

**Baseado em fatos irreais:
estilo e encenação na sitcom *The Office***

***Based on an untrue story:
style and staging in *The Office****

Marcel Vieira Barreto SILVA¹
Melissa M. FONTENELE²

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar como a versão norte-americana da série *The Office*, exibida pela NBC, utiliza elementos da linguagem televisiva e documental para construir um estilo e encenação diferente das *sitcoms* tradicionais. Partindo do princípio de que as comédias de situação encontram-se em constante mudança após consideradas em declínio por teóricos e críticos de televisão, o estudo busca apontar as formas que *The Office* propôs para chamar atenção do telespectador, a partir do desenvolvimento de uma encenação mais sofisticada, proporcionada por um estilo pouco usual nos produtos audiovisuais, em especial os televisivos. Assim, são definidas duas categorias principais, trabalhadas pela série ao longo das nove temporadas, para cumprir esta finalidade: a *mise-en-scène* e o papel da câmera na narrativa.

Palavras-chave: Ficção Seriada. Estilo. Encenação. *The Office*.

Abstract

This paper aims to analyze how the american version of the tv series *The Office*, shown by NBC, uses elements of television and documentary language to build a style and staging distinct from traditional sitcoms. Assuming that situation comedies find themselves in constantly changing after consider declining by theorists and critics of

¹ Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Professor do Departamento de Comunicação e Coordenador do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba. Coordenador do Grupo de Produção e Pesquisa em Ficção Seriada (GRUFICS-UFPB). E-mail: marcelvbs@hotmail.com

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Membro do Grupo de Produção e Pesquisa em Ficção Seriada (GRUFICS-UFPB). E-mail: melissa.fontenele@gmail.com

television, this work seeks to identify the ways that *The Office* has proposed to call attention of the viewer, through the development of a more sophisticated scenario, provided by an unusual style in audiovisual products. Thus, there are defined two major categories, worked for the series over the nine seasons, to fulfill this purpose: the *mise-en-scène* and the role of the camera in the narrative.

Keywords: Serial Fiction. Style. Staging. The Office.

Introdução

Este artigo tem como objetivo realizar uma análise da versão norte-americana da série de televisão *The Office*, exibida entre os anos de 2005 e 2013, pelo canal NBC. A *sitcom* foi baseada na série britânica de mesmo nome, criada por Ricky Gervais e Stephen Merchant para a BBC, em 2001. Nos últimos anos, a série ganhou versões para diversos países como Alemanha, França, Rússia e Chile. No entanto, foi a adaptação do produtor Greg Daniels para os Estados Unidos que tornou a série popular.

The Office tem como argumento apresentar a rotina dos funcionários de uma fictícia filial da empresa Dunder Mifflin, através da gravação de um documentário para PBS, uma rede de televisão real dos Estados Unidos cuja programação base são os telejornais e os programas educativos. A série é um falso documentário, isto é, usa recursos documentais para criar um enredo ficcional. Este subgênero recebeu o nome de *mockumentary*³ e já reconhecido no cinema, mas pouco explorado na tevê. Segundo Thompson, o estilo documental, que no passado salvou as redes de escândalos trazidos por programas como *reality shows*, respira uma nova vida nas *sitcoms* ao aproveitar “as oportunidades para improvisação permitidas ao abraçar o olhar observacional do documentário e, em diferentes graus, o seu modo de produção”(2007, p. 64).

A série utiliza as técnicas possibilitadas pelo uso do falso documentário para criar uma *mise-en-scène* complexa, unindo elementos como luz, estúdio, som e a câmera para passar a impressão de realidade, questão de fundamental importância para entender o programa. A câmera, contudo, merece destaque devido a sua estruturação em

³ Em português é conhecido pelo termo “falso documentário”. O termo é a junção das palavras *mock* de falso, mas também de ridículo ou subversivo, e *documentary* de documentário.

cena, ao assumir funções distintas, mas que colaboram entre si para uma montagem ágil e ao mesmo tempo determinante para o entendimento da ação no quadro.

Ao pensar aspectos de ordem estilística, no campo das séries de televisão, não podemos obliterar que os estudos no campo televisivo, desde sua gênese, procuraram abordar o meio a partir de sua característica massiva e como esta gera um impacto social e cultural, em detrimento das análises narrativas e estéticas do campo⁴. Apesar do texto televisivo ter assumido um papel limitado nos trabalhos acadêmicos, atualmente autores como Butler (2010), Mittell (2012) e Savorelli (2010) têm articulado ideias e análises, apresentando questões que colaboram para a discussão sem esgotá-la, visto que a área está em constante desenvolvimento graças a capacidade criativa de seus realizadores e ao surgimento de tecnologias que possibilitam novas formas audiovisuais.

Em trabalho sobre a metodologia relacionada à análise de programas de tevê, Arlindo Machado e Marta Vélez (2007) apontam que a seleção do objeto de estudo deve estar mais ligada à relevância do programa enquanto experiência singular para televisão e cultura contemporânea, como a análise plano a plano ou estudos de gêneros e formatos, por exemplo, do que apenas em elementos metodológicos. Nesse sentido, o percurso da análise será estabelecido a partir da metodologia analítica, que considera desnecessária a análise da obra por completo devido à sua dimensão. Dessa forma, foram selecionadas cenas de episódios pontuais da série, que norteiam a pesquisa, e que podem incluir os elementos essenciais para completar o objetivo do estudo. Cada cena foi inserida em duas categorias fundamentais para a interpretação estilística da série: *mise-en-scène* (luz, som, estúdio, entre outros elementos) e câmera. Em ordem de análise, para este trabalho escolheu-se os episódios *Pilot* (S1, Ep1), *Initiation* (S5, Ep5), *Two Weeks* (S6, Ep21), *E-mail Surveillance* (S2, Ep9) e *The Search* (S7, Ep15).

Sobre comédia, documentário e tevê

Abreviado do termo *Situation Comedy*, as *sitcoms* são programas que enfocam as circunstâncias comuns do cotidiano sob um ponto de vista humorístico. Um dos

⁴Seja pela tradição da Indústria Cultural ou dos Estudos Culturais, o campo televisivo ocupou-se, em larga medida, mais das mediações implicadas pelas lógicas estruturantes dos sintagmas televisivos, que da natureza expressiva do meio em sua singularidade técnica e estética.

primeiros destaques foi a aclamada série *I Love Lucy*, baseada no programa radiofônico *My Favorite Husband*, também estrelado por Lucille Ball. O programa seguia um padrão narrativo já utilizado por outras produções, no entanto a *sitcom* foi um marco por substituir a transmissão ao vivo com uma só câmera pela filmagem em película com três câmeras, em sequência, além da presença de um público. O modelo multi-câmeras e tornou extremamente popular, reverberando em outras séries ao longo dos anos.

Hoje o formato multi-câmera é considerado clássico por estar em grande parte das produções e trazer consigo um estilo próprio com uma encenação quase teatral, mas dentro do estúdio. Os cenários também contribuem para a comparação com o teatro: três paredes compõem o fundo, a quarta parede é onde ficam as câmeras, a equipe e, quando possível, a plateia. Assim, cenas externas são pouco usuais neste formato.

As *sitcoms* clássicas ainda estão em maior número na televisão americana, mas o quadro parece estar em transformação. Outras produções surgem e reconfiguram o modo como as comédias são vistas pela mídia e pelo público tanto nos canais abertos, quanto pagos. Como aponta Savorelli (2010), as séries contemporâneas de comédia testam a estrutura que elas próprias se apoiam em uma contínua, mas não óbvia, disputa com as *sitcoms* tradicionais. As chamadas séries contemporâneas se referem àquelas surgidas nos anos 2000 – como *Arrested Development*, *30 Rock*, *Parks and Recreation* – que começaram a experimentar e inovar, tanto no estilo quanto na narrativa. Nas referidas séries, as câmeras dispostas no palco foram substituídas pela câmera única, também conhecida como *single camera*. Esse modelo consiste em filmar várias vezes a mesma cena, mas com foco em personagens e ângulos distintos. A claqué, ou trilhas de risadas, também desapareceu dessas *sitcoms*. Elas serviam para dar mais ritmo à narrativa e reforçar o efeito cômico, além de “marcar a diferença entre programas de comédias e todos os outros gêneros narrativos televisuais” (SAVORELLI, 2010, p. 22).

Os motivos para todas as mudanças não cabem ser apontados neste artigo, visto que requer uma investigação mais aprofundada acerca do tema. Entretanto, as inovações tecnológicas e o próprio público foram de grande influência para as novas formas de fazer e ver tevê. A precariedade da imagem dos aparelhos televisivos e o baixo investimento nas produções não possibilitavam grandes variações visuais. O surgimento e a popularidade dos serviços de *streaming* e dos *downloads*, proporcionados através da internet, que oferecem uma vasta gama de opções personalizadas, as séries começaram a

investir em técnicas mais complexas e refinadas para atrair e manter o telespectador. Assim, segundo Jeremy G. Butler (2010), o estilo é uma importante arma para manter a atenção do público nesse moderno cenário midiático.

Para David Bordwell (2008), estilo no cinema pode ser considerado como a utilização constante e significativa de certas técnicas, como a encenação e suas categorias, o enquadramento, o foco e outras características de edição e de som. Na prática, as técnicas usadas para compor um estilo se desenvolvem a partir de rotinas estilísticas, ou *esquemas*. Pode-se dizer que os esquemas são formas criadas pelos diretores para facilitar a filmagem, a montagem e a própria encenação solucionando problemas de continuidade, além de aumentar as escolhas da edição na pós-produção. Essas questões, naturalmente, são escolhas estilísticas que compõem a *mise-en-scène*.

Considerar a encenação apenas como algo colocado em cena para ser exibido é uma definição imprecisa e reducionista sob diversos ângulos. Em um apanhado de estudos, Bordwell (2008) cita a *mise-en-scène* desde os escritos de André Bazin dos anos 1940 e 1950, que a conceitua com base nos diretores focados na realidade que usam o plano sequência, a profundidade de campo e os movimentos de câmera para mostrar sua perspectiva de mundo, até os críticos contemporâneos que pensam a *mise-en-scène* como “processo e produto”, isto é, todos os elementos da filmagem – enquadramento, interpretação, iluminação, posicionamento de câmera – dirigidos pelo realizador. Tendo em vista a difícil tarefa de definir encenação de forma universal, para este trabalho será considerada a noção de Bordwell, que entende a imagem da *mise-en-scène* como plano-sequência com uma composição em grande profundidade de campo.

Ao considerar que o objeto de estudo deste trabalho utiliza certos aspectos estilísticos do documentário para compor uma narrativa ficcional, se torna necessário discorrer sobre algumas características básicas que compõem estas obras, ou, nas palavras de Bill Nichols, sobre os “modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário.” (2013, p. 135). Estes modos de representação são espécies de modelos que estabelecem a estrutura do filme, mas não ditam regras de organização já que eles podem se misturar de acordo com a proposta ou desejo do autor.

O modo poético é definido por Nichols (2013) como uma reunião de partes do mundo apresentadas de forma emocional, enfatizando o tom, o ânimo e até mesmo o estado de espírito em detrimento de demonstrações de conhecimento. Os documentários

do modo expositivo, por outro lado, são didáticos e tratam de maneira direta o mundo histórico, usando a voz e as imagens de maneira simples e objetiva. O modo performático é naturalmente abstrato e evidencia a subjetividade de discursos e questões usualmente objetivas. O modo observativo surgiu com as tecnologias, uma vez que a possibilidade de sincronização de áudio e imagem, além da variedade de câmeras e gravadores portáteis, permitiu o registro dos fatos enquanto eles aconteciam, e ainda garantir certa invisibilidade à câmera. Já o modo participativo busca mostrar o envolvimento do cineasta no momento, tornando claro que o espectador só vê o que a câmera ou o cineasta quer. O modo reflexivo trata da forma como o diretor interage com o público através de questões sobre o mundo histórico e os problemas na representação dele. Nichols ressalta ainda que “o modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona”(2005, p. 166).

Além destas estruturas, Nichols (2005) pensa no estilo documental em si e aponta quatro como protagonistas: a “voz de Deus”, em que o narrador é apenas ouvido, mas nunca visto; o estilo cinema direto, que busca registrar com fidelidade e objetividade eventos cotidianos, deixando que o espectador tire suas próprias conclusões; o discurso direto, no qual o personagem fala diretamente com o espectador ou com o cineasta; e o autorreflexivo, em que pondera sobre a natureza dos documentários, isto é, uma representação e não uma reprodução da realidade.

É claro que a ideia geral sobre documentário é sua ligação com a verdade. No entanto, vale destacar que o gênero usa recursos da ficção na sua composição, como adicionar música para envolver o espectador ou recorrer a montagens e interpretação. Naturalmente, o contrário também ocorre. É comum ver ficções usando estruturas documentais como as câmeras instáveis, imagens de arquivo e até a improvisação. Assim, os modos de representação, formatos e estilos documentais surgem e se reinventam de acordo com a época e com a necessidade de inovar do realizador.

Dentre as experimentações, manifestou-se um novo formato: o falso documentário. Também conhecido pelo termo *mockumentary*, o formato conscientemente se apropria dos modos de representação e estilos documentais para parodiar ou criticar a prática ou o meio político-social em que está inserido. Geralmente, o tom cômico é usado para satirizar o gênero e, na maioria das vezes, não esconde o fato de que são obras ficcionais. Nichols (2005, p. 166) pensa o falso documentário dentro do

modo de representação reflexivo, visto que este modo, assim como o *mockumentary*, estimula o espectador a perceber a relação documentário-representação. O argumento do autor é que o formato se apresenta como uma “ficção disfarçada” e leva o público a questionar a autenticidade dos documentários em geral. Contudo, é importante salientar que os falsos documentários apresentam uma história fictícia sem responsabilidade com a realidade, mesmo que use modos documentais e imagens do mundo histórico.

O breve resumo sobre estilo cinematográfico e estilo documental aparece para lembrar que a tevê não desenvolve seu estilo de forma isolada. Como já foi apontado, o meio utiliza características não só do cinema, mas também do rádio, do *vaudeville* e de outros meios de entretenimento para construção de seus programas e do seu estilo.

Análise: um lugar de trabalho americano

A estrutura narrativa de *The Office* segue, primordialmente, o modelo em que os episódios se desenrolam com começo, meio e fim, com personagens dentro de uma mesma condição: a gravação da rotina da empresa Dunder Mifflin para o documentário do canal PBS. Alguns episódios, contudo, se estruturam com enredos paralelos que perpassam vários episódios, assim como arcos narrativos que se estendem por mais de uma temporada. Este é o caso do relacionamento entre Jim Halpert (John Krasinski) e Pam Beesly (Jenna Fischer), que se estende durante toda a série, apresentando novos momentos e problemas na vida do casal. Pode-se dizer que são mescladas modalidades narrativas para compor um formato particular.

As entrevistas, característica clássica do documentário participativo, estão presentes em todos os episódios, contribuindo para o desenvolvimento narrativo. Durante os depoimentos, os personagens olham diretamente para a câmera – em primeiro plano se apenas um e em plano médio se houver dois ou mais – e muitas vezes falam com a fictícia equipe documental. Nesse momento, o personagem é isolado do resto do grupo, que não ouve a conversa. A construção dos planos de entrevista segue o estilo da série, ou seja, composição espacial em profundidade ao mesmo tempo em que guia o olhar do espectador para os gestos e expressões faciais dos atores.

Figura 1. Entrevista em primeiro plano.**Figura 2.** Entrevista em plano médio.

Os personagens seguem a linha tradicional das comédias de situação: não há transformações ou situações que ponham em xeque sua personalidade. Cada um começa com características que os seguem durante toda a série. É importante salientar, no entanto, que existe mais de uma camada nos personagens principais devido ao seu formato. O gerente regional, Michael Scott, se apresenta à equipe – e ao público – como inteligente, ocupado e capaz de lidar com as situações mais adversas. Mas a visão dele de si mesmo é constantemente colocada à prova por suas atitudes, atrapalhadas e inconsequentes, registradas pela câmera. O mesmo acontece com os demais personagens do núcleo principal: Dwight Schrute (Rainn Wilson), o vendedor que se autointitula “gerente regional assistente” e sonha em ocupar o lugar do chefe; Jim Halpert, vendedor que não vê seu trabalho como uma carreira e não o leva tão a sério; Pam Beesly, apaixonada por arte, mas não tem coragem de buscar o que deseja e por isso trabalha como recepcionista; e Ryan Howard (B. J. Novak), que acredita que está destinado a grandes feitos, mas não procura trabalhar para isto.

A estrutura visual de *The Office*, por sua vez, segue uma série de técnicas que contribuem para o fluxo narrativo, mas que buscam essencialmente construir um estilo, principalmente a partir de sua encenação, diferente das *sitcoms* tradicionais. Dessa forma, o programa utiliza o formato câmera única, pois este oferece mais liberdade tanto na filmagem, quanto na montagem.

Segundo Oliveira Jr., toda *mise-en-scène* inclui três etapas básicas: “um olhar se detém sobre um determinado aspecto do mundo. Esse olhar obtém um quadro. Desse quadro, ou de uma sucessão de quadros, organiza-se uma cena”(2013, p. 189). Pode-se dizer que é a cena que constrói e caracteriza a encenação, ao oferecer uma estrutura

física de produção da *mise-en-scène*: estúdios, luzes, figurinos, relação da câmera com os corpos no espaço (e vice-versa), enquadramentos, entre outros elementos.

Em *The Office* a encenação é a chave para a composição estilística. Desde o primeiro episódio a série cria uma *mise-en-scène* pensada para que tudo pareça real ao público, do escritório aos personagens, e assim cumpra o objetivo de se mostrar como um documentário, ainda que falso. As luzes, elemento a ser levado em conta ao discutir a relação dos corpos com a câmera na encenação, segue uma linha que passa quase imperceptível aos olhos do espectador. Isso, no entanto, é deliberado. A iluminação é desenvolvida da forma mais natural possível: lâmpadas distribuídas no interior da sala, as quais os personagens têm acesso, e através das janelas que fornecem luz externa. Como cada episódio segue a rotina de um dia comum na vida dos funcionários, a produção não utiliza a luz como elemento artístico ou de dramatização.

Ao contrário das luzes, a trilha sonora desempenha um papel que interfere diretamente na construção estilística do programa. A série é projetada a partir de sons homodiegéticos que cumprem a função de dar suporte à trama ou guiar o espectador dentro da cena. Essa escolha recai mais uma vez na vontade de imprimir a realidade, mostrar ao público o que acontece aos personagens de modo que pareça em tempo presente. Dessa forma, os sons não vêm de “fora” da narrativa⁵. Apesar disso, não há momentos de silêncio: passos, telefones, teclados, cadeiras e demais objetos típicos de um escritório compõe uma espécie de trilha sonora de fundo.

Já o estúdio é construído de uma maneira que proporciona uma encenação mais sofisticada. O escritório é montado para possibilitar a movimentação dos personagens e das câmeras, além de criar profundidade de campo, técnica que ocasiona maior imersão na narrativa. Essa noção de perspectiva, composto por tomadas e planos, também pode ser provocada por elementos distribuídos no espaço. Bordwell (2008) aponta que a composição em profundidade pode ser vista tanto em tomadas longas e planos distantes, quanto em tomadas curtas e planos médios. Nas imagens abaixo, extraídas do episódio piloto, é possível visualizar o espaço arquitetado em perspectiva:

⁵ Com exceção dos créditos de abertura, em que “apresenta” os personagens com um tema musical ao fundo, e da última cena do episódio *The Dundies*, o primeiro da segunda temporada.

Figura 3. Profundidade em plano médio.



Figura 4. A série cria perspectiva a partir da distribuição de elementos no espaço.



A encenação pode ainda guiar o olhar do espectador dentro de uma composição espacial complexa, e conduzir este olhar é essencial aos propósitos denotativos da *mise-en-scène*. Geralmente o direcionamento da atenção se dá através de técnicas de iluminação, composição, interpretação, entre outros elementos. Na cena acima (Fig. 3 e 4), o posicionamento da câmera é o que conduz o olhar para os corpos e para as expressões faciais. Segundo Bordwell, essas táticas de encenação “atendem à denotação narrativa, principalmente por sugerir onde olhar e onde não olhar.” (2008, p. 69).

As locações da série buscam oferecer dinamismo e espaço para a movimentação dos corpos, unindo diálogo e ação em cada plano. Logo, são usados planos gerais, médios e *close-ups* – encarregados de aumentar a tensão dramática. Esse tipo de encenação confirma que o gênero, mesmo na televisão comercial, pode inovar e construir um estilo original ao expandir suas possibilidades e buscar técnicas pouco exploradas e, portanto, trazer uma cara nova para o gênero. A questão pode ser visualizada a partir de duas cenas, uma externa e outra em estúdio.

No episódio *Initiation*, quinto episódio da terceira temporada, Dwight tenta ensinar Ryan como realizar uma venda externa. Dwight, então, leva o colega para uma “lição de vendas”, que envolve plantar beterraba em sua fazenda. Uma vez na fazenda, a cena começa em *plongée*, na qual a câmera filma as mãos de Ryan na terra, primeiramente em plano detalhe, e se afasta até mostrar todo o personagem, que está agachado, em plano inteiro. Em plano médio, Dwight, olha para Ryan e fala. Corta para Ryan, que ainda agachado, olha confuso para Dwight, a câmera se aproxima até deixar o primeiro em plano médio (Fig. 5). Os planos se repetem, em seguida volta para

Dwight, que se abaixa com a câmara o acompanhando em plano normal (Fig. 6), corta para outro plano com Ryan em *plongée*.

Figura 5. Ryan em plano médio.

Figura 6. Dwight em plano médio.



Quando a câmara retorna para Dwight, ele se levanta e começa a andar rapidamente, enquanto a câmara acompanha o movimento. Em plano geral, Dwight corre em direção ao carro que está ao fundo, no centro do quadro, enquanto a câmara enquadra Ryan em plano inteiro (Fig. 7). Segue um plano com Ryan agachado, outro plano com Dwight ligando o carro. O plano final acontece em sequência: Ryan vê Dwight indo embora e o deixando no meio da fazenda, no qual é mostrado em plano geral. Nesse momento, a câmara se movimenta para deixar Ryan, em plano médio, e o carro de Dwight, ao fundo, dentro do quadro (Fig. 8). Em toda a cena é possível perceber que os personagens se movimentam sem amarras ou marcações aparentes. A escolha parece refletir a tentativa de passar a sensação de real e de improvisado, se tornando função da câmara acompanhar a encenação e não o oposto.

Figura 7. Plano geral com profundidade de campo. **Figura 8.** Ryan em plano médio.



A cena em estúdio segue o mesmo princípio da primeira: passar a impressão de realidade. Em *Two Weeks*, vigésimo primeiro episódio da quinta temporada, Michael entra escondido no escritório para falar com os funcionários. Para não ser visto, ele rasteja e, a princípio, o espectador apenas ouve um ruído sem saber o que ocorre, pois a câmera está posicionada na altura dos olhos dos personagens. Entre um funcionário e outro, a câmera o acha e o segue. A encenação se dá principalmente em plano baixo (Fig. 9), *plongée* e *contra-plongée* (Fig. 10). Assim como a cena precedente, o *close-up* é usado como carga dramática para a narrativa, enquanto os planos gerais enfatizam as ações e proporcionam uma espetacularização visual.

Figura 9. Michael em plano baixo.

Figura 10. Plano em *contra-plongée*, simulando o ponto de vista de Michael.

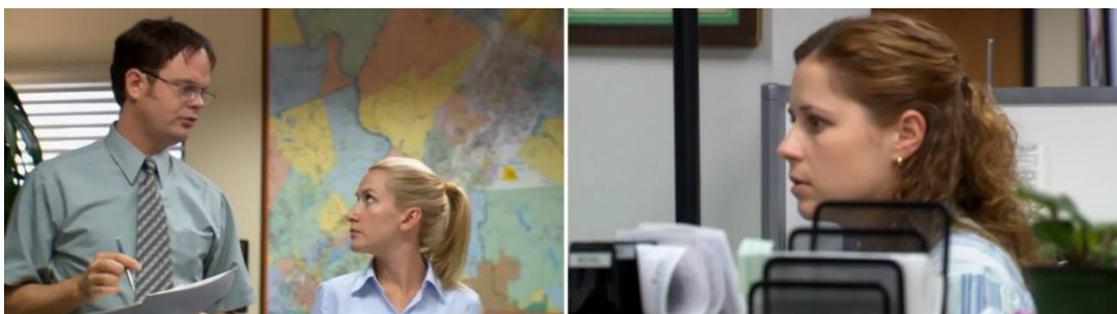


Apesar da montagem rápida, *The Office* não a apresenta de maneira comum, usando a lógica do campo/contracampo para introduzir continuidade visual. No entanto, se a montagem não é responsável pela mobilidade da cena, as câmaras sim. Seus movimentos cumprem uma função importante na série: conduzir o olhar do espectador, trabalhando lado a lado com a encenação. Desse modo, a câmera surge como um “quase personagem”, que interage enquanto observa toda a ação. Isso se dá, em geral, através da quebra da “quarta parede” ficcional, cujo uso é também uma marca estilística da série.

Em *E-mail Surveillance*, nono episódio da segunda temporada, a recepcionista do escritório, Pam, desconfia que os colegas de trabalho Dwight e Angela estão em um relacionamento secreto e decide investigar. O arco inicia quando Pam ouve uma conversa dos dois personagens, chama Jim e conta o que aconteceu. Esta primeira cena é construída de forma rápida e dinâmica: a câmera se posiciona em um lugar

relativamente distante da ação e registra a cena em plano aproximado e em *close-up*. No primeiro plano, a câmera instável se coloca de frente para os atores, inicialmente focalizando Dwight e Angela (Fig.11), logo em seguida, ainda no mesmo plano, filma Pam na recepção (Fig. 12).

Figura 11. Dwight e Angela em primeiro plano. **Figura 12.** De novo no mesmo plano, em médio close-up, a câmera mostra a reação de Pam.



A câmera, então, diminui o *zooome* filma Jim saindo de sua mesa e caminhando até a mesa de Pam, sempre em plano aproximado. Neste plano-sequência, a câmera faz movimentos, sem cortes, como se mostrasse uma partida de tênis: de um lado para outro repetidas vezes. A câmera ocupa ainda uma segunda posição com o objetivo de registrar as expressões de Pam por completo.

Nesta primeira cena, em que ocorre a apresentação do problema, a câmera assume o papel de observador e não interfere na ação. Este modo observativo coloca o telespectador na posição que Nichols (2013) chama de “olhar pelo buraco da fechadura”. No mesmo arco, Pampede para a figura diégetica do documentarista – oculto, representado pela câmera – avisar caso perceba algo. Segue para uma nova cena em que a câmera se mostra discretamente aos personagens envolvidos no arco. Nesse momento, é desenvolvida uma relação de cumplicidade com o público.

Nesse esquema, a câmera faz uma transição suave até participar efetivamente da ação, em que ocorre a resolução do problema proposto. Ou seja, observa e participa, para só então interferir, o que ocorre na última cena: é ouvido o som dos passos do documentarista, enquanto a câmera se aproxima da mesa da recepcionista e chama a atenção do personagem para Dwight. Em novo plano, as suspeitas de Pam são confirmadas e ela agradece.

A câmera em *The Office* assume um papel documental, ao mesmo tempo em que opera apenas em um nível enunciativo, isto é, ela está presente, quando observa e interage com os personagens, mas também está ausente quando cumpre apenas a função de capturar planos e contra planos para o fluxo do texto. Savorelli (2010) compara a combinação dessas técnicas ao uso do discurso direto e indireto na linguagem verbal. Para a análise será adotado os termos “câmera-presente” e “câmera-ausente” para diferenciar as duas técnicas.

No episódio *The Search*, décimo quinto da sétima temporada, Dwight, em companhia de funcionárias da empresa, saem à procura de Michael que está perdido. Em determinado ponto, os três personagens entram em um restaurante e a câmera acompanha (Fig. 13), contudo, há outra câmera dentro do local. Nesse caso ela não segue os personagens, apenas mostra a ação deixando claro que há uma câmera-ausente (Fig. 14). Assim, conclui-se que a montagem é responsável por intercalar os dois discursos, usados como uma forma proporcionar agilidade ao texto narrativo.

Figura 13. Câmera-presente.

Figura 14. Câmera-ausente.



A série arquiteta ainda outra questão nesta cena: a câmera (Fig. 14), antes ausente, assume a posição presente para efeito cômico. Essa mudança é como um lembrete sobre a comédia feita por *The Office*, além de cumprir uma função estilística expressiva (BORDWELL, 2008). No plano final, Dwight supõe que o garçom com feições asiáticas não fale ou entenda o idioma inglês, então gesticula e faz perguntas lentamente, no qual o garçom responde em um inglês fluente. Nesse momento, Dwight olha para a câmera sem falar nada, causando uma sensação de constrangimento.

A função da câmera na série vai além de apenas registrar o que é posto em cena, assumindo três papéis distintos: participativa como uma entidade física representada

pela equipe documental fictícia; observativa, como um “quase personagem”, mas sem interferir na ação; e ausente, ao ser utilizada como um modo de articular uma montagem rápida, e ao mesmo tempo, preservar o estilo “do real” proposto pelo programa.

Considerações finais

Neste trabalho foi possível constatar, ainda que brevemente, as transformações que as *sitcoms* passaram no decorrer das décadas, desde *I Love Lucy* e a inovação que a série trouxe para a época com o formato multi-câmera, até as comédias dos anos 2000 que fugiram do modelo tradicional, traçando um caminho particular, com séries como *The Office*. Pode-se dizer que as mudanças ocorreram como uma forma de dar uma nova vida às comédias de situação, que perdiam espaço para *reality shows* e para a comodidade proporcionada pela internet.

Em seguida, o estilo audiovisual surge como a “textura tangível” da obra, isto é, como cada cena se apresenta em suas características mais técnicas – luzes, sons e cenário, por exemplo. Dessa maneira, foi possível perceber que o estilo pode ser desenvolvido em diversos materiais audiovisuais. O documentário e o falso documentário trazem um estilo próprio para seus produtos, como marcas de reconhecimento, nos quais são amplamente usados por *The Office*. Nesse sentido, a observação dessas marcas documentais é importante para a distinção entre o real – sem esquecer que o real tratado pelos documentários é sempre uma representação e não a realidade em si – e o fictício, com os chamados falsos documentários. Apesar de estudiosos como Bill Nichols considerarem os falsos documentários como um modo de provocar o pensamento reflexivo, a série analisada usou o *mockumentary* como uma forma de legitimar um discurso claramente falso proporcionando efeito cômico.

Através da análise desenvolvida, a partir das duas categorias principais percebidas na série, foi possível verificar que *The Office* constrói um estilo e uma encenação singular, possibilitado pelo formato *single camera* e pelo uso de recursos documentais. A *mise-en-scène* é o principal aspecto na construção do estilo do real buscado pelo programa: as luzes são posicionadas de modo natural, sem efeito dramático; o som existe apenas no campo diegético, sem música colocada pela edição ou a trilha de risadas; e o estúdio que proporciona mais imersão por parte do espectador,

devido a arrumação espacial, com profundidade de campo e ações que acentuam os movimentos dos personagens.

O uso da câmera segue a mesma lógica da *mise-en-scène*, além de determinar a agilidade do texto narrativo. Mas, mais do que isso, a câmera assume diversos papéis dentro de uma mesma narrativa – observativa, participativa e ausente –, cada um contribuindo de maneiras distintas para o enredo, mas todas com o mesmo objetivo: fugir do convencional, ao tempo em que busca passar a impressão do real.

Referências

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

_____. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: EditoraUnicamp, 2013.

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

COPELAND, Gary A. A History of Television Style. In: BUTLER, Jeremy. **Television: critical methods and applications**. Mahwah, NJ: Erlbaum, 2007. p. 253-284.

FURQUIM, Fernanda. **Sitcom: definição & história**. Porto Alegre: FCF, 1999.

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

MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lucía. Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão. **E-Compós**, vol. 8, abril 2007.

MILLER, Toby. A televisão acabou, a televisão virou coisa do passado, a televisão já era. In: FILHO, João Freire (Org.). **A TV em transição: Tendência de programação no Brasil e no mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

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

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 3. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

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

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. 1ª ed. Campinas, SP: Papiros, 2013.

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

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Sob o riso do real. Niterói, RJ, **Ciberlegenda**, n. 27, 2012, p. 23-33.

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.