Universidade Federal de Pelotas
Centro de Artes
Curso de Cinema e Audiovisual

A verossimilhança a partir da linguagem e narrativa de falso-documentário na série *The Office*

Lucas Mendonça Fernandes

Orientadora: Prof.ª Cintia Langie

Pelotas, dezembro de 2014

A verossimilhança apartir da linguagem e narrativa de falso-documentário na série The Office.[1]

Resumo: Esse estudo tem como principal objetivo analisar a linguagem de falso-documentário utilizada na narrativa da série de TV *The Office*. Dentre o conjunto de efeitos e questões que esse discurso levanta, a verossimilhança é o ponto central para o entendimento do seu caráter reflexivo e legitimador na ficção audiovisual.

Palavras Chaves: verossimilhança, falso-documentário, série de TV, *The Office*

Abstract: This study has as its main goal, to analyse the form of mockumentary used in the narrative of the TV series The Office. Among the effects and questions raised by this discourse, the concept of verossimiltude is at the core of the understandment of its reflexive and validative character inside the audiovisual fiction.

Key Words: verossimilitude, mockumentary, TV series, The Office

[1] Artigo realizado como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Cinema e Audiovisual, pela Universidade Federal de Pelotas.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....3
2 O AUDIOVISUAL SERIADO.....4
3 FALSO-DOCUMENTÁRIO (*MOCKUMENTARY*).....6
3.1 A verossimilhança.....7
3.2 Participação afetiva e o *efeito de real*.....9
4 APRESENTAÇÃO GERAL DE *THE OFFICE*.....10
5 ANÁLISE FÍLMICA DA SÉRIE.....11
5.1 Construção narrativa e a dinâmica das personagens.....12
5.2 Roteiro e montagem.....16
6 CONCLUSÃO.....20
7 ANEXO.....22
8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....23

1. Introdução

A efervescente produção audiovisual atual, desde grandes produções do cinema a produtos independentes gerados para TV e web, festivais ou ainda fomentados pelas novas leis de incentivo, demanda e propõe diversas reflexões a respeito do fazer cinematográfico, suas linguagens, formatos e narrativas. Dentro desse universo prolífico repleto de gêneros e discursos, destacam-se as narrativas seriadas televisivas cuja produção e popularidade tem aumentado. A escolha da série para TV The Office, (Greg Daniels, 2005) como objeto de estudo desse trabalho, se deve à sua linguagem e premissa falso-documental, bem como ao alcance geral que série atingiu em termos de público e influência narrativa sobre outroas séries. Através do método de análise fílmica, esse estudo inicia-se na análise da dinâmica entre os personagens que sustentam a história e o papel que desempenham de promover identificação com público. Em seguida o estudo da linguagem e estética da série através da análise de roteiro e da montagem do episódio The Dundies (t.2, e.1). Também foram pontuados trechos específicos ao longo da série que ilustrem o conteúdo trabalhado.

O presente trabalho visa compreender dessa forma, como a utilização de códigos próprios do documentário, como câmera na mão, estrevistas, narração em off entre outros, pode ser articulada estética e narrativamente em um texto audiovisual fictício. Intitulados de falso-documentários, obras desse tipo tendem a ser satíricas e parodiais mas, além do uso irônico, existem diversas outras razões e exemplos nos quais a linguagem de não-ficção é empregada na fabulação de histórias inéditas. Na maioria dos casos, emprega-se esse discurso para credibilizar o fantástico, sobrenatural ou simplesmente o fictício e isentar o filme/série de signos e formas de apresentação da linguagem de ficção cinematográfica tradicional, naturalmente delatadora de seu conteúdo simulado. Aqui será examinada justamente essa capacidade de legitimar como verídico um texto audiovisual fictício afim de torna-lo mais verossímil, alem de refletir a questão que norteia as limitações de uma noção estabelecida de impressão de realidade em um meio representativo. O conceito de verossimilhança, central para esse trabalho, tem sido empregado desde o princípio das teorias narrativas literárias e dramatúrgicas, com destaque em Poética de Aristóteles, elucidada por Ligia Militz Costa em *A Poética de Aristóteles: Mímese e verossimilhança* (2005): “o verossímil é o critério que deve nortear a escolha dos argumentos para a composição mimética; um argumento impossível que convença é melhor do que um possível que não convença”. O termo será,

porém, abordado segundo a perspectiva contemporânea de Jaques Aumont em a estética do Filme (1994) que direciona o conceito à prática cinematográfica. Como principal referência, para a abordagem específica do tema de falso-documentário televisivo, será utilizado o livro *Television Mockumentary*[2] (2010) de Craig Hight, que disseca essa forma de discurso e comenta sua aplicação n as versões britânica e americana da série *The Office*.

2. O audiovisual seriado

Na última década o fazer cinematográfico tem se firmado como uma prática inevitavelmente digital. As novas tecnologias de captação, pós-produção, distribuição e exibição alteraram o quadro de produção audiovisual. Os avanços na área contribuíram não apenas com a evolução técnica da imagem mas também auxiliaram na democratização de sua pratica e favoreceram sobretudo a diversificação dos formatos e janelas de exibição. As salas de cinema, agora praticamente restritas ao interior de *shoppings centers,* perdem espaço para o surgimento de um mercado audiovisual da demanda pessoal, que começou com a popularização da televisão e atinge seu auge atualmente com a internet e os portais de *video on demand,* como *Netflix e Crackle.* Esse novo mercado, assim como o televisivo, é marcado por narrativas audiovisuais seriadas que, embora presentes desde início da popularização da TV, passam atualmente por um novo *boom* produtivo. Esse crescimento no número de produções seriadas parte principalmente de uma demanda geral por narrativas curtas e fragmentadas passíveis de um cosumo rápido e eventual, característico do público contemporâneo. A capacidade de expandir a numerosas e rentosas temporadas é também um atrativo comercial deste mercado.

Ao passo que novos formatos se popularizam e o interesse do público por essas linguagens se torna uma demanada, os realizadores audiovisuais, muitos dos quais ligados ou mesmo exclusivos do cinema, passam a experimentar com esse formato seriado, primariamente televisívo, como descreve Liv Brandão:

> Ao mesmo tempo em que atores, diretores, roteiristas e produtores buscam ampliar seus horizontes, as próprias emissoras vêm investindo pesado no formato, caso do Discovery, que produz sua primeira obra de ficção, a minissérie “Klondike”, e dos

[2] Mockumentary: falso-documentário. Mistura das palavras *mock:* n zombar, adj simulado; e (doc)umentary: documentário. Segundo Hight o termo surgiu na década de 1960.

> canais abertos americanos, como a NBC, integrando à sua grade produções assinadas pelo diretor indicado ao Oscar Alfonso Cuarón ("Gravidade") ou estreladas por atores como John Malkovich (BRANDÃO, Liv. O Globo, 2014).

Muito dessa popularidade ao redor das narrativas audiovisuais seriadas advém de sua flexibilidade na criação e produção. Embora as séries possuam geralmente (por temporada) orçamentos menores que de um filme longa-metragem, sua estrutura episódica e extensa permite que sua produção seja ajustada mesmo em andamento, em resposta ao *feedback* do público ou frente de questões técnicas ou comerciais. Seu formato propicia também experimentações de linguagem e narrativas, que não seriam possíveis ou não teriam o mesmo impacto em um filme cuja duração e interação com o público são limitados. Essas diferenças no entanto são produtivas e fomentam a hibridação dos meios criando um espaço de trocas de profissionais, linguagens, signos, formatos e estéticas entre o cinema e a TV. Observável por exemplo na montagem de Cidade de Deus, (Fernando Meireles, 2002) que emprega ritmo e decupagem similar a de videoclipes e vídeos publicitários.

Há ainda um outro tipo de hibridação que ocorre a nível de gêneros audiovisuais. Gêneros híbridos mesclam modos de apresentação e aspectos característicos de algum outro ou ainda de vários outros gêneros tanto televisivos quanto cinematográficos. A exemplo disso híbridos televisivos de documentário como o gênero *docusoap* hibrido de documentário e novela[3]. Abordado por Craig Hight em Television Mockumentary (2010), esses programas audiovisuais híbridos referenciam "gêneros tão diversos como talk shows, jornalismo tablóide, programas de auditório, novelas, videoclipes" (HIGHT, pg. 113) e são geralmente enquadrados dentro do gênero de *reallity TV*. Seu crescimento dentro da televisão põe em evidencia a necessidade de se discutir a prática audiovisual documentária como um discurso do verídico e legítimo. Segundo Hight:

> Não há duvidas de que, essas formas hibridas tenham expandido o continuo fato-ficção, mas debate-se muito também a cerca de terem fundamentalmente enfraquecido e subvertido o distintivo papel socio-politico que o documentário propunha realizar dentro de sociedades democráticas (HIGHT, Craig. 2010, pg. 141).

A factualidade das imagens captadas e reproduzidas recai muitas vezes na aparência de sua espontaneidade, fugacidade ou ausência de manipulação. Características típicas

[3] Docusoap: documentary + *soap opera:* novelas de TV.

portanto da estética advinda dos programas telejornais e da reprodução simultânea da imagem televisiva ao vivo. Segundo Miriam de Souza Rossini esse reconhecimento automático do caráter verídico das imagens documentais "faz parte do tipo de contrato assumido pelo discurso jornalístico e está na base de sua credibilidade e confiabilidade" (2005). Por outro lado a subversão desse contrato pode ser usada para indusir essa credibilidade automática em audiovisuais fictícios. Se o contrato se estabelece pela reiteração do próprio meio televisivo e seus textos, criam-se convenções e parâmetros de reprodução e manipulação do "verídico".

3. Falso-documentário (*mockumentary*)

O *mockumentary* ou falso-documentário é um gênero fruto desse meio audiovisual híbrido. De acordo com Jane Roscoe e Craig Hight em *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality* (2001), as primeiras experiências com essa linguagem remontam ao filme de Luís Buñuel Terra sem pão (1933) e ao programa de rádio *Guerra dos Mundos*[4] (1938) de Orson Welles. Porém o seu discurso só foi propriamente estabelecido nas décadas de 1960 e 1970, sob influência do Cinema Verdade (*Cinema Verité*) de Jean Rouch, em filmes como *A Hard Days Night* (Richard Lester 1964) e *Take the Money and Run* (Woody Allen, 1969) e na TV por *Monty Python's Flying Circus* (1969-1974). Os audiovisuais que se valem dessa linguagem apresentam de forma documental uma história fictícia e para tal valem-se da estética cinematográfica, bem como da estrutura narrativa de um filme/programa documentário. As diferenças principais entre um produto audiovisual fictício comum e um falso-documentário estão tanto na forma como as imagens são apresentadas como também na forma com que o público se relaciona com essas imagens. Composta de códigos característicos da prática cinematográfica e televisiva documental, essa linguagem se apresenta através de entrevistas (*talking heads*), improvisos, câmera na mão ou ombro, *found footage* e imagens amadoras, som direto, narração *voz-over* entre outros recursos que evocam o referencial audiovisual não-fictício do público.

A grande maioria dos falsos-documentários exploram o potencial satírico e parodial que naturalmente o gênero propicia e são portanto voltados para a comédia e para a crítica à situações e recortes da sociedade. Filmes como *All You Need is Cash* (1978) e Isto é Spinal Tap (1984) ilustram essa tradição do formato como primariamente cômico. Em seguida

[4] No dia 30 de outubro de 1938, o programa de rádio simulando uma invasão extraterrestre desencadeou pânico na costa leste dos Estados Unidos.

vieram filmes como *Man Bites Dog* (1992) que busca no humor negro a crítica social à violência e sua exploração pela mídia e A Bruxa de *Blair*(1999) que explorou o potencial da forma pseudo-documental de fundamentar narrativas de terror e suspense. Exemplos mais recentes incluem agendas mais diversas como os filmes dogma 95 *Fuckland* (2000), Borat (2006), Distrito 9 (2011), *I'm Still Here* (2010) e as séries de TV *People like Us* (1999-2001), Trailer Park Boys (2001), *Modern Family* (2009), *Parks and Recreation* (2009) e *The Office* (US, 2005). Segundo Craig Hight:

> Embora o cerne do falso-documentário tenha sido consitentemente centrado no tratamento satírico e paródico das formas de não ficção, é importante reconhecer que seu discurso não é necessariamente parasitico. Existem vários exemplos derivados de agendas mais experimentais, particularmente vindas de cineastas que buscam explorar questões mais amplas a cerca da representação, utilizando a forma de falso-documentário (HIGHT, 2010 pg. 28).

Muitos *mockumentaries* fazem uso de transmídias, isto é o cruzamento de plataformas de informação, para introduzirem o contexto de suas histórias e fundamentar o universo criado no filme/série antes de seu lançamento, ou mesmo após seu lançamento para alimentar e expandir esse universo e seu potencial de interação além da sala/janela de exibição. Filmes *found footage* como Canibal Holocausto (1980) e mesmo a Bruxa de *Blair*, disponibilizaram o mínimo de informações acerca de toda sua produção e origens para gerar mistério e desinformação, ao passo que pequenas informações eram disseminadas trasmidiaticamente pela internet ou por publicações falsas em jornais. Essas estratégias instigam o público a buscar e participar da expansão da história, e a forma interativa com que ocorre essa troca de dados proporciona a sensação de realidade ao universo.

3.1 A verossimilhança

A linguagem usada pelos falsos-documentários em si é o que impulsiona e unifica a busca pelo mais verossímil, absorvendo do contexto televisivo, formas e estéticas que estão ligadas e normalizadas à noção de verdade ou validade seja por programas telejornais, documentários, reportagens ou mesmo *reallity shows* que se posicionam dentro do frágil acordo ético de representar a realidade. A respeito da representação do real no discurso audiovisual, em especial o de não-ficção, cabe refletir até que ponto é possível denominar uma imagem captada e posteriormente reproduzida como uma imagem referente a realidade.

John Grierson, um dos fundadores do documentário como gênero e prática cinematográfica, já o definia como um "tratamento criativo da realidade" e via nele sobretudo o seu poder didático e analítico ante ao meramente expositivo. Contemporaneamente, a partir de Aumont, segundo o qual "todo filme é um filme de ficção"(AUMONT, 1999, p.70) entende-se que uma representação dessa ordem, assim como a que se apresenta como fictícia, implica na criação de uma realidade própria oriunda de um ponto de vista deliberado e diferente portanto da antiga "crença na objetividade dos mecanismos de reprodução cinematográficos e do entusiasmo de um Bazin, que via na imagem do modelo o próprio modelo"(AUMONT, 1994, pg.134). O poder desse tratamento criativo na função narrativa é aprofundado e ilustrado por Bill Nichols ao citar Henry Peach Robinson em *Introdução ao Documentário*:

> A ilusão imitativa é uma armadilha para o vulgo. Uma cena pode, e deve, ser represetanda fielmente, mas alguns artistas conseguem ver e representar mais verdades e verdades maiores, do que qualquer transeunte conseguiria obsevar (2001, p. 48).

Na mesma obra Nichols ainda atesta sobre o efeito que essa linguagem documental tem sobre uma história fictícia nos falsos-documentários: "Muito de seu impacto irônico depende da habilidade com que, pelo menos parcialmente nos induzem a crer que assistimos a um documentário simplesmente porque nos disseram que aquilo que vemos é um documentário" (2001, p. 51). Essa espécie de fé ou mesmo cumplicidade que se estabelece em torno da estética documental nos filmes de docu-ficção depende muito também de um senso de aventura e experimentação por parte do público.

Apesar de se apresentar estratégicamente de uma forma desonesta, os realizadores de falso-documentários não esperam de seu público uma ingenuidade pura frente a sua narrativa. Talvez, como no caso do experimento de rádio de Orson Welles ou na controversa em torno de Holocausto Canibal, algumas propostas *pseudo-documentais* buscam de fato enganar ou confundir os espectador pelo menos até seu lançamento e esclarecimento. Porém na maior parte dos caso tem-se a noção da ficção calculada mas que convida e propõe um jogo de signos e referências entre o audiovisual e o espectador, que fazem oscilar a percepção do universo narrativo entre o fictício e o não-fictício.

No entanto a mesma crença na imagem que garante apenas a percepção plástica do que se quer retratar como verídico deve ser igualmente embasada narrativamente, tanto pela história e sua forma de apresentação, quanto pelos personagens que a conduz e seus conflitos e

resoluções. O sistema do verossímil se relaciona diretamente com as questões específicas das escolhas narrativas e sua estruturação de forma coesiva. A forma como se justificam e motivam todas ou grande parte da ações internamente irá influenciar no grau de verossimilhança alcançado. É portanto possível utilizar uma linguagem que visa a verossimilhança, como é o caso de falsos-documentários para se criar universos e realidades paralelas e validar histórias fantásticas, de terror ou ficção científica como nos já citados A Bruxa de *Blair* (Eduardo Sánchez e Daniel Myrick, 1999), REC (Paco Plaza e Jaume Balagueró, 2007) e Distrito 9 (Neill Blomkamp, 2009), uma vez que a coesão interna é um dos pontos principais de onde parte a construção da verossimilhança como objetivo narrativo.

Segundo Aumont, a verossimilhança diz respeito "simultaneamente, à relação de um texto com a opinião comum, à sua relação com outros textos, mas também ao funcionamento interno da história que ele conta." (AUMONT, 1994, pg.141). Assim como os falsos-documentários se valem e se reforçam em seu meio televisivo e cinematográfico, justamente porque dependem de certa forma da renovação e manutenção desse conjunto de convenções e contratos da não-ficção, as noções que e constituem o conceito coletivo de verossímil do público também dependem do meio e de textos anteriores. De acordo com Aumont, isso se deve porque o verossímil possui um *efeito de corpus* que ocorre quando existe coerência externa e intertextual:

> Se o verossímil se define em relação à opinião comum ou a máximas, em geral, define-se também (conjuntamente) em relação aos textos, na medida em que estes sempre tendem a produzir uma opinião comum em sua convergência. O verossímil de um filme deve muito, portanto, aos filmes anteriores já realizados: será considerado verossímil o que ja se viu em uma obra anterior (AUMONT, 1994, pg.143).

Portanto a verossimilhança como um todo, parte de pontos internos e externos da narrativa e somente quando o todo dessas partes é coeso entre si. Sua definição e delimitação desenvolvem-se em conjunto com a opinião comum e textos anteriores e variam com eles moldando e produzindo a impressão de realidade.

3.2 Participação afetiva e o *efeito de real*

Essa impressão de realidade por sua vez, depende especificamente de seu significador - o público - que irá imprimir de fato essa realidade própria ao audiovisual. Isso, para Aumont

ocorre devido ao sistema de representação icônica e aos processos de projeção-identificação que segundo Edgar Morin constituem o fenômeno da "participação afetiva." Para Morin o cinema e o audiovisual são espetáculos privados de participações práticas, uma vez que não existe interação física e gestual como existe por exemplo entre platéia e palco no teatro. Dessa forma estimula-se no espectador a interiorização de sua participação, tornando-a psíquica e afetiva:

> Um primeiro e elementar processo de projeção-identificação vem, pois, conferir às imagens cinematográficas realidade suficiente para que ass projeções identificações ordinárias possam entrar em jogo. (..) A impressão de vida e de realidade própria das imagens cinematográficas é inseparável de um primeiro impulso de participação (XAVIER, pg. 151).

Aumont, ao aprofundar-se na questão da impressão de realidade, um dos assuntos do terceiro capítulo de seu livro A Estética do Filme, recorre a Jean-Pierre Oudart para definir essa participação e inclusão do espectador na obra como *efeito de real* e distinto do *efeito de realidade.* Para Oudart, enquanto o *efeito de realidade* deve-se ao sistema de representação, em especial o sistema perspectivo herdado pelo cinema da pintura ocidental, "o *efeito de real* se deve ao fato de que o lugar do sujeito-espectador é marcado, inscrito, no próprio interior do sistema representativo, com se participasse do mesmo espaço." (OUDART apud AUMONT, 1994 pg.151)

4. Apresentação geral de *The Office*

A série de TV *The Office* (BBC 2001-2003) estreou na TV britânica, protagonizando um de seus criadores, Ricky Gervais (co-criador junto com Stephen Merchant) em 2001, periodo em que a comédia televisiva embora em constante crescimento ainda era dominada pelo *Sitcom* clássico gravado em estúdio de TV e invariavelmente acompanhados de risadas pré-gravadas.

Merchant e Gervais se propuseram então a criar uma série de comédia de falso-documentário que fosse, antes de tudo, realista:

> Nós estamavamos obscecados em fazer a serie parecer o mais real possível. (…) Ficávamos constantemente preocupados que se o público não acreditasse que era

> de fato um documentário, não achariam graça (MERCHANT, Stephen - The Hudson Union Society no Youtube.com).

Concebida em torno da estética de *mockumentary* e humor britânico pautado pela sutileza e imperfeições de seus personagens, *The Office UK*, propos um novo universo de possibilidades narrativas em série televisiva. Sua aceitação inicial foi lenta mas ao longo de suas duas temporadas, porém, a série conseguiu atrair e expandir um público que já era familiarizado à *docusoaps* e hibridos documentais mas mais ainda ao nicho de humor britânico conhecido como *comedy of the cringe*[5] livremente traduzido aqui como comédia da vergonha alheia. Embora pouco extensa, o sucesso da série britânica garantiu que adaptações internacionais surgissem em diversos países como Estados Unidos, Alemanha, França, Canada, Chile e Israel. O objeto de estudo dessa análise é a versão americana de *The Office* (NBC, 2005-2013) adaptada por Greg Daniels e que consolidou mundialmente a fama da série e seu humor distinto em nove temporadas além popularizar o *mockumentary* ou mais especificamente o *mocksoap*[6] (HIGHT, pg. 378).

Do ponto de vista de uma equipe de TV, presente aos personagens mas invisível e anônima ao público, a série documenta o dia a dia do escritório de uma empresa de papel para impressoras, chamada *Dunder Mifflin*. Os personagens das série são portanto seus funcionários e a trama é fundamentada na relação entre eles em seu ambiente de trabalho tedioso. A proposta, embora aparentemente minimalista, garante uma profusão de desdobramentos narrativos e situações as quais facilmente o público se identifica e se relaciona. A multiplicidade de personagens que por sua vez possuem personalidades multifacetadas, alcançam diversas etnias e representantes das mais varias carateristicas socio-culturais e patrocinam essa identificação com o espectador em nível ainda mais pessoal, de onde comumente parte a produção de humor, como um todo, de *The Office*.

5. Análise fílmica da série

A análise da série pontua questões voltadas primariamente à narrativa mas vale no entanto ressaltar de antemão algumas características técnicas da imagem da série. É possivel

[5] Cringe = desconforto que impele o corpo a se contrair, de medo ou aversão.
[6] Mockusoap – versão falsa do genero hibrido entre documentário e novela, *docusoap.*

notar ao longo das nove temporadas, certas mudanças visuais que provavelmente refletem as mudanças da estética televisiva como um todo. A primeira temporada de *The Office* com seis episódios, serviu como uma temporada piloto, devido a importância do processo de construção narrativa a longo termo na série, e sua aparência estética geral é a mais naturalista, isto é, a que aparenta menor grau de manipulação. A fotografia por se tratar diretamente da construção estética do audiovisual, evidencia mais claramente ao passar das temporadas um aumento na utilização de iluminação artificial e de maior intensidade, trabalho de correção de cor e pós-produção e aumento do ritmo e velocidade dos cortes e movimentos de câmera que aos poucos atualizam a imagem documental da série para a imagem documental televisiva atual.

5.1 Construção narrativa e a dinâmica das personagens

A trama de *The Office* estrutura-se nos seus personagens, seu formato e contexto são trabalhados unicamente para apoiar a dinâmica das mesmas. A sensação de verossimilhança assim como o humor da série partem principalmente da identificação e relação que o público gradualmente desenvolve com os personagens. Para tal a série, durante a maioria das temporadas, vale-se de uma gama de 15 personagens constantes excetuando personagens esporádicos e pontuais.

Dentre os 15, quatro personagens podem ser descritos como centrais sendo o principal deles Michael Scott, interpretado por Steve Carrel (O Virgem de 40 anos, Agente 86). Michael Scott é o gerente-regional da empresa Dunder Mifflin e conduz a grande maioria dos episódios (até a sétima temporada) e dessa forma é também o personagem mais ativo. Suas ações são no entanto contrárias a qualquer senso comum, visto que Michael é um pessoa de baixa auto-consciência e invariavelmente iludida cujas ações, muitas vezes anti-éticas ou simplesmente estúpidas são produtoras de antagonismo frente aos personagens mais próximos da consciência do público. Os conflitos causados por Michael pertubam a tranquilidade do escritório e demandam dos coadjuvantes ações que produzam brechas na expectativa que o espectador criou frente ao conflito.

Como coadjuvantes e antagonistas à Michael dois outros principais personagens desse pluriprotagonismo, o par romântico composto por Jim (John Krasinski) e Pam (Jenna Fischer), desempenham o papel de refletir e restaurar a normalidade e portanto são

identitários diretos do público. São também protagonistas da *sub-plot*[7] romântico da série que em diversos momentos pode ser considerado a trama principal, uma vez que o caráter emocional e dramático desse seguimento narrativo o torna mais importante e central ao ser comparado a perfil cômico dos enredos guiados por Michael Scott. Jim por sua vez encontra maior antagonismo em Dwight (Rainn Wilson), personagem mais caricato e próximo de Michael, igualmente desprovido de senso comum e auto-consciência.

Outros personagens menos ativos desempenham papéis marcados por peculiaridades que possam eventualmente criar conflitos individuais e que cumprem as funções de representar uma opinião comum ampliada, além diversificar a identificação com o público e o antagonismo a Michael. São eles: Oscar (Oscar Nuñez), personagem que se enxerga como o mais consciente e justo, é forçado na 3ª temporada[8] por Michael a assumir sua homosexualidade; Angela (Angela Kinsey) austera e megera pautada por opiniões religiosas contraditórias é secreta parceira sexual de Dwight; Kevin (Brian Baumgartner) personagem cômico visto como pouco inteligente; Creed (Creed Bratton) personagem de idade avançada repleto de mistérios e condutas ilícitas; Phyllis (Phyllis Smith) personagem de meia idade e alvo de muitos preconceitos de Michael; Stanley (Leslie David Baker) personagem negro de meia idade que trabalha a mais tempo na empresa e que mais evita e repudia Michael; Meredith (Kate Flannery) personagem alcólatra e despudorada; Ryan (B.J. Novak) jovem estagiário admirado por Michael; Kelly (Mindy Kaling) jovem e imatura que se relaciona com Ryan; Darryl (Craig Robinson) personagem negro que compõe o trio amoroso com Kelly; Toby (Paul Lieberstein) personagem menos ativo de todos e mais odiado por Michael por ser do departamento de recursos humanos; Jan (Melora Hardin) chefe e posteriormente namorada de Michael.

Embora essa quantidade de personagens pareça excessiva, ela é essencial para o sucesso da construção narrativa e objetivo da série. Com esse leque de personalidades diferentes a série pode trabalhar conflitos pequenos oriundos do universo cotidiano e ordinário de um escritório que se desdobram em questões maiores a medida que os personagens envolvidos participam ou são inseridos na trama. Por estarem quase sempre no mesmo ambiente a interação forçada intensifica os conflitos e motiva a partição das personagens, seja de forma ativa, ao desempenhar uma ação dentro da história, ou de forma

[7] *Sub-plot*: Sub-trama, história secundária e paralela à *main-plot:* história principal, protagonizada por personagens geralmente coadjuvantes.
[8] Episódio: Gay Witch Hunt

receptiva, cumprindo o papel de espectador infiltrado e portanto instigando reações de identificação e relação com a real audiência da série.

Há ainda uma personagem não citada, onipresente durante a série e produtora de uma forma expandida de interação: a câmera. Além de desempenhar o papel esperado de intermédio digital de captura da imagem, a câmera em uma obra audiovisual de falso-documentário como *The Office* implica na presença de uma força autoral e deliberada que busca mostrar algo ao público e imprimir um ponto de vista a essa imagem. Em diversos momentos a câmera de *The Office* deixa sua posição observativa e imparcial e passa interagir ativamente ao chamar atençao de algum personagem e se comunicar através de movimentos da mesma (com uma *pan* lateral ou um *racord* repetitivo que remete a alguma situação ou resposta). Randall Eihorn diretor de fotografia da série, trabalhou em documentários e hibridos do gênero como a série *Survivor*. Em *Television Mockumentary* Hight cita uma entrevista com Eihorn na qual ele atesta essa construção deliberada da personagem câmera dando como exemplo o episódio 9 da segunda temporada. A ação por ele descrita consiste em dois momentos no episódio, primeiro em uma entrevista onde Pam já desconfiada da relação secreta de Dwight e Angela, vê que Angela comprou duas barras de chocolate, mas nada muito indicativo a esse ponto, mas ela demonstra sua curiosidade à câmera (ou ao câmera). No meio do episódio a câmera corre até a recepção em um movimento notavelmente estranho e chama a atenção de Pam que olha para a ela em dúvida. Por sua vez, a câmera descreve um arco lateral (*pan*) em direção à Dwight que tem em mãos o mesmo chocolate que Angela comprou, a câmera volta para Pam, que agradece empolgada o sucesso da aliança estebelecida (em anexo único: roteiro original em inglês da cena e imagens).

Desde o início instala-se essa cumplicidade entre equipe, personagens e público, algo que é frequentemente reforçado por troca de olhares sutís entre um dando personagem e a lente da câmera, como quem busca por apoio externo ou testemunha. Isso acontece de forma pontual, na maioria das vezes esses olhares partem de Jim, personagem que desempenha maior papel de identificação com público e a opinião comum. A pseudo-equipe documental por trás das câmeras, participa de outras formas, igualmente sutís e indiretas sem aparecer até a nona temporada, onde uma excessão acontece e um técnico de som direto da equipe de documentária fictícia passa a ser personagem. No entanto por se tratar de um acontecimento especifico ao fim da série e de certa forma romper com o padrão narrativo do *corpus* não fará parte da análise.

Esse poder que os personagens possuem de diálogo com a câmera, diferencia a linguagem e narrativa da série das demais, documentais ou pseudo-documentais, já que a quebra da quarta parede, e a subsequente evidenciação do aparato fílmico é normalmente visto como uma forma de contextualizar o público fora da obra e portanto distancia-lo. Em *The Office* essa quebra, é assumida desde e o principio e sua intenção narrativa é de tentar aproximar e tornar o espectador parte ciente da intervenção cinematográfica e cúmplice das personagens, incluindo aqui a personagem da câmera. Para ilustrar, novamente Oudart, no livro de Aumont (1994, pg. 151): "Essa inclusão do espectador faz com que ele já não perceba os elementos da representação como tais, mas como sendo as próprias coisas." Nesse comentário Oudart visava somente a inclusão pela participação afetiva fruto dos meios de identificação-projeção da narrativa, mas é possível expandir essa noção geral de participação para quaisquer formas de posicionar o espectador dentro da obra e criar esse *efeito de real* que propaga-se do público ao audiovisual.

Outro importante aspecto referente à impressão de realidade diz respeito a atuação dos atores e como é feita a construção do personagem. Um dos grandes méritos da série foi sua escolha de *casting*, que recorreu a atores pouco conhecidos mudialmente, com exceção de Steve Carrel, e que desempenharam papéis muitas vezes pessoais. Isso fica evidente ao notar que grande parte das personagens herdaram o primeiro nome do ator que a interpreta. Chegando ao ponto de um deles, Creed Bratton, assumir ambos nomes e referenciar sua própria carreira musical na década de 70 no plano de fundo de seu personagem.

Em audiovisuais de falso-documentário dá-se ênfase ao realismo e veracidade das atuações. Para alcançar de fato esses objetivos, em *The Office* optou-se por essa construção íntima das personagens com os atores além de uma série de práticas que os fornecia espaço e liberdade para a criação. É possivel notar, por exemplo que o grau de realismo e espotaneidade atingido em muitos diálogos e interpretações se deve à improvisação ou livre criação dos atores no momento da captação. Isso muitas vezes só é possivel e funcional por que dentre os personagens, três são também roteiristas e diretores da série (Ryan interpretado por B.J. Novak que também é produtor executivo do programa, Mindy Kalling que interpreta Kelly e Paul Liberstein que interpreta Toby), e por estarem inseridos na relação das personagens, escrevem prevendo e levando em conta essa contribuição pessoal de cada ator.

5.2 Roteiro e Montagem

Para compreender melhor essas dinâmicas e sua relação com as regras linguísticas que unificam a série, é necessário acessar seu texto fílmico. Comum a praticamente todos episódios da série, a abertura é feita atraves de um *cold open*, uma espécie de sketch cômica de pequena duração que no geral narra uma história desconectada do resto do episódio, com início, meio e fim mas pouco mais de um minuto. Em alguns episódios, principalmente os de duplas duração ou com temáticas especiais (natal, halloween) o *cold open* introduzirá parte do conflito ou criará o contexto para o resto do episódio. Ao fim do *cold open*, entra invariavelmente a abertura musical padrão, montada com cortes rápidos das imagens documentais que já anunciam o caráter falso-documental da série.

O episódio *The Dundies* (primeiro da segunda temporada) é uma das exceções no que diz respeito ao início com um *cold open* pois ele inicia-se com a abertura padrão. Muito provavelmente isso se deva a alguma alteração na programação da NBC, que por sua vez provocou esse corte na duração. O episódio começa com um *talking head*, depoimento pessoal para a câmera, de Michael em seu escritório, descrevendo o evento chamado *The Dundies*, uma espécie de *Oscar Awards* no qual ele distribui troféus constragendores ou incovenientes à seus funcionários. Michael porém acha que o evento é um sucesso entre as pessoas do escritório, seu *talking head* é seguido por outro, de Pam que compara o *The Dundies* a um acidente de carro em que não se quer assistir mas que seu chefe o obriga.

A forma como se intercalam essas opiniões contrárias é uma fórmula base de muitas piadas de *The Office*, podendo ocorrer como o corte para um *talking head*, ou mesmo uma *pan* chicote, movimento lateral rápido da câmera para outro personagem. Interessante notar que no *talking head* as personagens emitem suas opiniões abertamente pois estao sozinhas com a câmera e um possível entrevistador. Já quando esse corte é feito internamente através de um movimento "chicote" que busca diretamente resposta dos personagens, a opinião é desfarçada ou atenuada e demonstrada geralmente por olhares. Isso é claro depende da situação e dos personagens envolvidos, mas no geral é uma forma sutil de demonstrar os níveis de intimidade entre cada personagem e construir uma coerência de personalidades ao longo das temporadas.

> O jogo promovido entre essas camadas de informação narrativa, informa nossa entendimento das diferenças entre os pensamentos e sentimentos privados das personagens e os que elas oferecem às outras pessoas. Os resultados

> são tanto uma complexa perspectiva sobre a dinâmica social e política de um ambiente de escritório moderno quanto um comentário sobre a significancia das questões de performace e de autenticidade dentre as docusoaps como uma forma de realidade (HIGHT, 2010, pg. 282).

A presença dos *talking heads* em *The Office* serve tanto como unidade estética da linguagem de não-ficção, e também narrativa, servindo de espaço íntimo de reflexão e desabafo dos personagens. Buscando referenciar não apenas os confessionários dos *reallity shows* mas os inúmeros híbridos documentais que exarcebam o uso desse mecanismo, na série, os *talking heads*, inicíam geralmente em *voice-over* sobreposta à imagem que antecede o *insert* da entrevista em si, que por sua vez é conduzida num local privado da preferência de cada personagem: Michael Scott em seu escritório, os funcionários principais na sala de conferências, funcionários do anexo em seus repectivos cubículos. Sua função na história é quase sempre diversificar os pontos de vista de um dado conflito ou debate em voga durante o episódio e faze-lo através da montagem, em tempo real com as ações se desenrolam no escritório. Isso pode ocorrer de diversas formas, a mais comum é roteirisada de forma a entender que um entrevistador por trás da câmera conduz a entrevista e levanta assuntos ou questionamentos pertinentes que embora não apareçam (nem entrevistador, nem pergunta) extraem as respostas presentes no plano. Em outros casos os *talking heads* podem sugerir uma necessidade do personagem de desabafar ou esclarecer perante o público alguma situação e são portanto conduzidos por eles.

O episódio *The Dundies* gira entorno desse evento criado por Michael, uma paródia microcósmica do *Academy Awards* e de vários a*wards shows* como MVA, EMMY, *TeensChoice* entre outros. O acontecimento anual é apresentado na trama e universo do escritório de maneira a construir a sua verossimilhança, para isso no início do episódio Michael se dirige aos funcionários questionando e instigando que lembrem das ultimas versões e dos prêmios que receberam. Em seguida, ve-se Pam na sala de conferências encarregada por Michael de analisar as fitas das últimas edições em busca dos melhores momentos. Essas duas cenas rápidas constroem a idéia de tradição, mesmo que forçada e indesejada, desse evento na história pregressa do escritório. As imagens das fitas que aparecem por poucos segundos servem de evidência e objetivam esse passado. Ao chegar de fato ao evento, por mais específico e inerente a aquele universo que seja, sua construção prévia reforçará sua validade e reiterará seu contexto vexaminoso e de desagrado frente aos

funcionários coagidos a participar. Isso leva novamente as definições de Aumont que corrobóra essa questão a partir da verossimilhança:

> O verossímil está, portanto, vinculado à motivação dentro da história das ações empreendidas. Por isso, qualquer unidade diegética tem sempre dupla função: uma função imediata e uma função a termo. Sua função imediata varia, mas sua função a termo é preparar discretamente a vinda de uma outra unidade para a qual ela servirá de motivação. (AUMONT, 1994, pg. 142)

Uma outra função do evento *The Dundies* é servir de plano de fundo para a sub-trama da série que segue o romance ainda impossível de Jim e Pam. Pam está noiva a dois anos de um funcionário do depósito da empresa, embora esteja claro, desde o piloto, o amor que ela sente e é retribuido por Jim. Durante o episódio o noivo de Pam não suporta o tédio e o caratér ridículo da apresentação de Michael e a deixa no restaurante onde ocorre o evento. A partir desse momento o foco narrativo sutilmente desloca-se do evento em si para a situação proprícia que se criou, onde Pam e Jim se vêem em um espaço lúdico, público de um restaurante, comumente associado a nas narrativas audiovisuais a encontros românticos. Pam começa a beber excessivamente e seus sentimentos vão perdendo a censura. As ações culminam para um beijo inesperado entre os dois após Pam, já embriagada, receber seu *Dundie* "de tênis mais branco", sugestão prévia de Jim (à Michael) que não queria vê-la chateada ao receber consecutivamente o Dundie de "Mais longo noivado". O beijo precoce entre eles, isto é, uma vez que o amor platônico continuará por mais uma temporada e meia, passa despercebido por todos presentes, Jim ainda sóbrio e desconcertado, disfarça seu espanto e Pam por sua vez parece nao ter se dado conta e nada é comentado entre os dois, nem em *talking heads* nem em episódios seguintes, tudo o que fica é a construção narrativa de uma função a longo termo.

Isso também ocorre em inúmeros outros episódios onde a aparente trama cômica da lugar à sub-trama mais complexa, mais afetiva, menos satírica de Jim e Pam ou a outras sub-tramas de outros personagens. O *efeito de corpus* vem dessa forma compor a unidade entre essas tramas e sub-tramas e a percepção do todo das identificações tornam os eventos graduamente mais verossímeis.

A montagem de *The Office* acontece de duas formas, a primeira delas é a montagem inscrita e motivada pelo roteiro, que prevê cortes entre cenas, inserts e mudanças de ambientes. A segunda e talvez mais importante é a montagem interna dos planos, por meio

das multiplas câmeras (com excessão dos planos estáticos dos talking heads) que estão constantemente em movimento dentro do espaço do escritório e em movimento ótico das lentes *zoom* alterando entre os vários planos narrativos sem a necessidade de um corte. Essa montagem interna além de contribuir para a mímese da linguagem documental, direciona a atenção do público e desempenha sua função semântica de maneira mais flúida e menos manipulada.

Essa função semântica, que ocorre em ambas formas de montagem, é dividida segundo Aumont de acordo com sua produção de sentido: "sentido denotado – essencialmente espaço-temporal – que compreende, no fundo, o que a categoria da montagem "narrativa" descrevia: a montagem é um dos principais meios de produção do espaço fílmico e, de maneira geral, de toda a diegese" na série esse sentido é utilizado para demarcar os espaços e as relações que se desenrrolam neles. Como exemplo, a sala de conferências do escritório embora colada à sala principal e dividida somente por uma parede de vidro se torna durante os *talking heads* um espaço "*off"* e atemporal. Em outros momentos a sala é povoada por todos os funcionários em alguma reunião essencialmente inútil de Michael Scott. Essa mudança de sentido denotado dado ao espaço e sua função na narrativa, ocorre dentro da montagem pela mudança entre a linguagem do fluxo narrativo principal, de câmera no ombro, objetivas grande-agular e cortes rápidos e a linguagem raramente variável do *talking head*, estática e em primeiro plano. O segundo sentido da função semântica da montagem apontado por Aumont, o conotado, varia segunda a própria natureza da sua produção, ou seja "todos os casos em que a montagem relaciona dois elementos diferentes para produzir um efeito de causalidade, de paralelismo, de comparação etc." A produção de sentido conotado está portanto intresecamente ligado ao humor da série que em sua maior parte é criado pela montagem na intercalação e atrito entre planos das reações dos personagens frente a alguma situção conflitante. Esses planos de reação, normalmente montados internamente com movimento rapido de câmera, exploram o silêncio e o vacilo entre uma fala e outra e buscam a expressão dos pensamentos das personagens por meio de suas expressões faciais e intervalos de diálogo. O *timming*[9] da edição de *The Office* desempenha portanto o papel duplo de construção semântica do espaço e narrativa e de condução rítimica fluida, referente aos híbridos de documentário ao vivo onde o tempo da montagem final das cenas é percebido como tempo diegético.

[9] Timming de edição – o todo rítimico da duração dos planos entre cada corte.

6. Conclusão

A partir do que foi pesquisado e análisado nesse estudo de conclusão de curso, alcança-se uma noção ampliada das possibilidades estéticas e narrativas que o discurso audiovisual de falso-documentário pode produzir. Visto que segundo a definição de Aumont para o verossímil, e de Oudart para o *efeito de real*, o conjunto de efeitos derivados dessa linguagem de não-ficção, são de fato produtores da impressão de realidade pois patrocinam em diferentes níveis a identificação-projeção do público, a reiteração do próprio discurso em seu meio televisivo, valendo-se do *efeito de corpus* de textos anteriores e a quebra com a ilusão de ausente intervenção estabelecida pelas obras documentais e hibridas ditas verídicas. Para Hight os melhores exemplos de falso-documentário "são os que geram camadas de formas de engajamento com sua audiência, que fornecem narrativas apreciaveis por si mesmas e níveis de comentário intertextual sobre as forma de fato-ficção que eles se apropriam." A série *The Office*, em toda sua concepção narrativa, desde a adaptação da versão original britânica de Gervais até a consolidação de sua própria identidade e discurso, demonstra profundidade nas formas de engajar o público e transmitir sua estética falso-documental. Sua longa duração no espaço televisivo garantiu também que se estabelecesse uma noção assimilavel do que se tratam, estética e narrativamente os falso-documentário.

Com a produção seriada e seu crescimento constante, tanto por demanda criativa de um mercado virtual em expansão, de um espaço televisivo em transformação, quanto por consumo e preferência do público atual, prevem que cada vez mais experimentações narrativas que visam em suas agendas questionar e extrapolar as estruturas automátizadas e infrutiferas ainda presentes no âmbito do entretenimento audiovisual. A popularização do discurso e formas do falso-documentário, se tornam assim um reflexo e uma prática impulsionada por essa necessidade, de por em debate os atuais sistemas de representação e sua incapacidade de expressar a liquidêz de valores (BAUMAN, 2001) carateristica da sociedade contemporânea. E até que ponto a necessidade por verossimilhança, isto é, a aparente falta de narrativas verossímeis dentre um conjunto de produções cada vez mais espetaculares e pouco reflexivas, não se torna sintomática da excasses de uma opinião comum mensurável e de um universo de textos gradualmente mais heterogêneo. Nessa atualidade profusa de informações, a verossimilhança deve partir portanto da intertextualidade, da conexão e mescla das narrativas e suas linguagens, da hibridação dos gêneros e da busca por um senso comum não generalizado mas intercomunicável e composto de multiplas vozes.

ANEXO

THE OFFICE "E-mail Surveillance" [R2557]
1st Revised Green Shooting Draft 10/18/05

Pam heads to the vending machine. Angela is there, getting a candy bar.

PAM
Hey, Angela. How's it going?

ANGELA
It's okay.

PAM
You bringing anyone to Jim's party tonight?

ANGELA
No. Are we supposed to?

PAM
No, I don't think so, no.

Angela's Baby Ruth drops. She reaches for it. Pam readies her dollar and sees that Angela is putting another dollar in.

PAM (CONT'D)
Oh.

Angela pushes the button for another Baby Ruth and Pam turns to the camera holding up two fingers.

PAM (CONT'D)
(mouthing the word)
Two.

Pam looks at the camera -- isn't that interesting?

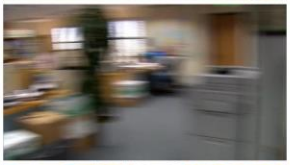
INT. OFFICE - RECEPTION AREA - D1

Pam is working. The camera moves in TIGHT ON her. Pam looks up to find the camera is very close.

PAM
(into camera)
What?

Pam looks up and sees Dwight take a bite of A BABY RUTH BAR.

PAM (CONT'D)
(delighted, to camera)
Yay! Thank you.



7 Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques [Livro] "**A Estética do Filme**" (Nathan, 1994);

AUMONT, Jacques [Livro] "**Dicionário Teórico**" (Edições Texto & Grafia, 2005);

BRANDÃO, Liv [Web] http://oglobo.globo.com/cultura/grandes-nomes-de-hollywood-migram-para-tv-comandam-varias-series-que-estreiam-este-ano-11464890 (acessado em 20 setembro de 2014);

BAUMAN, Zygmunt [livro] **Modernidade Liquida** (2001)

COSTA, Ligia Militz [Artigo] **A Poética de Aristóteles** (2005) http://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/viewFile/7887/5779 (acessado em 17 de setembro de 2014)

GODOY, Hélio [Artigo] **Paradigma para Fundamentação de uma Teoria Realista do Documentário** http://www.mnemocine.com.br/aruanda/hgodoy2.htm (acessado em 5 de outubro de 2014);

HIGHT, Craig [Livro] "**Television Mockumentary: Reflexivity, Satire and a Call to Play**" (Manchester University Press Janeiro 15, 2011);

MOURÃO, Maria Dora [Livro] **O Cinema do Real** (Cosac Naify 2005);

NICHOLS, Bill [Livro] **Introdução ao Documentário** (Indiana University Press 2001);

MERCHANT, Stephen [video] **Stephen Merchant on Creation of *The Office*, & Ricky Gervais** - The Hudson Union Society - http://youtu.be/v0Ao8sF_Ezg (acessado em 5 de outubro de 2014);

ROSCOE, Jane & HIGHT, Craig **Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality**. (Manchester University Press, 2001);

ROSSINI, Miriam de Souza **Imagens digitais: a verossimilhança impossível** - http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/r1734-1.pdf (acessado em 12 de outubro de 2014)

SPENCE, Louise & NAVARRO, Vinicius [Livro] “**Crafting Truth: Documentary Form and Meaning**” (Rutgers University Press, janeiro 27, 2011) ;

XAVIER, Ismail [Livro] **A Experiência do Cinema** (Edições Graal: Embrafilmes 1983)