

# 2

## Sob o riso do real<sup>1</sup>

*On the laugh of the real*

Marcel Vieira Barreto Silva<sup>2</sup>

**RESUMO** Este artigo busca analisar um conjunto de seriados televisivos contemporâneos que possui como aspecto determinante da encenação o uso de procedimentos documentais em chave cômica. Seja pela falsa idéia de ser um documentário, em que os personagens interpelam e são interpelados pela câmera, seja pela incorporação indireta de uma retórica documental na própria *mise-en-scène*, esses programas demonstram a cada vez mais constante mistura de gêneros que caracteriza a ficção seriada contemporânea. Nesse sentido, torna-se importante revisar as categorias teóricas e as circunstâncias culturais e midiáticas que endossam essa mistura, para investir no entendimento do papel desempenhado por essas “imagens do real” na cultura audiovisual contemporânea.

**PALAVRAS-CHAVE** ficção seriada; documentário; sitcom.

**ABSTRACT** This paper intends to analyze a range of contemporary television series which have as a dominant aspect of its settings the use of documental procedures in a comic key. Whether it is the false idea of a documentary, in which the characters interact with the camera, whether it is the indirect incorporation of a documental rhetorics in the *mise-en-scène* itself, with self-reflexive and non-naturalistic procedures, these shows reveal these ubiquitous genre mixture that characterizes contemporary serial fiction. In this sense, it becomes important to revise the theoretical categories and the mediatic and cultural circumstances that guarantee this mixture, to invest in the understanding of the role of these “real images” in contemporary audiovisual culture.

**KEYWORDS** serial fiction; documentary; sitcom.

---

1 Trabalho apresentado no GT Estudos de Televisão, do XXI Encontro Anual COMPOS, em Juiz de Fora, 2012.

2 Professor Adjunto do curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Ceará. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense.



## Introdução, ou: até onde chega o riso do real

Na abertura do décimo-quarto episódio da quinta temporada de *The Office* (em sua versão americana exibida pela NBC), Dwight Schrute - assistente do gerente regional da companhia de papéis Dundler Mifflin - decide fazer um inadvertido teste de segurança com os seus colegas de escritório. Logo no primeiro plano, Dwight olha para a câmera e, com a cabeça, aponta para sua gaveta: lá estão um frasco de fluido inflamável e um pequeno maçarico. Novo olhar para a câmera, novo meneio de cabeça e eles vão - Dwight e a câmera - para o corredor. Lá, Dwight quebra a fechadura da porta e esquentava a maçaneta com o maçarico. Em voz off, ele declara: "Semana passada, dei uma palestra sobre proteção contra incêndio e ninguém prestou atenção. É minha a culpa por ter usado Power Point". Corta para ele no corredor, olhando para a câmera e completando: "Power Point é chato". Segue nova imagem dele esquentando a maçaneta de outra porta, até que o mostra mais uma vez no corredor, onde acende um cigarro, dá um trago e em seguida o joga numa lixeira, que atea fogo. Ele então olha pra câmera, no tom documental característico da série, e complementa: "Hoje, fumar vai salvar vidas".

O que se segue é um quíproquo generalizado, em que ninguém mantém a calma necessária ou possui a perícia exigida para lidar com a situação. Uns correm para cá, outros tentam quebrar as janelas, ninguém se entende e todos se desesperam. Um determinado momento dessa seqüência, porém, parece-nos fundamental para pensar o papel de uma retórica documental em algumas comédias de situação contemporâneas: Kevin, o

contador obeso e atrapalhado, avança pelo corredor em direção à câmera, que, inutilmente, recua para evitar o choque. Ainda que "conheça" o estratagema - pois estava junto a Dwight quando ele explicou os motivos do falso incêndio -, a câmera é interpelada pelo corpo de Kevin, que a derruba no chão. Apesar de nunca vermos em toda a série, desde seu início, uma entidade diegética chamada "documentarista" - ou seja, uma pessoa física que conversa com os funcionários, e cuja presença está inferida nesses diálogos -, ou mesmo tenhamos visto a própria câmera, ela ocupa papel central na encenação. Recorrentemente, suas imagens revelam nuances, buscam intimidades, recuperam sentimentos submersos que os personagens, em suas falas, evitam e recusam.

Na cena em que é derrubada por Kevin, no entanto, a câmera documental não é apenas um artifício da encenação, mas um corpo, uma entidade física cuja existência ocupa um espaço no meio da cena. A retórica documental de *The Office*, portanto, se aprofunda, uma vez que reconhecemos concreta não apenas a encenação (resultado das inúmeras quebras de ilusão da cena naturalista), mas o próprio encenador, enquanto existência material. O falso documentário, nesse caso, falseia a tal ponto a sua ilusão que posiciona a câmera como um corpo móvel no centro da própria encenação.

A mudança aqui parece bastante radical. Levando em consideração que o formato consolidado da sitcom sempre privilegiou a gravação em estúdio, com o modelo multi-camera que enfatiza os planos gerais fixos e os planos fechados de ação e reação dos atores - afinal, em seu início as séries eram gravadas em um contínuo diante de uma

platéia ao vivo -, trazer uma retórica documental para dentro da ficção cômica revela a decantação de um novo contexto midiático em que as imagens do real (de câmeras de vigilância, amadoras, *webcams*, etc.) desempenham papel central no envolvimento da platéia com a *mise-en-scène*.

Isso nos faz colocar algumas questões em torno dos motivos e das circunstâncias que capitanearam o encontro de uma estética documental com a comédia de situação na contemporaneidade: que mudanças no regime da imagem impulsionaram essa deliberada mistura de gêneros? Quais os contextos midiáticos que possibilitaram a emergência dessas séries? Que procedimentos afeitos ao documentário são utilizados nesse tipo de sitcom televisiva, e, por fim, qual o seu efeito na *mise-en-scène* dos programas? Mais do que um conjunto esparso de exemplos distantes, cuja natureza própria permitiria alinhar similaridades comparativas, séries como *The Office* (tanto a versão britânica quanto a americana), *People like us*, *Arrested Development*, *Parks and Recreation*, *Curb your Enthusiasm*, *30 Rock* e *Modern Family* representam um nova forma de conceber a encenação televisiva, não só temática, mas, em especial, formalmente. É o que chamaremos aqui, de forma um tanto provocativa, de “o riso do real”.

### **Circunstâncias culturais e midiáticas para o riso do real, ou: “Arquivo não encontrado”**

E a provocação supracitada vem exatamente pela utilização de um título que põe em choque perspectivas diferentes em torno da tensão entre a

ficção e o documentário no audiovisual contemporâneo. Sua contraparte oficial - o chamado “risco do real” -, foi criada por Jean-Louis Comolli (2008), no fim dos anos noventa, para falar da premência do documentário em se opor à vida roteirizada da sociedade do espetáculo (da qual ele destaca categoricamente a telenovela) e encampar formas de encenação que privilegiem um risco, um pulo no escuro, uma viagem ao desconhecido. Para isso, os filmes documentais não precisam apenas ser atravessados pelo mundo, mas o mundo deve chamuscar nas imagens, o real precisa furar a tela. “Filmar os homens reais no mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário” (COMOLLI, 2008: 176).

Ao se apropriarem de estratégias e procedimentos de encenação mais próximos ao documentário, as comédias de situação aqui analisadas 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. Esses procedimentos não são específicos desse grupo de programas televisivos, nem se restringem ao campo da ficção e da comédia. Para entendermos melhor os motivos que garantem esse cenário singular, é imperioso que revisemos algumas circunstâncias, culturais e midiáticas, que possibilitaram a disseminação desse modelo de encenação documental na comédia de situação televisiva.



Uma das principais circunstâncias que sustentam o encontro da comédia de situação com o documentário - cada vez mais abundante no cenário televisivo contemporâneo - refere-se ao contexto da televisão norte-americana nas últimas duas décadas, em que se vivenciou uma expansão de formatos, temas e modos de distribuição dos programas, especialmente no caso das ficções seriadas. Apesar de se destacarem pela quantidade, as séries hoje chamam atenção, principalmente, pela qualidade de um número cada vez maior de programas. Esse momento artisticamente singular foi garantido pelo investimento consciente em televisão de qualidade no horário nobre, a partir tanto de canais a cabo como HBO, Showtime, Starz, AMC, TCM, Cinemax e outros (que cobram caro em pacotes premium voltados para um público com maior poder aquisitivo), quanto mesmo em canais abertos como ABC, NBC, CBS e FOX, que disputam intensamente o interesse e o envolvimento da audiência. Outro fator determinante foi, sem dúvida, o surgimento das comunidades virtuais de interesses, em que fãs se organizam em fóruns para comentar, discutir, produzir conteúdo e mesmo reclamar contra o cancelamento dos programas de sua afeição. Exemplos sintomáticos foram os casos de *Arrested Development*, em que os fãs criaram a campanha Save our Bluths (<http://the-op.com/saveourbluths/>) para salvar o programa - sem sucesso - e de *Family Guy*, que após ser cancelada uma vez ao fim da segunda temporada e, novamente, ao fim da terceira, voltou a ser exibida depois do sucesso do programa em reprises e da venda massiva de DVD's capitaneada pelo fãs do programa.

Esse momento particular da televisão norte-americana se reflete em tentativas conceituais

de caracterizar o contexto e analisar os aspectos estilísticos das séries. Um conceito central é o de Quality TV, termo criado por Jane Feuer (1984) e desenvolvido por Robert J. Thompson (1996) para entender programas singulares da televisão norte-americana nos anos 1980, particularmente, a partir da resposta crítica ao seriado policial *Hill Street Blues*, criado por Steven Bochco. De acordo com Thompson (1996), *Hill Street Blues* impulsionou o investimento em narrativas mais complexas, com tramas paralelas e interligadas, investindo em uma *mise-en-scène* até então mais afeita ao cinema de arte e ao documentário do que à televisão. O termo Quality TV, nesse caso, não se coloca apenas como um aspecto de valoração subjetiva, mas como uma estrutura com características temáticas e formais comuns, ou seja, como "um gênero próprio, completo com sua própria lista de características" (THOMPSON, 1996: 16).

Para além de *Hill Street Blues*, séries como *St. Elsewhere*, *Cagney & Lacey*, *Moonlighting*, *China Beach* e outras participam desse corpo genérico, composto, segundo Thompson (Idem, 13-15), de doze características fundamentais, entre as quais se destacam a busca por um estilo singular, um público mais culto, temas polêmicos e contemporâneos e estruturas narrativas modernas, intrincadas e não-lineares. Esse uso do termo "televisão de qualidade" para uma caracterização genérica (e, claro, para se constituir como uma marca distintiva de apreciação estética e valor cultural) foi fundamental como categoria analítica para se entender a explosão do drama seriado de qualidade nos anos 1970-80.

Além da idéia de Quality TV, que permanece nos debates acadêmicos para explicar a produ-

ção contemporânea (MCCABE & AKASS, 2007; PÉREZ-GOMES, 2011), conceitos como o de complexidade narrativa (MITTELL, 2006), televisão *cult* (GWENLLIAN-JONES & PEARSON, 2004; LAVERY, 2010) e narrativa transmídia (JENKINS, 2008) aparecem também no foco do debate sobre as novas formas de ficção seriada, que cada vez mais ampliam seu escopo para além da televisão e capturam o espectador - agora, um interator - para outras experiências cognitivas de envolvimento narrativo.

É na tentativa de entender essas novas formas de contar história em série que Jason Mittell propõe o termo complexidade narrativa como categoria analítica central, hoje presente não apenas no drama de uma hora (*The Sopranos, Lost, The West Wing, The X-Files, Six Feet Under, The Wire, Mad Men, Boardwalk Empire, Justified, Breaking Bad*), mas também na sitcom contemporânea, de *Seinfeld* a *Arrested Development*, de *Curb your Enthusiasm* a *Modern Family*.

Mittell (2006, 30-32) acredita que se consolidou, nos anos 1990, um novo tipo de envolvimento dos criadores com a televisão. Antes vista como ontologicamente nefasta, incapaz de obter resultados artísticos expressivos e inovadores, a televisão comercial hoje é vista como um caldeirão pulsante de criatividade, cativando artistas que, em outro período, não sucumbiriam à tal tentativa. É muito difícil refletir sobre o contexto audiovisual contemporâneo e não atentar para a qualidade narrativa, dramática e estilística desses programas, obras que, além de bem-sucedidas com o público e a crítica, estão ajudando a definir as imagens simbólicas da primeira década do século XXI.

Além disso, com a mudança na estrutura da te-

levisão - que já comentamos acima - foi-se pouco a pouco percebendo que não era mais necessário investir no público médio, com a finalidade de alcançar uma audiência massiva (a padronização, ou o grande medo dos apocalípticos!); pelo contrário, com as novas formas de fidelização do público, resultado da segmentação da audiência e das redes sociais criando grupos geograficamente dispersos, mas com interesses comuns, abriu-se espaço para a variedade, a experimentação e a diversidade. Nesse caso, o público composto de fãs se mostra mais exigente, demandando dos criadores um esforço maior para surpreender e cativar a audiência. É o momento em que a narrativa seriada se torna cada vez mais *cult*, no sentido empregado por Gwenllian-Jones e Pearson (2004, X-XII): "Televisão *cult* se tornou um metagênero que promove intensas práticas interpretativas da audiência", que permite aos fãs um envolvimento não apenas como consumidores passivos, mas como parte integrante da criação direta e indireta de significados. Esse sentido participativo do consumo televisivo possui o seu exemplo paradigmático no fórum criado pelos roteiristas de *Lost* para discutir com os fãs os rumos dos mistérios da série e, a partir das opiniões dos participantes, redirecionar as tramas e os destinos dos personagens.

Além disso, Mittell aponta as transformações tecnológicas como determinantes para o investimento em complexidade narrativa. Com a explosão do mercado de DVD's, dos aparelhos de controle do fluxo televisivo (no modelo do TiVo), bem como das formas - legais e ilegais - de consumo da produção televisiva pela internet (seja *streaming, download* ou *torrent*), temos hoje uma situação em que as séries podem ser assistidas mais de uma



vez, podem ter a imagem congelada, vistas com cuidado, atenção e perícia, e, principalmente, sem intervalos comerciais. Isso implica que o controle do telespectador não está mais unicamente na mudança de canal, mas no quando, onde e como ele assiste ao programa. Complexidade narrativa, nesse caso, é um caminho fundamental para a manutenção do interesse dessa audiência cada vez mais apta a inferir sobre os detalhes dos episódios e da composição da série como um todo. A definição mais precisa de complexidade narrativa, segundo Mittell (Ibidem, 32) está na intrincada relação entre o episódico (ou seja, a estrutura basilar que caracteriza a série e que se repete em cada episódio, semana a semana) e o serial (isto é, o conjunto de informações acumuladas que atravessam os episódios como um todo e fazem sentido completo apenas na visualização de cada temporada e da série inteira).

Se, por um lado, as narrativas cada vez mais se tornavam complexas, os personagens mais redondos e as tramas mais envolventes, por outro lado, a *mise-en-scène* passa a fugir do estilo até então mais marcadamente televisivo (costumeiramente, visto como pobre, com planos, seqüências e montagens que apenas sustentavam os diálogos) e investir em formas mais próximas ao cinema de ficção e de documentário, com maior esforço na construção do olhar da câmera, na atuação dos atores e no papel criativo da montagem. Dentre essas formas, a que nos interessa aqui é a que chamamos de *o riso do real*, cujo florescimento se deve ainda a uma segunda circunstância fundamental: a criação, na última década e de modo bastante vertiginoso, de um novo paradigma de relação dos sujeitos com as mídias, sustentado

pela explosão da Web 2.0 e seu público que, ao invés de apenas consumir os produtos da grande mídia de forma genericamente passiva, agora produz conteúdo tendo como ponto de partida ele mesmo, as fotografias que tira, os vídeos que produz, seu dia-a-dia, seu cotidiano, sua intimidade. É o que Paula Sibilia chama de *o show do eu* (2008), resultado de uma ampla disseminação tecnológica (internet, câmeras portáteis, edição digital) capaz de colocar o próprio sujeito como objeto de exposição midiática, fazendo com que a narrativa de sua vida seja o relato que outras pessoas consomem diariamente. Vemos isso nas redes sociais, com suas linhas do tempo capazes de contar a história da vida de cada um pela experiência no mundo digital, vemos isso nos blogs, fotologs e videologs, compostos de textos, imagens e vídeos de nossas intimidades e interesses particulares. E tudo isso, enfim, tende a ser capitaneado pelos conglomerados midiáticos, que se apropriam desses vídeos, imagens e textos para monetizar a experiência da intimidade como bem convém ao capitalismo cognitivo contemporâneo.

Essa peculiar combinação do velho slogan *faça você mesmo* com o novo mandato *mostre-se como for*, porém, vem transbordando as fronteiras da internet. A tendência tem contagiado outros meios de comunicação mais tradicionais, enchendo páginas e mais páginas de revistas, jornais e livros, além de invadir as telas do cinema e da televisão (SIBILIA, 2008: 14).

O principal expoente desse processo são os chamados *reality shows*, programas televisivos que utilizam situações e personagens reais de

modo a criar uma narrativa própria da experiência do cotidiano, do comum e do banal. Embora consciente da dificuldade de uma definição generalista, tendo em vista a variedade de programas, Jonatham Bignell assim define o que seria um reality show: “um programa em que os comportamentos não roteirizados de pessoas comuns são o foco da atenção” (BIGNELL, 2005, 01). Mais adiante, o autor aprofunda sua definição primeva, atentando para as aproximações formais de certos tipos de reality shows com tradições do documentário expositivo e mesmo etnográfico, além da utilização de estratégias dramáticas clássicas para o envolvimento da audiência, como elaboração de tramas, caracterização dicotômica de personagens, ação causal e teleológica. Os programas, então, propagam-se com o discurso da não roteirização da vida, sendo abertos para imprevistos não especulados, ainda que seja muito comum, na edição dos episódios, que a massa aparentemente amorfa de fatos cotidianos torne-se um conjunto articulado de cenas em que se cria tensão e relaxamento dramáticos, com protagonistas, antagonistas e adjuvantes idênticos aos das narrativas mais clássicas. Ricardo Perez, diretor do núcleo de *reality shows* do SBT, em reportagem de Cecília Araújo para o site da revista *Veja*, responde assim à pergunta “*Reality show* tem roteiro”: “Muita gente aposta que os realities têm roteiro, mas não têm. O que fazemos é reunir um conjunto de elementos dramáticos, que garantam um retorno maior por parte do espectador. Ele procura o final feliz, a figura do vilão, do príncipe encantando e de um vencedor.”<sup>3</sup>

Nesse sentido, a utilização de uma narrativa clássica, pautada por uma reunião de elementos dramáticos, ajuda a manipular o real de uma maneira bastante direcionada, o que põe, mais uma vez, em evidência o problema da representação do real na televisão e no cinema: algo muito comum nos debates em torno da ética do documentário. No caso do *reality show*, a presença do real surge como elemento estruturante do discurso dos programas, ainda que sua edição, em maior ou menor intensidade e com mais ou menos ingerência, se sustente na dramaturgia clássica tão bem sucedida no audiovisual desde os primórdios de Hollywood.

O criador de *Arrested Development* (2003-06), Mitchell Hurwitz, afirma em entrevista contida no DVD da série, que a idéia inicial do programa sempre foi fugir dos padrões estilísticos habituais das comédias de situação (com sua *mise-en-scène* de estúdio, centrada em um conjunto de cenas dialogadas articuladas teleologicamente) e buscar uma forma nova, cujo estilo de encenação tentaria emular o seriado *Cops*, criado por Malcolm Barbour e John Langley em 1989 e que é exibido até hoje, em diversos países. *Cops* é pautado por câmeras portáteis que acompanham as situações perigosas e insólitas em que se envolvem policiais e bandidos na vida real, em diversos estados norte-americanos. Um fato curioso sobre o programa ajuda a explicar a sua própria existência: quando os criadores falaram do conceito do programa para os executivos da FOX, ocorria uma greve de roteiristas em Hollywood, o que foi levado bastante em conta na aprovação de um programa que não precisava ser roteirizado do modo tradicional das grandes emissoras.

---

3 Cf. [http://veja.abril.com.br/especiais\\_online/reality-shows/curiosidades.shtml](http://veja.abril.com.br/especiais_online/reality-shows/curiosidades.shtml)



*Arrested Development*, embora, em nenhum momento se enderece ao público como documentário, carrega em si um conjunto de procedimentos mais afeitos à estética documental do que à *sitcom* clássica: o uso da voz over de um narrador onisciente e auto-reflexivo, a câmera portátil à mão, com corriqueiras perdas de foco e zoom's in e out e uma montagem que busca imagens de arquivo, de câmeras de vigilância, de fotografias antigas e capas de jornais para corroborar ou negar as falas dos personagens. Por exemplo, em dado momento do sétimo episódio da terceira temporada, Lindsay Fünke, socialite falida casada com o ex-médico, agora aspirante a ator, Tobias, fala ao marido: "Acho que nosso relacionamento não está funcionando", ao que Tobias responde: "O que você está falando? Nós tivemos alguns ótimos momentos". Em seguida, num corte seco, surge uma tela em branco, com a legenda abaixo: "Arquivo não encontrado". Aqui, como em recorrentes momentos da série, o uso da imagem de arquivo, comum à estética documental, surge como potência do cômico, criado exatamente no choque entre a premissa de Tobias ("alguns ótimos momentos") e a ausência de registros dessa experiência. Estamos aqui, exatamente, sob o riso do real.

### **Comedy Verité, Mockumentary e o riso do real, ou: "A câmera está ligada?"**

No caso da comédia de situação contemporânea, vivenciamos uma interessante contradição estilística: embora o modelo tradicional multi-ca-

mera ainda obtenha sucesso considerável (especialmente, nas séries do núcleo Chuck Lorre, como *Two and a Half Men*, *Big Bang Theory* e *Mike and Molly*), novos exercícios de estilo, desde o início dos anos 2000, têm se destacado tanto em termos de audiência quanto, e primordialmente, nos comentários críticos efusivos em favor dessa transformação. Nesse último caso, estar sob o riso do real foi a principal resposta da *sitcom* ao modelo de encenação tradicional, a partir da junção entre comédia e documentário tanto nas suas formas clássicas, como o expositivo e, principalmente, o observacional, além do chamado *mockumentary*, neologismo resultante da junção das palavras *mock* (falso, risível, ridículo) e *documentary*. Trata-se de um documentário falso, cuja estrutura narrativa e de *mise-en-scène* busca emular um estilo documental, mas utilizando histórias inventadas, inverídicas, ficcionais. O *mockumentary* possui uma longa tradição no audiovisual, e não está necessariamente vinculado à esfera cômica. No campo dramático, um caso sintomático é o do filme *A Bruxa de Blair* (1999, dir. Daniel Myrick e Eduardo Sánchez) que não apenas se trata de um falso documentário a partir de supostas imagens de arquivo, como também criou um projeto transmídia com sites na internet para tornar "mais real" o caso da bruxa.

A abundância de *mockumentaries* está, no entanto, no campo da comédia, que se aproveita da tensão entre o real e o ficcional para desenvolver potenciais *gags*. Como explica Ethan Thompson (2007, 68), "o documentário como um discurso sóbrio de interrogação, que deve produzir conhecimento, cria então um efeito de comédia a partir do contraste cômico entre esse discurso de so-

briedade e a hilariante inaptidão dos temas”. No cinema, o exemplo mais lembrado é o de *Zelig* (1983, dir. Woody Allen), um falso documentário de estilo expositivo que narra a história de Leonard *Zelig*, um sujeito capaz de se transformar, como um camaleão, a partir das características étnicas e culturais das pessoas a seu redor. Outro exemplo também lembrado é *This is Spinal Tap!* (1984, dir. Rob Reiner), filme que segue uma turnê da banda ficcional Spinal Tap, mostrando as situações insólitas e os bastidores conturbados de uma banda de rock nos anos 1980.

Na televisão, podemos citar o exemplo seminal de *Tanner '88* (1988, dir. Robert Altman), uma minissérie que apresentava a história da campanha eleitoral de Jack Tanner, um candidato ficcional, através de diversos pontos de vista sobre os bastidores do certame. Com o tom de sátira política, o programa foi exibido na HBO, num total de onze episódios. Além dele, podemos citar dois programas britânicos mais recentes, que radicalizam na aproximação entre o documentário e a comédia: *Brass Eye* (1997), programa criado por Chris Morris que colocava pessoais reais em situações ficcionais inusitadas, não raramente vexatórias, com imagens captadas por câmeras escondidas ou em entrevistas jornalísticas montadas, com uma voz over explicando as situações (algo que, hoje em dia, faz sucesso no Brasil com programas como *CQC*, da Rede Bandeirantes, e *Legendários*, da Rede Record); e o caso do também britânico *People like us* (1999-2001), de John Morton e Willy Smax, que emulava perfeitamente um documentário de jornalismo investigativo: nesse programa, um narrador onisciente, em voz over, acompanhava as “reportagens” de Roy Mallard (um

documentarista ficcional interpretado por Chris Langham) sobre as carreiras e os estilos de vidas de pessoas comuns. O programa, em início, era exibido na rádio e sua versão televisiva buscou exatamente na retórica do documentário investigativo o seu estilo de encenação. Por mais que haja a voz dominante do narrador conduzindo as histórias, a figura de Mallard vez ou outra surge na cena, seja pela voz off, de fora de quadro, inquirindo alguém dentro do plano, ou mesmo tomadas de relance que capturavam parte de seu corpo. Raramente, ele aparece de fato na cena.

E aqui podemos perceber uma diferença importante entre esses programas de estilo *mockumentary* e o que Brett Mills (2004) chamou de *Comedy Verité*: no caso desse último, embora os personagens na cena se enderecem para a câmera, eles não são diretamente inquiridos por ela ou pela suposta equipe de produção que acompanha as gravações. Vejamos um caso como o de *Parks and Recreation*, série exibida pela NBC e criada por Greg Daniels e Michael Schur: o programa encena, em um estilo observacional, o dia a dia de um departamento de parques e recreações em *Pawnee*, cidade fictícia do interior dos Estados Unidos. As câmeras transitam pelas salas, acompanham os personagens em saídas pela cidade e, vez ou outra, colhem depoimentos diretos desses personagens, sem, no entanto, revelar o documentarista e sua equipe - portanto, não há interpelação, não há diálogo, não há tensão de significado. As falas dos personagens para a câmera - como é bastante comum nos *reality shows* - se mostram como textos editados de uma conversa maior, que valem apenas por sua função dramática. Nesse sentido, se assemelham aos solilóquios comuns



ao teatro shakespeariano, em que o ator se deslocava da cena e se dirigia ao público, explicando suas motivações (*Ricardo III*, *Othello*, *Macbeth*) ou externando a sua subjetividade (*Hamlet*, *Rei Lear*). 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. Além de *Parks and Recreation*, as bem-sucedidas *The Office* e *Modern Family* possuem essa mesma estrutura de encenação.

E assim se explica o termo cunhado por Mills: *Comedy Verité* representa o encontro entre a comédia de situação e o documentário observacional - aqui representado pela escola francesa de *Cinéma Verité*. Acredito, no entanto, que é importante estabelecer diferenças mais claras entre séries que estão sob o riso do real como as citadas acima e *Arrested Development*, *Curb your Enthusiasm* e *30 Rock*. Uma visão geral delas em conjunto já nos permite apontar aspectos estilísticos diferentes. O primeiro deles é exatamente a entrevista. Se, como analisamos no parágrafo anterior, a entrevista pode ser um elemento característico dessa comédia documental, nas séries supracitadas este não é o caso. Tanto *Arrested Development* quanto *30 Rock* não possuem a instância documental explícita atrás da câmera, mas possuem uma encenação que muitas vezes recorre a imagens de arquivo, montagens explicativas, câmera na mão, quebra de ilusão cênica e auto-reflexividade. Em *Arrested Development* há ainda a figura do narrador em *off*, que comenta e concatena as cenas, inclusive, interpelando e sendo interpelado pelos personagens. Em *30 Rock*, nem isso há.

### Considerações finais, ou: “Larry David sobre Larry David”

O que pretendo afirmar aqui é que há casos em que o riso do real se imiscuiu de tal maneira no estilo de encenação televisiva que ele não precisa, de cara, se apresentar como documentário falso - a própria *mise-en-scène* documental se encarrega disso. O caso de *Curb your Enthusiasm* me parece, nesse sentido, o mais radical. A série, criada e estrelada por Larry David, conhecido por ser co-criador do célebre *Seinfeld* (1989-98), trata-se da apresentação do dia-a-dia de... Larry David, ele próprio. Atores como Ted Danson, Richard Lewis, Jerry Seinfeld, Jason Alexander, Michael Richards e Julia Louis-Dreyfus aparecem esporadicamente na série interpretando a si mesmos, no convívio com o neurótico e anti-social Larry. Embora tenha surgido de um especial de uma hora para a HBO, este sim no estilo *mockumentary*, a série *Curb your Enthusiasm* (agora em sua oitava temporada) não apresenta nenhum código narrativo que se enuncie como uma série documental - não há entrevistas, não há equipe de documentário, não há interpelação da câmera e para a câmera. Porém, o estilo documental aqui se enuncia não como código narrativo, mas como modo de encenação, ou seja, está na câmera portátil, na imagem saturada, na improvisação dos diálogos, no uso de locações e personagens reais. Tanto é isso que, embora se mostre como documental, na *mise-en-scène*, *Curb your Enthusiasm* possui uma dramaturgia seriada clássica, com episódios redondos, com começo, meio e fim, que mostram Larry em situações sociais e emocionais embaraçosas, e um arco serial mais amplo, que atravessa

todos os episódios para se resolver no clímax do *season finale* (como no caso do restaurante de Larry na terceira temporada, a encenação de *The Producers* na quarta e a doença de Richard Lewis na quinta).

Isso significa - e está aqui o argumento central desse artigo - que estar sob o riso do real não implica necessariamente um programa que se finge como documentário, enunciando-se como tal; pelo contrário, o riso do real representa uma forma de encenação, uma *mise-en-scène* televisiva nova, que surgiu na última década como alternativa aos modelos clássicos e tradicionais. São séries televisivas contemporâneas porque representam o modo como essas imagens do real se infiltraram no dia-a-dia de todos nós. Nesse sentido, a junção da comédia com o documentário (seja ele direto, observacional, expositivo ou mesmo nos *reality shows*) é um dado cultural da maior relevância para entendermos o mundo simbólico que nos cerca. Ao contrário do que costumam apregoar os mais pessimistas, há formas inteligentes de *mise-en-scène* na televisão, e o riso do real, certamente, é uma das mais importantes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIGNELL, Jonathan. *Big Brother: Reality TV in the Twenty-First Century*. London, UK: Palgrave MacMillan, 2005.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FEUER, Jane, KERR, Paul, VAHIMAGI, Tise (Ed.). *M.T.M.: quality television*. Londres: British Film Institute, 1984.

GWENLLIAN-JONES, Sara, PEARSON, Roberta. *Cult Television*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

LAVERY, David. *The Essential Cult TV Reader*. Kentucky: The University of Kentucky Press, 2010.

McCABLE, Janet. AKASS, Kim. *Quality TV: contemporary American television and beyond*. I. B. Tauris, 2007.

MILLS, Brett. *Comedy Verité: Contemporary Sitcom Form*. *Screen 45*, 2004, p. 63-78.

MITTELL, J. *Narrative complexity in contemporary american television*. *The velvet light trap*, n. 58, Texas: University of Texas Press, 2006. p. 29-40.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

THOMPSON, Ethan. *Comedy Verité? The Observational Documentary Meets the Televisual Sitcom*. *The velvet light trap*, n. 58, Texas: University of Texas Press, 2006. p. 63-72.

THOMPSON, Robert J. *Television's second golden age*. New York: Syracuse University Press, 1997.

### Sob o riso do real

Marcel Vieira Barreto Silva

Data do Envio: 30 de setembro de 2012.

Data do aceite: 17 de dezembro de 2012..

