



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

**FABIANE ANDRADE OITICICA  
MAÍRA BORGES ARAÚJO**

***THAT'S WHAT SHE SAID:  
A CONSTRUÇÃO DO RISO EM THE OFFICE***

Salvador  
2009

**FABIANE ANDRADE OITICICA  
MAÍRA BORGES ARAÚJO**

***THAT'S WHAT SHE SAID:  
A CONSTRUÇÃO DO RISO EM *THE OFFICE****

Monografia apresentada ao curso de graduação em Comunicação Social com Habilitação em Produção em Comunicação e Cultura da Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação.

Orientador: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Carmem Jacob Souza

Salvador  
2009

Sorte de hoje: a vida é um drama para quem vive e uma comédia para quem pensa.

## AGRADECIMENTOS

Escrever uma monografia a quatro mãos é uma tarefa complicada, portanto gostaríamos de começar agradecendo uma à outra. Pela paciência, compreensão e apoio nos momentos de desespero. Pelos anos comentando os episódios semanais de *The Office* religiosamente e pelo respeito aos *spoilers* quando uma assistiu antes da outra. Fazer pesquisa sobre uma série querida e com uma amiga foi um aprendizado e um prazer.

Voltando a lista, é impensável agradecer imensamente a Ian Fraser por ser nosso maior patrocinador e fã, além de suportar a invasão de um ser estranho bagunçando sua rotina com discussões longas, maratonas de episódios e de escrita. Às nossas mães e famílias que, apesar de não fazerem ideia do que estávamos fazendo e porque estávamos tão ocupadas e ranzinzas, tentaram ajudar da forma que podiam. À Carmem, que mesmo ainda não tendo se rendido ao humor tanto nos inspirou e já ganhou mais duas fãs.

Aos nossos queridos amigos de “hora feliz” Glauber e Thiago, por terem compreendido o nosso isolamento. Às colegas de curso, Ísis, Islene e Maria Beatriz, por terem sido nossas companheiras durante toda graduação. À Carol e Ana Camila, revisoras oficiais e amigas que seguraram em nossas mãos nos momentos de desespero, esperamos um dia poder retribuir à altura. À Jéssica Neri, pelas dicas e incentivo ao estudo da comédia. A Rodrigo, que mesmo não achando graça em *sitcoms*, apoiou nosso trabalho. À Mirela, que acompanhou nosso progresso de longe. À “lista da verdade” pelas piadas, fofocas e companheirismo que encheu nossa graduação de alegria.

Aos nossos amigos “não-faconianos” Thiago, Éder, Pedro Paulo, José Antônio e Carol pela paciência, compreensão e amor incondicional. De certa forma, essa monografia também é de todos vocês. Agora chega de drama, até porque nosso negócio é comédia.

## RESUMO

Esta pesquisa busca analisar de que forma o riso é construído na *sitcom* norte-americana *The Office*, tendo como eixo as formas de comicidade trabalhadas por Henri Bergson e Vladimir Propp e a influência do formato *reality-show* na configuração de uma série ficcional, utilizando como metodologia uma adaptação do método de Análise da Poética da Ficção Seriada Televisiva, desenvolvida pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Carmem Jacob Souza, relacionando as perspectivas de análise com os recursos narrativos da série e as estratégias da comicidade.

**Palavras-chave:** Ficção Televisiva Seriada, *Sitcom*, Comicidade, *Reality-Show*, *The Office*.

## LISTA DE FIGURAS

|   |    |
|---|----|
| Figura 01 – Dwight pede a Angela para deletar <i>e-mails</i> .....                  | 38 |
| Figura 02 – A conversa dos dois chama a atenção de Pam .....                        | 38 |
| Figura 03 – Pam ajuda diretamente para as câmeras .....                             | 38 |
| Figura 04 – Sequência em que Pam confirma suas suspeitas, ajudada pela câmeras .... | 39 |

## LISTA DE TABELAS

|  |    |
|--|----|
| Tabela 01 – Rede Record .....                      | 27 |
| Tabela 02 – SBT .....                              | 27 |
| Tabela 03 – Rede Globo .....                       | 28 |
| Tabela 04 – Média de audiência por temporada ..... | 36 |

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| INTRODUÇÃO .....  | 09 |
| 1.COMÉDIA, TELEVISÃO E REALIDADE: A INTERSEÇÃO QUE DEU CERTO.....       | 13 |
| 1.1. A Comicidade e o Riso .....  | 13 |
| 1.2. <i>Sitcom</i> .....  | 19 |
| 1.3. <i>Reality-Show</i> .....  | 23 |
| 2. <i>THE OFFICE</i> .....  | 33 |
| 2.1. História e Contexto Produtivo .....                                | 34 |
| 2.2. Formato e Linguagem – Inovações e Recorrências .....               | 37 |
| 2.3. Estrutura Narrativa .....  | 42 |
| 2.4. Caracterização de Personagens.....                                 | 45 |
| 3. <i>THE OFFICE</i> E A CONSTRUÇÃO DO RISO .....                       | 55 |
| 3.1. Recursos Narrativos.....   | 55 |
| 3.2. Alogismos e Diferenças: A Desconstrução da Autoridade.....         | 57 |
| 3.3. A Ridicularização das Profissões: o Tédio e o Estereótipo.....     | 61 |
| 3.4. Diferenças e Semelhanças: A Comicidade nas Relações Amorosas ..... | 64 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS .....  | 68 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....  | 70 |
| APÊNDICES .....   | 72 |
| Apêndice A – Tabela de informações de programas mencionados .....       | 72 |
| Apêndice B – Diagrama de funções .....                                  | 78 |
| Apêndice C – Imagens dos produtos comercializados .....                 | 79 |
| Apêndice D – Gráfico de roteiristas e diretores .....                   | 80 |
| ANEXOS .....  | 81 |
| Anexo A – Títulos de episódios nas duas primeiras temporadas .....      | 81 |
| Anexo B – Equipe técnica da série .....                                 | 82 |



## INTRODUÇÃO

Assistir séries é um prazer para nós. Sentar todas as semanas em frente à TV para acompanhar os desdobramentos de nossos programas preferidos é muito mais que um costume, é um vício. Porque, muito além de espectadoras, somos fãs. As horas gastas em frente à televisão são incontáveis. Durante a alta temporada de estreia chegamos a acompanhar uma média de 15 séries. E foi esse interesse comum que nos uniu. Se pretendíamos escrever uma monografia, nosso tema deveria ser algo que fosse além do gosto, mas algo que nos mantesse constantemente estimuladas.

O projeto original era analisar as inovações no gênero *sitcom*. Ele havia perdido gradativamente alguns elementos e ganhado outros. As novas produções não eram gravadas com a presença de uma plateia, não se limitavam aos cenários fechados e utilizavam apenas uma câmera. O objeto da nossa análise seriam as novas *sitcoms* *The Office*, *30 Rock* e *My Name is Earl*. As três haviam estreado em anos próximos e pertenciam à mesma emissora, a NBC, o que já poderia se configurar como pistas para análise. Procuramos a Professora Maria Carmem Souza e apresentamos a nossa ideia. Depois de algumas conversas e reuniões ela nos chamou a atenção para um vertente interessante: o há de especial nas *sitcoms*? Qual o objetivo principal deste tipo de programa? O fazer rir. A partir disso, cortamos *My Name is Earl* e *30 Rock* e decidimos restringir a nossa análise apenas a *The Office*. A decisão foi tomada a partir de dois pontos: ela apresenta um estilo diferente, misturando aspectos da ficção e do documental e por ela ser uma intersecção entre nós.

Nosso objetivo é de contribuir com um avanço ao campo da crítica acadêmica de séries de televisão analisando as formas como o riso é construído levando em consideração como as características pertencentes ao formato *reality-show* são inseridas na série e o papel que desenvolvem na produção do humor. Ao mesclar um gênero televisivo tradicional, presente desde os anos de 1940, com um formato emergente de grande aceitação da audiência e crescente participação na grade de programação de diversos canais a nível internacional e local, a série propõe uma forma diferenciada de produção da comicidade, tendência que vem sendo observada em outras *sitcoms* mais recentes.

Ao partir para o levantamento bibliográfico, chamou a nossa atenção os trabalhos sobre *sitcom* e comédia da pesquisadora Elizabeth Duarte, professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria. Em suas referências era recorrente o uso de dois autores: o francês Henri Bergson e o russo Vladimir Propp. Com o avançar desse processo era notável que os dois eram os autores mais utilizados em pesquisas sobre a construção do riso. A escolha pelos autores se deu pelo contraponto com o qual descrevem o processo cômico; Bergson procurou na teoria definições para descrever o processo da comicidade enquanto Propp trouxe os estudos do Bergson e de outros estudiosos do riso para explicar como de fato os artifícios da comicidade aconteciam na prática.

A partir deste ponto, nos apareceu um problema metodológico. No nosso levantamento não havíamos encontrado uma metodologia específica para a análise da construção do riso. Por se tratar de uma ficção seriada, decidimos adaptar a metodologia proposta por Souza (2009), análise da poética da ficção seriada televisiva, utilizando os pontos que serviam a nossa pesquisa. Com base nessa metodologia, que concilia as perspectivas de análise dos aspectos internos da obra e do contexto produtivo em que ela está inserida, buscamos associar os modos de se construir o riso relacionando-os com as vertentes da comicidade propostas por Bergson e Propp, através dos recursos narrativos e linguísticos.

Nesta pesquisa, os esforços da análise foram concentrados na primeira e segunda temporadas do seriado. Levando em consideração a extensão da produção escolhida, que se encontra em sua sexta temporada, acreditamos que a definição tenha favorecido o trabalho de análise dentro dos episódios delimitados. No entanto, apesar do recorte, esta monografia levou em consideração informações sobre as cinco primeiras temporadas da série, que ajudam a esclarecer a organização narrativa e o contexto produtivo de *The Office*. O que motivou a escolha de duas temporadas ao invés de uma foi o fato de que sua primeira temporada foi marcada pela forte influência da original britânica no que diz respeito ao seu formato e narrativa. A partir da segunda temporada a série adiciona as piadas iniciais antes da abertura e finais durante os créditos, assim como a narrativa adquire mais dinamismo e seus personagens mais profundidade.

Com relação à escolha por este recorte, é importante destacar o papel da crítica no desempenho das duas temporadas. O início da série se deu de forma conturbada, sendo creditada pelos principais críticos americanos como um relativo fracasso por tentar copiar a série original britânica. Após seu quase cancelamento, a série retornou para uma segunda temporada com mudanças na caracterização dos personagens, dando-os mais profundidade, e na agilidade da narrativa, dentre outras coisas, o que se refletiu no seu desempenho frente à crítica, reconhecendo seu mérito e concedendo à série prêmios importantes como o *Emmy* de melhor série de comédia e Globo de Ouro por melhor ator de séries de comédia para Steve Carell, ambos em 2006.

Tomando como base, portanto, as duas primeiras temporadas de *The Office*, buscamos identificar quais elementos da comicidade são mais recorrentes e como eles são apresentados no decorrer dos episódios. Desde o título o trabalho já faz referência ao humor do seriado, ao utilizar como frase inicial o bordão do personagem principal. A monografia foi então dividida em três capítulos: o primeiro traz os três eixos que irão conduzir a análise, os modos de fazer rir a partir das teorias propostas por Bergson e Propp, aprofundados nos aspectos que serão mais úteis para a análise. Uma definição do gênero *sitcom*, passando por seu histórico e as novas tendências dos últimos anos e, por fim, um olhar no formato *reality-show*, suas características e sua incursão na ficção.

No segundo capítulo é abordada a história do seriado, desde a sua original britânica e o seu contexto produtivo. Tratamos da sua estrutura narrativa, destacando como ela se sobressai no gênero, a partir dos novos elementos e quais são as recorrências que ainda fazem de *The Office* uma *sitcom*. Para dar suporte a análise, traçamos os perfis dos personagens a partir de sua caracterização, aprofundando-se nos protagonistas e citando os coadjuvantes de acordo com sua importância. O objetivo deste capítulo é situar o leitor sobre a série; seus criadores, trama, personagens e como cada episódio é desenvolvido, bem como o lugar onde ela se encontra na grade de programação e sua concorrência.

O terceiro capítulo é dedicado a análise da construção do riso a partir das estratégias de comicidade abordadas no primeiro capítulo. Prioritariamente consideramos seus recursos narrativos, como os aspectos do formato *reality-show* se fazem evidentes e como esta a aproximação colabora na produção do humor. Mais adiante, aprofundamos

em temas discutidos pela série como a desconstrução da autoridade, analisada através das questões hierárquicas e o exercício do poder, o dia a dia do escritório, relatando o tédio e as relações entre os funcionários e por fim os relacionamentos amorosos e como a comicidade aparece dentro deles. A partir da análise destes três pontos, foi possível observar como êxito cômico na série está fortemente ligado ao alinhamento às formas de caracterização dos personagens e aspectos técnicos com elementos dos *reality-shows* e averiguar quais os tipos de comicidade são mais recorrentes na sua conformação.

## 1.0 COMÉDIA, TELEVISÃO E REALIDADE: A INTERSEÇÃO QUE DEU CERTO.

Neste capítulo vamos fazer uma abordagem dos três elementos que guiaram a nossa análise sobre a série, partindo do pressuposto de que o seu modo de fazer rir está embriado com as características associadas ao formato<sup>1</sup> *reality-show*<sup>2</sup> presentes nela. Para isso, trazemos os conceitos sobre o riso e a comicidade mais frequentes na série, traçamos um histórico das suas aplicações no gênero<sup>3</sup> televisivo *sitcom* e fazemos um panorama dos programas de telerealidade no momento atual e sua latente influência nas ficções seriadas a partir do ano 2000.

### 1.1 A Comicidade e o Riso

Tendo como base as obras *O Riso* de Henri Bergson e *Comicidade e Riso* de Vladímir Propp, abordaremos suas formas mais recorrentes e o modo como operam as situações cômicas. Tentamos de forma resumida destrinchar os conceitos pelos quais procuramos basear a análise da construção do riso em *The Office*. De acordo com Propp, o riso de zombaria é o que mais se aplica na vida, visto que podem ser cômicos quase todos os aspectos do indivíduo, desde os físicos quanto morais e intelectuais. É o riso da zombaria também que mais se aplica na configuração da comicidade na série e a ele nos dedicaremos a compreender de que formas ocorre na *sitcom*.

Bergson baseia sua análise em três premissas; a primeira seria de que não há comicidade fora do que é propriamente humano; o riso um fenômeno só conscientemente desfrutado pelo homem, sendo ele o único animal que ri e também faz rir. Sua segunda premissa ressalta o caráter insensível do riso, prescindindo de emoções para acontecer

---

<sup>1</sup> Com relação à diferenciação entre gênero e formato, utilizamos as definições de José Carlos de Souza (2004), que define formato por nomenclatura para identificar a forma e o tipo da produção de um gênero de programa de televisão a partir de suas características gerais, tais como horário de exibição, tipo de edição, figurino, cenários, etc. Já os gêneros podem ser entendidos como “estratégias de comunicabilidade, fatos culturais e modelos dinâmicos articulados com as dimensões históricas de seu espaço de produção e apropriação (SOUZA, 2004, p.44). Suas divisões são mutáveis ao longo da história e nunca se apresenta de forma pura, estando em constante relação uns com os outros. Os formatos estão sempre associados a um gênero, assim como os gêneros estão associados a uma determinada categoria.

<sup>2</sup> Também denominado de shows de realidade ou telerealidade (CASTRO, 2006)

plenamente. Não rimos de algo que nos inspire pena ou compaixão, ao menos que afastemos esses sentimentos por alguns instantes. Já a terceira remete ao seu caráter coletivo, uma necessidade de outras pessoas que riam conosco, de compartilhamento com um grupo no qual se esteja inserido, grupo este não deve ser fechado, mas que não abrange a todos os indivíduos, podendo ser formado por grupos de amigos e suas piadas internas ou abrangendo-se em grupos maiores como nações e os aspectos cômicos relacionados a regiões do país, por exemplo.

Ao ser humano é creditada certa rigidez mecânica na realização de atividades rotineiras e uma pequena mudança despercebida já é suficiente para a criação de uma situação cômica. Tomemos por exemplo o filme *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* (França, Jean Pierre Jeunet, 2001). Em certa parte da trama a personagem título decide se vingar do vizinho pregando pequenas peças: inverte a posição das maçanetas do banheiro, muda o horário do alarme e posiciona o creme de barbear no lugar do creme dental. O riso se deflagra na medida em que o Sr. Collignon tenta realizar suas atividades rotineiras e não percebe as mudanças antes que seja tarde, o que o leva a escovar os dentes com creme de barbear e abrir sua quitanda de madrugada.

Quando certo efeito cômico deriva de certa causa, o efeito nos parece tanto mais cômico quanto mais natural consideramos a causa. Rimos já da distração que nos é apresentada como simples fato. Mais risível será a distração que tivermos visto nascer e crescer diante de nossos olhos, cuja origem conheceremos e cuja história poderemos reconstituir (BERGSON, 2001, p. 9)

Para o autor, o riso é uma espécie de gesto social, um ato simples que reprime toda rigidez de caráter, espírito e do corpo dos indivíduos, como forma de demandar maior elasticidade e sociabilidade possíveis. "A rigidez é a comicidade, o riso é o seu castigo" (BERGSON, 2001, p.15). Seu efeito se dá devido à surpresa, no momento em que se percebe o defeito há uma quebra na continuidade de uma ação e a resposta a isso é dada com o riso. Assistir a um filme de comédia pela primeira vez é mais engraçado do que em vezes sucessivas, quando já se conhece os programas de efeitos das suas situações cômicas. Bergson chama a atenção para o momento no qual a forma impõe-se ao espírito, quando a natureza física do indivíduo destaca-se quando o que está em questão é de âmbito moral. Como ao ver alguém escorregar e cair no chão: esquece-se por instantes o que o interlocutor representa como indivíduo em detrimento do seu corpo material, que por distração não percebeu um obstáculo no caminho e realizou um

movimento contra a sua vontade e fora do seu controle, evidenciando assim a falha no automatismo da ação, resultando no riso.

Com relação à comicidade de situação, que ocorre a partir de ações cotidianas, Bergson sinaliza que "é cômico toda combinação de atos e acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão de vida e a sensação nítida de arranjo mecânico", utilizando-se de brincadeiras infantis para exemplificar algumas formas pelas quais a comicidade ocorre numa situação de interação entre mais de um indivíduo. Fazendo uso da comparação com uma caixa de brinquedos, objeto cuja mola é compressa dentro de uma caixa e que ao abri-la o ejeta de uma vez só, o autor indica aqui uma ideia que se reprime até que um dos lados cede, para em seguida ser reprimida de novo e assim consequentemente. Aqui temos um procedimento clássico da comédia, a repetição; ela por si só não é cômica, fazendo rir quando e porque "simboliza certo jogo particular de elementos morais, símbolo por sua vez de um jogo material" (BERGSON, 2001, pág. 53).

Como com os bonecos de fantoches e marionetes, o riso ocorre a um indivíduo que de forma despercebida é manipulado por outro, que com isso se diverte. Apesar da seriedade que entorna a liberdade de ir e vir e os direitos ao livre pensamento, a comicidade ocorre ao se imaginar que estamos todos emaranhados em uma rede de cordões, apenas acreditando em uma realidade que não existe na prática. Já utilizando a figura da bola de neve, o autor chama a atenção para o efeito de acumulação que, de algo insignificante, torna-se progressivamente maior com o desenrolar do tempo e resulta em algo importante e inesperado. A comicidade ocorre geralmente com o desencadeamento dos eventos e os vãos esforços entre os indivíduos envolvidos em reverter o processo.

Propp, por sua vez, faz uma análise crítica do trabalho realizado por Bergson e outros autores que trabalharam com a temática do riso, como Freud, Kirschmann e Volket, fazendo uma análise mais prática e didática das formas em que a comicidade ocorre no cotidiano, classificando-a em dois grupos abrangentes: o riso de zombaria e o sem zombaria. Sobre este último, Propp desdobra-o em "riso bom", "riso alegre", "riso maldoso e cínico", "riso ritual" e "riso imoderado". Enquanto neste grupo conformam-se cômicas pelo rir "com", o riso de zombaria se configura como o rir "de", acontecendo quando há uma repentina descoberta de um defeito oculto, podendo este ser algo

relacionado à natureza física, espiritual ou moral do indivíduo. A comicidade nesse grupo é segmentada nas categorias relacionadas ao "aspecto físico", "comicidade da semelhança", "comicidade das diferenças", o "homem com aparência de animal", o "homem-coisa", a "ridicularização das profissões", a "paródia", o "exagero cômico", o "malogro da vontade", o "fazer alguém de bobo", os "alogismos" e a "mentira", além de focar nos instrumentos linguísticos ligados ao fazer rir, como o trocadilho, o paradoxo e a ironia.

Apesar de fazer divisões, o autor salienta que as faz para caracterizá-las com maior profundidade, mas que as formas de provocar o riso não atuam de forma isolada, acontecendo na vida geralmente em ação conjunta com diversas fontes de humor. Dentre as citadas, todavia, vamos focar nas formas de rir do riso de zombaria, e dentro desse em suas definições acerca das comicidades das diferenças, da semelhança, da ridicularização das profissões, do fazer de bobo, dos alogismos, da mentira e os aspectos linguísticos, por serem estes os mais frequentes no nosso objeto de análise e por ser esta forma de rir, o riso de zombaria, o que Propp designa ser mais recorrente na vida.

Retornando à sua premissa de que o humor decorre da repentina descoberta de um defeito oculto, o autor declara que o riso é a reação do indivíduo para corrigi-lo. Cada pessoa é única, sua personalidade se exprime em seu rosto, ações, gestos, modos de vestir-se. Ao encontrar outra pessoa com semelhanças físicas, associamos o aspecto físico com o espiritual e a descoberta desse defeito é o que pode ocasionar o riso. A comicidade devido à semelhança pode se manifestar também tanto no aspecto físico quanto no espiritual, como pessoas com mesmas aspirações e atitudes. Para Propp, "qualquer repetição de qualquer ato espiritual priva este ato de seu caráter criativo ou de qualquer caráter significativo em geral. Reduz sua importância e por isso mesmo pode torná-lo ridículo" (PROPP, 1992, p. 58).

Com relação à comicidade das diferenças, o autor sinaliza que toda característica que funcione como forma de distinção do meio em que circunda pode se tornar cômica, mas que ao mesmo tempo não nos ofendam e não suscitem piedade ou compaixão. Toda sociedade possui um código não-escrito seguido por todos do que se admite aceitável. Esse código contendo os ideais morais é flexível e mutável ao longo das gerações, mas



a sua transgressão é percebida como um defeito e no instante em que é descoberta poderia provocar o riso. O ato de comer com as mãos, por exemplo, pode ser risível em determinadas culturas por remeter ao passado, quando os homens ainda eram selvagens, enquanto em outras o hábito de se alimentar com as mãos ainda é mantido, não provocando assim a surpresa e a sensação de defeito, necessárias para ser risível. Por isso a figura do estrangeiro ser tão recorrente em situações cômicas, pois ele transgride o código moral desconhecido sem a intenção e por não compartilhar as mesmas noções de o que é aceitável ou não. A moda também funciona de forma similar, visto que as rápidas mudanças no vestuário levam ao estranhamento dos que não a acompanham, sendo a quantidade de conhecimento sobre a mesma proporcional ao quanto se ri; Um indivíduo utilizar uma roupa de uma coleção passada e tentar passá-la como algo novo pode não ser risível para uma pessoa leiga no assunto, mas poderia o ser para um profissional da área.

Sobre o mundo profissional, por sua vez, Propp delimita que "um trabalho que inclua ainda que uma parte insignificante de criatividade não pode ser representado de modo cômico enquanto tal" (PROPP, 1992, p.81), sendo o humor geralmente decorrente de atividades que não requeiram uma tensão mental especial e que toda a atenção esteja se dirigindo apenas às suas formas exteriores, como meios utilizados pelos indivíduos para driblar o tédio, descrição das atividades exercidas de modo a fazê-las parecerem mais complexas do que são, pela discrepância entre a debilidade da função e a engenhosidade do profissional que a executa ou pela interação com indivíduos de fora. O autor lista professores e médicos como exemplos de profissões frequentemente representadas de forma cômica na literatura.

Com relação à paródia, o autor entende que seja a imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer da vida, de forma que oculte ou negue o sentido interior do que é parodiado, desvendando sua inconsistência interior. Propp considera-a um dos instrumentos mais poderosos da sátira social e que o riso decorreria quando se conseguisse expor a fragilidade interna do elemento que é parodiado.

Até agora foram apresentados as causas do riso como inerentes às características daquele que é o objeto do riso. Nesta próxima vertente aparece outro elemento: a presença de outro indivíduo que possibilita o desenvolvimento de conflitos. O fazer de

bobo é uma das formas mais tradicionais da comédia, na qual um antagonista vale-se de algum defeito do seu interlocutor e leva-o ao escárnio, podendo ser aplicado tanto entre forças negativas e positivas, como na relação entre o protagonista e seu antagonista ao disputarem sobre algo, quanto entre ambas as forças negativas, como na expressão “ladrão que rouba ladrão”. Propp a considera como uma alegria maldosa, mas própria da natureza humana, visto que nem sempre ela tende ao bem.

Nos alogismos, o riso é gerado pelo dizer de coisas absurdas ou realização de ações insensatas, podendo ser cômico tanto para os que vêem quanto para os que sentem sua manifestação. Numa segunda forma, ele torna-se cômico ao haver um desmascaramento de uma situação estúpida que trazem consequências para o sujeito agente. Para o espectador, o riso decorre geralmente de alguma tirada espirituosa do interlocutor, "que com sua resposta manifesta a inconsistência do juízo de quem age" (PROPP, 1992, p.107). Citando o filósofo Nikolai Tchernichévski, Propp diz que a estupidez é o objeto principal de nossa zombaria, sendo ela a maior fonte do cômico. O autor julga a incapacidade de juntar uma consequência com suas causas como algo recorrente na comédia e amplamente utilizado por palhaços em seus *sketches*, ocorre quando um mecanismo do pensamento prevalece sobre seu conteúdo.

Propp divide em dois os momentos em que a mentira pode adquirir aspectos cômicos: o primeiro seria ao tentar passar a mentira como verdade para seu interlocutor: para se tornar risível, a mentira aqui precisa ser de baixo impacto e não levar a consequências trágicas, também prescinde ser descoberta em algum momento. No segundo, o impostor não se propõe a enganar seu interlocutor, pois sua finalidade é a diversão, como os contadores de histórias, por exemplo. Neste, comicidade não está ligada ao riso de zombaria, portanto nos atenderemos ao primeiro momento da mentira. Nele, o riso muitas vezes está ligado à descoberta da mentira por seu interlocutor e a não ciência do impostor de que já não mais o engana, dando continuidade à farsa. Um exemplo disto ocorre em *Friends*: no segundo episódio da oitava temporada, Chandler e Monica se casam e ele perde os filmes com as fotos tiradas durante a festa. Ele então invade outra festa de casamento com seu amigo Ross e tira várias fotos, incluindo uma em que beija a noiva. Ao chegar em casa, ele exibe as fotos à esposa como se sendo as do próprio casamento, mas vai sendo encurralado pelas inquisições da esposa (“e porque não sou eu na foto?”) até que ela revela ter encontrado os filmes dentro da mala.

Dentre os instrumentos linguísticos da comicidade estão o trocadilho, o paradoxo e a ironia. Sobre o primeiro, ele ocorre quando um interlocutor compreende algo dito em seu sentido amplo e substitui seu significado por um sentido restrito e literal. Ele pode ocorrer involuntariamente ou ser criado de forma proposital, o que requer certo talento; ao dizer que "a situação está afro-descendente", por exemplo, brinca-se com uma expressão idiomática popular: "a situação está preta", relacionando o último termo, "preta", com a cor da pele e fazendo uma correção por um termo que por convenção foi determinado como menos preconceituoso, "afro-descendente". O riso é causado pela mudança inesperada da expressão e em seguida do reconhecimento da estratégia pelo interlocutor ao modificá-la.

Nos paradoxos são apresentados em uma sentença conceitos que se excluem mutuamente, mas que são reunidos apesar de sua incompatibilidade, podendo acontecer de forma involuntária ou intencional. Sobre essa segunda forma, Propp exemplifica-a citando uma frase utilizada por Oscar Wilde em uma de suas obras: "O hipocondríaco é o homem que se sente bem quando se sente mal". À primeira vista ela pode parecer desprovida de sentido, mas pode-se perceber certa lógica no que é dito com um olhar mais atencioso; a hipocondria é um estado psíquico caracterizado pela crença de se sofrer de doenças graves de forma infundada, de estar sempre se sentindo mal. Ao creditar a isso a única forma dos indivíduos que a têm de sentirem-se bem, enfatiza-se sua condição utilizando termos opostos, o "bem" e o "mal". O riso decorre dessa contraposição inesperada, que quando ocorre de forma involuntária carrega também a comicidade atrelada a um alogismo implícito. Já a ironia conforma-se ao expressar em palavras um conceito, mas subentende-se outro, contrário ao dito anteriormente e expresso por formas que não pelas palavras. Ela diferencia-se do paradoxo, pois enquanto este apresenta a incompatibilidade numa mesma sentença proferida ou escrita, a ironia o faz utilizando-se do contraste entre a palavra e outras formas de expressão; diz-se algo positivo sobre alguma coisa, mas a entonação de voz e expressões faciais expressam o oposto, por exemplo. Ela "revela assim alegoricamente os defeitos daquele (ou daquilo) de que se fala" (PROPP, 1992, p. 125). A partir dessas definições, partiremos agora para o histórico e as conformações do humor na forma de ficção seriada.

## 1.2 Sitcom

*Sitcom* é um dos gêneros de seriado televisivo cujo nome deriva da abreviação do termo *Situation Comedy*, ou comédia de situação. Através de histórias curtas, poucos e fixos personagens e cenários, ele se debruça sobre os aspectos cômicos, tragicômicos e recorrentes do cotidiano, apresentando-os em formato de episódios independentes entre si e que duram em média 20 a 22 minutos, totalizando 30 minutos com as inserções comerciais. De acordo com Duarte,

Tradicionalmente, os *sitcoms* adotam um formato simplificado: produção barata com locação e cenários pré-estabelecidos, sem a necessidade de recorrer a muitas externas. Além disso, para sustentar seus relatos curtos, contam com um pequeno elenco fixo, podendo lançar mão, quando for o caso, do recurso a participações especiais. Seus personagens são construídos de maneira estereotipada, pois, devido à curta duração dos episódios, a identificação do espectador precisa ser imediata. Assim, os protagonistas principais obedecem, de forma geral, a certos rituais, que, pela sua recorrência, aliada à insistência em determinadas temáticas, temporalidades, espaços de ação, e mesmo bordões, garantem a unidade do programa. (DUARTE, 2008, p.11)

Outra marca recorrente na *sitcom* é a presença de clagues, gravação sonora de risadas que funciona como indicador dos momentos cômicos e medidor da eficácia do humor em cada cena, a partir da intensidade e duração.

A origem da *sitcom* é atribuída a diversas fontes: o *Vaudeville* (teatro mambembe ou de rebolado), tiras em quadrinhos, produções humorísticas e shows de variedades. Na década de 1940 já havia produções de *sitcom* para o rádio e que, com a chegada da televisão, foram transpostas para o novo meio. *Mary Kay and Johnny* (1947-1950, exibido inicialmente no extinto canal *DuMont*) foi a primeira da qual se obteve registro e narra o cotidiano de um casal vivendo na cidade de Nova York. (FURQUIM, 1999, p.17)

Neste período, a presença de celebridades do rádio e cinema se tornou um diferencial de sucesso de público nos seriados de televisão. A *sitcom I Love Lucy*<sup>4</sup> foi uma delas que, ao trazer a renomada atriz Lucille Ball e seu marido Desi Arnaz interpretando o casal atrapalhado Lucy e Ricky Ricardo, iniciou um momento propício para atores e profissionais técnicos dos cinemas a trabalharem no novo meio. A série, apesar de

---

<sup>4</sup> Para referências sobre criadores, ano de estreia, canal e outras informações consultar Apêndice A.

pouco inovadora no enredo, foi responsável por várias alterações na forma de se fazer *sitcom*: foi pioneira na utilização de filmes de 35 mm na gravação, equipamento até então exclusivo na produção de filmes; no uso de três câmeras ao invés de uma apenas; e eliminou em boa parte o número de cortes entre cenas. O sucesso de *I Love Lucy* foi determinante para o fim das *sitcoms* ao vivo, assim como para a criação de outras séries copiavam seu modelo. (FURQUIM, 1999, p.23)

Do ponto de vista da narrativa, outra inovação foi dada com a chegada de *Papai Sabe Tudo*, adaptação do programa de rádio homônimo, que, como descreve Furquim, “trouxe uma visão cor-de-rosa da sociedade americana” (FURQUIM, 1999, p.25), girando em torno das relações familiares entre pais e filhos. Diferente de *I Love Lucy*, que incitava a desobediência da esposa ao marido, seu enredo era baseado em histórias de moral e lições de bom comportamento, sendo reproduzido em várias outras séries até meados dos anos 1970. A partir de então, os movimentos de contracultura e a guerra do Vietnã contribuíram no surgimento de comédias de situação que também traziam questões políticas e sociais, além de promover a quebra de tabus ao discutir assuntos como racismo, homossexualidade e aborto. O maior exemplo da década é *M\*A\*S\*H* (1972-1983) exibida pelo canal CBS que, durante onze temporadas e seu último episódio como o mais visto da história da televisão americana<sup>5</sup>, narrou o cotidiano de um grupo de militares durante a Guerra da Coreia.

Nos anos 1980 há uma volta moderada do modelo “família ideal” dos anos de 1950, como *The Cosby Show* (1984-1992, exibida no canal NBC), que narrava o cotidiano de uma família negra americana de classe média alta. Já nos anos de 1990, surgem duas formas de abordagem: a tradicional, já vista nos anos de 1950 e novamente nos anos de 1980, porém com um foco no ponto de vista dos pais ou dos filhos; e o surgimento do modelo jovem, no qual saem as figuras paternas de foco. A *sitcom* de maior sucesso do modelo foi *Friends* (1994-2004, exibida no canal NBC), que ao longo de dez temporadas expôs a convivência de seis amigos vivendo na cidade de Nova York.

---

<sup>5</sup> ARANGO, Tim. Broadcast TV Faces Struggle to Stay Viable. **The New York Times**, fev. 2009. Disponível em: [http://www.nytimes.com/2009/02/28/business/media/28network.html?\\_r=1&ref=television&pagewanted=all](http://www.nytimes.com/2009/02/28/business/media/28network.html?_r=1&ref=television&pagewanted=all). Acesso em 29 set. 2009.

Na última década, o gênero televisivo *sitcom* tem sido constantemente remodelado, utilizando-se de uma gama maior de recursos técnicos, cênicos e narrativos e abordando temas que vão além do objetivo do fazer rir, mas ainda assim mantendo-se incluídas na definição do gênero, pois se utilizam da estrutura básica de suas antecessoras. A diferença mais marcante talvez seja a ausência da claqué. Boa parte das *sitcoms* produzidas a partir do ano 2000 dispensou este recurso por considerar desnecessário ou fora das novas propostas. Podemos identificar um ponto de partida no ano de 2001, em que vai ao ar *Scrubs*, uma comédia que conta o dia a dia de residentes em um hospital, protagonizada pelo personagem *Dr. John "JD" Dorian* (Zach Braff), muitas vezes definida como uma paródia das séries de TV chamadas de dramas médicos<sup>6</sup>. *Scrubs* tem uma edição que faz uso de diversos *flashbacks*, é filmada com uma única câmera, em cenários variados, incluindo externas, elemento raro em *sitcoms* tradicionais.

Em consonância com a chegada de novas *sitcoms*, o começo do século XXI viu também o fim de várias *sitcoms* tradicionais de grande longevidade e audiência, como a já mencionada *Friends*, *That 70's Show*, *Will and Grace*, *My Wife and Kids*, *King of Queens*, *According to Jim* e *Frasier*, abrindo espaço na grade televisiva para novas produções.

É também durante o começo dos anos 2000, um novo estilo de ficção começa a invadir as produções do cinema e da TV, o *mockumentary*. O termo é uma inflexão das palavras *mock* e *documentary* que, em uma tradução livre, define-se por documentário paródia e serve para referir-se a obras de eventos e personagens ficcionais, mas se apresentam em estilo não-ficcional ou documental<sup>7</sup>. No cinema, os destaques mais recentes são os longas-metragens *Borat* (2006) e *Bruno* (2009), ambos criados e protagonizados pelo ator britânico Sacha Baron Cohen.

A primeira produção ficcional televisiva americana a ser introduzida ao público como o estilo *mockumentary* é *Curb Your Enthusiasm*, que foi ao ar no ano 2000 pela HBO. Na narrativa, Larry David, co-criador, roteirista e produtor de *Seinfeld* (NBC, 1989) interpreta a si mesmo e a trama é inspirada em sua vida real, fazendo referências aos

---

<sup>6</sup> Termo que define séries dramáticas que abordam a vida pessoal de profissionais como médicos e enfermeiros usando como pano de fundo a rotina hospitalar. Exemplos: *E.R.*, *Grey's Anatomy*.

<sup>7</sup> Webster Dictionary, disponível em: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/Mockumentary>

tempos em que trabalhava na série e com participações especiais de alguns dos seus personagens, como o próprio Jerry Seinfeld.

Em 2003, a FOX apresenta *Arrested Development*, que aborda as situações de uma família completamente disfuncional e as tentativas de um dos filhos para tentar mantê-los sob controle. É mais uma criação que remete à estrutura do documentário tradicional, utilizando-se de um narrador (exercida pelo produtor executivo Ron Howard), planos que sugerem uma câmera na mão, a utilização fotos e histórias de arquivo, que conduzem o espectador pela vida dos personagens. Posteriormente, em 2005, estreia *Everybody Hates Chris*, comédia inspirada nas experiências adolescentes do ator Chris Rock, que também é o narrador da série.

Dentre as produções ficcionais seriadas é importante destacar a influência que o formato *reality-show* vem trazendo às séries de comédia desde o início dos anos 2000. Além de *The Office*, outras produções atuais como *Modern Family* e *Parks and Recreation* também começam a apostar na mesclagem de elementos de ficção e realidade. Para entender o porquê desta apropriação, é preciso conhecer o formato, sua história e as razões do seu sucesso.

### **1.3 Reality Show**

Nos últimos anos, em especial a partir dos anos de 1990, nós telespectadores fomos apresentados aos *Reality-Shows* (shows de realidade). Criados nos Estados Unidos e pulverizados nas mais diversas versões pelo resto do mundo. Os altos índices de audiência alcançados por esses programas foram responsáveis pela permanência e sucesso deste gênero narrativo. Existe certa dificuldade na definição do que seria um *reality-show*. Alguns autores concordam que existe um conjunto de características básicas que são reunidas na produção de um programa televisivo desse formato.

Emili Prado considera que os *reality-shows* são “um relato verossímil, planteado com uma estratégia discursiva espetacular, protagonizado por uma pessoa qualquer que responde a um chamado de participação e apela para emotividade” (PRADO, 1999,

p.11) e aponta a verossimilhança, a espetacularização, o anonimato, a interatividade e o apelo emocional como elementos que o caracterizam. Além destes elementos propostos, outros autores, tais como João Alegria, destacam a questão do confinamento, evasão da privacidade e do eu-imagem (ALEGRIA, 2006), aos quais voltaremos a discutir.

Grande parte do que é exibido pela televisão vem acompanhado de uma grande impressão de realidade; esta capacidade que a televisão tem de não apenas transcorrer sobre os acontecimentos sociais, mas de tornar o seu conteúdo crível para audiência (ALEGRIA, 2006). Essa ideia de verossimilhança é explorada de forma a levar o público a acreditar na transparência, no acesso privilegiado a conteúdos que vão além do que é exibido durante o período de cada programa na televisão.

O anonimato, a interatividade e o apelo emocional são elementos que estão intimamente ligados à audiência. O fato de ser uma pessoa totalmente desconhecida que participa do programa, cria uma ideia de proximidade; assim como é aquele sujeito, poderia ser qualquer um de nós, aquela pessoa poderia ser eu. Esta noção de anonimato facilita o processo de identificação dos telespectadores pelos participantes, que logo reconhecem neles características próprias e conseqüentemente se instauram favoritismos. Através da interatividade que é oferecida pelos programas, onde é possível votar, eliminar, declarar as preferências, o público tem a sensação de que sua importância vai além de apenas observar, torcer e se emocionar, mas interferir nos rumos que podem ser dados aos destinos ali presentes.

Por outro lado, sabemos que juntamente com essa impressão de realidade existem as formas de se criar situações, de estabelecer personagens e construir narrativas dentro dos *realities*. O apelo à espetacularização de certas situações cotidianas aparece como uma maneira de recorrer às familiaridades do telespectador com as narrativas clássicas, tanto advindas do cinema quanto da própria ficção da televisiva; luz, montagem, trilha sonora, instituição de personagens como mocinhos, vilões, casais e finais felizes aparecem como uma maneira de representar, de dar ares de espetáculo ao que se conforma como representação da realidade e aproximar o formato das narrativas ficcionais já conhecidas. O *reality-show* seria então uma categoria entre a ficção e a realidade. Como uma combinação destes últimos elementos, é sabido que nesses programas há um intento de exacerbar e desnudar ao máximo os sentimentos humanos,



como forma produzir o apelo emocional. Colocar na tela as emoções mais cruas, primárias e íntimas para que sejam ofertadas ao público como espetáculo.

O confinamento aqui vai além da imposição de se morar em um mesmo lugar, mas sim da exigência de se viver sobre novas regras e circunstâncias. Este confinamento existe como uma forma de delimitação temporal ou espacial, servindo para acompanhar os participantes e melhor compreender os acontecimentos. Além disso, em muitas modalidades de *reality-shows* - em especial, naqueles em que ocorre a disputa por um prêmio final, como *Survivor*, *Big Brother* ou *The Farm* - existe uma privação de contato com outras pessoas, assuntos ou o mundo exterior, o que favorece o acirramento da competição em ambiente confinado. Já a total evasão de privacidade, contribui com a idéia de verossimilhança já abordada acima. A câmera exhibe as situações da intimidade, desvela acontecimentos que às vezes são desconhecidos dos outros presentes, aparentemente sem a interferência humana, cabendo ao espectador o papel do observador confidente, aquilo que tudo sabe.

Por fim, o conceito de eu-imagem, explorado por Alegria, fala da habilidade que os formatos de telerealidade têm de lidar com uma audiência que já cresceu acostumada com a possibilidade de contemplação da própria imagem nos meios audiovisuais, seja por meio da presença de uma equipe de reportagem, do alvoroço que causa a influência de uma câmera ou mesmo através de vídeos caseiros e familiares.

É impressionante como sabemos dispor do nosso corpo para o uso da câmera, da nossa voz para os microfones. O reality não existiria sem a disseminação das novas tecnologias, as transformações na experiência, a emersão deste eu-imagem. (ALEGRIA, 2006).

Tais observações também aparecem em outros textos, sem necessariamente o uso do termo eu-imagem:

O mundo passa a ser um constante cenário, pois a simples presença de uma câmera e alguns focos de luz faz com que as pessoas passem a sentir-se atores, intérpretes de sua própria história. (FERRES, 2000, p.22)

Contribui para isso a alta difusão das novas tecnologias que se deu a partir do final do século XX. A geração que hoje se apresenta dentro dos programas e shows é aquela que cresceu acostumada a presença do aparelho televisivo em local de destaque em suas

casas, em especial na América Latina, onde a TV ocupa posição importante na cultura. (BARBERO, 2008).

A experiência embrionária que vem muito antes da criação dos *realities* está ligada aos jornais de massa norte-americanos; eles transformavam as notícias cotidianas em fatos espetaculares. Escândalos, mortes, histórias de pessoas comuns eram apresentados como forma de entretenimento (ARBEX JÚNIOR, 2001). Cosette Castro (2006) aponta como primeiros *realities* os programas no estilo câmera escondida, que colocavam pessoas em situações inesperadas, humorísticas e que apareceram na TV americana a partir da década de 40 e com outras experiências similares na Europa na década de 50 e 60, mas que não despertaram o interesse do público ou da crítica. Foi no ano de 1973 que ocorreu uma das primeiras experiências de telerealidade considerada um sucesso de audiência, *An American Family*; *reality-show* exibido pelo canal PBS e que acompanhou a rotina da família Loud durante sete meses, sendo 300 horas destas exposições ao vivo. Durante o tempo que esteve no ar, o programa conquistou em média 20 milhões de espectadores, que acompanhavam o cotidiano da família que veio a se separar ao final do show. Um ano mais tarde, a emissora de televisão britânica BBC copia o formato e apresenta ao público *The Family*, que documentava a vida de uma família de trabalhadores.

Nos anos 1990 a MTV americana lança *The Real World*, programa voltado ao público jovem, em que a vida cotidiana de sete participantes era documentada por câmeras ocultas. Durante o período das filmagens, estes participantes de origens variadas, se mudavam para uma casa sem portas (exceto banheiros), localizada em grandes cidades dos Estados Unidos e viviam juntos durante sete meses. A partir de então, os programas abriram seus leques para as mais diferentes temáticas, desde o simples compartilhamento de uma mesma casa até aventuras ao redor do mundo (*Survivor*, *The Amazing Race*), embelezamento (*Extreme Makeover*, *Dr. 90210*), emagrecimento (*The Biggest Loser*), formação de artistas (*American Idol*, *Britain's Got Talent*), profissionais (*The Apprentice*, *Top Chef*) e até mesmo programas que tem como apelo a sexualidade de seus participantes e/ou apresentadores. Em 2003, o canal de TV a cabo Bravo lançou *Boy Meets Boy*, em que um jovem gay ia à busca de um namorado entre outros rapazes heterossexuais; o programa foi retirado do ar rapidamente, pois os participantes alegaram terem sido enganados pela emissora. No mesmo ano, porém com uma

abordagem diferenciada, o canal traz também *Queer Eye For The Straight Guy*, programa onde cinco apresentadores assumidamente homossexuais dão dicas sobre moda, decoração e comportamento a participantes heterossexuais que procuravam o show em busca de ajuda.

No Brasil as primeiras experiências ligadas ao modo de se fazer *reality-show* também estão conectadas ao jornalismo de massa. Um dos primeiros a conseguir destaque nacional foi o *Aqui Agora*, exibido no canal SBT entre os anos de 1991 e 1997 e com um breve retorno em 2008, no qual crimes eram apresentados em forma de simulação, acompanhados de trilha sonora, edição, elementos ficcionais como a utilização de atores, narração e roteiro pré-definido. O programa fazia contraponto ao *Jornal Nacional* e se dizia a voz do povo, pois abria espaço para que pessoas comuns fossem prestar reclamações (CASTRO, 2006, p.52). O primeiro *reality-show* a ter a sua versão nacional foi o *No Limite* - versão brasileira de *Survivor*. O show teve três edições seguidas e uma mais recentemente, depois de uma longa pausa na produção. Começou assim um desencadeamento de produções nacionais que são versões<sup>8</sup> dos *realities* internacionais, em maioria americanos e britânicos, e que passaram a ocupar lugar de destaque nas grades de programação das emissoras de TV abertas, como vemos nas tabelas a seguir.

**Tabela 1 - Rede Record**

| Programas                           | Anos |      |      |      |
|-------------------------------------|------|------|------|------|
|                                     | 2006 | 2007 | 2008 | 2009 |
| <i>Troca de Família</i>             |      |      |      |      |
| <i>Simple Life: Mudando de Vida</i> |      |      |      |      |
| <i>Ídolos</i>                       |      |      |      |      |
| <i>A Fazenda</i>                    |      |      |      |      |

**Tabela 2 - SBT**

| Programas                 | Anos |      |      |      |      |      |      |      |      |
|---------------------------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
|                           | 2001 | 2002 | 2003 | 2004 | 2005 | 2006 | 2007 | 2008 | 2009 |
| <i>Casa dos Artistas</i>  |      |      |      |      |      |      |      |      |      |
| <i>Ídolos</i>             |      |      |      |      |      |      |      |      |      |
| <i>Astros</i>             |      |      |      |      |      |      |      |      |      |
| <i>Esquadrão da Moda</i>  |      |      |      |      |      |      |      |      |      |
| <i>10 Anos Mais Jovem</i> |      |      |      |      |      |      |      |      |      |

<sup>8</sup> Vale ressaltar que as informações a seguir são baseadas na primeira exibição de cada um desses programas, visto que alguns deles sofreram trocas de emissoras ao longo dos anos.

|                              |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|------------------------------|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
| <i>Só Falta Uma Esposa</i>   |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| <i>Qual é o Seu Talento?</i> |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| <i>Supernanny</i>            |  |  |  |  |  |  |  |  |  |

**Tabela 3 -Rede Globo**

| Programas                     | Anos |      |              |      |      |      |      |      |      |      |
|-------------------------------|------|------|--------------|------|------|------|------|------|------|------|
|                               | 2000 | 2001 | 2002         | 2003 | 2004 | 2005 | 2006 | 2007 | 2008 | 2009 |
| <i>No Limite</i>              |      |      |              |      |      |      |      |      |      |      |
| <i>Big Brother Brasil</i>     |      |      | <sup>9</sup> |      |      |      |      |      |      |      |
| <i>Mais Você – Super Chef</i> |      |      |              |      |      |      |      |      |      |      |
| <i>Dança dos Famosos</i>      |      |      |              |      |      |      |      |      |      |      |

Dentre os acima citados, a experiência de maior sucesso no país é o *Big Brother Brasil*. O formato original pertence à Endemol, emissora de TV holandesa. O programa já completou nove edições e possui contrato até a décima segunda. No formato um número de catorze participantes em média, escolhidos pela produção através de fitas, fichas enviadas à Rede Globo ou mediante a construção de perfis em uma rede social específica da emissora, são confinados em uma casa e convivem durante três meses, onde participam de atividades competitivas e são submetidos a votações populares para chegar ao vencedor do prêmio de um milhão de reais. A cada edição são registrados altos números de audiência e votações recordes durante as eliminações.

Apesar das críticas e constantes associações ao mau gosto, não se pode negar que do ângulo da conquista de audiência que os *reality-shows* são uma fórmula de sucesso (CASTRO, 2006). Todo ano são criados novos programas com temáticas inéditas ou repetidas e suas versões reproduzidas ao redor do mundo. É um tanto arriscado tentar basear o sucesso do formato através das questões econômicas e sociais de cada país, pois originais e versões alcançam êxito nos diversos lugares onde são exibidos, independente do nível de desenvolvimento local. O *Big Brother*, por exemplo, possui edições em mais de 40 países com pequenas mudanças que se adaptam a cultura local, mas mantendo as regras básicas inalteradas. No caso do Brasil, apenas a *Casa dos Artistas* é considerada produção própria - ainda que possua diversas similaridades com o modelo *Big Brother* - todos os outros *realities* exibidos nas emissoras brasileiras são edições nacionais de programas estrangeiros.

<sup>9</sup> Duas edições no mesmo ano.

Vale destacar que em termos de criação, produção e exportação de telerealidade a Endemol, emissora de TV holandesa que detém para si o direito de mais de 400 formatos de *reality-show*. Foi criada em 1994 e hoje possui subsidiárias em mais de 23 países, entre eles Brasil, Estados Unidos, França, Espanha e Alemanha. No leque de suas criações está o *Big Brother*, além do *Extreme Makeover: Home Edition*, show em que uma equipe de arquitetos e *designers* constrói uma nova casa para os participantes, o polêmico *Kid Nation*, onde crianças deveriam formar uma sociedade viável com o mínimo de ajuda e supervisão adulta e o inusitado *Gay, Straight or Taken?*, no qual uma mulher solteira, após interagir com três rapazes por um curto período de tempo, deve adivinhar qual deles é *gay*, heterossexual ou comprometido e que possuía uma versão brasileira em um quadro no programa *O Melhor do Brasil*, exibido pela Rede Record.

Formatos diferenciados, participantes de diversas origens, temáticas variadas que vão da dança a sobrevivência, das relações pessoais à busca pela fama, os *reality-shows* conseguem atingir um grupo diversificado de pessoas e seduzir a audiência. As pistas para as causas deste fenômeno estariam dentro dos elementos explorados nos programas. O confinamento em uma casa, por exemplo, passa a idéia de família, de uma situação controlada e segura. A junção de pessoas anônimas e desconhecidas entre si, mas tipos com os quais o público cria uma imediata identificação com aqueles personagens e a possibilidade de um prêmio de alto valor no final, que alimenta a imaginação da audiência, que cria uma aproximação afetiva com a torcida. Os modos de falar, vestir, o comportamento é reconhecido por diferentes grupos sociais, os competidores assim terminam por configurar um retrato da sociedade a qual pertencem. A associação com as narrativas ficcionais e com os gêneros dramáticos, como o drama, a comédia e o romance, que já são familiares ao público são abordadas de forma a interpelar os espectadores.

Outro ponto que vale ser ressaltado é a utilização eficaz das novas tecnologias de comunicação. Os produtores reúnem dentro de um mesmo produto o show transmitido na TV e a utilização de outras ferramentas de comunicação. No modelo do *Big Brother Brasil*, além das transmissões diárias, é possível comprar um canal via TV por assinatura para ter acesso ao programa durante 24 horas; um número de telefone onde o espectador pode ouvir as conversas da casa ao vivo; na página da *internet* há o acesso aos perfis, diários, *blogs* e fotos dos participantes, além do poder de decisão pelo voto

nas eliminações. Ao agrupar diversas mídias, os *realities* conseguem abranger-se não apenas a audiência cativa da televisão, mas também estabelecer aproximação com o público que domina a linguagem das novas tecnologias como a *internet*. Com isto criam-se torcidas, comunidades em redes sociais, aumentando os índices da audiência e expectativa pelo desenrolar dos fatos.

Atualmente, devido ao triunfo alcançado pelo formato *reality-show*, ocorre um movimento inverso: os programas de realidade que sempre se valeram de elementos da ficção para dar andamento as suas construções narrativas, hoje expandem seus domínios e influenciam produtos ficcionais. Criadores, roteiristas e produtores que tiveram a percepção desta nova tendência, aproveitam o momento para dar moldes do real às suas histórias.

Apesar de os *reality-shows* carregarem consigo diversos elementos próprios da ficção – como a utilização de trilha sonora para criar um determinado tom em momentos românticos ou de tensão, criação de personagens a partir da seleção e edição de imagens, criação de expectativa para o próximo episódio, utilização de *flashbacks*, etc – desde a sua popularização como forma alternativa de entretenimento às produções ficcionais, vem ocorrendo um fenômeno inverso: algumas séries televisivas vêm utilizando características desses programas de telerealidade como forma de distinção, tornando menos demarcada a linha que separa realidade de ficção. De acordo com Duarte:

A televisão dos reais recorre a meios ficcionalizantes: a televisão de ficção persegue operações realizantes. É a informação intercambiando seus signos com os da ficção, o real se confundindo com o imaginário, e o natural e autêntico com o artificial: situações concretas e vividas apresentadas como momentos de ficção e vice-versa. (DUARTE, 2005, p. 6)

Um exemplo de seriado que se configura deste modo foi o drama-teen *Laguna Beach*, produzido pela MTV e exibido pelo canal entre os anos de 2004 e 2006, que narrava em formato de documentário a vida de um grupo de jovens ricos residentes da cidade homônima, localizada no condado Orange, ao sul da Califórnia. A série contava com personagens que interpretavam a si mesmos; todos residiam na cidade, estudavam na *Laguna Beach High School* e utilizavam seus nomes verdadeiros - e focava nas suas relações amorosas e de amizade, construindo a narrativa dos episódios a partir dos inícios e fins de namoro, brigas, intrigas e eventos do colégio. A série surgiu cerca de

um ano após a estréia da série *The O.C* (série criada por Josh Schwartz, exibida pela Fox entre 2003 e 2006, num total de quatro temporadas) que, num formato e narrativa tradicionais do gênero drama, tinha como tema também o cotidiano de jovens em idade colegial residentes no sul da Califórnia.

Apesar de ter tido uma breve duração, *Laguna Beach* conseguiu grande audiência nas duas primeiras temporadas (com médias de 2.2 milhões na primeira e 3.1 milhões<sup>10</sup> na seguinte, ocupando a grade de programação no horário de segundas-feiras às 22h) e gerou duas *spin-offs*<sup>11</sup> no mesmo formato: *Newport Harbour*, exibida em 2007 com novo elenco e com apenas uma temporada; e a série *The Hills*, iniciada em 2006 e atualmente em sua sexta temporada, que narra a vida de Lauren Conrad, personagem da série original, após sua mudança para Hollywood. Boa parte da atenção inicial na série se deu, todavia, graças ao seu subtítulo e slogan: "*The Real Orange County*", que ao mesmo tempo estabelecia uma relação de comparação com *The O.C.* - inferindo uma similaridade na temática de ambas - e designava para si certa superioridade perante a outra, baseado no que tinha a seu favor: a "veracidade" do conteúdo, ao "importar fragmentos do real que lhe é paralelo como artifício retórico para criar efeitos de realidade e naturalidade" (DUARTE, 2005, p.2). Alguns desses artifícios de criação do real podem ser percebidos na ausência de cenários pré-fabricados, atores profissionais, um roteiro previamente elaborado e pela utilização dos nomes e casas originais de cada personagem.

Paralelamente, a primeira década do século XXI presenciou ainda o surgimento de outras séries televisivas com temáticas baseadas em *reality-shows*, como a influência do programa *Survivor* (que atualmente conta com adaptações de seu formato original em mais de vinte países e funciona como uma competição entre os participantes em lugares remotos do planeta por um grande prêmio em dinheiro para o vencedor) na criação da série *Lost*, em que após um acidente de avião, pessoas de diferentes partes do mundo ficam presas em uma ilha remota e misteriosa e são forçados a trabalhar unidos para

---

<sup>10</sup> ROCHLIN, Margie. An MTV Coming of Age That Went Far on Charm. **The New York Times**, Disponível em: [http://www.nytimes.com/2005/08/30/arts/television/30lagu.html?pagewanted=1&\\_r=1](http://www.nytimes.com/2005/08/30/arts/television/30lagu.html?pagewanted=1&_r=1). Acesso em 29 set. 2009.

<sup>11</sup> O termo é utilizado para indicar a criação de uma nova franquia de determinada série ou a criação uma nova série a partir de uma já existente, geralmente de grande sucesso de público, com novas tramas e personagens.

sobreviverem. Em entrevista<sup>12</sup> concedida ao *The Daily Telegraph*, os criadores da série falam sobre como a temática de sobrevivência os inspirou durante o desenvolvimento da premissa da trama.

Duarte destaca ainda como estratégia de embaralhamento da realidade com a ficção o recurso da paródia, ferramenta há muito utilizada pelas séries de humor no Brasil, mas que se configura como uma tendência global. Ao fazer referências a outras séries, programas e jornais através de um personagem, da narrativa ou cena, “a tevê transforma sua própria fala no único horizonte discursivo referência; inclusive, quando opera com atores ou sentidos que não tiveram origem no meio, a televisão recicla a si mesma” (DUARTE, 2005, p.7-8).

Seguindo essa linha encontra-se nosso objeto de pesquisa, a *sitcom* americana *The Office*, exibida pelo canal NBC e que desde 2005 vem incluindo em seu formato elementos característicos de *reality-shows*, como a presença de depoimentos e a consciência dos personagens da presença das câmeras, criando a impressão de que a obra ficcional se configura no mundo real, artifícios que estão a serviço do humor na série. Para compreender como isso se constitui, é necessário um olhar mais apurado sobre os aspectos inerentes à construção da série, desde os relacionados à produção quanto à narrativa, aos quais dedicamos o próximo capítulo.

---

<sup>12</sup> CRAIG, Olga. The Man Who Discovered 'Lost' - and Found Himself Out of a Job. **The Daily Telegraph**, 14 ago. 2005. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/northamerica/usa/1496199/The-man-who-discovered-Lost--and-found-himself-out-of-a-job.html>. Acesso em 29 set. 2009.



## 2.0 THE OFFICE

*The Office* é uma versão americana de uma série britânica homônima, que tem como trama principal a documentação do dia a dia dos funcionários do escritório da *Dunder Mifflin*, uma das filiais de uma empresa de revenda de papel, localizado na cidade de Scranton, Pensilvânia. Desde o primeiro episódio acompanha-se a chegada de uma equipe de filmagens no escritório. O interesse e o objetivo dessa equipe não são justificados na série. A equipe nunca aparece em cena e uma das pistas para confirmar que existem pessoas por trás das câmeras e que há um propósito para elas estarem ali se dá quando os personagens começam seus depoimentos, respondendo perguntas. No episódio piloto, o personagem Jim começa uma das suas declarações falando “Se eu acho que vou ser convidado para o casamento?”, indicando que a ele foi feita esta pergunta.

A partir daí a trama se desenvolve focada nos protagonistas, a figura do chefe Michael Scott, seu leal funcionário, Dwight Schrute, e o casal principal, Jim Halpert e Pam Beesly. Todos os personagens que são funcionários da empresa possuem um cargo que obedece a questões hierárquicas<sup>13</sup>.

Em seu primeiro ano, *The Office* chamou atenção pelo formato diferenciado: ficção que misturava elementos de documentário. Entre os prêmios que recebeu, o mais importante foi o *Emmy* de melhor série de comédia em 2006. No mesmo ano, o ator Steve Carell ganhou o Globo de Ouro de melhor ator de comédia pelo seu trabalho na série. Em 2007, os editores receberam o *Emmy* de melhor montagem em séries de comédia feitas com uma câmera e o roteirista Greg Daniels ganhou o prêmio de melhor roteiro de comédia pelo episódio *Gay Witch Hunt*, da terceira temporada. No ano de 2009, o diretor Jeffrey Blitz recebe a estatueta do *Emmy* de melhor direção em comédia pelo episódio *Stress Relief*, da quinta temporada.

O sucesso e a popularidade da série podem ser averiguados através de seus números de audiência: a produção consegue manter uma média de oito milhões de espectadores por temporada, mesmo sendo exibida em dia e horário de forte concorrência. Além de acompanhar os episódios, os fãs podem adquirir os dvd's das temporadas e outros

---

<sup>13</sup> Ver Apêndice B.

produtos que são comercializados, como camisetas, brinquedos e objetos que aparecem em *The Office*<sup>14</sup> (Apêndice C). Para compreender o êxito da série é necessário conhecer a sua história, seu contexto produtivo e quais elementos fazem parte da sua estrutura diferenciada.

## 2.1 História e Contexto Produtivo

A TV norte-americana conta atualmente com mais de 20 canais abertos, entre os quais se destacam o ABC, PBS, NBC, CBS e FOX. Por estes canais são produzidos seriados, programas de variedades e *realities* líderes de audiência – *Desperate Housewives*, *CSI*, *House*, *Lost*, *American Idol*, *So You Think You Can Dance*, *America's Got Talent*. É nesse momento *The Office* se encaixa. A *National Broadcasting Company* (NBC) foi o primeiro canal de alcance nacional dos Estados Unidos e desde 2004 faz parte da companhia NBC Universal, um conglomerado de entretenimento, em boa parte voltada à produção de TV, mas que inclui também a Universal Studios, parques e resorts, além de diversos canais afiliados e de tv a cabo. Além de *The Office*, a NBC também produz o tradicional programa de comédia *Saturday Night Live* e atualmente possui outras três *sitcoms* em sua grade: *30 Rock*, *Parks and Recreation* e *Community*. Todas elas são exibidas durante a mesma faixa de horário nas quintas-feiras, entre as 20 e 22 horas. Seus concorrentes de horário são séries dramáticas de grande audiência: *Grey's Anatomy* (ABC), *CSI: Crime Scene Investigation* (CBS), *Fringe* (FOX) e *Supernatural* (CW).

*The Office* estreou nos Estados Unidos em março de 2005 como uma série *midseason*<sup>15</sup>, com seis episódios, mas ganhou uma segunda temporada em setembro do mesmo ano com 22 episódios. A série foi criada numa parceria entre Ricky Gervais e Stephen Merchant, parceria esta que já existia desde 1997, quando os dois dividiam um programa de humor em uma pequena estação de rádio londrina, a *Xfm*. Quando a rádio foi vendida, Gervais passou a atuar como comediante de *stand up*<sup>16</sup> em Londres e chegou a desenvolver alguns outros programas para televisão juntamente com

---

<sup>14</sup> Ver Apêndice C

<sup>15</sup> Termo utilizado para determinar séries que estreiam na segunda metade das temporadas tradicionais, geralmente entre janeiro e maio e substituem ou uma série da grade principal em hiato ou uma série que tenha sido cancelada.

<sup>16</sup> Expressão que indica shows de humor executados por apenas um comediante. O humorista se apresenta de pé – daí o termo *stand up* – sem acessórios, figurinos ou cenário. O texto é original e pode ocorrer momentos de improviso durante as apresentações.

Merchant, como o *Meet Ricky Gervais*, uma mistura de talk show e games que foi ao ar no Channel 4 durante o ano de 2000. Após o cancelamento, Merchant e Gervais se juntam novamente, dessa vez para desenvolver *The Office*.

Stephen Merchant passou a trabalhar para o canal BBC e durante sua estadia na emissora, participou de um curso para produtores de TV. Uma das tarefas era desenvolver um filme em 24 horas. Merchant então procurou Gervais e juntos escreveram e realizaram um documentário curta-metragem sobre um chefe extremamente inapropriado chamado David Brent, personagem que mais tarde seria o protagonista da série. Nasce assim a premissa original. O filme fez sucesso e cópias foram feitas e distribuídas pelos corredores da BBC. Um ano depois, a emissora entrou em contato com Gervais e Merchant para tentar transformar o plot em um seriado. Os dois não apenas venderam o projeto, mas insistiram numa participação ampla: deveriam dirigir, escrever e, no caso de Gervais, também atuar, o que foi aceito pela emissora.

A original britânica estreou em 2001 e teve duas temporadas, cada uma com seis episódios, além de dois especiais de Natal. Durante o período em que esteve no ar, recebeu alguns prêmios, sendo os de maior relevância o BAFTA<sup>17</sup> de melhor *sitcom* nos anos de 2002 e 2003 e melhor performance em comédia para Ricky Gervais em 2002, 2003 e 2004. Enquanto a série terminava, começaram as negociações para produção da versão americana.

Tanto em sua estréia quanto durante a exibição da primeira temporada, a série recebeu diversas críticas negativas dos principais jornais americanos e britânicos, que a consideraram como uma imitação piorada da original<sup>18</sup>; foi apenas a partir da segunda temporada que os comentários se tornaram mais positivos, reconhecendo o trabalho de Greg Daniels em adaptar e criar uma versão que interpretava as convenções americanas do ambiente de trabalho. De um começo difícil em 2005, a série conquistou o

---

<sup>17</sup> Sigla da *British Academy of Film and Television Arts Awards*: Academia Britânica de Premiação da Arte em Filmes e Televisão, em tradução livre.

<sup>18</sup> TIMMS, Dominic. US Version of The Office Scores Ratings Victory. **The Guardian**, 29 mar. 2005. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/media/2005/mar/29/broadcasting>. Acesso em 29 set. 2009.

reconhecimento da crítica, chegando a entrar na lista do website *Metacritic*<sup>19</sup> das dez melhores séries americanas exibidas no ano de 2006<sup>20</sup>.

Greg Daniels começou sua carreira na HBO, no programa satírico de notícias *Not Necessarily The News* antes de se tornar roteirista do *Saturday Night Live*, onde trabalhou por três temporadas e ganhou um *Emmy* (1989) de melhor roteiro em programa de variedade ou musical. Participou também de série animada *The Simpsons* (FOX, 1989), pelo qual também foi premiado com outro *Emmy* (1995) de melhor roteiro. É o principal produtor da versão americana, dirigiu 11 episódios e é creditado como roteirista de 91 episódios<sup>21</sup>.

Em seu episódio de estreia, que foi ao ar na quinta-feira logo após um capítulo de *The Apprentice* (NBC, 2004), *The Office* conquistou um público de 11,2 milhões de espectadores. Seu dia de exibição foi modificado a partir do segundo episódio para as terças-feiras, o que ocasionou a perda de metade da sua audiência (5,8 milhões). A NBC volta atrás em sua decisão e passa novamente a exibir *The Office* nas quintas-feiras, o que tem mantido o público da série numa média em torno de oito milhões de espectadores. No quadro abaixo mostra a média de espectadores de cada temporada e o período em que foi ao ar.

**Tabela 4 – Média de audiência por temporada**

| Temporada      | Dia/Horário                     | Estreia de temporada | Final de temporada | Espectadores (em milhões) |
|----------------|---------------------------------|----------------------|--------------------|---------------------------|
| 1 <sup>a</sup> | Terça – 21:30                   | 24/03/2005           | 26/04/2005         | 5,4                       |
| 2 <sup>a</sup> | Terça – 21:30<br>Quinta – 21:30 | 20/09/2005           | 11/05/2006         | 8,8                       |
| 3 <sup>a</sup> | Quinta – 21:30                  | 21/09/2006           | 17/05/2007         | 8,9                       |
| 4 <sup>a</sup> | Quinta – 21:30                  | 27/09/2007           | 15/05/2008         | 9,5                       |
| 5 <sup>a</sup> | Quinta – 21:30                  | 25/09/2008           | 14/05/2009         | 9,2                       |

Fonte: *Tv by The Numbers*: <http://tvbythenumbers.com/>

Como forma de inteirar o público sobre a série e próximos acontecimentos, depois de cada episódio é exibida uma prévia com cenas do próximo episódio, que é repetida

<sup>19</sup> Website que coleta críticas de séries, filmes, músicas e videogames dos principais veículos de comunicação e computa valores para cada uma a depender do grau de importância que tenha, ranqueando os produtos a partir deles.

<sup>20</sup> Disponível em: <http://www.metacritic.com/tv/bests/2006/>. Acesso em: 29 set. 2009.

<sup>21</sup> Ver Apêndice D.

durante a semana. Os episódios e as prévias também são disponibilizados através da página oficial da série e para *download* no *Itunes Store*<sup>22</sup>. A internet exerce um papel importante de interação com a audiência de *The Office*; em sua página oficial é possível encontrar conteúdo variado relacionado à série: perfis dos personagens, resumo dos episódios, material promocional disponível pra *download*, jogos, fóruns, entrevistas, fotos, loja virtual, etc. Outra curiosidade é que alguns personagens mantêm blogs e possuem perfis em algumas redes sociais como Facebook<sup>23</sup> e Twitter<sup>24</sup>, que são atualizados de acordo ao contexto da série.

## 2.2 Formato e linguagem - Inovações e Recorrências

*The Office* segue o mesmo *plot* da original britânica: um documentário sobre o dia a dia de um escritório de venda de papel. A aproximação com elementos que remetem ao formato documentário e também ao estilo de se fazer *reality-show* são mais evidentes que os utilizados por séries antecessoras, e isto de fato já demonstra o aspecto diferenciado e até inovador do seriado. Os episódios se desenrolam a partir do que as câmeras captam sobre os personagens, estando eles dentro do escritório ou não.

Diversos aspectos que estão presentes em programas do estilo *reality-show* são utilizados em *The Office*. Os personagens estão cientes da presença de uma equipe de gravação e em diversos momentos interagem com a câmera. No nono episódio da segunda temporada, *E-mail Surveillance*, a recepcionista Pam Beesly desconfia de um possível envolvimento amoroso entre seus colegas de trabalho, Dwight e Angela.

**Dwight:** Oh, ei. Só para você saber. Se você tiver qualquer e-mail mais sensível, eles precisam ser deletados.

**Angela:** Eu sei.

**Dwight:** Ok.

---

<sup>22</sup> Loja virtual para *downloads* de vídeos e músicas operado pela *Apple Inc.*

<sup>23</sup> *Website* de relacionamento social

<sup>24</sup> Rede social e servidor para *microblogging* que permite que usuários enviem e leiam mensagens de seus contatos de no máximo 140 caracteres.



Figura 01 – Dwight pede a Angela para apagar *e-mails*.

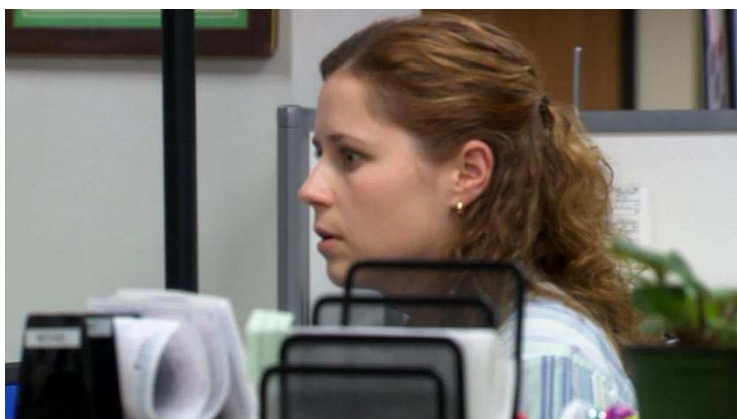


Figura 02 – A conversa dos dois chama a atenção de Pam.

(A câmera se volta para recepção)

**Pam:** (cochichando) Ei!

(Episódio da segunda temporada, *E-mail Surveillance*<sup>25</sup>)

Durante o desenrolar dos acontecimentos, a personagem interage com a câmera e conta com a ajuda da equipe de gravação para confirmar suas suspeitas.



Figura 03 – Pam pede ajuda diretamente para as câmeras.

<sup>25</sup> Os diálogos transcritos na monografia são traduções livres feitas a partir dos roteiros originais.

Depoimento individual de Pam:

**Pam:** É como matar uma aranha com um livro. É muito nojento, mas você precisa olhar pra saber que está realmente morto. (olha diretamente para câmera) Então, se vocês virem algo... (Episódio da segunda temporada, *E-mail Surveillance*)

Após seu depoimento, Pam nota que Angela compra dois chocolates na máquina de doces e mais tarde, por intervenção das câmeras, percebe que Dwight está comendo um deles.



Figura 04 – Sequência em que Pam confirma suas suspeitas, ajudada pelas câmeras.

No final do episódio é revelada ao espectador a confirmação do relacionamento entre Dwight e Angela, quando a câmera posicionada de forma a espreitar os personagens, sem ser notada, mostra os dois se beijando.



Existem diversas cenas de gravação de depoimentos, como se os funcionários estivessem sendo entrevistados individualmente sobre os acontecimentos (inserir sobre perguntas), o que remete um tanto aos momentos "confessionário" dos *reality-shows*. Os movimentos nos planos dão aparência de uma câmera na mão. Em algumas cenas existe a presença da narração em voz over. A fotografia tem uma aparência natural e a edição é simples, sem recorrer a muitos cortes. Alguns dos atores adotaram seus próprios nomes para os personagens, é o caso de Angela, Phyllis, Oscar e Creed.

Parte do elenco exerce alguma outra função na equipe de produção. Mindy Kaling e B.J. Novak, que interpretam o casal Kelly Kapoor e Ryan Howard, são também roteiristas e produtores. Paul Liberstein, que na série faz o representante de recursos humanos Toby Flanderson, é roteirista, produtor e também responsável pela direção de alguns episódios. Estes já trabalhavam nos bastidores de outras séries antes de participarem do elenco fixo de *The Office*. O ator que protagoniza a série, Steve Carell, tornou-se produtor executivo depois da primeira temporada.

*The Office* é uma *sitcom* que apresenta diversos aspectos que o afastam do modo tradicional de fazê-la. Apesar disso, é possível identificar dentre os seus recursos elementos que são recorrentes deste gênero televisivo. Assim como nas *sitcoms* tradicionais, sua duração está dentro da média dos 22 minutos. Possui um elenco fixo e com personagens estereotipados, fator importante para que o público se identifique de forma rápida. Um dos recursos utilizados é o bordão, como no caso do personagem principal, Michael Scott, que sempre profere a frase "*That's what she said*" (Foi o que ela disse) quando ouve alguma frase de cunho sexualmente ambíguo.

Além do elenco fixo, existem participações especiais, que aparecem apenas uma vez ou poucas vezes para dar andamento a trama de um episódio específico. É o caso do Sr.Black, que faz o papel de um palestrante no episódio *Diversity Day*, da primeira temporada. Já Todd Packer é um personagem com participações esporádicas, aparece em alguns episódios, é mencionado por Michael ou fala com ele por telefone em outros. Alguns personagens novos são introduzidos durante as temporadas como forma de dar um ar renovado, mas sem grandes mudanças no núcleo de protagonistas, para manter uma referência de estabilidade com o público.

Ora, essa forma de narração, fundada na alternância entre a repetição e introdução de elementos novos, possibilita com que o telespectador acumule



conhecimentos em um contexto da estabilidade: o fato de o esquema narrativo permanecer o mesmo e de os personagens principais retornarem a cada semana para enfrentarem novos desafios é simultaneamente instigante e tranquilizador. E, a cada nova temporada, novos elementos são adicionados à trama, com vistas a mobilizar o telespectador. (DUARTE, 2008, p.3).

O local principal onde ocorrem as cenas é um escritório, o que facilita a identificação da audiência, pois *The Office* busca referências no mundo real, se apoiando na imagem comum que temos dos nossos ambientes de trabalho. Além do que, o fato da trama se passar dentro de um escritório refere-se à sensação do confinamento, aspecto explorado pelo formato *reality-show*. Segundo Duarte:

Trata-se de histórias curtas e independentes, com personagens fixos, que utilizam como quadro de referência o mundo exterior próprio de um determinado núcleo social, familiar ou profissional, colocando em cena a vida e/ou as atividades profissionais das pessoas pertencentes a esse grupo (2008, p.3).

É possível identificar então que os elementos que são recorrentes nas *sitcoms* tradicionais se fazem presente. Por outro lado, analisando a série em comparação com produções clássicas do gênero, o uso dos recursos técnicos está mais comprometido com as referências ao estilo do documentário paródia. Os recursos sonoros são basicamente o uso do som ambiente de escritório nas cenas. Música, quando aparece, se dá de forma diegética, quando alguém ouve ao rádio, durante as festas ou quando os personagens cantam. O uso da claqué então se torna claramente dispensável, pois daria um efeito artificial e destoante com ideia da premissa documental.

As gravações ocorrem em sua maior parte dentro do escritório e nas dependências do prédio onde se localiza a empresa, como o depósito. Outros locais utilizados constantemente são as casas dos personagens, externas e o uso de locações reais, como hotéis, shoppings, restaurantes. A câmera é quase sempre na mão e acompanha os personagens e suas reações, algumas vezes de maneira frenética, corrida, outras se posiciona quase como uma câmera escondida, com o objetivo de trazer os fatos aos espectadores sem que os personagens tenham ciência de que estão sendo filmados.

No que diz respeito à fotografia é importante destacar duas distinções feitas a depender do ambiente em que a cena se passa. Nas tomadas internas, sejam elas no escritório, no depósito ou outros lugares fechados, a luz não aparenta ser de refletores ou ter um

tratamento especial, mas da iluminação destes locais. Já em cenas externas, a fotografia é natural, luz do sol, chegando a estourar em alguns momentos ou quase uma total escuridão em cenas que se passam durante a noite. A escolha por este tipo de fotografia é mais um recurso que caracteriza a composição do estilo da série.

### **2.3 Estrutura narrativa**

Os episódios da primeira temporada da série se dão de forma independente entre si, tendo em comum do ponto de vista da narrativa o fato de explorarem as situações no local de trabalho, sem se aprofundar nas histórias pessoais dos personagens. A série limita-se a introduzir a personalidade de alguns dos funcionários, estabelecendo alguns laços dramáticos, como o casal Jim e Pam, e exibir o estilo documentário paródia.

A partir da segunda temporada, em que os episódios foram criados independentemente da original britânica, já são notadas algumas mudanças, que podem ser verificadas a partir do primeiro episódio, "*The Dundies*" e que perduram nas temporadas seguintes. Na trama, Michael Scott comanda a organização de uma premiação aos funcionários, com títulos que vão de relevantes a embaraçosos. A festa ocorre em um restaurante e é a primeira vez que mostra os empregados se encontrando fora do local de trabalho. Durante a entrega dos troféus é possível identificar a interação entre colegas. A cada prêmio recebido, os funcionários agradecem, fazem discursos, se envergonham ou simplesmente se negam a participar. Este artifício narrativo serve para apresentar estes coadjuvantes, introduzindo brevemente suas personalidades, sempre representadas de forma caricatural para criar identificação imediata com o público. A partir disso, a participação dos personagens secundários nos episódios se torna mais marcante.

A estrutura narrativa segue o modelo tradicional da *sitcom*, em que o conflito é apresentado e resolvido em um arco que geralmente se estende durante o tempo de exibição do episódio. No caso de *The Office*, o que ocorre é o desenvolvimento de duas situações, uma principal e outra secundária. A principal é estabelecida logo nos primeiros minutos e geralmente tem ligação com o título do episódio, enquanto a secundária pode ou não ser relacionada com a principal e inicia-se após ficar em evidência qual será o conflito central. Utilizando novamente "*The Dundies*" como exemplo, podemos demonstrar como esta estrutura se desenvolve.

Logo após a abertura, Michael Scott explica sobre a premiação e durante o episódio acompanhamos o progresso da organização até a realização do evento. Paralelamente, as mulheres do escritório discutem sobre algo que foi escrito sobre o chefe na parede do banheiro feminino, seguida de uma intensa investigação de Dwight. O desenlace se dá no final, quando Pam assume o fato ao se dizer arrependida sobre o que escreveu, sendo contradita imediatamente por Jim, que não acredita no seu arrependimento. As duas situações se resolvem no mesmo episódio em que são apresentadas e seguem seu desenvolvimento independentes uma da outra.

Outra novidade que aparece a partir do terceiro episódio da segunda temporada é a utilização de uma piada inicial, antes da abertura, que geralmente é uma situação engraçada e pode ter ou não importância na temática do episódio. Um exemplo disto ocorre no episódio *The Fight*, na segunda temporada: Dwight chega ao escritório e sua mesa de trabalho não está onde normalmente se encontra. Ao ameaçar reclamar com Michael sobre o desaparecimento de sua mesa, Jim começa a dizer “mais frio” na medida em que Dwight se aproxima da sala do chefe. Ele percebe a alusão à brincadeira infantil e começa a andar na direção oposta, seguindo as instruções de Jim de onde seria “quente”, finalmente encontrando sua mesa e todos os seus pertences no banheiro masculino. A partir de então, ele senta em sua cadeira e age como se tudo estivesse dentro da normalidade, atendendo seu telefone e dando instruções a Jim sobre descontos em preços de papel.

A abertura é outro ponto relevante na estrutura dos episódios. Ela começa logo após a piada inicial e serve para introduzir algumas informações sobre a trama. Primeiro vemos uma placa de Scranton, cidade onde fica localizado o escritório, depois um cartaz com o nome da empresa, *Dunder Mifflin*. A partir disso, nos são apresentadas algumas das atividades e elementos do dia a dia de trabalho; um garrafão de água, anotações em formulários, a máquina de fazer cópias, alternando com imagens dos personagens principais. A série não utiliza frequentemente músicas, mas o tema de abertura é destacado, ao aparecer no início e também nos créditos finais, com o volume elevado em comparação com o áudio das cenas.

A história que se segue após a abertura é ligada ao personagem, mas não é relacionada à cena vista previamente. Ao comentar com Jim sobre as aulas de karatê que toma, Dwight é desafiado por Michael para uma luta para definir qual dos dois é o mais forte no escritório. Todos os funcionários são levados ao local em que Dwight treina para assistir o confronto e todo o episódio revolve sobre o assunto, não retornando ao incidente da mesa em nenhum momento. Em alguns casos, uma das tramas a ser desenvolvida durante o episódio é apresentada logo no começo, enquanto em outros isso se dá após a abertura.

A piada inicial seguida da abertura da série funciona como um aquecimento para o que está por vir, preparando o espírito do espectador para as situações cômicas que vão acontecer em determinado dia do escritório. Já a piada final geralmente funciona como forma de quebrar a emotividade do desenlace e em boa parte das vezes está ligada a ele. Voltando ao exemplo do episódio *The Fight*, Após vencer Michael a luta, Dwight fica deprimido. Como forma de fazê-lo sentir-se melhor, ele o nomeia “Gerente Regional Assistente”, título esse sem nenhum valor hierárquico real, mas que faz com que Dwight se encha de orgulho novamente. Já na apresentação dos créditos, Michael nomeia-o também como assistente de segurança do prédio do escritório, fazendo com que o funcionário responsável por esse serviço participe da cerimônia, contra a sua vontade, seguida por uma bateria de perguntas de Dwight sobre porte de armas e acessórios utilizados no trabalho, o que acaba irritando-o ainda mais.

A partir então deste ponto na segunda temporada, esta é a estrutura que se estabelece: piada inicial, abertura, desenvolvimento, desenlace e piada final. *The Office* geralmente não faz uso de ganchos, mas quando estes aparecem se apresentam normalmente entre as temporadas e dizem respeito às relações amorosas e/ou promoções e mudanças dentro da empresa. Da primeira pra segunda temporada, Jim sai com uma vendedora que visita o escritório, o que cria a dúvida se ele ainda irá continuar apaixonado por Pam. Já ao final da segunda temporada, Jim pede transferência para a filial em Stamford e se declara para Pam, deixando em aberto qual será o destino dos dois agora que a relação abandona seu caráter platônico.

## 2.4 – Caracterização dos Personagens

Para compreender a construção do humor e dar procedimento a uma análise mais apurada, é necessário antes entender os perfis dos personagens que compõe a série, que possuem personalidades de características peculiares, apresentados de forma caricata, que são pontos que colaboram com o efeito do riso. Olhando um quadro geral, o elenco é formado de pessoas que fogem de um padrão de beleza, com algumas poucas exceções. Existem atores idosos, acima do peso, de etnias variadas, o que está dentro de um horizonte de expectativas quando se trata da representação de um ambiente de trabalho da vida real. O figurino composto basicamente de ternos e roupas sóbrias e maquiagem simples contribuem também com essa ideia de ambiente corporativo. A descrição destes personagens pretende se aprofundar nos quatro protagonistas da série - Michael Scott, Dwight Schrute, Pam Beesly e Jim Halpert e retratar brevemente os personagens coadjuvantes que, apesar de secundários, desempenham grande importância na narrativa e na construção do humor a partir das relações entre si e com os personagens principais, além de fazerem parte do elenco fixo e aparecerem na maioria dos episódios.



### **Michael Scott (Steve Carell) - Gerente regional**

Michael Scott é o personagem principal da série. É o primeiro a aparecer na abertura e por muitas vezes o episódio começa através de algum depoimento seu. Ocupa o cargo de chefe da filial regional de Scranton da *Dunder Mifflin*. Não se sabe exatamente em quais circunstâncias foi promovido, já que é considerado incompetente pela matriz da empresa em Nova York e pelos seus empregados. Não concorda com as ordens de seus chefes e confia em seus próprios instintos. Apesar de não ser um bom chefe, Michael sempre obtém sucesso quando exerce a função de vendedor e demonstra entender do mundo dos negócios.

Michael vê seus funcionários como sua plateia. Fã de comédia, frequenta aulas de improvisação teatral, faz referência a comediantes, programas e *sitcoms*, acredita ser engraçado e por diversas vezes toma atitudes inapropriadas no local de trabalho em nome da piada. A partir da segunda temporada o personagem passa a ser retratado de forma menos autoritária, aliás, ele se sente extremamente desconfortável quando lhe é demandado tomada de decisões que possam de alguma forma desagradar os funcionários, a quem se refere constantemente como família. No episódio *Halloween*, Michael precisa demitir alguém para cortar os custos e evitar que sua filial seja fechada. Ele procura maneiras de passar a tarefa adiante, pede indicações, pergunta a alguns a melhor forma de proceder:

No telefone:

**Sherry:** Escritório de Jan Levinson

**Michael:** Oi Sherry, aqui é Michael Scott retornando a ligação.

**Sherry:** Ela esta em reunião. Ela quer o nome do funcionário que você vai demitir.

**Michael:** Eu vou esperar até o fim do dia, porque o livro diz que é melhor esperar até o fim do dia.

**Sherry:** Eu só preciso do nome de quem você esta pretendendo demitir.

**Michael:** Eu ainda não sei, eu ligo pra ela de volta.

**Sherry:** Eu sei que ela quer saber o nome.

**Michael:** Ok..Sherry?

**Sherry:** Sim.

**Michael:** Se você estivesse sendo demitida, como você gostaria de ser avisada para que continuasse amiga da pessoa que lhe demitiu?

**Sherry:** Jan só quer o nome o mais rápido possível, Michael.

**Michael:** Obrigado. Eu ligo pra ela de volta - sussurrando - como eu queria poder demitir a Sherry...

**Sherry:** Ei..eu ainda estou na linha.

**Michael:** Ok..desculpe...tchau.

(2ª temporada, **Halloween**).

Michael acredita que pode ocupar a posição de chefe e ainda assim continuar agradando a todos. Durante todo desenrolar dos fatos, ele demonstra estar em conflito, com medo de ser mal visto por aqueles que considera amigos. Mesmo sem jeito e criando situações embaraçosas, ele consegue cumprir a tarefa. Ao final do episódio, o vemos sozinho em sua casa, interagindo com algumas crianças que pedem doces em sua porta e a partir daí se estabelece; Michael é solitário. Ele demonstra em diversos momentos a vontade de casar e ter filhos, além de contar os momentos difíceis pelos quais passou na infância e juventude, uma vez que sua mãe se separou e casou novamente quando ele ainda era criança e tanto na escola quanto na faculdade teve poucos amigos, sendo sempre alvo de trotes.

Nessa ânsia de dar fim a sua solidão, se envolve em relacionamentos amorosos e toma atitudes precipitadas. No decorrer das duas temporadas ele tem dois envolvimento amorosos, sendo o primeiro com sua chefe, Jan Levinson. Os dois saem para um encontro de negócios e terminam se beijando. Michael acredita que eles estão juntos e se torna obsessivo com Jan, que faz questão de negar publicamente qualquer tipo de envolvimento com seu subordinado. Os dois se separam e neste meio tempo, ele se envolve com sua corretora de imóveis, Carol Stills (interpretada pela esposa do ator Steve Carell na vida real). Carol é divorciada e tem dois filhos do primeiro casamento, portanto é cuidadosa e se envolve gradativamente, enquanto Michael, por outro lado, apresenta um comportamento impetuoso e age impulsivamente, querendo se aproximar de seus filhos e levá-la nos eventos do escritório.



### **Dwight Schrute (Rainn Wilson) - Vendedor / Assistente do Gerente Regional**

Dwight Schrute é um dos vendedores de maior sucesso da *Dunder Mifflin*. Apesar de trazer grandes margens de lucro para a empresa, seu comportamento excêntrico faz com seja menosprezado por seu chefe e pelos colegas. Dwight cresceu e viveu boa parte da vida em sua fazenda de beterrabas, que foi passada como herança nas gerações da família Schrute. Divide a propriedade com seu primo Mose (interpretado pelo roteirista Michael Schur). Dwight aparenta ter sido criado rigidamente, por uma família de valores extremamente peculiares:

Depoimento individual de Dwight:

**Dwight:** Eu decidi bloquear Andy Bernard pelos próximos 3 anos, pelos quais eu estou esperando ansiosamente. É uma técnica Amish. É como dar um tapa em alguém com o silêncio. Eu fui bloqueado dos 4 aos 6 anos de idade por não guardar o excesso de óleo de uma lata de atum.

(3ª temporada, *Safety Training*).

Essa criação e sua experiência como "homem do campo" resultou num acúmulo de informações consideradas essenciais por Dwight e que se orgulha em citar. Ele

menciona inúmeras vezes dados irrelevantes ao contexto, como ataques de urso, comparações entre sua velocidade e de outros animais ou como matar um ganso. Possui também um lado *geek*<sup>26</sup>, que aparece nas referências que faz a filmes, séries, quadrinhos e em seu desejo de ser comparável a estes heróis aos quais idolatra, por isso alista-se em diversas atividades voluntárias ligadas aos bombeiros ou polícia. Por levar-se tão a sério é constante alvo de escárnio, em especial pelo seu colega Jim Halpert, a quem considera seu maior rival.

Mesmo não sendo considerado para uma promoção, Dwight se mostra um funcionário extremamente leal a empresa e ao seu chefe Michael Scott; e por acreditar na reciprocidade desta lealdade, se vê como uma autoridade diante de seus colegas de trabalho e, para enfatizar isso, repete sempre que oportuno seu suposto cargo superior "Assistente do Chefe Regional".

Tem um relacionamento secreto com sua colega de trabalho, Angela Martin e foi por sugestão dela desafiou a autoridade de Michael uma única vez, numa tentativa de assumir a chefia da filial.



### **Jim Halpert (John Krasinski) – Vendedor**

Jim ocupa o cargo de vendedor, mas não leva seu trabalho a sério. Demora pouco tempo para cumprir as tarefas e ocupa o resto do seu dia entre conversar com Pam e pregando peças em Dwight. É um homem jovem, cordial, inteligente, o oposto de seu rival Roy, noivo de Pam. Sociável e acessível, é geralmente a voz da razão no escritório. Costuma ficar facilmente entediado no local de trabalho, por isso para preencher seu dia inventa jogos, atividades e em especial novos trotes para aplicar em Dwight, parte em parceria com Pam e que são responsáveis por diversos momentos de humor.

---

<sup>26</sup> Termo em inglês que define pessoas com grande interesse em tecnologia, novas mídias, filmes, quadrinhos, etc.



Sala de reuniões.

(Jim e Dwight sentados de frente um para o outro)

**Michael:** Ok, então, Dwight, em suas próprias palavras. "Alguém trocou minhas canetas e lápis por giz de cera. Eu suspeito de Jim Halpert". "Todos me chamaram de Dwayne o dia todo. Eu acho que Jim Halpert pagou a eles pra isso"

Depoimento individual de Jim:

**Jim:** (rindo) Sim, 5 dólares pra cada e valeu totalmente a pena.

Sala de reuniões

**Michael:** (lendo) "Essa manhã eu achei uma luva suja de sangue na minha gaveta e Jim Halpert tentou me convencer que eu tinha cometido um assassinato. Eu acredito que ele é o verdadeiro assassino."

(Dwight olha irritado para Jim)

**Michael:** "Jim Halpert disse que tinha uma criança abandonada no banheiro. Quando fui salvar a criança, vi Meredith na privada." (faz cara e barulho de nojo). "Essa manhã eu bati na minha cabeça com o telefone."

(Michael olha confuso pra Dwight, enquanto Jim tenta esconder um riso)

**Jim:** (voz-over) Isso levou um tempo. (Corta pra depoimento individual). Eu tive que colocar gradativamente moedas dentro do telefone até que ele se acostumasse com o peso e depois tirei todas de vez.

Sala de reuniões

**Michael:** "Toda vez que eu digito meu nome, sai 'Fraldas'".

Depoimento individual de Jim:

Jim: Apenas um simples programa. Você sabe, elas não ficam engraçadas se ditas assim uma atrás da outra. Mas ele com certeza merece.

(2ª temporada., **Conflict Resolution**).

Apesar de passar bastante tempo se distraindo no escritório, consegue ter um bom número de vendas e impressiona os chefes da matriz.



### **Pam Beesly (Jenna Fischer) - Recepcionista**

Pam é uma das funcionárias mais jovens do escritório. Ocupa o cargo de recepcionista e atua também como secretária de Michael, tentando encobrir sua falta de seriedade para com as atividades do escritório para a matriz e realizando as mais diversas tarefas e pedidos pessoais que a demanda, de fazer anotações em reuniões até ir buscá-lo em casa por ter queimado o pé. Apesar da aparente doçura, Pam não consegue se identificar com

seus colegas de trabalho, com exceção ao vendedor Jim Halpert. Durante o começo da série, ela é noiva de outro funcionário que trabalha no depósito, Roy Anderson. Demonstra desde o primeiro episódio sua vontade de sair do emprego e se dedicar ao estudo e prática da arte, desenho e pintura;

Depoimento individual de Pam:

**Pam:** Eu não acho tão horrível se eu fosse demitida. Porque aí, eu poderia...eu só, eu não penso que é um sonho de criança ser uma recepcionista. Hum..eu gosto de fazer ilustrações. Hum..boa parte, aquarela (Corta para Pam usando corretivo num memorando). Um pouco de tinta a óleo, hum, Jim acha que elas são boas. (1ª temporada, *Pilot*).

Este desejo é sempre frustrado pelo seu noivo, que acredita ser um sonho fútil de sua parte. O seu relacionamento com Roy é sempre representado de forma problemática; seu noivo é rude, impaciente e inadequado, o que reforça o clima de romance entre ela e Jim. No final da segunda temporada, seu colega declara estar apaixonado por ela.

Pam apresenta uma personalidade insegura, pacata, sem disposição para lutar pelo que quer. Pouco vaidosa, parece não se importar muito com sua imagem pessoal.



### **Jan Levinson (Melora Hardin) - Chefe da matriz**

Jan é uma mulher imponente, dedicada ao trabalho, autoritária e fria. Após seu divórcio na segunda temporada, passa a se mostrar uma mulher insegura e instável. Se incomoda com a presença das câmeras, é reservada e é através das falas de Michael que acabamos conhecendo-a melhor.



**Toby Flanderson (Paul Lieberstein) - Representante de recursos humanos**

Toby é um funcionário da matriz e por isso é considerado um espião por Michael, que o considera seu arquinimigo. Divorciado, tem uma filha, e é apaixonado por Pam Beesly. Apesar de competente, tenta se envolver o mínimo possível com o trabalho e com o chefe da filial.



**Stanley Hudson (Leslie David Baker) – Vendedor**

Aparentemente, Stanley odeia seu emprego e só o mantém porque tem filhos para sustentar. Detesta o chefe e não demonstra nenhum tipo de coleguismo com os outros. Apesar de mal humorado, é um excelente vendedor. De todos os funcionários, é o que demonstra abertamente seu desrespeito por Michael.



**Phyllis Lapin (Phyllis Smith) – Vendedora**

Phyllis demonstra ser uma pessoa instável; ora é doce e amiga com os colegas, ora faz intrigas ou comentários inapropriados. Se sente excluída e por isso tenta se envolver com atividades não relacionadas ao trabalho no escritório, como organização de festas, jogos e brincadeiras.



### **Angela Martin (Angela Kinsey) - Supervisora da Contabilidade**

Extremamente conservadora, religiosa e repressora não poupa comentários maldosos sobre a vida de seus colegas, os julgando constantemente em seus depoimentos. É Apaixonada por gatos e tem mais consideração por eles que por seres humanos. Mantém um relacionamento secreto com Dwight Schrute.



### **Kevin Malone (Brian Baumgartner) – Contador**

Kevin é um dos personagens que mais sofre críticas de Angela, por não exercer seu trabalho da melhor maneira possível. Demonstra ser devagar de raciocínio e ter baixa auto-estima. Kevin faz comentários inapropriados e machistas ocasionalmente e é um dos poucos a achar graça das piadas de Michael.



### **Oscar Martinez (Oscar Nuñez) – Contador**

Uma das pessoas mais sensatas do escritório, sempre tenta impedir as atitudes impensadas de Michael e é constantemente procurado por este quando dilemas precisam ser solucionados. Apesar disso, é alvo de piadas do chefe por ser *gay* e descendente de mexicanos. É responsável, mas parece não se importar em ser demitido ou transferido.

**Creed Bratton (Creed Bratton) - Controle de qualidade**

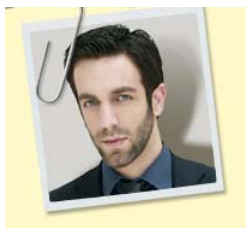
É o funcionário mais velho do escritório. Inapropriado e cleptomaniaco, parece estar envolvido em diversas atividades ilícitas, como a confecção de identidades falsas. Pouco envolvido com o trabalho, já falou em diversas situações não ter ideia da sua função ou atividades. Quando jovem, durante os anos de 1970, fez parte de uma banda de rock.

**Meredith Palmer (Kate Flannery) - Relacionamento com o fornecedor**

Meredith não tem muito envolvimento com o trabalho. É irresponsável, autora de comentários inadequados para os outros funcionários do escritório e alcoólatra.

**Kelly Kapoor (Mindy Kaling) - Atendimento ao cliente**

Nos primeiros episódios da série a personagem aparece muito pouco e geralmente usando roupas sóbrias e o cabelo preso. Kelly vai mudando de acordo com o tempo, acompanhando a evolução do seu relacionamento com Ryan. Passa a se tornar mais chamativa, usa roupas em tons de rosa e bastante maquiagem. Sua personalidade também se altera: antes contida, passa a ser falante e histérica.



### **Ryan Howard (B.J. Novak) - Trabalhador temporário**

Entra na *Dunder Mifflin* Scranton como um funcionário temporário enquanto conclui seu MBA<sup>27</sup>. Evita ao máximo envolvimento com a empresa ou com os colegas, mas acaba iniciando um relacionamento com Kelly. Mesmo ocupando um dos cargos mais baixos, demonstra arrogância que e um sentimento de superioridade em relação aos colegas.



### **Darryl Philbin (Craig Robinson) - Chefe do depósito**

Trata Michael de forma desrespeitosa e o intimida abertamente, além de lhe pregar peças. Preguiçoso, tenta fazer o mínimo de trabalho possível.



### **Roy Anderson (David Denman) – Funcionário do depósito**

Roy é o noivo de Pam, com quem mantém o compromisso por três anos. Ele é rude, acomodado e inapropriado, não poupando elogios e gracejos a outras mulheres, mesmo na frente da noiva.

---

<sup>27</sup> Sigla do termo *Master in Business Administration*, que se refere ao mestrado em administração de empresas. No Brasil, ele é enquadrado como pós-graduação *Lato Sensu*.

### 3.0 THE OFFICE E A CONSTRUÇÃO DO RISO

Tomando como foco identificar as construções do riso mais importantes e eficazes em *The Office* foram escolhidos dois eixos de análise: os recursos narrativos e as relações dos personagens entre si e com o trabalho ao longo das duas primeiras temporadas. O primeiro pelo estilo da série também servir como forma de demarcar o humor e o segundo por serem os temas mais recorrentes da trama.

Os recursos narrativos são explorados de forma a compreender como eles auxiliam a configurar o estilo documentário paródia da série e como isso contribui para conformação do humor. A análise das relações dos personagens se concentra na desconstrução da autoridade, na hierarquia, no olhar sobre a forma como os funcionários encaram o tédio, a convivência e os relacionamentos amorosos.

#### 3.1 Recursos Narrativos

Dentre os recursos narrativos utilizados na série é importante destacar aqueles que se fazem mais presentes para a construção do humor. Uma vez que o estilo de *The Office* é mesclar elementos ficcionais e reais, uma das estratégias mais fortes para passar essa impressão de realidade é a fotografia. A maneira como ela é trabalhada serve de suporte ao aspecto de *reality-show* da *sitcom*.

Dentro do escritório a iluminação é feita através de refletores de luz fria, que são posicionados na parte superior do cenário. A ideia é passar a impressão de que as lâmpadas do escritório iluminam as cenas. Existe um tratamento na luz para evitar que os rostos dos atores fiquem escurecidos, pois uma fonte superior de iluminação causaria sombras abaixo dos olhos e nariz, mas é suave e não esconde suas imperfeições físicas. Nas tomadas externas a iluminação é natural, luz do sol. A fotografia estoura em diversos momentos e os personagens demonstram estar incomodados pela claridade, fechando os olhos e franzindo os rostos. A paleta de cores utilizada nos cenários é formada por tons de bege, marrom, branco e cinza, que são tonalidades pouco chamativas.

A montagem também é outra particularidade que auxilia o estilo da série. A câmera se movimenta livremente pelo cenário, poupando apenas o banheiro feminino. A depender da necessidade ela corre atrás dos personagens, acompanha-os em seus carros, casas, ou ainda se posiciona de forma a espiar os funcionários. Muito além de um recurso que dá a sensação de telerealidade às cenas, a montagem é também responsável pela construção do humor, geralmente em associação com os diálogos e as atuações. Neles, as estratégias de comicidade mais recorrentes são o paradoxo e a ironia.

Os paradoxos aparecem como forma de contradizer os personagens, quando estão sozinhos dando depoimentos, tentando passar uma visão parcial da sua realidade. Ao sobrepor os diálogos com imagens que os contrariam, há o riso por desnudar um fato, similar ao que ocorre ao se descobrir uma mentira. No paradoxo ocorre um choque de ideias; são apresentados conceitos que antagônicos, mas que estão reunidos apesar de sua incompatibilidade. No episódio piloto, Pam Beesly confia em depoimento individual que não quer ser uma recepcionista a vida toda, que gosta de fazer ilustrações e pinturas em aquarela; enquanto fala, a imagem é transposta para uma dela passando cuidadosamente um corretivo num formulário da empresa. Existe aqui um paradoxo entre sua vontade e sua rotina, ela gosta de arte, mas desenvolve tarefas que não requerem criatividade.

A ironia é outra estratégia que apoia-se na montagem e também na atuação. Os funcionários não podem exprimir suas verdadeiras opiniões sobre Michael, não só por estarem abaixo dele na hierarquia da empresa, portanto passíveis de serem demitidos, como também para não serem mal vistos pelos outros colegas se partirem pra um ataque explícito. O que ocorre na ironia é a expressão de uma ideia com um conceito subentendido. Também no piloto já é possível demarcar esse tipo de humor. Michael sai de sua sala e aborda Jim, gritando "Qual é?"; ele por sua vez, se assusta, responde "Qual é?" e acrescenta em tom de deboche "Sete anos e eu ainda não cansei disso".

O fato dos personagens saberem da presença das câmeras contribui para conformação do riso. Eles interagem com elas em maior ou menor grau a depender de quem seja: Jan e Angela não gostam de ter suas privacidades invadidas. Roy e Ryan parecem ficar desconcertados e sem saber como agir. Stanley, Phyllis, Toby, Oscar, Creed e Meredith demonstram certa indiferença, numa relação de pouca proximidade. Já Michael, Jim,



Kevin, Darryl, Dwight, Pam e Kelly mantém certa afinidade com a equipe de filmagem. Kelly, por exemplo, chega a fazer brincadeiras constrangedoras; numa reunião com Jan no episódio *Boys and Girls* da segunda temporada, ela pergunta "Quando Michael disse que chegou à segunda base com você, o que ele quis dizer com isso?", depois se vira para a câmera, esboçando um sorriso sarcástico. Ela sabe do relacionamento dos dois e faz a insinuação propositalmente para constranger Jan.

No caso dos quatro protagonistas, a relação se dá de maneiras diferentes. Michael e Dwight gostam de se exibir, contando vantagens, fazendo piadas, mostrando suas habilidades. Seus momentos de fraqueza e excentricidade são geralmente documentados contra a vontade deles, que tentam fugir das lentes nessas horas. Durante o episódio *Performance Review* na segunda temporada, acontece um momento em que Dwight procura privacidade. Michael está procedendo as avaliações sobre a performance de seus funcionários. Como forma de liberar o estresse e ganhar confiança para pedir um aumento, Dwight vai sozinho para as escadas e começa a ouvir música alta, dançando, dando chutes no ar, enquanto repete para si "Você vai me dar esse aumento! Eu mereço esse aumento!". Vemos a cena através de uma câmera posicionada no topo das escadas, ele continua com seu ritual e parece não perceber que estava sendo filmado. Já Jim e Pam utilizam a presença da equipe de filmagens a seu favor, para extravasar suas ironias. Em variados momentos eles evidenciam seus sentimentos pelas suas expressões faciais e olhares para câmera. No episódio *Conflict Resolution*, novos crachás estão sendo confeccionados. Jim ajuda na confecção do de Dwight e faz um trocadilho com seu nome do meio; ao invés de Kurt, digita Fart (pum em inglês). Dwight se irrita e Jim mostra-se desentendido, tentando compreender o que está escrito. Assim que Dwight sai da sala, ele olha para a câmera, sorrindo, confirmando sua intenção de se divertir às custas do colega.

### **3.2. Alogismos e Diferenças: A Desconstrução da Autoridade**

A *Dunder Mifflin* é uma empresa de médio porte de distribuição de papel, que enfrenta constantemente uma crise por não estar à altura de suas concorrentes, empresas de alcance nacional. Possui uma matriz central em Nova York e filiais em cidades menores, entre elas a *Dunder Mifflin Scranton*, onde a trama se passa. Dentre as

relações de chefia e autoridade, podemos identificar: Michael e seus chefes, os gerentes da matriz; Michael e seus funcionários e Angela com os demais funcionários do escritório.

Michael é um funcionário inconstante; na maior parte do tempo desrespeita as normas da empresa, coloca a matriz como um inimigo e considera suas regras monótonas, não condizentes com seu estilo comediante de gerenciamento. O riso se estabelece quando há um contraponto entre seus alogismos e o desconforto que trazem aos chefes da matriz, que muitas vezes ficam sem reação perante suas atitudes ultrajantes ou embaraçosas. Ao mesmo tempo em que Michael exprime extrema discordância das normas impostas, demonstra-se orgulhoso de trabalhar para *Dunder Mifflin*. Em vários episódios o riso é gerado pelo confronto entre ele e Jan Levinson, sua chefe direta, no qual ela ora descobre alguma atitude inapropriada dele, ora o impede de concretizar suas ações:

Escritório de Michael, conversa pelo telefone:

**Michael:** Será que Sua Alteza, Jan Levinson-Gould vai descer do seu trono da presidência esta noite para visitar seu súditos aqui na Dunder Mifflin, Scranton?

**Jan:** De Nova York até aí são duas horas e meia de carro.

**Michael:** Pode pegar um ônibus, vir trabalhando no caminho e dormir na volta.

**Jan:** Não.

**Michael:** Por favor, Jan. Isso é importante. Seria uma prova para os meus empregados de que você e a direção aprovam tudo isso. Então...

**Jan:** Mas nós não aprovamos isso. Você só tem verba para dar uma festa por ano. Portanto, não vamos pagar por nada. Bem..

(Michael expulsa a equipe de filmagem do seu escritório)

**Jan:** Está ouvindo?

**Michael:** Estou sim. Queria conversar com você sobre aquela...

(Michael fecha as persianas de sua sala, mas a câmera consegue captar o diálogo pela frestas da persiana lateral)

**Michael:** Mas como? Deixa disso, Jan. Olhe, você está jogando uma bomba atômica aqui.

**Jan:** Sério? Eu estou jogando uma bomba atômica em você?

**Michael:** Está! Não pode fazer isso.

**Jan:** Você já deu uma festa dia 5 de maio sem motivo...

**Michael:** Sem motivo? Era 05/05/05!

**Jan:** E também um luau...

**Michael:** Acontece uma vez em bilhões de anos!

**Jen:** E a campanha do tsunami que acabou dando a maior despesa?

**Michael:** Era uma festa pra alegrar o pessoal.

**Jen:** Eu não entendi aquilo

**Michael:** Estava explicado nos folhetos: festa, F-E-S-T-A.

**Jen:** Não entendo, Michael. Por que dar uma festa para o tsunami?

**Michael:** Bom, acho que muita gente...

**Jen:** Isso é um absurdo!

**Michael:** ...ficou abalada com as imagens da TV.  
(Segunda temporada, *The Dundies*).

É importante destacar a interferência das câmeras para o personagem. Michael gosta de se exibir para a equipe, mas quando é rechaçado por seus chefes, se mostra fraco e envergonhado, tentando fugir das filmagens, tentativas quase sempre frustradas pela indiscrição das lentes. Outro exemplo destes alogismos do personagem principal é evidenciado desde o primeiro episódio. Em um momento de piada, ele arremessa um fax da presidência no seu "arquivo especial", a lata de lixo; mais tarde, sua chefe o pergunta sobre a pauta da reunião, ao não saber responder sobre o que se tratava ocorre então o desmascaramento de sua atitude, quando Pam conta o ocorrido. Estes contrapontos representam um embate entre loucura e razão. A relação que ele mantém com a matriz fica também clara em suas interações com Toby Flanderson, o representante de recursos humanos. Toby é um funcionário da matriz no escritório, que muitas vezes controla suas ações e reporta seu mau comportamento para a gerência da empresa. Michael o trata como um inimigo e o exclui de todas as atividades divertidas do escritório, além de ofendê-lo verbalmente em toda oportunidade. Toby mostra-se incomodado com os insultos, mas apesar dos maus tratos, gostaria de se aproximar de Michael. (exemplo maybe)

Já a relação que se estabelece entre Michael e seus funcionários é complexa. São 12 empregados e com exceção de Dwight, nenhum deles o respeita, mas por questões hierárquicas precisam obedecê-lo e muitas vezes apoiar suas atitudes. Com essas personagens há uma comicidade pela ridicularização das profissões. Todos consideram Michael incompetente, discordam dos seus métodos de gerenciamento, mas são condescendentes por ele ser o chefe. Ele por outro lado, vê a todos como amigos e faz de tudo para que esse sentimento seja recíproco, o riso muitas vezes decorrendo da frustração após tentativas de ser o chefe "legal". Há também o importante papel dos depoimentos, que exprimem "a verdade" não revelada para Michael.

Depoimento individual de Jim.

**Jim:** Hum, bem, estamos todos excitados para ver essa luta. A filial de Albany está trabalhando durante o horário de almoço para prevenir demissões. Mas Michael decidiu estender nosso horário de almoço em uma hora...

Corta para o elevador

(Todos colocando casacos e entrando no elevador)

**Jim:** (Voz-over)...para que todos possam ir ao dojo\* assistir a briga dele com Dwight.  
(Episódio da segunda temporada, *The Fight*).

Dwight por outro lado, é o seu fiel escudeiro. Não só o ajuda como concorda com sua postura como chefe e faz tudo para defendê-lo. O humor é gerado a partir da comicidade pela semelhança, que é provocado pelas repetições das atitudes e pela igualdade de aspirações. Apesar de diferentes, os dois têm orgulho de fazerem parte do quadro da *Dunder Mifflin*, ambos os personagens são limitados em habilidades sociais e apesar disso, bons vendedores.

A imagem de respeito e autoridade tradicionalmente associada a pessoas em posição de liderança é oposta ao que se vê no protagonista. Por tentar ser um chefe amigo, ele é tratado com desrespeito por seus funcionários, que aprenderam a lidar com sua personalidade e até manipulá-lo. A quebra da imagem do chefe autoritário que se dá através do personagem de Michael o torna engraçado. Podemos identificar um dos elementos destacados por Bergson, associação do personagem com o fantoche de cordas; sua igenuidade e necessidade de atenção o levam a ser facilmente conduzido pelos seus empregados. Michael relega a posição de chefe e prioriza sua vontade de ter amigos. No episódio piloto, quando recebe o novo funcionário temporário, Ryan Howard, ele se descreve como um amigo em primeiro, chefe em segundo e comediante em terceiro. Esta terceira faceta de Michael aparece constantemente. Ele frequenta aulas de improvisação teatral, cita comediantes e *sitcoms* e gosta de reproduzir piadas e encenações que considera mais engraçadas. O riso se produz a partir do momento em que ele tenta ser engraçado, mas recebe como reação funcionários constrangidos e calados. No episódio *Diversity Day* da primeira temporada, um seminário sobre diversidade racial acontece no escritório, devido ao chefe reproduzir as piadas de Chris Rock<sup>28</sup> inadequadamente no local de trabalho.

Em contraponto a Michael, encontra-se a personagem Angela; apesar de não ocupar um cargo de chefia, com autoridade e poder hierárquico sobre os demais colegas, age como se fosse superior aos outros empregados, o que contribui para que ela seja a protagonista de diversos conflitos no local de trabalho. Rigorosa, moralista, religiosa, ela não mede

---

<sup>28</sup> Chris Rock é um comediante negro americano, que costuma em suas apresentações fazer piadas com temas como: racismo, cultura negra e sexualidade.

palavras quando profere julgamentos sobre seus colegas. No episódio *The Alliance* da primeira temporada, durante uma reunião do comitê de planejamento de festas, surge a ideia de utilizar fitas coloridas para a decoração. Quando Pam pergunta “Que tal fitas da cor verde?”, Angela diz que verde é uma cor meio vulgar, enquanto Phyllis sentada ao seu lado usa uma blusa da cor verde.

A graça de sua personalidade está ligada a comédia da diferença; todos os personagens possuem características bem distintas, mas Angela se destaca por sempre se colocar em posição contrária a opinião da maioria, e quase sempre acaba não sendo considerada. Ela exerce seu poder em duas funções: em menor escala como supervisora dos contadores e de forma mais autoritária como chefe do comitê de planejamento das festas. Perfeccionista, torna-se engraçada ao tentar satisfazer todas as exigências absurdas que Michael faz quando o assunto é diversão - desde uma decoração arrojada até a presença de uma celebridade, mas ainda assim não leva em consideração a opinião das outras mulheres que fazem parte do comitê.

Entre as relações conflituosas que envolvem a personagem e rendem mais risadas está o seu embate com Phyllis. Ela procura sempre acatar as decisões de Angela, mas em determinadas situações, geralmente relacionadas ao comitê, ela a enfrenta, ainda que de forma branda, chegando até a sussurrar insultos, que carregam grande carga de humor. Nas duas personagens, existe uma divergência entre suas personalidades e seu aspecto físico: Angela é magra, possui baixa estatura e uma aparência frágil, mas apresenta uma personalidade imponente. Já Phyllis é alta, obesa e possui uma estrutura física forte, mas demonstra uma personalidade medrosa e submissa. A quebra de expectativas em relação às duas personagens intensifica o humor nesses conflitos.

### **3.3. A Ridicularização das Profissões: o Tédio e o Estereótipo.**

A temática principal de *The Office* é abordar o dia a dia dos funcionários da *Dunder Mifflin*, através de uma equipe de filmagens que chega ao local de trabalho desses personagens. É estabelecida então uma crítica ao modelo de trabalho dos escritórios modernos, apresentadas através de duas vertentes. A primeira e mais explorada pela série representa o tédio da rotina de trabalho. As atividades são simbolizadas como tarefas insignificantes, que não exigem muita criatividade ou esforço intelectual e por isso contribuem com uma constante monotonia, condizente com a definição de

ridicularização das profissões, empregada por Propp. É na quebra destes momentos de mesmice que ocorre o humor.

O destaque deste aspecto são as pegadinhas que Jim prega em Dwight. Eles ocupam o mesmo cargo, mas possuem visões opostas sobre a empresa. Enquanto Jim encara seu emprego como algo temporário, que não precisa ser executado com tanta responsabilidade, Dwight é leal a *Dunder Mifflin* e seu chefe Michael Scott e exerce sua função com extrema seriedade, o que leva com que suas concepções sobre o trabalho entrem em choque.

**Dwight:** Ele colocou meus pertences na gelatina de novo.

(Pam começa a rir)

**Dwight:** Isso é muito profissional, obrigado. É a terceira vez, e não foi engraçado das outras vezes também Jim...

(Cena continua)

**Jim:** Ok Dwight, me desculpe, porque eu sempre fui o seu maior flã.  
(Episódio da primeira temporada, *Pilot*).

Como forma de dar um troco no extremismo com o qual Dwight encara o ambiente corporativo, Jim frequentemente prega peças nele, abusando da ingenuidade que se camufla sob sua dedicação ao trabalho. Contando na maioria das vezes com a ajuda de Pam, Jim gosta de criar situações inusitadas que tirem o colega do sério. Dwight, por sua vez, retribui denunciando as ações de Jim a Michael ou Toby, na esperança de conseguir que seu rival seja demitido, ou ainda tentando dar o troco, mas sem êxito. Os trotes de Jim são sua maneira principal de ocupar o tempo e vão desde pequenas atividades, como colocar seu grampeador na gelatina, a projetos elaborados, enviando currículos de Dwight para empresas em todo país. Os outros empregados, apesar de geralmente não se envolverem diretamente, se divertem com as pegadinhas.

Existe uma inversão de valores no caso dos personagens. Jim é desleixado com seu trabalho e um funcionário de desempenho regular, enquanto Dwight é responsável e traz boa margem de lucro com seu alto número de vendas, que são reconhecidas através de prêmios concedidos pela empresa. No entanto, a personalidade excêntrica e introvertida de Dwight causa estranheza não só aos seus chefes e colegas, como ao público, enquanto Jim nos é apresentado como um rapaz gentil, divertido, acessível e entrosado com os colegas; mesmo sendo o autor das pegadinhas, o público é conduzido a ficar do lado dele, pois Jim representa o papel do bom moço na série. O humor que se

configura através da relação dos dois personagens é o fazer de bobo; eles se apresentam como forças opostas, e quando a ingenuidade de Dwight é explorada por Jim, o riso é produzido.

Outro ponto importante a ser destacado em relação ao tédio são os jogos inventados pelos personagens como forma de driblar a rotina desgastante. Esse aspecto é uma constante nos episódios: em diversos momentos em que um monitor aparece em quadro, podemos ver abertos jogos como paciência ou *free-cell*. A questão dos jogos e brincadeiras de escritório é de tamanha relevância na série, que a discussão foi tema de um episódio. Em *Office Olympics*, Michael sai juntamente com Dwight para fechar a compra de sua casa. Com os dois fora do trabalho, cria-se um ambiente propício para que os outros funcionários sintam-se menos vigiados e apresentem uns aos outros seus jogos. A partir disso, eles organizam um campeonato interno, chamado de Olimpíadas do Escritório. As disputas vão desde atirar bolinhas de papel nos cestos de lixo até corridas segurando canecas cheias de café. A brincadeira acaba no exato momento em que Michael e Dwight retornam ao escritório. O fato de todos estarem entediados e se unirem pelo objetivo comum de fugir da rotina produz o riso pela semelhança, além da ridicularização das profissões.

A outra vertente se configura através das relações estabelecidas entre os funcionários do escritório e do depósito. Em questões hierárquicas, eles ocupam a posição mais baixa da empresa. Michael considera o ambiente um local exótico assim como as pessoas que trabalham lá. Ele demonstra desconhecer o trabalho deles e os funcionários lhe parecem mais durões por executarem a mão de obra pesada.

Homens reunidos no escritório

**Michael:**...e eu sei, nós amamos nossos empregos de almofadinhas e nosso escritório divertido e agitado, mas vocês sabem que abaixo de nós, existe outro mundo. O mundo do depósito. Um mundo cheio de suor e sujeira e vida. Vida! As entranhas do escritório. Esses caras lá embaixo são homens de verdade, fazendo trabalho de verdade. (Segunda temporada, *Boys and Girls*).

Eles, por sua vez, se aproveitam da insegurança de Michael e o tratam com desrespeito, sendo ofensivos em diversas ocasiões. Tratam o chefe por "Mike" e fazem o que querem, pregando peças na ingenuidade de Michael acerca de certas questões,

geralmente relacionadas com assuntos de gangues. O chefe presume que por serem negros de grande porte, em sua maioria, que pertençam a grupos de rua, o que leva eles a inventarem termos, sinais e saudações. Eles se divertem, e conseqüentemente divertem o público quando fazem Michael de bobo. Além de intimidar o chefe, os trabalhadores do depósito também mantêm uma postura ameaçadora com os outros funcionários do escritório, que é imposta através de uma aparente superioridade física. A graça acontece nas investidas falhas de Michael ao tentar mesclar os dois mundos. Enquanto ele estimula uma interação, os funcionários de ambos os lados mostram-se incomodados e não demonstram interesse em relacionar-se entre si.

Michael e os outros funcionários não demonstram uma preocupação em conhecer os trabalhadores do depósito. A maioria por falta de identificação, mas Michael por possuir uma visão estereotipada daquele mundo. Ele acredita que, por serem trabalhadores de mão de obra pesada, são pessoas de pouca instrução, que não tiveram oportunidades na vida, que moram em subúrbios e fazem parte de gangues nos bairros em que vivem. O humor é produzido também pela comicidade da diferença: o choque se apresenta entre a visão de Michael e o que eles realmente são, trabalhadores comuns.

### **3.4. Diferenças e Semelhanças: A Comicidade nas Relações Amorosas**

Apesar de não serem sempre cômicos, os relacionamentos amorosos tem grande destaque nos episódios e apresentam-se como o elemento de continuidade da série. São as relações amorosas que possuem maior profundidade dramática e conduzem diversas situações cômicas com os conflitos que aparecem ao longo das temporadas. Pode-se dizer que as relações amorosas são as constantes em *The Office*; sempre existe um suspense ou expectativa em relação a algum casal. Desde o piloto somos apresentados ao romance principal, Jim e Pam, e acompanhamos o desenvolvimento do relacionamento, que se torna um dos eixos centrais da trama. A partir da segunda temporada, são introduzidos outros casais e o relacionamento dos dois passa do platônico para o real.

O entrosamento entre os dois personagens é estabelecido desde o piloto, quando conversam e falam um sobre o outro em seus depoimentos; isso chega a sugerir algum envolvimento amoroso até Roy, noivo de Pam, entrar em cena. O riso acontece muitas



vezes a partir dos trotes que os dois planejam juntos para Dwight e os jogos que inventam para se livrar do tédio, configurando-se como o riso da semelhança. A comédia passa superficialmente pela relação dos dois personagens e aparece através da intimidade do casal, seus gostos e pensamentos afins. No episódio *Drug Testing* da segunda temporada, Jim faz imitações de outros colegas para entreter Pam. Durante a brincadeira, ambos proferem uma frase ao mesmo tempo e inicia-se um jogo: Jim deve ficar em silêncio até comprar um refrigerante para ela. Ao perceber que não havia um da marca desejada por Pam, ela o faz continuar mudo durante o resto do dia. Ao final do expediente a recepcionista dá fim à brincadeira, comprando um refrigerante para si mesma, por não aguentar mais ficar sem conversar com ele. Eles provocam mais risadas através de suas relações com outros personagens, isso porque o clima criado em torno dos dois desperta a emotividade e o sentimentalismo que, segundo Bergson, são elementos que se opõem ao fazer rir.

Um relacionamento conflituoso é o de Michael e Jan. Por ela ser sua chefe, há uma questão hierárquica de trabalho envolvida e ela prefere que sua relação com Michael não se torne pública. Ele, por outro lado, faz questão de contar para todos no escritório e fazer comentários relacionado aos dois sempre que fala com Jan. Após o seu primeiro beijo, ocorre o diálogo a seguir:

Escritório de Michael, ele fala para câmera:

**Michael:** Interessante, Jan está me ligando. Talvez não foi tão mútuo. (Aperta um botão no telefone, iniciando a conversa). Sim.

**Jan:** (no viva-voz) Michael.

**Michael:** Jan, ao que devo este prazer?

**Jan:** Eu estou retornando suas muitas ligações.

**Michael:** Bem, oi pra você também. Hum, eu só..hum..eu só queria dar um ponto final no que aconteceu entre nós depois da reunião que tivemos no estacionamento do Chilli's.

**Jan:** Mas nós não aprovamos isso. Você só tem verba para dar uma festa por ano. Portanto, não vamos pagar por nada. Bem.. (Michael expulsa a equipe de filmagem do seu escritório)

**Jan:** Não. Não. Nós não vamos discutir isso, Michael. A única que eu quero falar com você durante a avaliação da sua performance é sobre suas ideias concretas para melhorar sua filial.

**Michael:** Bem, claro que essa, hum, avaliação é uma formalidade por causa do que aconteceu, hum, na nossa reunião no estacionamento do Chilli's...

**Jan:** A avaliação é tudo menos uma formalidade, Michael. E eu espero que você esqueça qualquer coisa que possa ter acontecido entre nós e exiba um comportamento completamente profissional.

**Michael:** Eu estou pensando em você.

**Jan:** Ok..esse é um exemplo de comportamento não profissional.  
(Segunda temporada, *Performance Review*).

O humor é gerado pela comicidade das diferenças; personalidades opostas que se unem: enquanto Jan é centrada, racional e pouco emotiva, Michael é irresponsável, inconsequente e carente de atenção. Os alogismos presentes na construção do personagem de Michael também contribuem para intensificar o humor nas situações entre os dois; assim como ele não sabe conduzir sua vida profissional, com suas relações amorosas não é diferente.

Em meados da segunda temporada surge um novo casal na empresa, Angela e Dwight. O relacionamento dos dois é inesperado, pois ambos os personagens possuem personalidades fortes e mostram-se pessoas difíceis de lidar. O riso entre os dois está na tentativa de manter o relacionamento em segredo no escritório e nas formas exdrúxulas como os dois se relacionam. A partir do momento em que as câmeras confirmam o relacionamento, o foco fica nas formas absurdas como eles interagem; falando sobre si em terceira pessoa, sem fazer contato visual e evitando troca de olhares ou conversar um com o outro durante o expediente. Pouco se vê de contato físico entre os dois, e quando isso ocorre, a câmera os flagra em locais pouco convencionais, como na casa de cachorro durante uma festa na casa de Jim, no episódio *E-mail Surveillance*. Inicialmente, o riso ocorre pela comicidade das diferenças, pois os dois parecem pessoas de personalidades opostas e inadequadas para um relacionamento amoroso. Após o envolvimento ser revelado para os espectadores, gradativamente vemos que os dois são parecidos e possuem valores morais semelhantes.

O casal mais explorado de forma cômica é Ryan e Kelly. Isso provém da construção dos personagens; Ryan é reservado e não pretende criar nenhum tipo de vínculo com a empresa, tanto de cunho profissional quanto emocional. Ele não quer ter um apelido, não personaliza sua mesa, não se envolve amigavelmente e muito menos procura por um relacionamento amoroso dentro do escritório. Já Kelly é uma jovem sonhadora, romântica, falante e extrovertida. Suas expectativas são de que seu relacionamento seja um conto de fadas e leve a casamento e filhos. Até seu figurino se modifica a partir do interesse nele; ela passa a usar roupas em tons de rosa, mais femininas, que refletem as mudanças na personagem. A comicidade se dá a partir das tentativas desesperadas de

Ryan de escapar das investidas; já Kelly encara o relacionamento de forma passional, sempre reclamando da pouca atenção que ele lhe dispensa. As ações insesatas de Kelly se configuram como alogismos em constante embate com o lado racional de Ryan.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o objetivo de identificar a construção do riso em *The Office*, o presente trabalho analisou as duas primeiras temporadas com o foco em seus recursos narrativos, evocando os elementos do formato *reality-show* que estão a serviço do humor na série, as relações de trabalho e os relacionamentos amorosos por serem os aspectos mais enfatizados no seriado. Para tanto, recorreremos à metodologia de Análise da Poética da Ficção Seriada a relacionando com as estratégias da comicidade propostas por Bergson e Propp. A ausência de uma metodologia que buscasse compreender as especificidades do objeto de estudo, certamente limitou os caminhos analíticos. Porém a aplicação das teorias dos dois autores a respeito das formas pelas quais a comicidade é suscitada forneceu uma base coerente e extremamente útil para os nossos objetivos.

Após a análise, foi possível observar os modos de fazer rir mais recorrentes em *The Office* a partir do riso de zombaria, destacando entre suas formas de comicidade os alogismos, a comicidade das diferenças e das semelhanças, o fazer de bobo, a mentira e em destaque a ridicularização das profissões. Foi também identificado como importantes algumas divisões linguísticas do humor, como o trocadilho, o paradoxo e a ironia. Com a divisão da análise em eixos temáticos, pudemos averiguar quais formas de comicidade se sobressaem mais em determinados pontos, como os alogismos nas formas de representação do poder hierárquico, e na própria caracterização de cada personagem, com destaque para a do chefe Michael Scott. Foi interessante também perceber que enquanto a série inova ao mesclar formatos e aspectos da telerealidade e ficção, ao mesmo tempo se utiliza de artifícios da comédia teorizados por Bergson e Propp como presentes em obras do teatro e da literatura desde o início do século passado.

Considerando todas as limitações e características que são inerentes a uma monografia de conclusão de curso, acreditamos que este trabalho apresentou uma pequena contribuição para essa área de estudo ao analisar uma série de comédia partindo do que ela se propõe: o fazer rir. Somente após um olhar mais apurado sobre suas estratégias internas e externas pudemos observar recorrências e pontos novos ao gênero. Acreditamos que a análise pode dar pistas sobre uma nova conformação das *sitcoms* que relacionam elementos de telerealidade na ficção para o humor e um acréscimo aos

estudos relacionados à *The Office*, uma vez que dentre os poucos trabalhos acadêmicos encontrados sobre a série, não conseguimos identificar nenhum no Brasil ou na língua portuguesa.

Durante o processo de estudo, um dos pontos que tivemos maior dificuldade foi o de transpor para o papel as cenas de humor, visto que grande parte da graça na série está ligada a atuação, edição e montagem e não tanto aos elementos textuais. A própria tradução das mesmas já se configurava como uma barreira durante a transposição de algumas piadas, uma vez que nem todas as expressões idiomáticas na língua inglesa encontravam formas similares no português, exigindo de nós um esforço maior para tentar manter a comicidade sem modificar o seu sentido.

Pudemos também vislumbrar outras possíveis vertentes para pesquisa do humor na ficção seriada que não pudemos aprofundar na nossa análise, mas que consideramos de grande importância, especialmente no caso de *The Office*, que é sua relação com sua série original, averiguando os aspectos mantidos em sua versão e pontos que foram modificados para sua adaptação. Seria interessante também relacionar a série original britânica com suas outras versões, visto que além da versão americana a série conta com versões no Chile, França, Alemanha e Canadá. Perceber quais aspectos fazem de *The Office* uma série capaz de dialogar não só com os vários países em que é exibido mas também com os que o adaptam é algo que merece ser visto no futuro para uma maior compreensão de como e quais estratégias da série original foram remodeladas a diferentes culturas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEGRIA, João. Reality Show: breve exercício de circunscrição do gênero narrativo. In: DUARTE, E. B.; CASTRO, M. L. D. (Org.). **Televisão, entre o mercado e a academia**. 1ª ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006, p. 301-311.

ARBEX JÚNIOR, José. **Showrnlismo - a notícia como espetáculo**. 2ª ed. São Paulo: Casa Amarela, 2001.

BARBERO, J. M. **Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

BERGSON, Henri. **O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CASTRO, Cosette. **Por que os reality shows conquistam audiências?** São Paulo: Paulus, 2006.

DUARTE, E. B. **Televisão: ensaios metodológicos**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

DUARTE, E. B. **Sitcoms: entre o lúdico e o sério**. DeSignis, Barcelona, 2009.

DUARTE, E. B. **Sitcoms: novas tendências**. Animus, Santa Maria, 2009.

DUARTE, E. B. . **Televisão: embaralhamento entre reais e realidades discursivas**. Verso & Reverso, São Leopoldo, 2005.

GOMES, Wilson. La poética Del cine y la cuestión del método em el análisis fílmico. **Significação: Revista brasileira de semiótica**, Curitiba, v.21, p.85-106, 2004.

IMDB – Internet Movie Database. Disponível em: <<http://www.imdb.com>>. Acesso em: 22 nov. 2009.

KOPP, Juliana B. **Análise da Representação Feminina em Sex and The City**. 2006. Trabalho de Conclusão de Curso – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. Ed. Moderna. São Paulo, 1998.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Editora Ática S.A, 1992.

Ricky Gervais...Obviously. Disponível em: <<http://www.rickygervais.com>>. Acesso em: 21 out. 2009.

SARAIVA, L. R.; CANNITO, N. **Manual de roteiro ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad, 2004.

SAVORELLI, Antonio. **The New American Televisual Comedy: Semiotic Inquiry into an Evolution**. Università IULM, Milan, Italy, 2007.

SOUZA, José C.A. de. **Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira**. São Paulo: Summus Editora, 2004.

SOUZA, Maria C. J. de. Guia de Orientação – Levantamento de Dados. **Exercício de Análise da Poética da Ficção Seriada Televisiva**. Grupo de Pesquisa A-tevê. Salvador, 2009.

**TV.com**. Disponível em: <<http://www.tv.com>> . Acesso em: 29 out.2009.

**TV by the Numbers**. Disponível em: <<http://www.tvbythenumbers.com>> . Acesso em: 27 out. 2009.

**The Office Nielsen Ratings, Seasons 1-4**. Disponível em: <<http://www.officetally.com/the-office-nielsen-ratings>>. Acesso em: 15 out.2009.

**The Office Nielsen Ratings, Season 5**. Disponível em: <<http://www.officetally.com/the-office-nielsen-ratings-season-5>>. Acesso em: 15 out.2009

### **Filmografia Analisada**

*The Office* (2005, NBC, USA)

## APÊNDICES

## Apêndice A – Tabela de informações de programas mencionados

| Série                       | Criadores  | Ano de Estreia | Ano de Término | Canal | Versão Original                           | País   |
|-----------------------------|--|----------------|----------------|-------|---|--------|
| <i>10 Anos Mais Jovem</i>   | <i>Maverick Television</i>                                 | 2009           | -              | SBT   | <i>10 Years Younger</i> (Inglaterra)      | Brasil |
| <i>30 Rock</i>              | Tina Fey   | 2006           | -              | NBC   | -   | EUA    |
| <i>According to Jim</i>     | Tracy Newman e Jonathan Stark                              | 2001           | 2009           | ABC   | -   | EUA    |
| <i>American Idol</i>        | Simon Fuller   | 2002           | -              | FOX   | -   | EUA    |
| <i>America's Got Talent</i> | Simon Cowell, Ken Warwick, Cécile Frot-Coutaz e Jason Raff | 2006           | -              | NBC   | <i>Britain's Got Talent</i> (Inglaterra)  | EUA    |
| <i>The Amazing Race</i>     | Elise Doganieri e Bertram van Munster                      | 2001           | -              | CBS   | -   | EUA    |
| <i>An American Family</i>   | Alan e Susan Raymond                                       | 1973           | 1973           | PBS   | -   | EUA    |
| <i>The Apprentice</i>       | Mark Burnett   | 2004           | -              | NBC   | -   | EUA    |
| <i>Aqui Agora</i>           | -  | 1991           | 1997           | SBT   | -   | Brasil |
| <i>Astros</i>               | -  | 2008           | 2008           | SBT   | <i>Britain's Got Talent</i> (Inglaterra). | Brasil |



| <b>Série</b>                          | <b>Criadores</b>                                     | <b>Ano de Estreia</b> | <b>Ano de Término</b> | <b>Canal</b> | <b>Versão Original</b>                                       | <b>País</b> |
|---------------------------------------|--|-----------------------|-----------------------|--------------|--|-------------|
| <i>Big Brother</i>                    | John De Mol/<br>Endemol                              | 1999                  | -                     | Veronica     |  | Holanda     |
| <i>Big Brother Brasil</i>             | John De Mol/<br>Endemol                              | 2002                  | -                     | Globo        | <i>Big Brother</i><br>(Holanda)                              | Brasil      |
| <i>The Biggest Loser</i>              | Dave Broome  | 2004                  | -                     | NBC          | -  | EUA         |
| <i>Britain's Got Talent</i>           | Simon Cowell e<br>Sycy TV                            | 2007                  | -                     | ITV          | -  | Inglaterra  |
| <i>Boy Meets Boy</i>                  | Douglas Ross, Dean<br>Minerd e Tom<br>Campbell       | 2003                  | 2003                  | Bravo        | -  | EUA         |
| <i>Casa dos Artistas</i>              | -  | 2001                  | 2004                  | SBT          | Suposto plágio do<br>formato <i>Big Brother</i><br>(Holanda) | Brasil      |
| <i>Community</i>                      | Dan Harmon   | 2009                  | -                     | NBC          | -  | EUA         |
| <i>The Cosby Show</i>                 | Ed. Weinberger,<br>Michael J. Leeson e<br>Bill Cosby | 1984                  | 1992                  | NBC          | -  | EUA         |
| <i>CSI: Crime Scene Investigation</i> | Anthony E. Zuiker                                    | 2000                  | -                     | CBS          | -  | EUA         |
| <i>Curb Your Enthusiasm</i>           | Larry David  | 2000                  | -                     | HBO          | -  | EUA         |
| <i>Desperate Housewives</i>           | Marc Cherry  | 2004                  | -                     | ABC          | -  | EUA         |
| <i>Dr. 90210</i>                      | Phil Han, Dione Li e<br>Ann Epstein-Cohen            | 2004                  | -                     | E!           | -  | EUA         |
| <i>Dança dos Famosos</i>              | Fenia Vardanis                                       | 2005                  | -                     | Globo        | Strictly Come<br>Dancing<br>(Inglaterra)                     | Brasil      |

| <b>Série</b>                          | <b>Criadores</b>                           | <b>Ano de Estreia</b> | <b>Ano de Término</b> | <b>Canal</b>        | <b>Versão Original</b>                  | <b>País</b> |
|---------------------------------------|--|-----------------------|-----------------------|---------------------|---|-------------|
| <i>E.R.</i>                           | Michael Crichton                           | 1994                  | 2009                  | NBC                 | -                                       | EUA         |
| <i>Esquadrão da Moda</i>              | -  | 2009                  | -                     | SBT                 | <i>What Not to Wear</i><br>(Inglaterra) | Brasil      |
| <i>Everybody Hates Chris</i>          | Chris Rock e Ali LeRoi                     | 2005                  | 2009                  | UPN/CW              | -                                       | EUA         |
| <i>Extreme Makeover</i>               | Louis H. Gorfain e Shanda Sawyer           | 2002                  | 2007                  | ABC                 | -                                       | EUA         |
| <i>Extreme Makeover: Home Edition</i> | -  | 2003                  | -                     | ABC                 | -                                       | EUA         |
| <i>The Family</i>                     | Franc Roddam e Paul Watson                 | 1974                  | 1974                  | BBC                 | -                                       | Inglaterra  |
| <i>The Farm</i>                       | Strix (produtora)                          | 2001                  | -                     | -                   | -                                       | Suécia      |
| <i>A Fazenda</i>                      | Strix                                      | 2009                  | -                     | Record              | <i>The Farm</i><br>(Suécia)             | Brasil      |
| <i>Frasier</i>                        | David Angell, Peter Casey e David Lee      | 1993                  | 2004                  | NBC                 | -                                       | EUA         |
| <i>Friends</i>                        | David Crane e Marta Kauffman               | 1994                  | 2004                  | NBC                 | -                                       | EUA         |
| <i>Fringe</i>                         | J. J. Abrams, Alex Kurtzman e Roberto Orci | 2008                  | -                     | FOX                 | -                                       | EUA         |
| <i>Gay, Straight or Taken?</i>        | -  | 2007                  | 2007                  | Lifetime Television | -                                       | EUA         |
| <i>Grey's Anatomy</i>                 | Shonda Rhimes                              | 2005                  | -                     | ABC                 | -                                       | EUA         |

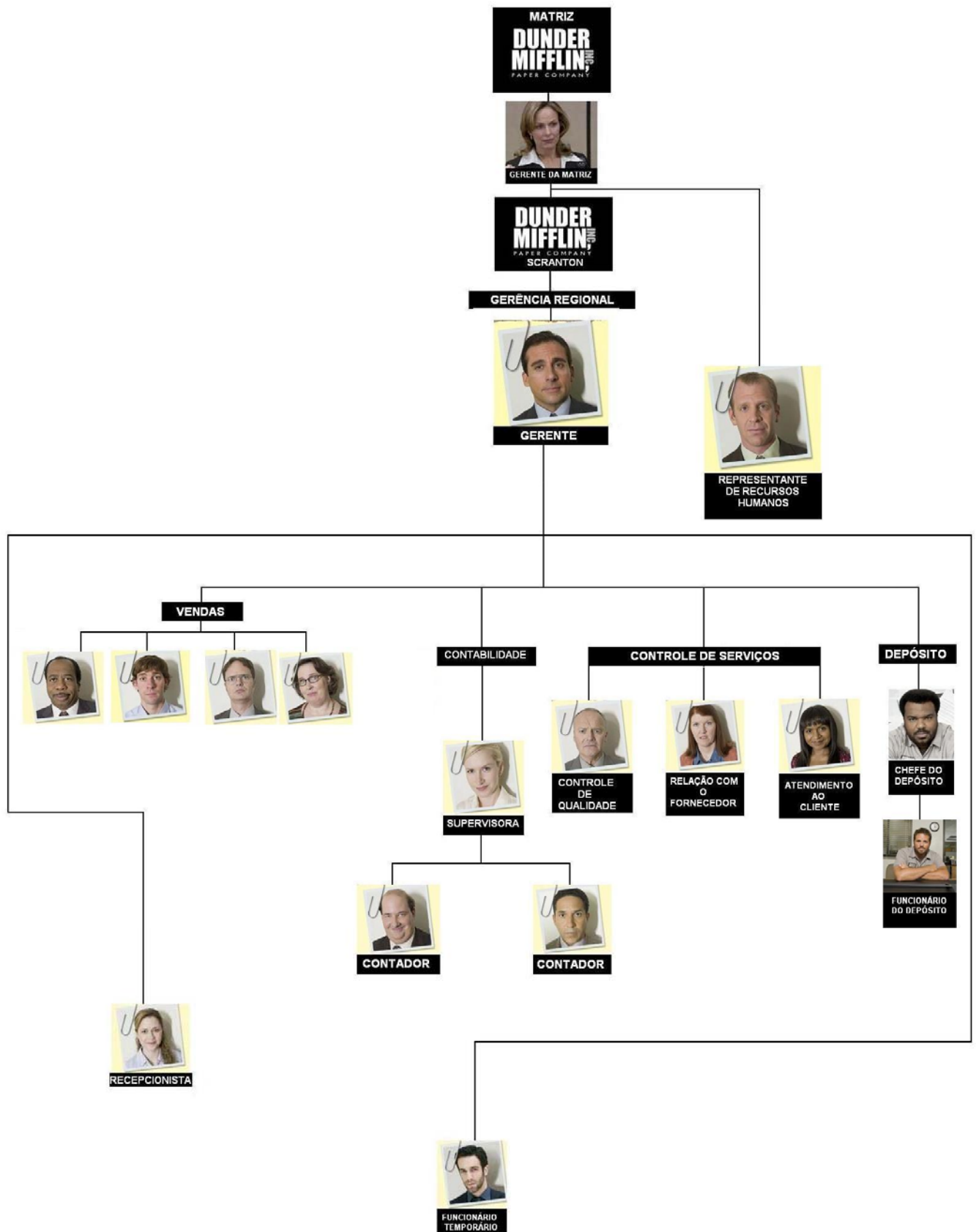
| <b>Série</b>                  | <b>Criadores</b>                                  | <b>Ano de Estreia</b> | <b>Ano de Término</b> | <b>Canal</b>   | <b>Versão Original</b>     | <b>País</b> |
|-------------------------------|---|-----------------------|-----------------------|----------------|----------------------------|-------------|
| <i>The Hills</i>              | Adam DiVello                                      | 2006                  | -                     | MTV            | -                          | EUA         |
| <i>House M.D.</i>             | David Shore                                       | 2004                  | -                     | FOX            |                            | EUA         |
| <i>I Love Lucy</i>            | Jess Oppenheimer, Bob Carroll Jr. e Madelyn Davis | 1951                  | 1960                  | CBS            | -                          | EUA         |
| <i>Ídolos</i>                 | Simon Fuller                                      | 2006                  | -                     | SBT/Record     | <i>American Idol</i> (EUA) | Brasil      |
| <i>Jornal Nacional</i>        | -   | 1969                  | -                     | Globo          | -                          | Brasil      |
| <i>Kid Nation</i>             | Tom Forman Productions                            | 2007                  | 2007                  | CBS            | -                          | EUA         |
| <i>King of Queens</i>         | David Litt e Michael J. Weithorn                  | 1998                  | 2007                  | CBS            | -                          | EUA         |
| <i>Laguna Beach</i>           | Liz Gateley                                       | 2004                  | 2006                  | MTV            |                            | EUA         |
| <i>Lost</i>                   | Jeffrey Lieber, J.J. Abrams e Damon Lindelof      | 2004                  | -                     | ABC            | -                          | EUA         |
| <i>M*A*S*H</i>                | H. Richard Hornberger                             | 1972                  | 1983                  | CBS            | -                          | EUA         |
| <i>Mais Você - Super Chef</i> | Magical Elves Productions                         | 2008                  | -                     | Globo          | <i>Top Chef</i> (USA)      | Brasil      |
| <i>Mary Kay and Johnny</i>    | Mary Kay e Johnny Stearns                         | 1947                  | 1950                  | DuMont/CBS/NBC | -                          | EUA         |
| <i>Meet Ricky Gervais</i>     | Ricky Gervais e Stephen Merchant                  | 2000                  | 2000                  | Channel 4      | -                          | Inglaterra  |
| <i>O Melhor do Brasil</i>     | -   | 2005                  | -                     | Record         | -                          | Brasil      |
| <i>Modern Family</i>          | Christopher Lloyd e Steven Levitan                | 2009                  | -                     | ABC            | -                          | EUA         |
| <i>My Name is Earl</i>        | Greg Garcia                                       | 2005                  | 2009                  | NBC            | -                          | EUA         |

| <b>Série</b>                               | <b>Criadores</b>                   | <b>Ano de Estreia</b> | <b>Ano de Término</b> | <b>Canal</b> | <b>Versão Original</b>                   | <b>País</b> |
|--|------------------------------------|-----------------------|-----------------------|--------------|--|-------------|
| <i>My Wife and Kids</i>                    | Don Reo e Damon Wayans             | 2001                  | 2005                  | ABC          | -  | EUA         |
| <i>Newport Harbour</i>                     | Liz Gateley                        | 2007                  | 2008                  | MTV          |  | EUA         |
| <i>No Limite</i>                           | Mark Burnett                       | 2000                  | 2009                  | Globo        | <i>Survivor</i> (EUA)                    | Brasil      |
| <i>Not Necessarily The News</i>            | John Moffitt                       | 1983                  | 1990                  | HBO          | -  | EUA         |
| <i>The O.C</i>                             | Josh Schwartz                      | 2003                  | 2007                  | FOX          | -  | EUA         |
| <i>Papai Sabe Tudo (Father Knows Best)</i> | Ed James                           | 1954                  | 1960                  | -            | -  | EUA         |
| <i>Parks and Recreation</i>                | Greg Daniels e Michael Schur       | 2009                  | -                     | NBC          | -  | EUA         |
| <i>Qual é o Seu Talento?</i>               | Simon Cowell                       | 2009                  | -                     | SBT          | <i>Britain's Got Talent</i> (Inglaterra) | Brasil      |
| <i>Queer Eye For The Straight Guy</i>      | David Collins e David Metzler      | 2003                  | 2007                  | Bravo        | -  | EUA         |
| <i>The Real World</i>                      | Mary-Ellis Bunim e Jonathan Murray | 1992                  | -                     | MTV          | -  | EUA         |
| <i>Saturday Night Live</i>                 | Lorne Michaels                     | 1975                  | -                     | NBC          | -  | EUA         |
| <i>Scrubs</i>                              | Bill Lawrence                      | 2001                  | -                     | NBC/ABC      | -  | EUA         |
| <i>Seinfeld</i>                            | Larry David e Jerry Seinfeld       | 1989                  | 1998                  | NBC          | -  | EUA         |
| <i>Simple Life: Mudando de Vida</i>        | Bunim/Murray Productions           | 2007                  | 2007                  | Record       | <i>The Simple Life</i> (USA)             | Brasil      |
| <i>The Simpsons</i>                        | Matt Groening                      | 1989                  | -                     | FOX          | -  | EUA         |
| <i>Só Falta Esposa</i>                     | Mike Fleiss                        | 2009                  | -                     | SBT          | <i>The Bachelor</i> (Inglaterra)         | Brasil      |

| <b>Série</b>                      | <b>Criadores</b>                           | <b>Ano de Estreia</b> | <b>Ano de Término</b> | <b>Canal</b> | <b>Versão Original</b>         | <b>País</b> |
|-----------------------------------|--|-----------------------|-----------------------|--------------|--------------------------------|-------------|
| <i>So You Think You Can Dance</i> | Nigel Lythgoe e Simon Fuller               | 2005                  | -                     | FOX          | -                              | EUA         |
| <i>Supernanny</i>                 | Jo Frost                                   | 2007                  | -                     | SBT          | <i>Supernanny</i> (Inglaterra) | Brasil      |
| <i>Supernatural</i>               | Eric Kripke                                | 2005                  | -                     | CW           | -                              | EUA         |
| <i>Survivor</i>                   | Charlie Parsons                            | 2000                  | -                     | CBS          | -                              | EUA         |
| <i>That 70's Show</i>             | Mark Brazill, Bonnie Turner e Terry Turner | 1998                  | 2006                  | FOX          | -                              | EUA         |
| <i>Top Chef</i>                   | Magical Elves Productions                  | 2006                  | -                     | Bravo        | -                              | EUA         |
| <i>Troca de Família</i>           | -  | 2006                  | -                     | Record       | <i>Trading Spouses</i> (EUA)   | Brasil      |
| <i>Will and Grace</i>             | David Kohan e Max Mutchnick                | 1998                  | 2006                  | NBC          | -                              | EUA         |

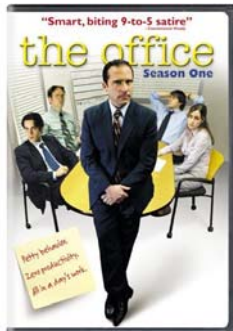
Fontes: Tv.com: [www.tv.com](http://www.tv.com)  
IMDB: [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

## Apêndice B – Diagrama de funções



## Apêndice C – Imagens dos produtos comercializados

### DVD's

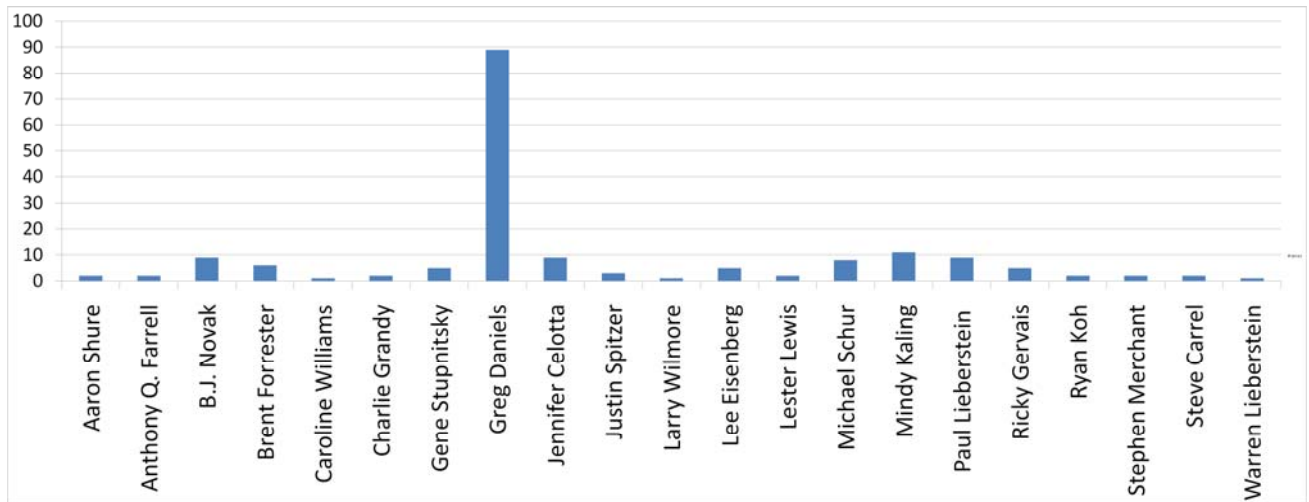


### Outros Produtos

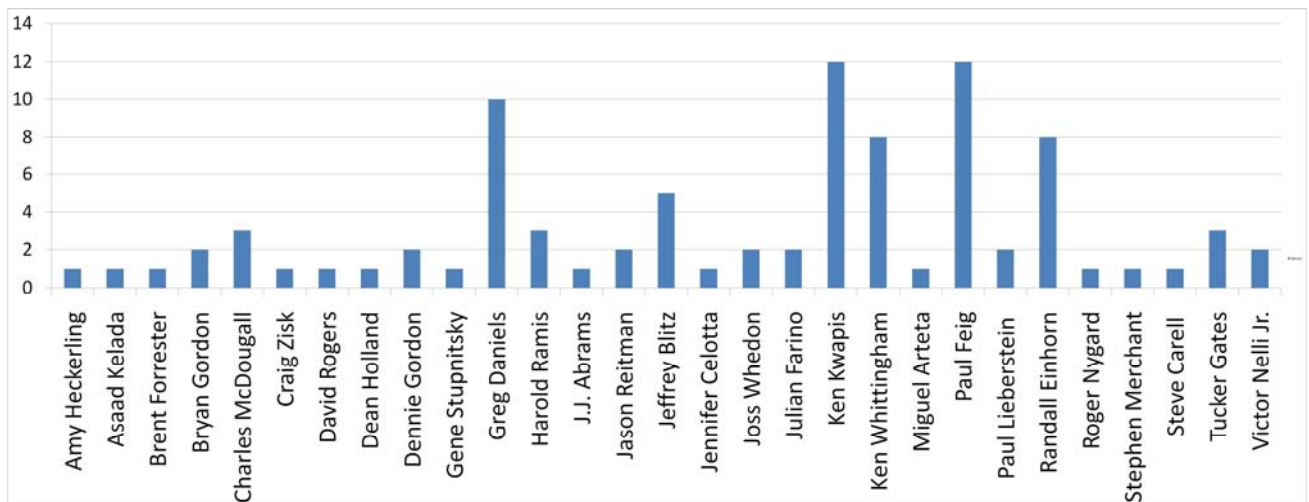


## Apêndice D – Gráfico de roteiristas e diretores

### Gráfico de roteiristas (1ª- 5ª temporada)



### Gráfico de diretores (1ª – 5ª temporada)





## ANEXOS

## Anexo A – Títulos de episódios nas duas primeiras temporadas

## 1ª Temporada

|    |   |
|----|---|
| 01 | <i>Pilot (Piloto)</i>                     |
| 02 | <i>Diversity Day (Dia da Diversidade)</i> |
| 03 | <i>Health Care (Plano de Saúde)</i>       |
| 04 | <i>The Alliance (A Aliança)</i>           |
| 05 | <i>Basketball (Basquete)</i>              |
| 06 | <i>Hot Girl (Garota Bonita)</i>           |

## 2ª Temporada

|    |   |
|----|---|
| 01 | <i>The Dundies (A Premiação)</i>                                    |
| 02 | <i>Sexual Harassment (Assédio Sexual)</i>                           |
| 03 | <i>Office Olympics (As Olimpíadas)</i>                              |
| 04 | <i>The Fire (Crise)</i>   |
| 05 | <i>Halloween (Dia das Bruxas)</i>                                   |
| 06 | <i>The Fight (A Luta)</i>   |
| 07 | <i>The Client (O Cliente)</i>                                       |
| 08 | <i>Performance Review (Avaliação)</i>                               |
| 09 | <i>E-mail Surveillance (Espionagem)</i>                             |
| 10 | <i>Christmas Party (Festa de Natal)</i>                             |
| 11 | <i>Booze Cruise (O Cruzeiro)</i>                                    |
| 12 | <i>The Injury (O Acidente)</i>                                      |
| 13 | <i>The Secret (O Segredo)</i>                                       |
| 14 | <i>The Carpet (O Tapete)</i>  |
| 15 | <i>Boys and Girls (Meninos e Meninas)</i>                           |
| 16 | <i>Valentine's Day (Dia dos Namorados)</i>                          |
| 17 | <i>Dwight's Speech (O Discurso)</i>                                 |
| 18 | <i>Take Your Daughter to Work Day (Levar a Filha no Escritório)</i> |
| 19 | <i>Michael's Birthday (O Aniversário de Michael)</i>                |
| 20 | <i>Drug Testing (Anti-doping)</i>                                   |
| 21 | <i>Conflict Resolution (Conflitos)</i>                              |
| 22 | <i>Casino Night (Noite no Cassino)</i>                              |

**Anexo B****Equipe técnica  
da série****Series Produced by**

Greg Daniels  
 Ricky Gervais  
 Stephen Merchant  
 B.J. Novak  
 Benjamin Silverman  
 Howard Klein  
 Paul Lieberstein  
 Jennifer Celotta  
 Michael Schur  
 Steve Carell  
 Mindy Kaling  
 Jake Aust  
 Brent Forrester  
 Kent Zbornak  
 Larry Wilmore  
 Lee Eisenberg  
 Gene Stupnitsky  
 James O. Kerry  
 Lester Lewis  
 Teri Weinberg  
 Randy Cordray  
 Aaron Shure  
 Angela Hamilton  
 Justin Spitzer  
 Halsted Sullivan  
 Paul Feig  
 Ken Kwapis  
 Daniel Chun  
 Charlie Grandy  
 Eric Koljan  
 Warren Lieberstein  
 David Rogers  
 Joe Port  
 Joe Wiseman  
 Roey Hershkovitz  
 Brandon Bennett

**Series Original Music  
by**

Jay Ferguson

**Series  
Cinematography by**

Randall Einhorn  
 Matt Sohn

**Series Film Editing by**

David Rogers  
 Dean Holland  
 Claire Scanlon  
 Stuart Bass  
 Gary Levy

**Series Casting by**

Allison Jones  
 Marla Garlin

**Series Production  
Design by**

Michael G. Gallenberg  
 Donald Lee Harris

**Series Art Direction  
by**

Matt Flynn

**Series Set Decoration  
by**

Steve Rostine

**Series Costume Design  
by**

Carey Bennett  
 Alysia Raycraft

**Series Makeup  
Department**

Laverne Caracuzzi  
 Kim M. Ferry  
 Debbie Pierce

Lisa Nash-Jones  
 Lisa Hans  
 Katrina Chevalier  
 Kim Ayers  
 Kenneth Paul  
 Schoenfeld  
 Cyndra Dunn  
 Marc Boyle  
 Melanie Mills  
 Shari Perry

**Series Production  
Management**

Robert Rothbard  
 Kent Zbornak  
 Teri Weinberg  
 Jake Aust  
 Eric Koljan  
 Steve Burgess  
 Briton W. Erwin

**(Fonte: IMDb)**