em mente, vamos tentar analisar a câmera a partir de dois pontos de vista que se relacionam diretamente: o primeiro, enquanto mecanismo puro de captação de imagens, exercendo um olhar distanciado da história; e o segundo, como um personagem tangível que, ao contrário do primeiro, adentra na narrativa interferindo e criando situações com e para os personagens.

Adotaremos duas denominações para se referir ao comportamento da câmera dentro de *The Office*: câmera passiva e câmera ativa. Como breve recapitulação, explicamos no início do capítulo que, apesar da série utilizar o formato câmera única, as filmagens são realizadas por mais de uma câmera que exercem funções distintas dentro do texto. Butler (2010, p. 183) lembra que se tornou comum chamar *single camera* pelo estilo criado ao utilizar esse recurso, mas na prática geralmente são usadas duas câmeras posicionada em um mesmo ângulo, uma para plano mais aberto e outra para *close-up*. Da mesma maneira, o programa não precisa ser necessariamente filmado por duas

²⁰ O constrangimento na comédia gerou uma parcela específica de obras e séries com o propósito de criar situações embaraçosas para os personagens e, conseqüentemente, para o público. A chamada *Cringe Comedy* está presente em filmes, séries e até em trabalhos individuais, como nas comédias *Stand up*. Jason Middleton (2014), no livro *Documentary's Awkward Turn: Cringe Comedy and Media Spectatorship*, aponta que o termo ganhou destaque a partir de *sitcoms* no estilo falsos documentário como *The Office*. A aflição advinda do sentimento de vergonha alheia é explorada por tais comédias a partir de longos períodos de silêncio e contradições dos personagens em relação ao que diziam em entrevista para as câmeras e as atitudes que tomavam capturadas em flagrante pelas mesmas. As discussões acerca desse humor vexatório levantam questões sobre uma nova categoria da comédia como entretenimento, mas também como forma cultural da sociedade contemporânea.

²¹ É somente na última temporada, no episódio “Customer Loyalty”, vemos um dos membros da equipe de filmagem mostrar o rosto ao abandonar seu posto e interferir na cena.

câmeras, pode também haver uma terceira ou quarta capturando detalhes mais específicos. No entanto, percebemos que em *The Office* as câmeras são sintetizadas dentro dessas funções particulares e perceptíveis para o público, utilizaremos as duas como modo de entender os papéis de cada uma. Nesse sentido, analisaremos cenas nodais para compreender o seu funcionamento.

Em *Local Ad*, nono episódio da quarta temporada, temos um diálogo entre Michael e Ryan, por telefone, sobre a produção de um comercial para a empresa. Ryan, antes estagiário e subordinado de Michael, inverteu os papéis e passou a assumir o cargo de supervisor das filiais. A tensão da cena se desenrola a partir da vontade de cada um assumir uma posição de comando e dar a palavra final sobre o comercial, o que gera impaciência em Ryan pelo deboche de Michael.

A cena se desenvolve em 1 minuto e 12 segundos e seus 12 planos tem duração média de 6 segundos. É montada em plano/contra-plano e tem por base destacar a conversa dos dois personagens. Desse modo, os movimentos de câmera são sutis e se limitam a um movimento de *zoom in* na expressão impaciente de Ryan frente as piadas do antigo chefe e de mudança de enquadramento para focalizar o aparelho telefone para qual Michael se dirige. Já o reconhecimento do equipamento e da equipe em cena pelos personagens se dá por um único olhar de reação com intenção cômica para a câmera.



Fig. 30 Ryan em plano médio (4x09).



Fig. 31 Ryan em primeiro plano olha para câmera.



Fig. 32 Michael em plano médio (4x09).



Fig. 33 Ryan em primeiro plano (4x09).



Fig. 34 Michael ainda em plano médio (4x09).



Fig. 35 Ryan também em plano médio (4x09).



Fig. 36 Michael em primeiro plano (4x09).



Fig. 37 Câmera focaliza o telefone (4x09).



Fig. 38 Ryan em *close-up* (4x09).



Fig. 39 Michael volta ao plano médio (4x09).



Fig. 40 Ryan retorna em primeiro plano (4x09).



Fig. 41 Michael em plano médio (4x09).



Fig. 42 Ryan em primeiro plano (4x09).



Fig. 43 Michael continua em plano médio (4x09).

Esse é um exemplo simples, com poucos planos e uma duração curta de cena, mas é a dinâmica básica da câmera em diversos outros episódios. Nesse caso, a câmera cumpre mais a função de ilustrar o diálogo e não de participar ou interferir na cena, tal como faria em seu papel ativo. Portanto, a estratégia clássica do plano/contra-plano é de evidenciar o diálogo e estabelecer a relação entre os personagens. Como aponta Bordwell, ao seguir essa estratégia, gera-se interesse visual a partir das técnicas de edição e de trabalho de câmera, e não de uma encenação complexa. Aqui, aplica-se a lógica da continuidade espacial, sendo “o que organiza a encenação, a filmagem e a edição” (2008, p. 50).

O uso de primeiros e médios planos, variando apenas o grau de aproximação dos enquadramentos, é o que projeta os sentimentos dos personagens e as impressões do espectador. Em Ryan temos o único plano que surge em *close-up*, o que sugere não só a vontade do personagem provar que está no comando, como intensifica sua impaciência à medida que conversa com o outro. Além disso, seu tempo em cena tem duração menor do que o tempo de Michael (30 e 42 segundos, respectivamente), ainda que o número de planos seja igual para cada um. Já em Michael, os planos médios e os primeiros planos com uma gradação mais afastada em comparação aos de Ryan, mostra sua posição defensiva e cínica, mas ao mesmo tempo menos tensa em comparação.

No episódio em questão, a câmera assume uma posição passiva nos dois sentidos da ação. No entanto, ampliando o escopo desse episódio para a série como um todo, ela também pode surgir como apoio para a câmera ativa, dentro de uma encenação mais complexa. Nesse caso, contudo, a câmera ativa assume o protagonismo em relação à passiva, podendo ou seguir a encenação sem interferência ou guiar as ações dos personagens, como um dos próprios personagens dentro do texto. É importante perceber que apesar de falarmos de protagonismo, as duas câmeras cumprem posições fundamentais para o desenrolar da trama, uma vez que cada plano, enquadramento,

ângulo e movimento criam e condicionam uma “expressividade da imagem” (MARTIN, 2003, p. 35) e nenhum desses aspectos são usados pelos diretores por acaso. Ou seja, eles mandam informações para o espectador.

Como exemplo de utilização da câmera ativa e passiva em uma mesma cena, utilizaremos o episódio *The Fire*, exibido na segunda temporada. A cena foca no desenvolvimento da trama principal do episódio, em que Ryan passa por uma avaliação de desempenho e Michael tece elogios ao então estagiário, o que deixa Dwight com ciúmes da aproximação dos dois. Quando um pequeno acidente dispara o alarme de incêndio, os funcionários são obrigados a deixar o escritório até os bombeiros descobrirem a causa do fogo. Na cena examinada a seguir, a câmera fornece pistas sobre o causador do incêndio e participa da ação ao registrar a confusão que segue durante a saída dos personagens do escritório.

A cena tem cerca de 1 minuto e 42 segundos de duração distribuídos entre 21 planos com média de 4,8 segundos. Ela inicia em plano americano com Ryan saindo da sala de Michael após a avaliação de desempenho. A câmera está posicionada próxima a máquina de xerox e acompanha o trajeto de Ryan até ele passar por trás de Dwight, que assume o ponto focal e passa a ficar em primeiro plano até o fim da tomada. É possível perceber que o ângulo muda de acordo com o movimento dos personagens que se aproximam do ponto em que a câmera está posicionada. Nesse sentido, não há aleatoriedade, mas sim a escolha de mostrar a expressão de desagrado de Dwight em um plano aproximado.



Fig. 44 Ryan e Michael em plano americano (2x04). **Fig. 45** Câmera acompanha Ryan (2x04).



Fig. 46 Ryan passa por Dwight, que assume o foco da câmera (2x04).



Fig. 47 Câmera para com Dwight em primeiro plano (2x04).

Utilizando como base o modelo de análise de estilo televisivo de Butler (2010), esquematizamos como se dá a articulação espacial do cenário principal de *The Office* como modo de visualizar os movimentos da câmera e dos personagens dentro da encenação. A linha tracejada representa os pontos focalizados pela câmera e seu movimento dentro do plano, que começa no ponto 1 e termina no ponto 3. Já a linha com seta representa o movimento e direção de Ryan ao sair do escritório, passar por Dwight e sumir do quadro, ou seja, segue do ponto A ao B.



Fig. 48 Desenho da encenação: movimento de câmera do 1 ao 3; movimento do personagem do A ao B.

Em seguida, a encenação é intercalada por uma entrevista com Dwight na sala de reuniões em contexto ao plano anterior e sua reação à saída de Ryan da sala de Michael. O próximo plano volta à encenação no qual uma câmera escondida, sob um ponto de vista subjetivo, filma Ryan preparando um sanduíche na cozinha. Nesse momento, a câmera ativa é acionada, ao mostrar ao espectador quem estava na cozinha antes do alarme disparar indicando fumaça e, possivelmente, fogo. Aqui, valendo-se das ideias sobre modos do documentário de Nichols, a câmera se torna observativa, além de conseguir passar a impressão de uma duração real dos acontecimentos. Em outras palavras, a impressão causada é que “vemos é o que teria acontecido se a câmera não estivesse ali para observar” (2013, p. 151).

Após o plano de Ryan, há um novo corte para um plano detalhe de um dos funcionários trabalhando e, em seguida, novo plano de Jim e Dwight também dentro de suas rotinas tediosas. Abruptamente e ainda no mesmo plano, ouve-se um alarme de incêndio, a câmera dá um *zoom out* e abre o enquadramento até alcançar um plano aberto e filmar todo o escritório. Mesmo plano e os funcionários param o que estão fazendo e a câmera passa a se movimentar, dentro do seu eixo, para esquerda e direita utilizando o *zoom* para alcançar os personagens que dão instruções de como proceder durante incêndios (Dwight e Angela) e personagens que se retiram da sala (todos os demais).



Fig. 49 Posição da câmera antes do alarme (2x04). **Fig. 50** Câmera em *zoom out* (2x04).



Fig. 51 Câmera em *zoom in* em Dwight (2x04).



Fig. 52 Planos intercalam Dwight e Angela (2x04).



Fig. 53 Câmera em leves movimentos (2x04).



Fig. 54 Câmera em movimento mais rápido (2x04).



Fig. 55 Câmera acompanha Michael (2x04).



Fig. 56 Imagem de câmera de vigilância de Michael (2x04).

Enquanto Dwight e Angela recorrem a procedimentos de segurança e mandam seus colegas saírem do escritório, vemos Michael surgir de forma brusca ao empurrar seus funcionários para sair e se salvar. Nesse momento, a série recorre a mais um procedimento de estilo que transmite um efeito de real ao inserir na cena, de modo inesperado, a imagem de uma câmera de vigilância posicionada no corredor, onde aparece Michael indo embora sem olhar para trás. Um recurso que remete à flagras e/ou verificação de acontecimentos, geralmente usado por telejornais e documentários. Em novo plano, a encenação volta para Dwight e Angela, como um contraste claro da ineficiência de Michael enquanto gerente de garantir a proteção dos demais.

No desenho a seguir, podemos perceber que ao ser produzida no formato câmera única, foi possível montar um cenário que proporciona liberdade física e gera

dinamismo aos planos e cenas, o que ocorre claramente no episódio *The Fire*. Os três personagens que fazem parte diretamente da encenação (Dwight, Angela e Michael) se espalham dentro do cenário, de modo que o centro é ocupado pela ação e o posicionamento da câmera possibilita o alcance desses atores a partir de movimentos laterais e uso de *zoom*. O *zoom* faz a transição de planos abertos, primeiros e médios, sem deixar de criar profundidade de campo e mostrar personagens que não fazem parte da ação principal atuando dentro do quadro.

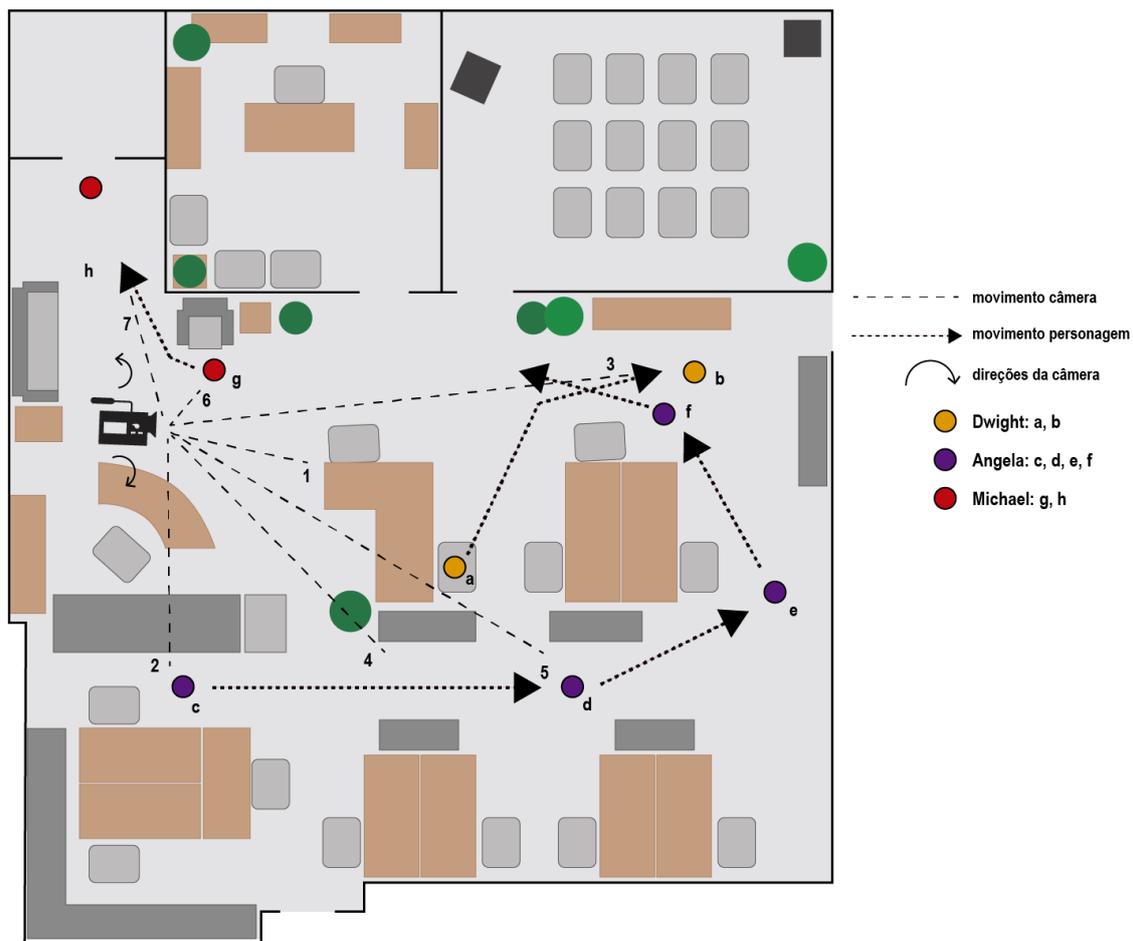


Fig. 57 Desenho da encenação: personagens se movem pelo centro do escritório criando profundidade de campo. A câmera utiliza *zoom in* e *out* para focalizar os protagonistas da ação.

Após a fuga de Michael, Dwight surge em um novo plano e a câmera agora está mais próxima do personagem e mais longe da porta pela qual os personagens se retiraram. O fim da cena se dá com a câmera posicionada entre a sala de Michael e a sala de reuniões, em um *plongée* de Dwight saindo do escritório de modo exagerado e inútil, uma vez que tudo que há é fumaça, mas nada de fogo. Esse último plano da cena, com a câmera em *plongée*, demonstra uma prática usual da série em que o ângulo base é

na altura dos olhos dos atores e, subentende-se, do sujeito que está por trás do equipamento. Nesse sentido, além da câmera ativa conseguir passar a impressão de julgamento por sugerir uma certa insignificância do personagem, o uso desse ângulo dá continuidade técnica ao viés de realismo típico da série.



Fig. 58 Câmera em *plongée* (2x04).



Fig. 59 Último plano com a câmera *plongée* (2x04).

Como vimos, a câmera ativa pode então ser considerada um personagem da série, no sentido de que orienta, interage, participa ou mesmo observa as ações assumindo a condição de espectador crítico. Quanto à passiva, apesar de em alguns momentos se confundir com a ativa por seu posicionamento, ela surge para dar sentido de continuidade, ilustrar e contextualizar a cena.

De certa maneira, podemos relacionar as funções da câmera em *The Office* com as reflexões acerca do papel criador da câmera de Marcel Martin. Segundo o autor francês, houve uma mudança no cinema quando a câmera deixou de ser apenas uma “testemunha passiva”, “um registro objetivo dos acontecimentos”, para se tornar “ativa e atriz” a partir de um uso subjetivo (2003, p. 32). No entanto, em *The Office* não falamos de hierarquia ou evolução das funções, pois cada uma cumpre um objetivo dentro da narrativa, se moldando e surgindo em cena de acordo com a necessidade do texto.

As funções da câmera remetem diretamente aos modos de representação do documentário enunciados por Nichols (2012). Quando a câmera ativa surge de maneira ostensiva em cena, vemos claramente como modo participativo; enquanto à passiva nos remete a observação, ao “olhar pelo buraco da fechadura” acontecimentos que supostamente se desenrolariam por si só. As formas de utilizar a câmera, assim a entrevista, revela também a essência reflexiva do falso documentário, tal como abordada no início do capítulo. Isso porque, como aponta Nichols (2012) esse é o modo

que mais questiona as ideias fetichistas de que o documentário traz provas inquestionáveis e abre as portas para o mundo real. Ao nos mostrar a ficção nas entrevistas, nas imagens de arquivo e de câmera de vigilância, *The Office* cria um efeito de real justificada pela própria lógica da série.

CAPÍTULO 3

AS MARCAS DOCUMENTAIS

3.1 A realidade na televisão

O real não é representável, mas somente demonstrável. Essa foi a afirmação de Barthes em aula inaugural no Colégio de França para se referir a impossibilidade de inserir o nível pluridimensional do real no nível unidimensional da linguagem. Com isso o autor não quer dizer, contudo, que a literatura não pode ser realista: ela é “na medida em que sempre tem o real por objeto de desejo” (2004b, p. 21). O real, nesse caso, nada mais é do que uma expressão, um significado, uma ambientação que surge através de elementos que remetem ao mundo que conhecemos, à realidade vivida. Isto é, um efeito de real.

Diferente da literatura, que conta principalmente com os jogos de palavras para referenciar o real, a linguagem audiovisual dispõe de recursos de expressão que permitem uma aproximação mais aparente da realidade. Como foi dito no primeiro capítulo, o som e as imagens em movimento estimulam a crença e despertam uma sensação de real como se este pudesse ser alcançado, mas sem nunca ser de fato – é uma ilusão. No que tange aos recursos técnicos, Aumont (2012) argumenta que o realismo cinematográfico não é examinado em relação à realidade, mas sim em relação à outras formas de representação. Nas palavras do autor:

O “realismo” dos materiais de expressão cinematográfica não passa de um resultado de um enorme número de convenções e regras, convenções e regras que variam de acordo com as épocas e as culturas. É preciso lembrar que nem sempre o cinema sonoro foi sonoro, nem sempre foi colorido e que, quando conquistou som e cores, seu realismo se modificou singularmente com o correr dos anos. (...) a cada etapa (mudo, preto e branco, colorido), o cinema não cessou de ser considerado realista. O realismo aparece, então, como um ganho de realidade em relação a um estado anterior do modo de representação. (AUMONT, 2012, p. 135).

No entanto, é importante perceber que o cinema – e a linguagem audiovisual como um todo – não remete à realidade somente por meio de exigências técnicas e estéticas, como câmera, iluminação, som ou montagem. Na verdade, são essas “expressões materiais” os modos pelos quais uma obra (filme, documentário ou programa de tevê) delinea as formas nos quais podem provocar uma impressão de real

no espectador. Isso quer dizer que o conteúdo, o tema, o gênero e o meio influenciam diretamente no grau de realismo que se produz e promete, uma vez que essas configurações estão engendradas culturalmente.

No documentário, por exemplo, ainda que não se use todas técnicas típicas do gênero, como a imagem de arquivo, a voz *over* ou as entrevistas, ele será identificado por sua ligação com a realidade. Como explica Manuela Penafria, a “evolução estética [do documentário] mostra-nos que as técnicas documentais se adaptam a novos modos de entendimento de uma representação realista” e que tais técnicas mostram que “uma representação realista pode assumir formas variadas e mesmo assim serem aceites como realistas por realizadores e espectadores” (2011, p. 356). Isso se dá porque eles carregados de marcas e classificações. O mesmo acontece com programas de televisão: se assistimos a um telejornal, acreditamos que as informações contidas ali remetem ao mundo histórico no qual estamos inseridos, ainda que para transmitir as notícias técnicas atípicas do gênero sejam utilizadas. Essa classificação é muitas vezes institucional, já contextualizada e, naturalmente, levanta outras questões como credibilidade, objetividade e conteúdo.

Na televisão, à realidade tende a aparecer nas mais diversas formas: do telejornal ao *reality show*, dos docudramas às séries documentais, das transmissões ao vivo aos programas de variedades. François Jost (2007) aponta que há uma crença de que a televisão atribuiu para si uma soberania para o real, assim como o cinema o fez para a ficção. Nesse sentido, o autor divide os programas de televisão em três mundos, os quais podem ajudar a entender a classificação de gêneros e subgêneros, partes fundamentais das programações televisivas.

O primeiro mundo proposto é o mundo real, cuja sua principal formulação é a de que o primeiro reflexo do telespectador é buscar entender se as imagens exibidas na televisão se referem à realidade ou não. São as transmissões ao vivo, como as imagens do 11 de setembro; telejornais; *reality shows*; documentários e falsos documentários; entre outros. Nesse caso, não só o gênero, mas também o formato, a idade e a cultura de cada espectador é fator preponderante para percepção e visão de mundo.

O segundo é chamado por Jost (2007, p. 63) de fictivo, ou seja, ficcional: são as séries, filmes, telenovelas, docudramas em que há uma “suspensão da incredulidade” por parte do público. O autor aponta que esse é o que mais se opõe à realidade por não se relacionar diretamente com esta. No entanto, já vimos nos capítulos anteriores o

quanto a ficção e a realidade aproximam-se uma da outra e como a distinção cria debates inflamados sem chegar a uma verdade absoluta. Nesse sentido, vale salientar que percebemos o mundo ficcional não como um oposto ao mundo real, mas sim como categorias nos quais o roteirista ou realizador define o melhor modo de se contar uma (ou sua) história.

O terceiro é o mundo lúdico, um intermediário entre o ficcional e o real, que abrange os *game shows*. Aqui, são pessoas “reais” representando “papéis”, ou seja, há uma correspondência com a realidade ao mesmo tempo em que há um relato previamente estruturado. Adicionamos ao exemplo do autor, o caso dos programas de auditório, tão populares nos canais abertos brasileiros. Assim, como os *games shows*, esses programas criam narrativas, os chamados “quadros”, em que os atores são pessoas facilmente vinculadas à realidade social que vivenciamos.

Sem muito esforço é possível perceber o quanto a televisão está ligada ao real, mesmo através dos seus programas claramente ficcionais. Se tomarmos como foco apenas as narrativas seriadas, podemos relacionar esse enunciado com as séries, as minisséries e as telenovelas – especialmente esta última no Brasil. No primeiro capítulo, explicamos o papel dos gêneros e formatos na programação televisiva. Por sua perspectiva mais minuciosa, o formato é o principal delineador desses três tipos de ficção seriada, além de tornar a discussão sobre realidade na televisão distinta daquelas realizadas em outros meios, como o cinema e a literatura.

Como ponto de partida, é necessário perceber que a novela e a minissérie se estruturam em capítulos, enquanto a série, em episódios. Como explica Silva, a distinção vai além de questões terminológicas, uma vez que “o episódio resolve a trama, perfazendo uma estrutura semântica unitária, e o capítulo expande a trama, amarrando para o futuro a solução dos problemas encenados” (2014, p. 10). Assim, a telenovela é ramificada em diversos núcleos de personagens e o destino de cada um deles pode mudar de acordo com a recepção do público. A minissérie, por outro lado, geralmente se contém em um único conflito sem espaço para modificações ao longo do processo de produção, isso porque é uma obra estruturalmente curta e fechada, definida com começo, meio e fim.

O número de capítulos é bem desproporcional entre esses dois formatos, uma vez que a telenovela pode ter acima de duzentos capítulos se a audiência for satisfatória, à medida que minisséries não chega a atingir metade desse tamanho. Contudo, a

estrutura dos capítulos e a marca de autoria são semelhantes nos dois casos, ainda que haja certa disparidade estilística – não em um sentido valorativo, mas sim de experimentação, lirismo e poesia tão recorrente nas minisséries. É evidente que algumas características e nomenclaturas podem mudar de acordo com a emissora ou o país que produz as obras. No Brasil, por exemplo, chamamos a obra de curta duração de minissérie, já no Reino Unido fala-se de *serial*, termo que se aproxima do folhetim.

Falar sobre denominações é um trabalho traiçoeiro, uma vez que cada unidade possui seus pormenores, como é o caso da série e do seriado. A série é aquela em que os episódios podem ser autônomos uns dos outros, sem ser necessária uma ordem para vê-los – essa é a condição da maioria das comédias e das antologias. Já o seriado possui uma ordem pré-estabelecida para entender as tramas e arcos narrativos como uma unidade lógica, mas com experiência episódica, aberta só o suficiente para ser retomada no episódio que vem em seguida, situação da maioria dos dramas. Como foi percebido, não consideramos tais diferenças por motivos de simplificação e por não interferir no objetivo final deste trabalho. Nesse sentido, a série parece ficar entre a minissérie e a telenovela e é precisamente nesse tópico que o vínculo com o real estabelecido entre cada um desses formatos difere.

Anna Maria Balogh (2002) aponta que a presença da telenovela dia após dia no cotidiano do espectador reforça o sentimento de realidade, principalmente porque o formato respeita dias festivos e as épocas do ano, além de inserir questões sociais que muitas vezes provocam ações sobre o mundo histórico – é o caso de *Explode Coração* (1996-1997) e *Amor, Eterno Amor* (2012), ambas da Rede Globo. Esses programas tiveram como conflito o desaparecimento de uma criança e o utilizou como gancho para inserir imagens de pessoas reais desaparecidas no fim de cada capítulo, como uma espécie de serviço para sociedade. É nesse ponto que a relação entre a realidade e a ficção na telenovela se distingue dos dramas seriados contemporâneos abordados aqui. Isso porque tais imagens não surgem como um efeito de real, mas sim como um encaixe do real na ficção sem interferir no estilo ou na narrativa pré-estabelecida.

3.2 A ilusão referencial no drama contemporâneo

Anteriormente, apontamos que o efeito de real é um recurso estético que cria uma atmosfera de realidade sem necessariamente sê-la no sentido puro do termo. Nas

palavras de Barthes, “o real nunca é mais do que um significado não formulado, abrigado atrás da onipotência aparente do referente” (2004, p. 178). Ou seja, o realismo se mostra como algo real, mas sem precisar ser – e de fato, não é. É a chamada *ilusão referencial*. Nas séries de tevê, as técnicas que se referem diretamente à realidade ou remetem à gêneros e formatos concebidos como percepção do real, é a ilusão propriamente dita. Isso porque são essas técnicas, aqui chamadas de “marcas documentais”, que fornecem a sensação de realismo, mesmo sabendo que tudo mais ao redor é ficcional. É com essa percepção que, ao longo do tópico, destacamos obras seriadas que utilizam essas marcas, em uma autorreferência à própria televisão.

3.2.1 O telejornal na ficção

Não é incomum que as séries de tevê apoiem sua forma de narrar ou seu estilo na própria televisão a partir do seu *modus operandi* – em especial se o objetivo é passar uma impressão de realidade ainda que seu universo seja primordialmente ficcional. Tratar da televisão que fala da própria televisão faz emergir conceitos como o de Neotevê, cuja principal característica é falar mais de si mesma e da relação desenvolvida com o público do que do mundo exterior (ECO, 1986, p. 186); ou de Metatevê, em que se revela as estratégias narrativas e foca nos processos produtivos e mediadores da televisão (SERELLE, 2009, p. 171). No entanto, para se produzir um efeito de real, a *aparência* de fidelidade com o mundo histórico importa mais do que a fidelidade em si. Em outras palavras:

o realismo é um tipo de discurso que obedece a regras restritas, não se pautando pela exatidão ou a conformidade com o nosso mundo, mas pela impressão que causa ao ser proferido por um narrador que conhece o seu ofício. (...) O que seduz o telespectador não é, portanto, encontrar a cópia exata do nosso mundo, mas, sim, e sobretudo, identificar um modo de narração, um discurso com o qual ele está habituado (JOST, 2012, p. 42).

A série *The Newsroom* (2012-2014), desenvolvida por Aaron Sorkin para o canal por assinatura HBO, é um exemplo de como o discurso ficcional pode apoiar (e não embasar) sua construção narrativa e estilística na realidade tangível através de marcas documentais. A principal marca neste caso é a imagem de arquivo de eventos e personalidades históricas, no qual o programa utiliza como um modo de conferir carga

dramática, legitimizar e ilustrar o seu texto. Além disso, tais imagens ainda cumprem a função de atrair a atenção do espectador, isto é, ele é interpelado, de acordo com a definição de Butler (2010), por tais imagens que estão “fora” do ambiente comumente visto na tevê, isto é, no telejornal ou nas séries documentais.

De acordo com a concepção de Ana Paula Penkala (2012), as imagens de arquivo podem ser percebidas enquanto aquelas imagens-objeto incorporadas dentro de um fluxo narrativo na qual passam a adquirir sentido a partir de seu uso e do contexto em que são inseridas. No campo jornalístico, a autora destaca as imagens como ferramentas múltiplas de ilustração, prova material dos fatos e capital social que determinam, por meio do repórter, programa ou rede de televisão, a credibilidade do que é mostrado e dito. Penkala destaca a patente a segurança e crença que as imagens de arquivo transmitem, não só porque são materiais documentais ou porque não podem ser adulteradas, mas sim

porque, por um lado, são usadas desde sempre na história do registro documental através das imagens em movimento – dentro de um contexto que teve início com a fotografia – como “demonstração” e, por outro lado, pela própria natureza de seu registro e contexto de produção. As imagens de arquivo são a prova física da ligação material entre o interlocutor que nos informa sobre (o cinegrafista e/ou jornalista/repórter) e os fatos em sua ocorrência única (PENKALA, 2012, p. 93).

Nesse sentido, as imagens de arquivo são o meio pelo qual os programas estabelecem relações diretas com a realidade, criando, em maior e menor grau, efeitos de real. A série *The Newsroom* é um exemplo de como é possível criar esse efeito de forma moderada, uma vez que sua narrativa usa a realidade como pano de fundo para discussões de temas e evolução das histórias e relações dos seus personagens fictícios. Já séries como *The People vs. O. J. Simpson: American Crime Story* (2016-2017) e *Narcos*, se baseiam em personalidade e fatos históricos por toda sua narrativa, como será abordado nos próximos tópicos.

De modo geral, *The Newsroom* é centrada nos bastidores do telejornal fictício *News Night* e nas relações pessoais, éticas, políticas e comerciais que uma equipe de jornalistas enfrenta enquanto precisa transmitir diariamente as notícias aos telespectadores. A cada episódio, acontecimentos até então atuais do mundo histórico surgem não só como referências, mas também como força motriz dramática. Ou seja, diferentes eventos reais ocorridos cerca de um ano antes da série ir ao ar são os arcos

narrativos de cada episódio. Como exemplo desses eventos abordados na primeira temporada estão a explosão da plataforma *Deepwater Horizon* e o atentado à bomba na *Times Square*, ambas em 2010; a revolução egípcia entre 2010 e 2011; e a morte de Osama bin Laden, em 2011. É justamente nesses pontos que as imagens de arquivo são convocadas e recontextualizadas para compatibilizar com a encenação.

A todo momento a série mostra telas, câmeras, monitores e personagens assistindo às notícias na tevê, além de aparelhos e aparatos técnicos em cena, seja fora de foco, de relance ou como protagonistas de planos. A questão pode ser visualizada no episódio *I'll Try to Fix You*, exibido na primeira temporada, em que o telejornal fictício faz um levantamento de notícias abordadas de forma sensacionalista por meios de comunicação reais dos Estados Unidos e pôr em xeque a veracidade delas. Uma das notícias trata do controle de armas e o aparente conchavo entre políticos, jornalistas e chefes de associações a favor do armamento. Aqui, imagens de arquivo e declarações em áudio do mundo histórico veiculadas em diversas mídias são mostradas através de telas e monitores nas cenas, como um modo de tentar mostrar que “os fatos falam por si”, como diz um dos personagens durante o episódio.



Fig. 60 Imagem de arquivo de Sarah Palin (4x01).



Fig. 61 Imagem de arquivo ao fundo de Wayne LaPierre (4x01).

A série então constrói camadas narrativas e estilísticas que produzem uma ilusão, uma crença de que o que é mostrado é a experiência vivida dentro de uma grande empresa midiática. Assim, a primeira camada é a ficção em si, com os dramas pessoais e profissionais dos personagens e do local de trabalho; a segunda, é a ficção se revestindo de realidade, ao mostrar o telejornal, as câmeras, as salas de controle, o teleprompter, os microfones etc.; a terceira e última, é a realidade dentro da ficção a partir dos eventos e fatos do mundo histórico apoiados nas imagens de arquivo. Nessa perspectiva, a segunda camada, quando comparada com a primeira é, ainda que

momentaneamente, percebida como real e a terceira comprova essa impressão. Ou seja, ao mostrar seus personagens no telejornal e os bastidores com os aparatos técnicos, associados a eventos e imagens do mundo histórico, o discurso é legitimado.

Na ficção, exibir aparelhos comuns na realização da obra podem ser vistas como marcas de estilo (DA-RIN, 2004, p. 183). Dessa forma, ao inserir em tela a televisão enquanto meio de transmissão e as imagens de arquivo enquanto referências do mundo histórico, *The Newsroom* recorda constantemente ao telespectador sua ficcionalidade. Essa questão é ainda mais incisiva nas séries baseadas em fatos reais.

3.2.2 Os arquivos do real

No dia 2 de fevereiro de 2016, o canal por assinatura FX estreia uma nova série cujo plano inicial é uma imagem de câmera de segurança, granulada, preta e branca. Nele, um homem jaz no chão em posição fetal. Como uma composição de cenário há uma viatura e um carro típico entre os anos oitenta e noventa, parados, ambos com as portas abertas. Ao redor, meia dúzia de policiais olham o homem um tanto afastados, enquanto dois ou três desferem golpes de cassetete e chutes. Há uma única informação disponível na tela: faltam sete minutos para uma hora da manhã.

Esses são os primeiros segundos de *The People v. O. J. Simpson: American Crime Story* (ACS, para fins de abreviação). A série narra o célebre e real julgamento do ex-jogador de futebol e ator norte-americano Orenthal James Simpson, acusado de matar a ex-mulher Nicole Brown e seu amigo Ronald Goldman. De início, a obra deixa claro ao público seus objetivos e motes ao trazer imagens de arquivo como evidência da má conduta policial ante os negros nos Estados Unidos. Isso é visível por, após o plano de abertura, mais sete planos rápidos com cortes bruscos e aproximados do mesmo ocorrido mostrados como uma tentativa de provar que não há mal-entendidos e o homem de fato apanha dos policiais, sem chance de defesa, no meio da rua.

O caso de O. J. Simpson causou furor na época não só por ter como tempero uma celebridade rica e famosa, mas por seu julgamento ter abarcado diversos outros temas tão caros e relevantes para a construção social, como racismo, machismo, violência doméstica e corrupção policial. O êxtase midiático batizou o caso como “o julgamento do século” e o resultado foi a produção de inúmeros materiais de arquivo,

entre vídeos, fotos e reportagens, os quais a série utiliza, ainda que de forma moderada, em alguns dos seus episódios.

A moderação nesse caso vem junto com uma nebulosidade por parte do uso de tais imagens. Isso porque ainda que comece e termine sua temporada com evidentes e tradicionais imagens de arquivo, em seu miolo surgem também imagens manipuladas, isto é, imagens de arquivo com elementos ficcionais. Nesse sentido, atores e cenários se confundem com o mundo real por reproduzir um estilo característico de material de arquivo típico do início da década de 1990, com cores sub ou superexpostas, ruídos, granulações e instabilidade. É como uma constante intenção de plantar no público a inquietação de se o que está em tela é verdade ou simulação.



Fig. 62 Imagem de arquivo no início da temporada (1x01).

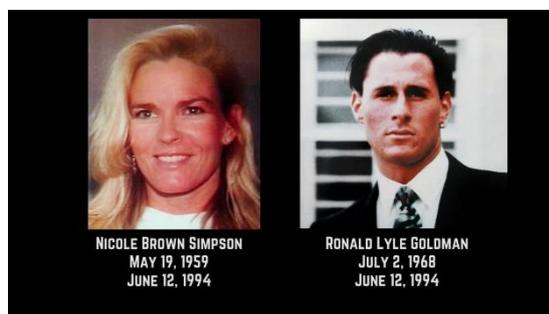


Fig. 63 Imagens de arquivo no final da temporada (10x01).

Mais uma vez, a realidade intrínseca à tevê é explorada no drama seriado contemporâneo. Com a manipulação das imagens, ACS utiliza a tradição dos telejornais e dos *talk shows* para estabelecer uma credibilidade às suas imagens e remeter ao real. O efeito de real da série é pautado pelos os holofotes que a mídia, em especial a televisão e os seus atores reais, colocou sobre o caso. Nesse sentido, personalidades reconhecidas da realidade midiática norte-americana, tal como faz *The Newsroom*, surgem em tela como uma validação do discurso: Vincent Bugliosi²², analisa a situação de O. J. Simpson e confere autenticidade ao que é dito em cena; Barbara Walters²³ entrevista o Robert Shapiro ficcional (John Travolta); e Bob Costas²⁴, em tela cheia reafirma aos espectadores a obrigação de transmitir os jogos, mas sem deixar de lado o desenvolvimento do caso O. J. Simpson.

²² Promotor do famoso caso de Charles Manson e escritor de um dos principais livros sobre o caso, intitulado *Helter Skelter: The True Story of the Manson Murders*.

²³ É conhecida por ser a primeira apresentadora de telejornal dos Estados Unidos.

²⁴ É jornalista e locutor esportivo do canal NBC desde a década de 1980.



Fig. 64 Imagem de Vicent Bugliosi (3x01).



Fig. 65 Imagem de Barbara Walters (10x01).



Fig. 66 Imagem em tela cheia de Bob Costas (2x01).

As inserções de personalidades históricas na ficção são relevantes pelas novas contextualizações que recebem a cada uso. Isto é, as imagens do passado surgem nas séries ficcionais contemporâneas em circunstâncias sociais e midiáticas renovadas, mas sem perder sua carga realista. A transmissão ao vivo feita pelo jornalista Bob Costas de fato aconteceu, contudo, os pormenores narrativos (personagens, diálogos, ações) que levaram até a incorporação da imagem pela trama, não se deram exatamente como mostrado pela ficção. Eis a ilusão referencial: “é a categoria do ‘real’ (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada; noutras palavras, a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um *efeito de real*” (BARTHES, 2004, p. 190, grifo do autor).

3.3 Análise: *Narcos*

A série *Narcos* é uma obra original da plataforma *Netflix*, com produção norte-americana e co-produção colombiana. A primeira temporada foi lançada de forma completa com dez episódios de duração entre 50 minutos e uma hora, em agosto de 2015. Em 2018 será disponibilizada sua quarta temporada também pelo serviço de *streaming*. Ainda que sua temporada de estreia narre a escalada ao topo do narcoterrorismo do colombiano Pablo Escobar, na década de 1990, o programa como um todo tem como principal mote a caça dos Estados Unidos aos principais cartéis de tráfico de drogas da Colômbia. A série inicia com a perseguição ao Cartel de Medellín e, após a morte de Escobar ao final da segunda temporada, passa ao Cartel de Cáli, chefiado pelo também colombiano Pacho Herrera. Devido ao *corpus* da análise deste capítulo ser a primeira temporada, vamos contextualizar apenas este arco temporal, para então explorarmos o papel da imagem de arquivo e da voz *over* na série.

De início, somos apresentados ao universo de *Narcos* através de um letreiro anunciando que a série é inspirada em eventos reais, mas que personagens, nomes e até localizações foram ficcionalizados para fins de dramatização. Logo após o aviso, um novo letreiro surge com os dizeres: “realismo mágico é definido como o que acontece quando uma situação realista altamente detalhada é invadida por algo que é estranho demais para acreditar. Existe um motivo para o realismo mágico ter nascido na Colômbia”. Com essa referência clara à literatura colombiana, *Narcos* determina o teor fabuloso no qual a série se estrutura. Ela diz ao espectador: temos a realidade ao nosso lado, mas não somos real.

Sobre o realismo mágico, Tânia Lopes aponta que esse movimento pode ser percebido como um “procedimento literário identificado predominantemente em narrativas nas quais o sobrenatural ou o insólito se manifestam sem chocar-se com a realidade, ou seja, coabitando-a” (2013, p. 10). Ainda na literatura, Barthes aponta que certos materiais ligados à realidade, em especial a fotografia, são o que pontuam no texto e causam um efeito de real por ser uma referência clara ao mundo histórico²⁵. Da literatura à televisão, é perceptível o quanto a série adapta linguagens para criar tensões entre a realidade e a ficção, ao buscar técnicas tradicionalmente assimiladas enquanto representação realista e justificar enquanto fantasia sua encenação dramática.

²⁵ Essa discussão foi iniciada no artigo “Entre realidade e ficção: a voz *over* e as imagens de arquivo em *Narcos*”, publicado online pela Revista *Fronteiras*, em 2017.

Dessa forma, não é de se estranhar que logo após a menção ao realismo mágico, a série introduz, através da voz *over* do narrador Steve Murphy (Boyd Holbrook) – que está fora da narrativa em tempo e espaço, mas também participou das ações que narra –, uma contextualização do local (Colômbia), da época (1989) e da trama principal da temporada (a busca pelos traficantes de drogas). A definição dos personagens segue o modelo da narrativa clássica. O herói é Murphy um agente do órgão governamental de apreensão de drogas dos Estados Unidos (conhecido como *DEA*). A sua imagem de apresentação é com um bebê no colo, próximo de uma mulher que fica claro ser sua esposa, quando recebe uma ligação informando o paradeiro de alguns dos principais sicários de Escobar. Em seguida, conhecemos seu parceiro de trabalho, Javier Peña (Pedro Pascal), sentado em uma mesa de bar, bebendo uísque sem pudores. Ao seu lado está o coronel Carrillo (Maurice Compte), líder de uma unidade criada em conjunto com o *DEA* para capturar os criminosos, chamado de Grupo de Busca.

O narrador apresenta os personagens de modo didático e exerce uma função onisciente dentro da narrativa, uma vez que ele conta os eventos depois que eles aconteceram. No entanto, ele está longe de ser imparcial. Seu tom de voz é muito vezes irônico, carregado de julgamentos e opiniões, como é comprovado no fim do *teaser* do episódio piloto quando ele diz, ao se dirigir diretamente ao espectador, em antecipação ao que virá em seguida: “eu não o culparia se você me responsabilizasse por esse massacre... É, eu dei o alarme...”. É iniciado um tiroteio entre policiais e traficantes durante uma festa, e então o último plano do *teaser* é congelado com a frase final do narrador: “Mas ainda não me chame de vilão”.

Cerca de sete minutos após os letreiros, o *teaser* e a abertura da série – composta por fotos e imagens das figuras reais e não dos atores – é mostrada a primeira imagem de arquivo, colorida, sem ruídos, com o rosto de Richard Nixon em *close-up* durante um pronunciamento. Contudo, a imagem é meramente ilustrativa, assim como as demais que se seguem, uma vez que o narrador em voz *over* continua se sobrepondo às imagens ao explicar o contexto histórico que levou a situação retratada em *Narcos*, isto é, a ascensão de Escobar no narcotráfico.



Fig. 67 Imagem de arquivo de Pablo Escobar durante abertura.

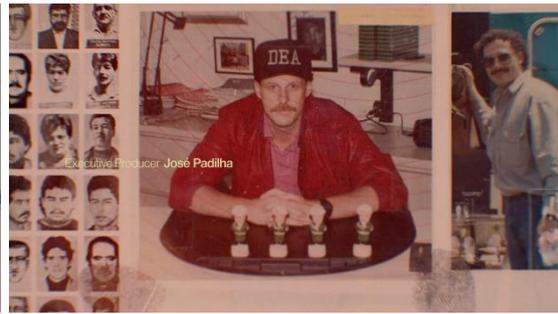


Fig. 68 Imagem de arquivo de Murphy (centro) e comparsas de Escobar (laterais) durante abertura.

Em breve resumo, o narrador aponta para a vitória de Nixon nos Estados Unidos e a ajuda do então presidente à tomada de poder de Augusto Pinochet no Chile. O país sul-americano que, por sua vez, estava prestes a se tornar um dos maiores pontos de refinamento de cocaína do mundo, têm seus 33 laboratórios destruídos pelo exército e mais de 300 traficantes capturados sob ordem do ditador chileno. A ação do Chile é o que cria a oportunidade para Colômbia e, conseqüentemente, para Escobar. É evidente que os fatos talvez não tenham acontecidos tal e qual é explicado na série, contudo, é nesse momento de recapitulação histórica, em que há uma transição entre as imagens de arquivo e a encenação da destruição dos laboratórios e assassinato dos traficantes. A voz do narrador continua em cena, fornecendo dados, informações e chamando a atenção do espectador em momentos chave da narrativa com expressões como “preste atenção” ou “você adivinhou certo”.

Até os doze minutos do episódio piloto, Pablo Escobar (Wagner Moura) ainda não havia sido mostrado ou mencionado. Ao entrar em cena, o narrador apresenta o então vilão da história como contrabandista de médio porte, no qual já conseguia subornar a polícia local, mas ainda não exercia poder sobre a polícia federal. No entanto, logo a voz do narrador é silenciada, Escobar apodera-se do protagonismo e sua voz se sobrepõe na dramatização às demais. Assim, durante sua introdução na série, é mostrado ao espectador a falta de compaixão com aqueles que o desafiam ou desobedecem, ao deixar clara a política de “*plata o plomo*” que guia o personagem durante toda a série. Seu primo e braço direito, Gustavo Gaviria (Juan Pablo Raba), também surge durante a cena, mas sua relevância é construída ao longo dos episódios.

No piloto ainda há a introdução da família de Escobar: sua mãe, Hermilda Gaviria (Paulina García), que conhece e ajuda o filho em suas atividades ilícitas, e sua esposa, Tata Escobar (Paulina Gaitan), inteligente e apaixonada, mas submissa ao

marido. Ao fim do episódio, a trama, que estruturou seu desenvolvimento no passado onde expôs os personagens e suas introduções no mundo do tráfico colombiano, vai novamente para o futuro ao exibir a repercussão do tiroteio feito pelos policiais no *teaser*. Na cena final, o espectador recebe a informação de que agora Escobar cresceu no narcoterrorismo e desfruta de milhares de dólares graças ao tráfico de drogas.

Ao longo da análise, eventos e fatos retratados na série são explorados e contextualizados de acordo com a relevância para cada categoria trabalhada, isto é, a voz e as imagens de arquivo. Nesse sentido, a apresentação dos principais personagens e das circunstâncias iniciais retratadas no episódio piloto são o ponto de partida para entrarmos no realismo (mágico ou não) de *Narcos*.

3.3.1 A voz *over*

O discurso realista, tal como apontado por Jost, é aquele que segue um conjunto de regras e não se baseia na construção de uma cópia exata do nosso mundo, mas sim pela sensação realística que é transmitida por um narrador que sabe como realizar sua função. Ainda segundo o pesquisador, tal discurso tem outro traço importante: “a necessidade que ele possui de ser o mais transparente possível, ou seja, de apagar, tanto quanto possível, o rastro do autor para causar a sensação de que o relato é uma janela que se abre sobre a realidade” (2012, p. 41-42). Contudo, o discurso realista em *Narcos* não procura “apagar” a voz do autor, e sim mascarar-la por meio de um narrador onisciente que fala frequentemente em primeira pessoa, através de um “eu” ou de “nós”.

Já descrevemos de modo breve o estilo de narração empregado por *Narcos*. Isto é, um narrador onisciente que contextualiza, informa, descreve e norteia o espectador dentro da narrativa. O onisciente, neste caso, pode ser entendido como Norman Friedman caracteriza: “um ponto de vista totalmente ilimitado – e, logo, difícil de controlar. A história pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente” (2002, p. 173). Tal modo onisciente só é possível porque, apesar do narrador também ser um personagem diretamente envolvido nos acontecimentos, ele se situa, de fato, “além do tempo e do espaço” das ações. Ou seja, os eventos já aconteceram e agora ele pode contar, já conhecendo todo o desenrolar e pormenores da história.

De acordo com a tipologia do narrador de Friedman, podemos acrescentar ainda que ele é intruso. Além de indicar sentimentos, julgamentos e pensamentos do autor (ou, no caso, do narrador), ele acrescenta generalizações, preceitos morais e modos de vida. Em *Narcos*, o tom é um fator importante, pois é o que transparece seu ponto de vista quando suas falas assumem posturas cuidadosamente informativas – o que ocorre na maioria das vezes. A cena inicial do segundo episódio, *The Sword of Simón Bolívar*, é um exemplo de como o narrador comunica sensações através do seu tom de voz e reforça princípios éticos e morais por meio da escolha de suas palavras.

Neste episódio, Murphy e sua esposa, Connie (Joanna Christie), estão de mudança para Colômbia, devido ao trabalho do agente norte-americano. A cena inicia com uma imagem da decolagem do avião, seguida do narrador: “Quando saí de Miami, os americanos estavam consumindo cerca de 200 toneladas de cocaína por ano. Para satisfazer os narizes americanos, os traficantes ampliaram suas operações”. O narrador fica em silêncio por alguns segundos enquanto os personagens sobrevoam as Bahamas e contextualizam o local dentro da narrativa através da surpresa por sua beleza natural. Em seguida, volta a voz *over*:

Narrador: eles usavam tantos aviões que precisavam parar para reabastecer entre a Colômbia e Miami. Então, Carlos Lehder comprou uma ilha nas Bahamas como um entreposto para as drogas e o dinheiro. Acontece que lá também era um ótimo lugar para farrear. Era Sodoma e Gomorra dos dias modernos, com três coisas que Carlos mais gostava: sexo, drogas e simpatizantes dos nazistas (*Narcos – The Sword of Simón Bolívar*, 2x01).

No texto, fica claro o caráter informativo (estavam traficando uma quantidade tão grande de drogas que precisavam parar muitas vezes para reabastecer os aviões), a crítica moral (Sodoma e Gomorra, de acordo com a Bíblia, foram cidades destruídas por Deus em virtude das práticas imorais) e ética (o traficante é simpatizante do nazismo). Em conjunto com imagens que exaltam a beleza da ilha, a ostentação do traficante com uma tatuagem de suástica no braço e de mulheres seminuas portando tabletes de cocaína, o discurso proferido através da voz *over* ganha ainda mais força e confere uma autoridade quase inquestionável ao narrador.

A série coloca o narrador na posição de superioridade não só através da voz *over*, a conhecida “voz de deus”, mas também por criar uma distância por meio do uso

enfático do “eu”, “nós” e “eles”. Ou seja, ela procura deixar explícito que “meus” pensamentos e ações no mundo são diferentes dos pensamentos e ações “deles”. Essa técnica muito se assemelha com a forma em que as vozes são usadas no documentário contemporâneo. De acordo com Fernão Ramos, “[no documentário contemporâneo] há uma forte tendência em se trabalhar com a enunciação em primeira pessoa. É geralmente o ‘eu’ que fala, estabelecendo asserções sobre sua própria vida” (2008, p. 23).

Fazer uma ligação tão direta entre a voz *over* e o gênero documental não é apenas natural como também necessária, em especial se a obra traz como uma de suas principais marcas a realidade histórica. A aproximação entre documentário e voz *over* remete aos tempos dos *travelogues*, filmes de viagem não-ficcionais anteriores ao que conhecemos como documentário hoje. Esses filmes ficaram conhecidos por sua essência didática, já que eram registros de pesquisadores em suas expedições científicas, financiadas, muitas vezes, por museus.

Como explica Mariana Baltar (2007), os *travelogues* geralmente traziam comentários e explicações em forma de palestra em paralelo à exibição das imagens registradas nas expedições, criando uma espécie de espetáculo, de evento apenas para as apresentações. A partir da década de 1920, com a emergência do cinema enquanto indústria e da incorporação dos sons às imagens, esses filmes substituíram os comentários pelo uso da voz *over*, mas sem perder seu caráter educativo. A voz *over* também esteve presente nos cine-jornais, os chamados *newsreel*, exibidos antes de sessões de filmes de ficção com notícias e informações sobre o mundo.

A voz *over* se tornou uma marca forte do discurso realista, não só no documentário como também no telejornalismo. Nesse sentido, o recurso traz como principal característica a informação, a explicação de determinados assuntos, mas com um tom que, quer pareça imparcial ou não, carrega consigo uma visão de mundo já delineada. Pela escolha da narração em primeira pessoa, através da voz de um personagem que esteve presente durante o desenrolar dos acontecimentos, *Narcos* tem um ponto de vista explícito, mesmo quando assume uma função primordialmente informativa e de contextualização dos fatos.

Em *The Palace in Flames*, quarto episódio da temporada, é descoberto que o então ministro da justiça da Colômbia, Lara Bonilla, foi assassinado por um dos sicários de Escobar, a mando do próprio traficante. Ação foi uma vingança, pois o

ministro havia barrado e denunciado Pablo em sua primeira sessão no congresso colombiano após uma vitória esmagadora nas eleições. É nesse momento que o narrador explica as consequências desse ato e o que significa para o governo colombiano, para o norte-americano, para Escobar e para os demais criminosos presos por tráfico de drogas.

Narrador: um dos sicários presos depois do assassinato de Lara Bonilla confessou que Pablo tinha ordenado a morte dele. Um político importante foi assassinado, e todos sabiam quem tinha feito aquilo. Finalmente, o governo colombiano teve que reagir. Pablo Escobar foi indiciado pelo assassinato de Rodrigo Lara Bonilla. A Colômbia concordou com a única coisa que os traficantes temiam: a extradição. Agora, qualquer colombiano que levasse drogas para os EUA poderia ser processado e preso nos EUA mesmo que nunca tivesse pisado na nossa terra. Isso fez toda a diferença. Para um traficante na Colômbia, a prisão significava transar com garotas, assistir a filmes, conversar com amigos. Se molhasse as mãos certas, sua pena seria reduzida por bom comportamento. Era uma piada. Em casa, era totalmente diferente. O sétimo homem mais rico do mundo? Ninguém liga. Você ficaria 23 horas por dia em uma cela de 1,80 por 2,50 metros como todos os outros. Um pesadelo. Agora, Pablo tinha alguém para temer: nós (*Narcos – The Palace in Flames*, 4x01).

Nesse discurso, ao mesmo tempo que informa ao espectador o que é e como funciona a política de extradição que passou a ser implantada na Colômbia, o narrador valoriza os Estados Unidos em detrimento do país latino-americano. Assim, fica claro não só o posicionamento da série através da voz *over*, isto é, da sua visão de mundo, como também evidencia seu estilo – percebido não apenas pelo contexto atual em que está inserida, mas pela escolha de uma linguagem casual e impudica, e do didatismo presente na grande maioria das suas falas. Nichols (2012) diz que a voz dos filmes, de ficção ou não, está explicitamente relacionada ao estilo. Todavia, o estilo da voz representa mensagens diferentes em cada gênero.

Na ficção, o estilo deriva principalmente da tradução que o diretor faz da história para a forma visual, dando a essa manifestação visual da trama um estilo distinto de sua contrapartida escrita na forma de roteiro, romance, peça ou biografia. No documentário, o estilo deriva parcialmente da tentativa do diretor de traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais, e também seu envolvimento direto no tema do filme. Ou

seja, o estilo na ficção transmite um mundo imaginário e distinto, ao passo que o estilo ou a voz do documentário revelam uma forma distinta de envolvimento no mundo histórico (NICHOLS, 2012, p. 74).

Se pensarmos na afirmação de Nichols dentro da narrativa de *Narcos*, percebemos que a definição não se encaixa nem no campo da ficção, nem no campo documental de modo satisfatório. Apesar da série ser claramente ficcional, a voz em sua construção nos parece uma tentativa de transmitir um ponto de vista sobre o mundo histórico, ao mesmo tempo em que também mistura a esse ponto de vista floreios e emotividades dentro da ficcionalização, ou do “mundo imaginário”, para fins de dramatização – como a própria série deixa claro em seu letreiro inicial. Um bom exemplo de como a série mescla o discurso histórico ao tom emotivo e floreado, é o quinto episódio, intitulado *There Will Be a Future*.

Em 1989, Luís Carlos Galán é o então candidato à presidência da Colômbia e, neste mesmo ano, ele é assassinado à tiros durante um de seus comícios. A cena inicia com Galán (Juan Pablo Espinosa) e César Gaviria (Raúl Méndez), dentro de um carro a caminho do comício, discutindo sua possível vitória, já que os números estão a seu favor. Contudo, seu chefe de campanha questiona por que com a vitória tão certa, o candidato insiste em desafiar os traficantes. A postura de Galán é a de um político que parece não ter nada a temer – ainda que esteja usando um colete a prova de balas –, e de entender que seu dever enquanto representante do povo é combater o narcoterrorismo. Gaviria anuncia sua preocupação sobre um possível ataque de Escobar, no qual, de modo tranquilo e confiante, Galán acalma o amigo e sai do veículo sozinho. É nesse momento que a voz *over* surge em cena e, em um tom circunspecto e pesaroso, informa a data, local e o modo como Galán é assassinado ainda em cima do palanque.

Narrador: Luis Carlos Galán subiu ao palanque em Soacha no dia 18 de agosto, contra o conselho de seu diretor de campanha, César Gaviria. As balas entraram pouco abaixo do colete, e ele morreu em alguns minutos. Por um breve momento, houve esperança, mas ela acabou quando o assassino puxou o gatilho. Para lamentar a morte de Galán, cada cabana no campo acendeu uma vela, e nas cidades, milhares foram às ruas em uma marcha silenciosa, um protesto mudo contra a violência dos narcotraficantes. Com a morte de Galán, chegou ao fim a

esperança de um futuro pacífico (*Narcos – There Will Be a Future*, 5x01).

Se o narrador prezasse por apenas informar, seria lógico a falta de necessidade de descrever como o país reagiu à morte do candidato, com velas e protestos, e acrescentar como opinião pessoal de que a esperança chegou ao fim. Todavia, como destacamos ao longo do tópico, a visão de mundo e a dramatização vinda não só das imagens, mas também da voz *over*, é a marca de estilo da série. Nesse sentido, o alicerce do efeito de real em *Narcos* é mesclar imagens de arquivo, neste caso de Galán chegando ao comício com pessoas ao seu redor comemorando, caindo do palanque e sendo levado de volta para o seu carro, com a narração informativa e ao mesmo tempo emotiva. Nesta cena, e em outras ao longo da temporada, a imagem de arquivo cumpre papéis importantes para a construção narrativa e estilística da série. É sobre esses papéis da imagem de arquivo que refletiremos a partir de agora.

3.2.2 A imagem de arquivo

Não há dúvidas quanto a importante função que a voz *over* desempenha em *Narcos*. Ela é o alicerce, a estrutura, o guia narrativo que interpela o telespectador a olhar e compreender os fatos de acordo com o seu ponto de vista. Contudo, sua força não se mantém sozinha. Ainda que não surjam de forma tão recorrente quanto o narrador, as imagens de arquivo inseridas entre as dramatizações exercem funções pontuais, mas não menos relevantes para gerar um efeito de real. Neste trabalho, destacamos três enquanto fundamentais para entender o seu uso na série: a ilustração, a legitimação e a reflexividade.

A função de ilustrar é puramente estilística, no sentido em que, sem a narração em voz *over* contextualizando a trama, elas não teriam valor narrativo ou de comprovação, sendo apenas um apanhado de imagens sem significado. Em outras palavras, a imagem enquanto ilustração é um meio para tornar o audível também visível para o público, sendo o segundo dependente do primeiro em sua totalidade. Se pensarmos nos gêneros realistas, como o documentário e o telejornal, a imagem cumpre mais vezes o papel de ornamento dos comentários verbalizados, do que, de

fato, trazer novos dados para o assunto abordado. Em elucubrações sobre a ideologia do telejornal, Jost (2007) chama essa situação de “tirania do visível”.

Contrariamente à ideologia platônica, que não concede nenhuma realidade ao sensível, e sim à ideia, a televisão atual considera que o mundo da aparência e do sensível é o único portador da verdade última, descartando todo princípio explicativo inteligível que não seja imediatamente visualizável (JOST, 2007, p. 102).

Como exemplo, podemos voltar a cena do episódio *There Will Be a Future*, analisado no tópico anterior. Logo após as imagens dos tiros e da confirmação da morte do candidato à presidência, o narrador expressa a falta de esperança e complementa o impacto causado pelo ataque através da frase: “para lamentar a morte de Galán, cada cabana no campo acendeu uma vela, e nas cidades, milhares foram às ruas em uma marcha silenciosa, um protesto mudo contra a violência dos narcotraficantes...”. O tom emotivo é ilustrado por imagens de pessoas marchando nas ruas, chorando, acendendo velas em um evidente luto pelos fatos recentes.



Fig. 69 Imagem de arquivo ilustrativa (5x01).



Fig. 70 Imagem de arquivo de protesto na Colômbia (5x01).

Ao introduzir imagens de arquivo com a função única de ilustrar, *Narcos* conserva seu estilo realista sem necessariamente transmitir novas informações que empurrem a narrativa para frente. Tal estratégia não funciona quando a imagem surge com a função de legitimar o texto, isto é, ela não pode ser colocada em cena como um simples floreio visual. É preciso que haja uma construção, degrau por degrau, para que o valor de prova enfim apareça, convença o espectador e potencialize o efeito de real. A legitimação através da imagem de arquivo é utilizada desde o primeiro episódio da série.

Em *Descenso*, Escobar vai à delegacia após descobrir que a carga que seus sicários contrabandeavam foi detida por policiais que já haviam sido subornados, mas agora exigiam um valor maior do que o estipulado. O traficante então descobre que foi traído por um dos seus informantes e vai de encontro aos policiais. Ele é algemado e levado para fazer uma fotografia para abertura da sua ficha. Assim, a série encena como aconteceu uma das imagens mais emblemáticas de Pablo Escobar: um *mugshot* sorrindo para a câmera enquanto segura uma placa com informações sobre o seu processo criminal.

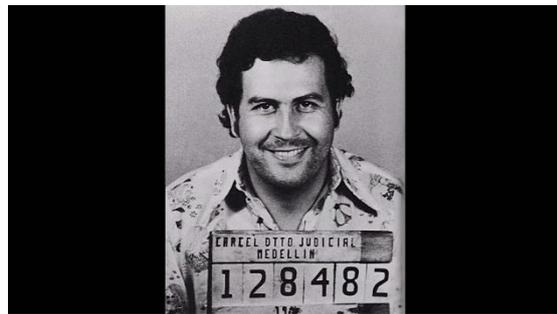


Fig. 71 Encenação do *mugshot* de Escobar (1x01). **Fig. 72** Imagem de arquivo de Escobar (1x01).

O valor de prova da cena reside na imagem de arquivo que, por cinco segundo é mantida em tela cheia. Entre a chegada de Escobar na delegacia e a inserção da imagem de arquivo, são cerca de três minutos e cinquenta segundos de duração, divididos em 29 planos. É uma cena longa e a justificativa para tal reside na sua importância para o episódio – é o clímax. Contudo, a duração que o *mugshot* é mostrado reafirma o poder de legitimação que esse tipo de imagem usufrui na série.

A partir dessa cena, é importante ainda destacar dois pontos: a imagem de arquivo não só ilustra como também valida o discurso e, como consequência, torna o conjunto crível; e a validação sempre virá acompanhada da ilustração, mesmo que o contrário não ocorra. Cabe lembrar também que as imagens carregam de forma intrínseca o poder da realidade por sua aparência de objetividade e ligação direta com o mundo palpável, seja atuando em um caráter puramente ilustrativo, seja carregada de legitimação. É dessa forma que elas se tornam instrumentos de capital social, tal como aponta Penkala (2012), pois desenvolvem uma relação de credibilidade junto ao público.

A questão da credibilidade parece ser fundamental para *Narcos*. Isso porque os acontecimentos e a própria figura de Pablo Escobar parecem fugir da realidade, ser ele mesmo uma invenção ficcional. Assim, a série incorpora a voz *over* e as imagens de arquivo, mas eles surgem sob filtros que validam seu texto, filtros como os gêneros realistas que os quais falamos ao longo de todo o capítulo: documentário e telejornal. No exemplo a seguir, o telejornal é o principal meio através do qual a série procura um respaldo para o seu discurso.

O sétimo episódio da temporada, cujo título é *You Will Cry Tears of Blood*, inicia com um *teaser* composto por uma série de imagens de arquivo em tela cheia de coberturas jornalísticas ao redor do mundo. As notícias são sobre a explosão de um Boeing 727 da companhia aérea Avianca, em 27 de novembro de 1989, que havia partido do aeroporto de Bogotá com destino a Cali, no sudoeste da Colômbia. O ato terrorista, como já havia sido mostrado no episódio anterior, é de autoria de Escobar, como uma tentativa frustrada de assassinar o novo candidato favorito à presidência do país, o ex-chefe de campanha César Gaviria.

A primeira cena do *teaser* é curta, são 42 segundos de duração para os seus 17 planos, divididos em cortes secos. Nele, cerca de cinco reportagens narram a explosão do Boeing, em línguas espanhola, inglesa e francesa, com imagens de arquivo trazidas dos telejornais da época. Há repórter no local do acidente e recursos gráficos, além de um apresentador na tradicional bancada do telejornal. Cada imagem é separada por um ruído semelhante àqueles gerados pelas tevês analógicas fora do ar, em uma evidente intenção de emular o ato de assistir televisão. No fim, temos a comprovação: o personagem Escobar está sentado, vendo às notícias pela TV que, por sua vez, transmite imagens de arquivo similares àquelas apresentadas em tela cheia.



Fig. 73 Imagem de arquivo de repórter (7x01).



Fig. 74 Imagem de arquivo de recurso gráfico em telejornal (7x01).



Fig. 75 Imagem de arquivo de apresentador na bancada de telejornal (7x01).



Fig. 76 Imagem de arquivo dentro diegese (7x01).

Ao colocar em tela as imagens de arquivo, além do próprio aparelho de tevê, de encontro com a encenação, *Narcos* põe em constante memoração ao espectador sua ficcionalidade. Ou seja, realidade e ficção juntos no drama encenado cumprem a função interpelativa tal qual explicado por Butler (2010), uma vez que estimula uma observação mais acurada, de reflexão sobre o que está em cena. Ao interpelar o público, o programa além de encorajá-lo a continuar ou passar a acompanhar o desenrolar da narrativa, também produz um padrão de reconhecimento. Esse padrão nada mais é do que uma repetição estilística. Segundo as ferramentas de análise de Bordwell, o estilo pode operar-se por si mesmo, isto é, cumprir uma função *decorativa* em que “cria climas discretos e padrões mais envolventes por seus próprios meios, levando-nos a descobrir uma ordem escondida ou notar pequenas diferenças” (2008, p. 60). Assim, ao encaixar ficção e realidade no mesmo quadro através da imagem de arquivo, *Narcos* cria a terceira função abordada neste capítulo, a reflexividade.

Ao tratar sobre o modo de representação reflexivo no campo documental, Nichols (2012) aponta para a relação que se estabelece entre o cineasta e o público, não entre o cineasta e seus atores sociais como ocorre nos modos participativos e observativos, por exemplo. Isto é, ao tomar a reflexividade como ponto principal, o documentário pensa sim sobre questões e temas do mundo histórico, mas também coloca em pauta os problemas da representação. O autor explica que “em lugar de ver o mundo *por intermédio* dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para *ver o documentário* pelo o que ele é: um construto ou representação” (NICHOLS, 2012, p. 163, grifo do autor).

Em *Narcos*, a reflexividade reside no constante encontro entre a dramatização e o real através das imagens de arquivo. Não só por colocar os dois campos lado a lado em uma mesma cena, mas também por mescla, em um mesmo quadro, os dois

principais componentes criadores do estilo da série. O resultado é um choque pelo inesperado, como uma tentativa de desafiar o espectador a observar de forma mais acurada todos os pormenores que compõem os planos, as cenas e a série como um todo. Para explicar como tal estratégia surge em *Narcos*, voltaremos ao episódio *The Palace in Flames*.

Após o assassinato de Luis Carlos Galán, os agentes do *DEA* ficam ainda mais ansiosos para capturar Escobar. Contudo, as forças militares norte-americanas na Colômbia parecem mais preocupadas em combater o comunismo do que auxiliar no combate ao tráfico de drogas. Ao fazer uma batida policial e prender o principal contador dos negócios de Pablo, os agentes descobrem centenas de documentos e evidências para incriminar o traficante, mas uma só informação levam ao que eles procuram: um ex-agente da CIA se tornou pilotos de transporte de cocaína da Colômbia para os Estados Unidos, e, para realizar os voos, ele faz paradas para reabastecer em país comunistas, como Cuba e Nicarágua. Ao encurralar Barry Seal e o ameaçarem de traição e tráfico – que significava prisão perpétua em seu país de origem –, o ex-agente revela que possui uma fotografia de Escobar que pode o absorver das acusações.

Nesse momento, a foto falada por Barry aparece em tela cheia, interrompendo a dramatização e dando início a uma série de imagens de arquivo que ilustram o discurso do narrador. A voz *over*, por sua vez, surge concomitantemente às imagens, explicando a importância da nova descoberta: “Barry tinha uma foto de Escobar carregando cocaína na pista de pouso de Nicarágua. Por que isso importa? Porque na época, Nicarágua era governada pelos sandinistas comunistas que deixavam Escobar usar seu país como pista de pouso para os carregamentos de cocaína para os EUA. Cocaína colombiana passando por um país comunista e entrando nos EUA? Eu não poderia inventar isso”.



Fig. 77 Imagem de arquivo de Escobar em tela cheia (4x01).



Fig. 78 Imagem de arquivo ilustrativa de Nicarágua (4x01).

A explicação do narrador é de extrema relevância para a narrativa e a fotografia, para o estilo. Para a narrativa, porque a foto dá poder aos agentes para conseguir recursos do governo norte-americano tanto no combate ao comunismo quanto ao tráfico; e para o estilo pois ilustra e valida o discurso enunciado pelo narrador. A partir dessa contextualização e construção de cena é que se destaca a reflexividade da série. Isso porque até aqui as imagens surgiram tal qual nos demais episódios, guiadas pela voz *over* ilustrando e validando seus enunciados. No entanto, na cena há uma perturbação da normalidade: a fotografia de Escobar é exibida nas mãos do agente Murphy, isto é, a imagem de arquivo inserida na dramatização de forma clara e impossível de não ser reconhecida.



Fig. 79 Imagem de arquivo na diegese (4x01).



Fig. 80 Dramatização com imagem de arquivo (4x01).

A mudança é importante para perceber as reais motivações de *Narcos*, que nos parece ser a de criar pontes que comprovam suas informações e construções de verdade, mas sem deixar de lembrar ao público que é uma obra de ficção e a tal “verdade” está ali para ser desafiada. Nas palavras de Nichols, a reflexividade “descontrói a impressão de acesso desimpedido à realidade e convida-nos a refletir sobre o processo pelo qual essa impressão é construída por meio da montagem” (2012, p. 165). Ou, no caso da série, como a impressão de realidade é construída e colocada à prova através da montagem e, conseqüentemente, do estilo.

Para concluir, a cena é finalizada com o agente Murphy mostrando as imagens de arquivo para a embaixadora dos Estados Unidos na Colômbia. Como resultado, o agente é elogiado por expor conexões narco-comunistas e assim conseguir mais apoio em suas missões. As fotografias apresentadas na cena são complementares àquela

mostrada em tela cheia e nas mãos do personagem, mas dessa vez de forma mais discreta, sem interpelar tão obviamente o público.



Fig. 81 Imagens de arquivo de Escobar na diegese (4x01).

O papel reflexivo das imagens de arquivo em *Narcos* é pontual, diferente da ilustração e validação, não se obrigando necessariamente em explorá-las como um ponto de partida para novas relações com o mundo exterior, mas em caracterizar a própria obra. Nesse sentido, é ainda mais clara as suas intenções quando, em seu episódio piloto, faz referência ao realismo mágico nascido na Colômbia: a imagem de arquivo é o detalhe, é a prova de que os fatos ocorreram, mas não necessariamente da forma que é narrada. É aí onde o mágico, ou melhor, a ficção cumpre o seu papel.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas análises desenvolvidas, pudemos expressar que determinadas técnicas audiovisuais, por sua tradição no documentário, produzem um efeito de realismo quando utilizadas em obras seriadas de ficção. Tomando por base os estudos de Nichols (2012), percebemos que certos modos de representação documental guiam a estruturação do estilo e, conseqüentemente, dos seus elementos. Dentre os seis definidos pelo teórico, percebemos três enquanto principais: o observativo, o participativo e o reflexivo.

O observacional é produzido basicamente através da câmera passiva, isto é, aquela câmera em que cumpre a função central de registrar os acontecimentos transmitindo uma impressão de naturalidade. Nesse caso, a sensação é a de que os personagens e as ações se desenrolam por si só, sem haver intervenções explícitas. O participativo é representado pela câmera ativa e pela entrevista, técnicas típicas desse modo documental. Nesse caso, há uma orientação e criação de situações de interação não só com os personagens, mas também de intuição de cumplicidade com o telespectador; por fim, o modo reflexivo é aquele que permeia as séries analisadas de modo geral, por sua característica questionadora e consciente de sua própria natureza representativa.

No documentário, a reflexividade é o que coloca em pauta o próprio meio pelo qual o real é representado. No que tange os produtos de ficção abordados neste trabalho, o processo reflexivo é ativado através do uso dos recursos os quais categorizamos nos capítulos I e II: as câmeras (ativa e passiva), as entrevistas, a voz *over* e a imagem de arquivo. Cada um desses elementos suscita à ideia de realismo, ou seja, um efeito de real, ao mesmo tempo em que procurar lembrar ao público que tudo não passa de uma encenação com aparência de realidade.

A câmera é uma entidade onipresente e onisciente em *The Office*, não apenas enquanto meio de captura de imagens, mas também de buscar gerar no espectador, a partir da subjetividade, a sensação de que ele também faz parte das ações. Como dissemos, a câmera surge a partir de duas funções específicas: passiva, em que ilustra, contextualiza e produz um sentido de continuidade; e ativa, surgindo como uma espécie de personagem na série, guiando ações e interpelando os demais personagens de

maneira crítica. Em conjunto com a entrevista, a câmera surge ainda como um modo de fabricar uma ideia de intimidade, de cumplicidade com o espectador.

A entrevista, por sua vez, tem o potencial de gerar proximidade entre seus interlocutores e, como consequência, com o público. Em *The Office*, ela assume papéis diversos, sendo um instrumento de soluções narrativas e formação de estilo no sentido em que contextualiza tramas, expõe pensamentos dos personagens e recapitula informações. Podemos dizer que a entrevista está para em *The Office* assim como a voz *over* está para *Narcos*: dois elementos que atuam como ferramentas de narração, de verbalização explicativa para o espectador.

A voz *over* é estruturada em *Narcos* através de um narrador onisciente intruso, que expõe seu ponto de vista de forma direta, além de nortear as tramas e ações narrativas. Sua superioridade reside não só na sua personalidade onisciente, mas também na imposição que o narrador, de certa forma, parece expressar em suas falas. É, de fato, a “voz de Deus”, usada nos documentários participativos e expositivos. A escolha da série de utilizar esse modo de narrar recai na vontade explícita de marcar sua visão de mundo, delinear o contraste entre agentes e traficantes, heróis e vilões, Estados Unidos e Colômbia.

Por fim, a imagem de arquivo, cujos sentidos surgem principalmente a partir do contexto em que são inseridas em *Narcos*. Como vimos, tais imagens cumprem três funções na série, a de ilustração, validação e reflexão do discurso realista. Ao ilustrar e validar a narrativa enquanto procura produzir no espectador reflexões sobre o que é mostrado em tela, as imagens nos parece ser passagens para propor outras observações, análises e criações de novos significados – tanto que há manipulações claras, como, por exemplo, a inserção de atores e da dramatização como um todo dentro de imagens de arquivo.

É evidente que o uso dos elementos categorizados neste trabalho não é nenhuma novidade nas obras audiovisuais, sejam de ficção sejam de cunho realista, como documentários e telejornais. Contudo, tais materiais parecem ter encontrado respaldo e novas projeções nas ficções televisivas das últimas décadas, e o cenário parece só se fortalecer. Naturalmente, análises de produções que compartilham um mesmo eixo, explorando esses recursos não apenas como um floreio circunstancial, mas como parte do desenvolvimento narrativo e estilístico ao longo dos episódios e temporadas podem ajudar a perceber a proporção desse fenômeno. Todavia, o exame de obras específicas,

em suas particularidades e expressões, é um caminho para a compreensão do todo, daqueles pontos que unem esses programas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. 9ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

BALOGH, Anna Maria. Sobre o conceito de ficção na TV. In: XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. **Anais do XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Salvador – BA, 2002. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/43965134282803526762829444267921494072.pdf>>. Acesso em 11 jun. 2018.

BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**, 2007, 278 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Aula**. 14ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004b.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

_____. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papyrus, 2008.

BUONANNO, Milly. **The age of television: experiences and theories**. Bristol: Intellect, 2008.

BUTLER, Jeremy G. **Television Style**. New York: Routledge, 2010.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

ECO, Umberto. Tevê: a transparência perdida. In: **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Companhia das letras: São Paulo, 1994.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

FURQUIM, Fernanda. **Sitcom: Definição e História**. Porto Alegre: FCF, 1999.

HIGHT, Craig. Mockumentary. IN: ATTARDO, Salvatore (Org.). **Encyclopedia of Humor Studies**. Califórnia: SAGE Publications, 2014.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JOST, François. **Comprender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. **Do que as séries americanas são sintoma?**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KALLAS, Christina. **Na sala de roteiristas**: conversando com os autores de Friends, Família Soprano, Mad Men, Game of Thrones e outras séries que mudaram a TV. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

LOPES, Tânia. Realismo mágico: uma problematização do conceito. **Vocábulo**, v. 5, p. 1-15, 2013.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 5ª ed. São Paulo: SENAC Editora, 2009.

MARTIN, Brett. **Homens Difíceis**: Os Bastidores do Processo Criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men. São Paulo: Editora Aleph, 2013.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MIDDLETON, Jason. **Documentary's Awkward Turn**: Cringe Comedy and Media Spectatorship. New York: Routledge, 2014.

MILLS, Brett. **The Sitcom**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. In: **Revista Matrizes**. Ano 5 – nº 2 jan./jun. 2012. p. 29 – 52. São Paulo: USP/ECA, 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

_____. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: Documentário e narratividade ficcional. Vol. II. São Paulo: Senac, 2005. p. 47-68.

PENAFRIA, Manuela. Teoria realista e documentário. In: PENAFRIA, Manuela (org.). **Tradições e reflexões: contributos para a teoria e estética do documentário**. Covilhã: LabCom, 2011.

PENKALA, Ana Paula. A imagem-objeto e a memória: uma reflexão sobre linguagem a partir das imagens de arquivo em documentários. **Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**, n. 13, p. 89-130, dez. 2012. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/13/dossier_paula_penkala.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2018.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RODRIGUES, Sonia. **Como escrever séries: roteiros a partir dos maiores sucessos da TV**. São Paulo: Aleph, 2014.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. Formatos e gêneros em corpos eletrônicos. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lilia Dias de (Orgs.). **Comunicação audiovisual: Gêneros e formatos**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

SAVORELLI, Antonio. **Beyond Sitcom: New direction in american television comedy**. Jeferson: MacFarland & Co., 2010.

SEPINWALL, Alan. **The Revolution Was Televised: The Cops, Crooks, Slingers, and Slayers Who Changed TV Drama Forever**, New York, NY: Touchstone, 2013.

SILVA, Marcel; FONTENELE, Melissa. Entre realidade e ficção: a voz over e as imagens de arquivo em Narcos. **Fronteiras**, v. 19, n. 1, p. 62-71, 2017.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Origem do drama seriado contemporâneo. In: XXIII Compós, 2014, Pará. **Anais do XXIII Encontro Anual da Compós**. Pará: UFPA, 2014. Disponível em <[http://www.compos.org.br/biblioteca/compo_s2014final\(corrigido\)_2245.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/compo_s2014final(corrigido)_2245.pdf)>. Acesso em: 11 jun. 2018.

_____. Cultura das séries – forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. In: XXII Compós, 2013, Bahia. **Anais do XXII Encontro Anual da Compós**. Bahia: UFBA, 2013. Disponível em: <http://compos.org.br/data/biblioteca_2076.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2018.

_____. Sob o riso do real. **Ciberlegenda**, Niterói, RJ, n. 27, p. 23-33, 2012.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a Mídia?**. 3. ed. São Paulo Loyola, 2011.

THOMPSON, Ethan. Comedy Verité? The Observational Documentary Meets the Televisual Sitcom. **The Velvet Light Trap**, Texas, n. 58, p. 63-72, 2007.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in Film and Television**. Cambridge, MA: Harvard UP, 2003.

THOMPSON, Robert J. **Television's Second Golden Age: From "Hill St. Blues" to "ER."** New York: Continuum, 1996.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo, 2016.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.