

## O SITCOM DE CÂMERA ÚNICA E A SERIALIZAÇÃO DO ESTILO NA COMÉDIA DE TV

Christian H. Pelegrini\*

**Resumo:** o artigo busca as origens do sitcom de câmera única e o surgimento da serialização do estilo em programas cômicos televisuais a partir da década de 1990. Para tal, traçamos um histórico da oposição entre os dois modos de se produzir sitcoms na indústria televisual (o multicâmera e o de câmera única), abordando-os desde sua origem na TV em direto até a progressiva diferenciação a partir da década de 1980.

**Palavras-chave:** Sitcom. Multicâmera. Câmera Única. Estilo. Televisualidade.

Desde muito cedo em sua história, a TV americana faz uso de narrativas cômicas seriadas. A razão de os *sitcoms* terem se tornado bem cedo populares nas redes de TV está na prolífica relação que estes tinham junto ao público americano, demandando baixos custos de produção. Quando se observa o gênero mais de perto, o que de imediato se parece com um grupo indistinto de programas produzidos segundo os mesmos procedimentos técnicos, acaba por se revelar em grupos produzidos de dois modos diferentes: o multicâmera e o de câmera única. Ainda que guardem semelhanças que permitam colocá-los em um mesmo gênero televisual, a dualidade de modos de produzir aos poucos acirra diferenças estéticas e provoca, a partir da década de 80, uma grande variedade de modos de narrar comicamente. O presente trabalho traça um breve histórico do *sitcom* de câmera única e a possibilidade que este desenvolve em serializar não só seu conteúdo, mas aspectos formais da narrativa audiovisual, trazendo para o programa cômico identidades de estilo.

Ainda que em outro trabalho (PELEGRINI, 2014) tenhamos apontado as limitações de abordagens definicionais dos gêneros televisuais, nos limites deste trabalho poderemos fazê-lo sem prejuízos. O que tomamos como *sitcoms* são programas cômicos serializados, em que se repetem personagens e premissas dramáticas. Opõem-se aos outros textos cômicos presentes nas programações de TV americana: os programas de *sketches*, os programas com monólogos cômicos (como os *late nights*) e as ocorrências esporádicas de comicidade nos demais programas.

O *sitcom* se estabelece quase junto da própria televisão nos lares americanos do pós Segunda Guerra. Com títulos esporádicos nos primeiros anos, estes viriam a se tornar a “vaca leiteira” das redes de TV a partir da década de 1950.

Como muito do conteúdo da TV de então, os *sitcoms* têm raízes bem radiofônicas. *Mary Kate and Johnny* (DuMont/NBC, 1947-1950), tido como o primeiro *sitcom* da TV, era originalmente um programa de rádio. *I Love Lucy* (CBS, 1951-1956), programa que definiu as principais convenções do gênero, era a versão televisual do radiofônico *My Favorite Husband*. Marc (2005) atribui o *sitcom* de TV à transição de dois tipos de

---

\* Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Professor Adjunto no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: christian.pelegrini@gmail.com.

programas radiofônicos bastante populares na década de 1940. De um lado, as chamadas “comédias de dialeto” (MARC, 2006, p.16), em que narrativas seriadas sobre imigrantes ou minorias faziam chacota de peculiaridades étnicas, explorando sotaques e hábitos culturais como elemento cômico. Embora hoje sejam percebidas como grotescas, tais formas eram muito frequentes no *dial* de rádio desde a década de 30. Outro tipo de programa cômico que estaria na origem do *sitcom* de TV eram os programas de variedades, em que comediantes apresentavam performances de músicos e outros artistas, intercalando os números com diálogos cômicos apoiados em suas próprias personificações (MARC, 2005, p. 20). Aos poucos, as intervenções dos apresentadores acabavam por transformá-los em personagens que se desenvolviam e ganhavam narratividade.

Muitos destes programas de rádio também alteram seu modo de serialização (de capitular a episódico) e sua frequência (de diário à semanal) antes da transição à TV. Tais traços seriam depois mantidos em suas versões televisuais.

Ao fazer da TV uma extensão de suas atividades, as redes de rádio transferem ao novo meio um *know-how* técnico, administrativo e, principalmente, artístico. Os nomes que já eram conhecidos há anos no rádio são convocados a atrair audiência para a TV. Neste processo, transferem-se ao novo meio também os seus programas ou adaptações deles (MINTZ, 1985, p. 109). É o que ocorre com o já mencionado *Mary Kate and Johnny*, mas também com *Life of Riley*, *The Adventures of Ozzie and Harriet*, *The George Burns and Gracie Allen*, *Amos ã Andy*, *The Goldbergs* e tantos outros títulos.

Tais programas vão se estabelecer em um contexto técnico bastante incipiente. Nesse sentido, ao propormos abordar a história do *sitcom* de câmera única, devemos observar que só se pode qualificar um programa assim quando este tem uma oposição, um outro modo possível. Não foi assim antes de 1951.

Os primeiros *sitcoms* surgem em uma TV que funciona, em grande parte, transmitindo em direto (enquanto o evento acontece no estúdio, é recebido em casa). Até que o videotape fosse introduzido pela Ampex em 1956, a maioria dos registros da programação era feita usando um *kinescope*, uma câmera de película filmando diretamente a tela de uma TV (MITTELL, 2010, p. 166). Ainda nos primeiros anos (antes de 1950) também acontecem experiências de gravação do material com película, mas tais casos eram raros em função do custo e da complexidade do processo. Assim, muitos *sitcoms* eram “cortados” (editados) enquanto eram encenados, e sua transmissão era kinescopada.

A produção feita em estúdio com duas ou três câmeras cortando enquanto a cena acontecia deixava marcas bem evidentes nos primeiros *sitcoms*. A análise de um episódio de *The Goldbergs* (CBS, 1949-1951), “Family Photograph” (exibido em 26 de setembro de 1949), nos revela uma imagem bastante precária (resultado de uma gravação em *kinescope*). Também é conveniente lembrar as dificuldades técnicas de operar as câmeras de então. Eram grandes e pesadas, conectadas a grossos e pouco flexíveis cabos. As colunas<sup>1</sup> de estúdio não tinham os recursos de hoje, com deslocamentos assistidos por motores elétricos facilmente operáveis. Nesse contexto

<sup>1</sup> Colunas sustentam as câmeras de estúdio, em uma função equivalente à do tripé.

técnico, movimentos de câmera eram economizados ao máximo, fazendo uso de enquadramentos que permitissem mostrar o desenrolar da cena da forma mais segura e funcional.



**Figura 1: Frame de *The Goldbergs* (episódio “Family Photograph”). Planos “lotados” de personagens tentam resolver a cena com o mínimo de movimentação. Notem o personagem “mutilado” no canto do quadro.**

No episódio de *The Goldbergs*, um singelo primeiro plano da protagonista, Molly Goldberg, introduzindo a trama daquele episódio, tem uma câmera que balança e corrige o enquadramento durante a transmissão, de forma bastante evidente. A apresentação feita pela personagem (uma marca regular do programa), quebrando a quarta parede, faz um sumário narrativo da premissa do episódio. Evita-se, assim, produzir um primeiro ato audiovisual (economizando produção). A narrativa audiovisual em si, segundo e terceiro atos do episódio, é feita no mesmo regime de economia de movimentos e cortes: os enquadramentos tendem a ser abertos para tomar dois ou três personagens, que se dispõem um ao lado do outro, mesmo quando dialogam. Há mais de uma câmera, mas o corte de uma à outra é restrito ao mínimo necessário. Há muito pouco plano e contraplano (que já era, naquela época, um recurso muito básico no cinema), com composições em que os personagens chegam a falar de costas para a câmera. Os enquadramentos mutilam personagens sem cerimônia, aceitando uma estética do “melhor possível”.

Este contexto técnico não era o único. Butler lembra que o piloto de *Life of Riley*, transmitido em 13 de abril de 1948, era um telefilme, ou seja, filmado e editado em película (BUTLER, 2010, p. 71). *Amos ã Andy*, o infame *sitcom* racista da CBS, era filmado e editado em película, “como um filme de cinema” (OPENHEIMER, 1996, p. 143). No entanto, tais recursos, que eram o cotidiano da produção cinematográfica, eram pouco adequados para a TV de então. As razões podem ser buscadas na matriz tecnológica de sua origem (o rádio) e no corpo técnico que a produzia. Os estúdios de cinema ainda não haviam se aproximado da indústria da TV, como aos poucos

aconteceria a partir da década de 1950. O acesso a tal tecnologia, distante da TV, a tornava uma solução extremamente cara (MITTELL, 2010, p. 168). Além do fator econômico, a produção em filme também demandaria muito mais tempo para que o programa ficasse pronto para exibição.

## O SITCOM MULTICÂMERA

Discutir os *sitcoms* sem se referir a *I Love Lucy* seria um exercício arriscado (e dificilmente bem sucedido). Dentre tantos fatores que o inserem na história do gênero, o que nos interessa aqui é o modo como o programa introduziu soluções técnicas de produção francamente articuladas com a dimensão comercial. O modelo de produção desenvolvido se tornou o mais comum em produções deste gênero de programa.

Lucille Ball e seu marido, o cubano Desi Arnaz, já ensaiavam repetir na TV um programa próximo ao que Ball fazia no rádio com o ator Richard Dennings (o *My Favorite Husband*). Em 1951, quando Lucille Ball se decidiu a fazer a transição para a TV, tinha como condição produzi-lo na Califórnia para manter seus vínculos com Hollywood, enquanto a indústria da TV se concentrava em Nova Iorque.

A exigência de Ball não era fácil de atender por questões técnicas. Em função da formação histórica dos EUA, a costa leste (Nova Iorque) era mais densamente povoada que a costa oeste (onde fica a Califórnia). Assim, em uma TV feita predominantemente em direto, produzir em Nova Iorque e transmitir para a costa leste significava atingir um maior contingente de audiência com maior qualidade de imagem. Como na década de 1950 ainda não havia ligação de cabo que atravessasse o país, o sinal não podia ser transmitido simultaneamente nas duas costas. Restava ao público da costa oeste assistir ao material que havia sido transmitido em Nova Iorque através de arquivos de *kinescope* (bastante inferiores que a transmissão original). Produzindo na Califórnia, o programa teria mais qualidade para um público numericamente menor, sendo transmitido com a baixa qualidade do *kinescope* para o público numericamente maior. Uma equação difícil de convencer agências de publicidade e patrocinadores.

Logo se chegou à solução de produzir com película ao invés da transmissão direta, filmando o programa com qualidade de imagem suficiente para exibi-lo em ambas as costas. Embora o custo da produção com película elevasse os custos gerais de produção, Ball e Arnaz aceitaram uma redução dos salários e mesmo arcar com parte dos custos de produção através da Desilu, empresa que montaram para viabilizar o próprio programa. Em um momento crucial na história da TV americana, Arnaz aceitou arcar com 50% dos custos de produção, desde que a CBS lhe permitisse explorar o programa em *syndication* após a exibição na rede, isto é, a Desilu poderia vender *I Love Lucy* para outras TVs ao redor do mundo (OPENHEIMER, 1996, p. 143). Nestes termos, ter o programa produzido com plena qualidade de imagem e facilmente reproduzível era essencial para explorá-lo como produto cultural (SCHATZ, 1999, p. 474).

A exigência em produzir na Califórnia não era a única de Lucille Ball. Ball e Desi Arnaz exigiam uma plateia. O programa que dera origem a *I Love Lucy*, *My Favorite Husband*, era produzido no rádio com a presença da plateia, cujas risadas eram

incorporadas ao texto radiofônico. O uso de plateia não era uma invenção de *My Favorite Husband*, mas uma prática um tanto comum na produção de rádio do final da década de 40. Berciano atribui ao radialista Eddie Cantor, em 1932, a incorporação de plateia que assiste ao programa no estúdio e interage com o *performer* (BERCIANO, 1999, p. 39). Desde muito cedo na produção de rádio, percebeu-se que o riso dos que estão presentes na plateia estimula sobremaneira o riso dos que estão em casa, ouvindo o programa.

Além do histórico do rádio, a razão para a exigência da plateia vinha da experiência recente do casal de atores. Quando Ball e Arnaz propuseram o programa à CBS, esta relutou em aceitar, alegando que o público ficaria reticente ao casal de personagens: alegavam que o americano médio não aceitaria bem uma típica ruiva americana casada com um latino. Como argumento contra a CBS, Ball e Arnaz montaram um espetáculo teatral como “teste” para o programa. A turnê do espetáculo foi um sucesso retumbante e isso pressionou a CBS a aceitar o programa (OPENHEIMER, 1996, p. 133). No entanto, dada a experiência recente em teatros, Ball e Arnaz (e seu produtor Jess Openheimer) acreditavam que a presença da plateia era um elemento fundamental para suas performances e para o sucesso do programa na TV (OPENHEIMER, 1996, p. 143).

Produzir o programa em película e com a presença de uma plateia era uma tarefa complexa. A experiência de *Amos ñ Andy*, que começara a ser produzido na TV meses antes, apontava os riscos e dificuldades que essa combinação implicava.

*Amos ñ Andy*, a qualidade de filme contra a qual nosso programa seria julgado, era filmado em um estúdio blimpado<sup>2</sup> sem uma audiência, fora de ordem, exatamente como um filme [de cinema]. Então, depois do filme editado, uma plateia era trazida para o estúdio e via o filme, e sua risada e aplausos eram gravados e então mixados à trilha sonora do filme. Sem nenhuma resposta de uma plateia para se apoiar durante a performance, os atores de *Amos ñ Andy* simplesmente tinham que adivinhar quanto tempo esperar antes de continuar com sua próxima fala. Não surpreendentemente, eles quase frequentemente erravam, e as reações da plateia as vezes encobriam o diálogo. Nenhum de nós queria isso para *I Love Lucy*. (OPPENHEIMER, 1996, p. 143).

A equipe que preparava *I Love Lucy* buscou diversas soluções técnicas. De um lado, o uso de película suscitava a gravação de plano a plano, como no cinema. De outro, precisavam de uma solução que permitisse registrar a encenação completa, diante de uma plateia. Já conheciam a técnica de filmar com mais de uma câmera simultaneamente no cinema, mas não tinham ainda a informação desta técnica para ser usada em TV. Souberam, então, de Eddie Feldman, chefe do Departamento de Rádio e Televisão da agência Biow, que um de seus programas<sup>3</sup>, *Truth or Consequences*, um *Quiz Show*, era produzido com três câmeras de cinema e montado para parecer “ao vivo”.

<sup>2</sup> Blimpado é o termo para equipamentos ou espaços com isolamento acústico. No caso em questão, trata-se de um estúdio isolado acusticamente (que traduzimos de *soundstage*).

<sup>3</sup> Naquela época, era usual que as agências de publicidade produzissem programas inteiros para Rádio e TV, levando a marca de seus clientes como patrocinador.

Contrataram o responsável técnico de *Truth or Consequences*, Al Simon, e deram início às experiências de *I Love Lucy*. Como a empreitada demandaria profissionais com experiência em película, iniciaram a busca por um diretor de fotografia. Ball, que tinha fortes laços com o cinema, sugeriu que buscassem o diretor de fotografia Karl Freund. Freund era um gigante da indústria do cinema, tendo emigrado da Alemanha ainda nos anos 30 e fotografado e dirigido conceituados filmes durante a era dos grandes estúdios. Um tanto incrédulos, tentaram. E mais incrédulos ainda, o viram aceitar (OPENHEIMER, 1996, p. 145).

Freund desenvolveu as técnicas de *Truth or Consequences* com maestria, definindo um modo de produção que passaria a se confundir com o próprio gênero *sitcom* (MILLS, 2009, p. 15).



**Figura 2:** Imagem da produção de *I Love Lucy*, com a disposição dos cenários e das câmeras. (Fonte: OPENHEIMER, 1996).

Um estúdio de cinema fora reformado para acomodar trezentos assentos de plateia (SCHATZ, 1991, p. 474). Na área destinada à filmagem, três cenários dispostos imediatamente um ao lado do outro representavam diferentes espaços da casa de Lucy Ricardo, configurando algo muito próximo a um procênio teatral. Em frente aos cenários, três câmeras Mitchell BNC colocadas em carrinhos filmavam o desenrolar da cena ininterruptamente. Equipadas com uma torre de lentes, as câmeras laterais usavam lentes de 3 ou de 4 polegadas para primeiros planos dos atores durante suas falas, cruzando-se em campo e contracampo. A câmera central, com lente de 40mm, tomava planos abertos da cena toda.

Freund adaptou a movimentação de suas câmeras de técnicas já comuns em transmissões diretas de TV, mas levou-as à excelência de modo que a apresentação poderia transcorrer praticamente sem interrupções. A encenação era feita na ordem do enredo, e quando a narrativa passava a outro cenário, o reposicionamento das câmeras levava apenas 90 segundos (ALLEN, 1996, p. 281).

O material das três câmeras posteriormente era levado a uma Moviola com três mesas sincronizadas, que foi apelidada pelo montador Dann Kann de “Monster” (JACOBSON, 2010, p. 418). Tal equipamento permitia cortar entre as três câmeras de forma muito próxima ao que ocorria nas *switchers* de corte das transmissões em direto. O resultado pretendido pela equipe, e efetivamente alcançado, era que o programa mantivesse a ilusão e o efeito do imediatismo da TV feita em direto (ALLEN, 1996, p. 281).

Não nos deteremos muito mais nesse modo de produção por não ser esse nosso objeto, mas seu oposto. O que nos resta afirmar, no entanto, é que o modo de produção aperfeiçoado por tantas técnicas que Freund desenvolveu para *I Love Lucy* muito rapidamente chamou a atenção da indústria da TV. Em um artigo na conceituada revista *American Cinematographer*, de janeiro de 1952, Leigh Allen relata a reação da indústria:

Se há uma revolução iminente nos métodos de produção de filmes em Hollywood, ela provavelmente está acontecendo por estes dias no Estúdio 2 dos General Services Studios, onde a Desilu Productions, Inc. está transformando programas de TV de 22 minutos em 60 minutos de gravação efetiva.

[...]

Com o aumento de popularidade do programa, os métodos fotográficos empregados por Freund e sua equipe de câmera estão criando um amplo interesse entre produtores de filmes - tanto de cinema quanto de televisão. Executivos de produção de quase toda Hollywood tem “espionado” o programa durante sua filmagem e congratulado Freund por suas realizações. (ALLEN, 1996, p. 281).

Em pouco tempo, a própria Desilu produziu outros *sitcoms* empregando o método (e.g. *Make Room for Daddy*, *Our Miss Brooks* etc). Logo, o modo multicâmera de *I Love Lucy* se tornaria o hegemônico por aliar as qualidades das apresentações próximas ao teatral e às demandas da indústria da TV (qualidade de imagem, reprodutibilidade, rapidez e baixo custo). As décadas seguintes perpetuariam esse modo de produção de forma muito rígida e o fariam chegar até o século XXI. *Sitcoms* como *Two and a Half Man*, *Two Broke Girls*, *Mike and Molly* e o grande *hit* da TV americana atual, *The Big Bang Theory*, são produzidos segundo o modo de produção desenvolvido em *I Love Lucy*.

## A CÂMERA ÚNICA NOS SITCOMS

No momento em que se estabelece o modo multicâmera, mesmo com suas vantagens já analisadas na seção anterior, alguns programas ainda optam por outro modo de produção. Não se pretende aqui afirmar que a introdução da multicâmera nos moldes de *I Love Lucy* - e mesmo a opção pela câmera única - eliminou as outras práticas de produção da TV da década de 50. *Sitcoms* como *The Honneymooners* e *The Phil Silvers Show* ainda se apoiavam na técnica da transmissão direta com gravação em *kinescope*. Mas a necessidade de produzir material que fosse reprodutível com qualidade para a posterior exploração comercial (o *syndication*) levava inevitavelmente para a película (fosse em multicâmeras ou em apenas uma).

Segundo Mittell (2010, p.169), *Dragnet* (NBC, 1951) foi o primeiro programa seriado de TV a fazer uso sistemático de película (e dos procedimentos típicos do cinema). A produção em câmera única na TV começou a se tornar mais viável a partir do movimento de aproximação dos estúdios de cinema. Schatz (1991, p. 471) lembra que a aproximação que a indústria do cinema ensaiou da nascente indústria da TV foi lenta e cautelosa. Ainda na década de 1940, os estúdios Warner e Paramount enxergaram as redes de TV como opção de distribuição de conteúdo para suas salas de cinema. Cogitavam comprar redes de TV. Foi quando a Corte Suprema americana sentenciou o que ficou conhecido como Decreto Paramount, que obrigava os estúdios a se desfazerem de suas redes de salas de exibição. Após a decisão da Corte Suprema, o FCC (órgão que regulamenta o uso do espectro de frequência nos EUA) também se manifestou contra os estúdios de cinema comprarem as redes de TV.

Embora não caiba neste trabalho uma análise pormenorizada sobre a situação da “concorrência” entre estúdios de cinema e redes de TV nas décadas de 40 e 50, é conveniente observar que havia uma “cisão”. Isso começa a se modificar na década de 1950, no entanto, quando a crise da indústria cinematográfica a impeliu a buscar novas oportunidades. Mesmo antes de quebrarem o tabu e aceitarem negociar seu acervo de filmes para exibição na tela pequena (SCHATZ, 1991, p. 460), alguns estúdios perceberam a crescente demanda por conteúdo audiovisual e ajustaram suas estruturas para a produção com rapidez e custos baixos (SCHATZ, 1991, p. 462).

A convergência entre a disponibilidade da estrutura dos estúdios de cinema e a possibilidade de explorar os programas de TV em *syndication* fez florescer, a partir dos anos 50, uma indústria de “telefilmes” na região da Califórnia (o que não era um problema técnico para programas feitos em película) (SCHATZ, 1991, p. 472).

O uso de película era especialmente apropriado para certos gêneros de programa (*procedurals*<sup>4</sup> e *westerns*, por exemplo). No caso dos *sitcoms*, em bem pouco tempo o modelo de multicâmera de *I Love Lucy* acabou se tornando o mais comum em função das qualidades já mencionadas: era mais rápido e simples de produzir (logo, mais barato). No entanto, já na década de 50, podemos observar programas feitos com câmera única, de modo muito mais próximo do cinema que do teatro.

Os *sitcoms* de câmera única da década de 50 eram os *WASPcoms*: programas que mostravam famílias mais que idealizadas segundo os valores americanos do pós-guerra. Os títulos mais representativos dessa leva eram *Leave To Beaver* (CBS/ABC, 1957-1863), *The Adventures of Ozzie and Harriet* (ABC, 1952-1966) e o *WASPcom* por excelência, *Father Knows Best* (CBS/NBC, 1954-1960). Nestes programas, a câmera única obedecia a uma agenda temática e discursiva bastante conhecida: eram os programas que mostravam à América como eles deveriam se comportar; eram o que Marc (1989, p. 52) chamava de “melodramas arianos” e o que Newcomb (1974, p. 43) vai mesmo recusar classificar como *sitcom*, chamando-os de “comédias domésticas”.

A prescrição do que era o comportamento adequado ao americano médio demandava uma retórica audiovisual menos opaca e autoconsciente. Nesse sentido, a câmera única atuava de modo discreto e pretensamente imparcial no registro dos bons

---

<sup>4</sup> *Procedurals* são programas que mesclam a investigação policial de crimes e o julgamento destes.



valores da família americana e contribuía para que o discurso não fosse corroído pelo excesso cômico. Era uma estratégia que está na base da representação naturalista do cinema, recapitulando opções já usadas pelo próprio Griffith em seu projeto de cinema edificante e moralizante (XAVIER, s.d., p. 45).

Na década de 60, o *sitcom* se tornaria uma presença constante nas grades de programação, ajudando sobremaneira a compor a “Vast Wastland” de Newton Minow. Junto com o *sitcom*, torna-se comum também o modo de produção em multicâmeras, aprimorado ao longo da década anterior. No entanto, o *sitcom* de câmera única ainda resistia em função de demandas de produção de certos programas. Nessa década, a maioria dos *sitcoms* de câmera única eram os *Magicoms*, programas com personagens mágicos (*Bewitched*, ABC, 1964-1972; *I Dream of Jeannie*, NBC, 1965-1970) e os *Monstercons*, com alusão ao terror (*The Adams Family*, ABC, 1964-1966; *The Munsters*, CBS, 1964-1966), ou alguma variação destes (*My Favorite Martian*, CBS, 1963-1966; *My Mother the Car*, NBC, 1965-1966; *Mr. Ed*, CBS, 1961-1966). A câmera única era a solução que tornava possível toda a sorte de trucagens necessárias para os atos mágicos de bruxas suburbanas e alienígenas; também era o recurso necessário para permitir os pesados figurinos de monstros ou a inserção de falas em personagens improváveis como cavalos ou calhambeques.



**Figura 3: Frame de Bewitched. A câmera única como condição para as “mágicas” da feiticeira Samantha ou para que sua mãe, Endora, pudesse se miniaturizar e sentar em uma barra de manteiga.**

Alguns programas também usavam câmera única e não pertenciam aos *Magicoms* e *Monstercoms*. Era o caso, por exemplo, de *Get Smart* (NBC, 1965-1970), em que a câmera única era condição para explorar as vicissitudes da vida de um espião, com missões em lugares inusitados, lutas corporais, *gadgets* tecnologicamente sofisticados e os efeitos especiais que estes exigiam na sua representação.

Outro exemplo importante do uso de câmera única ainda na década de 60 era *The Andy Griffith Show* (CBS, 1960-1968). O personagem principal, um xerife, ia além de suas atribuições profissionais e também funcionava como referência moral e emocional aos moradores de uma cidadezinha do interior dos EUA. A cidade, povoada de personagens secundários que efetivamente participavam das tramas, era um espaço dramático rico e demandava uma produção livre das paredes de um estúdio com multicâmeras, para o qual se construiu uma grande cidade cenográfica nas dependências dos estúdios da Desilu (KELLY, 1981, p. 27).

Na década de 1970, o uso de câmera única foi ainda mais raro que na década de 1960. *M.A.S.H.* (CBS, 1972-1983) era o caso de câmera única em uma década onde o multicâmera imperava. Passando-se em um hospital de campanha durante a Guerra da Coreia, o programa era uma adaptação do filme homônimo de Robert Altman (1970). Pensada como uma comédia que também alternasse momentos sérios, *M.A.S.H.* fazia uso de uma câmera única que permitisse, em tais momentos, “apagar” o ímpeto cômico em favor de representar as agruras da guerra. Nesse sentido, o uso de câmera única seguia a mesma estratégia dos *WASPComs* dos anos 50, embora com um discurso um tanto diverso. Em *M.A.S.H.*, personagens morriam ou mesmo sentiam a dor dos ferimentos de guerra; os protagonistas se desiludiam e desesperavam. A câmera única servia a esse propósito.

É difícil encontrar um *sitcom* da década de 70 feito em câmera única que tenha se mantido nas grades de programação. Do momento em que se estabeleceu, a partir da década de 1950, o multicâmera se tornou o modelo de referência na produção de comédias seriadas de TV. Isso explica, por exemplo, o porquê de programas gravados em câmera única contarem com o riso da plateia (ou claque), mesmo quando não havia plateia. A introdução de risos gerados eletronicamente já acontece, de forma bem discreta, mesmo nos *WASPComs* (e colocando em risco sua estratégia da transparência). Nos *sitcoms* de câmera única da década de 1960, o uso de risos eletrônicos era uma prática corrente. No caso de *M.A.S.H.*, é conhecida a briga entre Larry Gelbart (que adaptou o filme para a TV) e os executivos da CBS que acreditavam que um *sitcom* deveria ter uma pista de som com riso eletrônico. Na disputa, Gelbart cedeu, mas se recusou a usar o riso nas cenas que se passavam na sala cirúrgica do hospital (MITTELL, 2010, p. 254). Mesmo uma animação como *The Flintstones* tinha a pista de riso eletrônico.

A força do multicâmera no gênero também pode ser observada no caso do *sitcom* *Happy Days* (ABC, 1974-1984), que foi produzido em câmera única na sua primeira temporada, mas que acabou sucumbindo às vantagens do multicâmera a partir da segunda temporada.

A década de 1980 não foi mais prolífica em *sitcoms* de câmera única. Além das últimas temporadas de *M.A.S.H.*, uns poucos títulos o faziam em função das demandas

temáticas. É o caso, por exemplo, de *ALF* (NBC, 1986-1990), ou *Sledge Hammer* (ABC, 1986-1988), em que a câmera única permitiria a manipulação do boneco de um alienígena ou a idolatria da violência por parte de um policial psicótico.

Embora fossem poucos os títulos neste período, a década de 80 foi um momento crucial para o que o *sitcom* de câmera única se tornaria alguns anos depois. A indústria televisual americana passava por mudanças consideráveis após um período de estabilidade (e conforto) que durara décadas. Era o fim da “Era Clássica das Redes” e o início da “Era Multi Canal” (MITTELL, 2010, p. 11), marcada pela fragmentação da audiência, uso de novas tecnologias de distribuição como cabo e satélite, novos *players* (como a Fox e alguns canais do cabo), novos hábitos de consumo trazidos pelos controles remotos e pelos videocassetes e tantos outros aspectos. Do ponto de vista estético, a década de 1980 vai ser caracterizada como o período em que acontece o fenômeno da *televisualidade*, de extrema influência nos *sitcoms* de câmera única a partir da década de 1990.

### DO GRAU ZERO DO ESTILO À TELEVISUALIDADE NOS SITCOMS

O uso da câmera única na TV deve ser considerada com toda a sua especificidade. De fato, a tecnologia e a linguagem do cinema foram uma solução importante para a TV desde a década de 50. No entanto, desde então, a película e a linguagem cinematográfica estavam condicionadas pela economia da TV. Os modelos de negócio que regiam a produção de conteúdo ainda obrigavam que as filmagens feitas para a televisão fossem muito mais econômicas que as do cinema (ZICCRE, 1982, p. 35).

Assim, embora cinema e TV compartilhassem o mesmo suporte e os mesmos princípios de linguagem, cada um seguia um código diferente, ditado pelos seus orçamentos e prazos. O cinema já contava então com uma linguagem extremamente rica e sofisticada, tendo aprimorado suas técnicas narrativas em décadas de cinema clássico (e, naquele momento, ampliando ainda mais suas possibilidades de linguagem com o cinema moderno e os cinemas novos). Na TV, no entanto, o uso da câmera única era uma versão simplificada - às vezes, simplória - do que o cinema fazia com a mesma câmera. As cenas eram então filmadas com poucos planos, buscando ângulos e enquadramentos que resolvessem uma boa parte da cena em uma única tomada. O princípio básico era economizar produção: tempo e recursos de iluminação, preparação de cenários e locações, repetição de tomadas e o próprio negativo.

Com os passar dos anos, a produção em câmera única se sofisticou um pouco, quase na mesma proporção em que se desenvolvia o mercado internacional de TV e a exploração de programas em *syndication*. Na década de 60, os *Magicom*s tinham os requintes de usar efeitos especiais e espaços cenográficos exclusivos (e.g. a casa de *Bewitched*, construída no terreno da Universal, e a cidade inteira de Mayberry, em *The Andy Griffith Show*, construída no terreno da Desilu). Nesse contexto, algumas produções chegavam a mostrar uma planificação um pouco mais sofisticada, com composições longitudinais e tantos planos de detalhe quantos fossem necessários.

M.A.S.H. tinha o requinte de exibir episódios inteiros filmados como se fossem documentários, em um *mise én abyme* que interrompia momentaneamente as convenções televisuais de uso da câmera única. Outros episódios abusavam de planificações bastante variadas e montagens paralelas. Também contava com as vantagens de ter “herdado” muito da produção do filme que lhe deu origem, incluindo-se os sofisticados cenários (GELBART, 1998, p. 34).

No entanto, apesar de se destacarem diante do restante dos programas em algumas situações, ainda eram tão econômicos quanto a TV deveria ser. Por mais que alguns episódios levassem até o limite sua capacidade de produção, o limite ainda era bem abaixo do cinema. Como já expusemos em outro trabalho (PELEGRINI, 2014, p. 149), os *sitcoms* de câmera única, até a década de 1990, exerceram um “grau zero de estilo”. A expressão, tomada de Roland Barthes por John L. Caldwell, denota as escolhas estéticas em que os recursos de linguagem são meras ferramentas em função de um objetivo, realizando-o sem chamar a atenção para si; é a linguagem sem beleza ou poética, transparente diante do que denota. No caso dos *sitcoms* de câmera única, estes eram desprovidos de estilo por seguir “um modo um tanto esquemático de narrar, sendo quase ‘cartilhesco’ nos aspectos envolvidos na produção: direção de câmera, edição, iluminação, sonoplastia, direção de arte, atuação etc.” (PELEGRINI, 2014, pp. 149-150).

O “grau zero de estilo” não se restringia ao *sitcom*, mas era a regra na produção de TV com câmera única. O uso de procedimentos de cinema permitia estilo, mas este não acontecia.

Isso se reverte de forma bastante proeminente na década de 1980. A televisualidade de que trata John L. Caldwell era o “valor crescente do estilo excessivo no horário nobre das redes e cabos” (CALDWELL, 1999, p. 652). Trata-se de um processo de valorização da estilização nas produções de TV, em que os aspectos que compõem a linguagem audiovisual começam a se tornar cada vez mais variados e chamativos. A televisualidade não era um estilo em si, mas um processo em que os estilos ganham importância, às vezes mais que o próprio conteúdo.

A análise de Caldwell não se refere apenas aos programas de ficção, mas quando tomamos apenas a ficção de horário nobre, não é difícil observar o quanto certos programas se distanciavam de seus congêneres do passado em cinematografia, direção de arte, fotografia, sonoplastia, montagem, efeitos especiais etc. *Moonlighting*, *Miami Vice*, *Hill Street Blues*, *St. Elsewhere*, *thirdsomething*, *Wonder Years* e outros construíam uma identidade estilística que os tornavam facilmente reconhecíveis e, ao mesmo tempo, os diferenciava claramente dos demais programas das grades. (PELEGRINI, 2014, p. 152-153).

Caldwell (1995, p. 3) é rápido em afirmar que a televisualidade não pode ser explicada, como uma primeira aproximação pode sugerir, a partir de mudanças na tecnologia de produção (*steadycams*, câmeras mais sofisticadas, edição não linear, computação gráfica etc). Ao contrário, busca explicações em fenômenos mais amplos que ajudam a entender como outros períodos de transição tecnológica não geraram tal “renascimento estético” na TV. Ao elencar os fatores, o autor aponta para: a) a construção de uma “política de autor” em sua versão televisual (que não corresponde

exatamente à versão cinematográfica como formulada pelos pensadores franceses); b) uma inversão estrutural entre narrativa e discurso, passando a privilegiar o último; c) a televisualidade como um produto em si, oferecendo “algo a mais” ao espectador; d) uma estratégia de programação e diferenciação em um ambiente com um crescimento exponencial de canais; e) um resultado da mudança na audiência e nos seus padrões estéticos; e, finalmente, f) uma das respostas da indústria à crise das redes abertas, à emergência do *narrowcasting* e das instabilidades econômicas que assombravam a TV (PELEGRINI, 2014, pp.153-154).

O próprio Caldwell se refere ao *sitcom* como imune aos efeitos da televisualidade nos anos 80. Enquanto as grades viram o surgimento de programas onde facilmente se verificava a televisualidade, Caldwell (1995, p. 6) afirma que o *sitcom* permaneceu rigidamente replicando os modelos desprovidos de estilo do passado. De fato, no gênero em questão, os anos 80 eram mais do mesmo que se fazia há décadas. Mas isso se deu porque o *sitcom* desse período foi, com raríssimas e pouco importantes exceções, o de multicâmera. Não há razão para crer que a câmera única do *sitcom* tivesse passado ao largo dos mesmos fatores que o autor usa para explicar a televisualidade nos outros gêneros. Assim, a ausência de *sitcoms* de câmera única acarretou que tais mudanças estéticas só se tornariam visíveis quando estes voltassem às grades de programação, nos anos 90.

### A SERIALIZAÇÃO DO ESTILO NOS SITCOMS DE CÂMERA ÚNICA

Butler (2010, p. 75) afirma que o primeiro *sitcom* a mostrar os desdobramentos da televisualidade foi *Parker Lewis Can't Lose* (CBS, 1990-1993). Uma história envolvendo adolescentes em sua rotina de escola, namoros e vida social. No programa, a câmera única abusava de cortes rápidos, enquadramentos inusitados, efeitos especiais e edição de som fora do usual. Ser confrontado pela irmã mais nova a quem deve um favor é mostrado com raios e trovões, ângulos que a tornam tirânica e trepidações na imagem para representar o choque da cobrança. Em cada episódio de *Parker Lewis Can't Lose*, a abertura fria<sup>5</sup> mostrava a família de Parker, em geral abrindo alguma “porta” do mobiliário da casa e reiterando, em seu comportamento, suas personalidades. A imagem era vista de “dentro” de geladeiras, máquinas de lavar roupas, armários de remédios etc. Isso acabava por constituir uma piada que se repetia em cada episódio, serializando o próprio ângulo inusitado da cena de abertura.

*Dream On* (HBO, 1990 - 1996) mostrava a vida de um editor de livros que tinha seus estados subjetivos representados por trechos de programas de TV antigos, que o protagonista vira na infância e que lhe povoavam o imaginário. Mais uma vez, cinegrafia, montagem e som exploravam as possibilidades técnicas para além de contar a história do protagonista.

---

<sup>5</sup> Trata-se do trecho de narrativa antes da vinheta de abertura.



Figura 4: Diferentes *frames* de episódios de *Parker Lewis Can't Lose*. Na abertura de cada episódio, uma brincadeira com a câmera posicionada em lugares inusitados reforçava os traços característicos de cada personagem.

O estilo também se mostra proeminente em *Larry Sanders* (HBO, 1992-1998). Seu protagonista, o apresentador de *talk show* Larry Sanders, era mostrado antes e depois das gravações de seu programa em uma sofisticada câmera única. No entanto, os episódios também traziam, dentro da narrativa, longos trechos de cada episódio de seu *talk show*, feito em multicâmera e seguindo todas as convenções do gênero. A dualidade entre a vida pessoal de Sanders e suas performances no *talk show* exploravam a dualidade entre a câmera única e a multicâmera.

*Ally Macbeal* (FOX, 1997-2002) mostrava as neuroses de uma advogada lidando com as situações típicas da profissão e, ao mesmo tempo, tentando administrar a vida pessoal e amorosa. No turbilhão de emoções, devaneios e fluxos de consciência irrompiam no discurso audiovisual misturando o real e o imaginado. Mais uma vez, enquadramentos, composições de computação gráfica, cortes muito rápidos e edição de som um tanto elaborada marcam o programa como um representante dos efeitos da televisualidade em *sitcom* de câmera única.

Embora a década de 1990 tenha observado um aumento no número de *sitcoms* de câmera única em relação à década anterior, estes ainda eram poucos (especialmente se comparados aos multicâmeras). É nos primeiros anos do século XXI que o *sitcom* de câmera única retornaria com mais força às grades de programação de TV.

A redescoberta dos *sitcoms* marca uma onda de programas cômicos seriados com traços bem específicos entre si (e, em geral, bem diferentes dos *sitcoms* de multicâmera). Embora muitos programas tenham tentado a sorte (e a audiência) em um mercado televisual que se esforçava para entender e se adaptar aos novos contextos tecnológicos e estéticos, muitos desses programas se mantiveram por um bom número de temporadas, tornando-se parte da história do gênero e da própria TV. E na maioria desses programas, para além de seus personagens e premissas dramáticas que se repetem semanalmente, há uma reiteração de traços de estilo bem marcados, acentuando suas identidades. Podemos tomar programas como *Malcolm in the Middle* (FOX, 2000-2006), *Scrubs* (NBC-ABC, 2001-2010), *Sex and the City* (HBO, 1998 - 2004), *Arrested Development* (FOX, 2003-2006/NETFLIX, 2013), *The Office* (BBC, 2001 / NBC, 2005 -2013), *30 Rock* (NBC, 2006-2013), *New Girl* (FOX, 2011 -), *Everybody Hates Chris* (CW, 2004 - 2008), *Happy Endings* (ABC, 2011 -2013), *Parks and Recreation* (NBC, 2009 - 2015) e *Modern Family* (ABC, 2009 -), para citar apenas um pequeno grupo de um período de mais de uma década.

Nesses programas, a reiteração de traços específicos de estilo ajudou a afirmar uma dimensão discursiva que também se serializava. Toda a gama de aspectos de linguagem audiovisual podia ser encontrada em estilos um tanto variados e, quando combinados, acabavam por dar a determinado programa uma aparência bastante específica. Narrações em *voice-over* de diversas instâncias narrativas, cinegrafia bastante variada e sofisticada, montagens que iam das muitas nuances narrativas aos mais elaborados exemplos de montagem intelectual, cenários e figurinos primorosos, variações de performances dos atores, fotografia e sonoplastia extremamente sofisticadas e toda sorte de composições visuais se combinavam para compor programas com uma “cara” e um modo de mostrar as narrativas cômicas que nem de longe lembravam programas como *I Love Lucy* e seus descendentes. E o perfil estilístico do programa acabava por se tornar também um elemento marcado, reconhecível e, em certos casos, imitado por outros programas.

Há uma leva de programas que recorrem ao *voice-over* do personagem; outros muitos programas tomaram o expediente do “depoimento” para a câmera tornado popular pelo britânico *The Office*<sup>6</sup>; as montagens e *inserts* de cenas passadas que “comentam” com ironia e sarcasmo as cenas atuais. A importância do estilo como marca do programa chega a extremos como em *30 Rock*, em que os traços de cinegrafia, montagem e sonoplastia do programa são “parodiados” por ele mesmo em suas duas apresentações em direto (PELEGRINI, 2012).

Nossa reflexão, neste sentido, pretende resgatar alguns fatos pertinentes para se pensar a estética da ficção cômica seriada em TV. Em primeiro lugar, a divisão em dois procedimentos técnicos diferentes acabou por distanciar as duas formas textuais. Um destes modos, o multicâmera, estabeleceu-se como o hegemônico por atender necessidades industriais bastante importantes. No entanto, ao fazê-lo, perpetuou procedimentos com pouca variação, o que resultou em uma estética com muito pouco estilo. O outro modo de produção, o de câmera única, sobreviveu à margem, custando

---

<sup>6</sup> Que incluímos no corpus deste trabalho por ter tido uma versão americana extremamente bem sucedida.

tempo e dinheiro em uma indústria que não pretendia dispor de tais recursos. A mudança ocorreria junto de outros gêneros televisuais por conta do fenômeno da televisualidade, nos anos 80. Em poucos anos, um gênero que era tido como isento de estilo passa a fazer do próprio estilo um dos elementos a serializar, repetindo suas escolhas de cinegrafia, montagem e sonoplastia junto dos personagens e premissas dramáticas. E o uso sistemático da câmera única e das possibilidades que esta oferece foi essencial para permitir tal configuração.

## CONCLUSÃO

As afirmações desenvolvidas aqui são um recorte do fenômeno dentre tantos possíveis. Há, ainda, uma série de aspectos que demandam mais estudos sobre o tema e devem contribuir para nossa compreensão do audiovisual, da comédia e da serialização das narrativas.

Cabe, por exemplo, retomar e, eventualmente, revisar a noção de estilo e sua ausência no *sitcom* multicâmera. Embora este modo de produzir pareça totalmente desprovido de estilo quando contraposto ao de câmera única (especialmente após a televisualidade), devemos analisar se não há algum traço de estilo *entre* os programas de multicâmera de diferentes épocas ou mesmo entre diferentes diretores.

Também se faz conveniente observar um grupo de *sitcoms* que, ao longo da história do gênero, têm se colocado como híbridos entre o modo multicâmera e o modo de câmera única. Programas como *Barney Miller*, *Seinfeld* e *How I Met Your Mother* transitaram, em menor ou maior grau, entre as convenções e procedimentos dos dois modos, gerando textos audiovisuais com uma dinâmica bastante peculiar.

Por fim, nos parece especialmente adequado revisar o modo de câmera única e seu diálogo com outras formas audiovisuais, especialmente com o cinema e a *web*, e o modo como o *sitcom* se posiciona entre os canais, códigos e recursos de linguagem.

## BIBLIOGRAFIA

- ALLEN, Leigh. "Filming the I Love Lucy Show: weekly CBS-TV comedy show filmed in Hollywood sets pace for top-quality television", Reprinted from *American Cinematography*, January 1952. In: OPPENHEIMER, Jess (with OPPENHEIMER, Gregg). **Laughs, Lucky and... Lucy**: how I came to create the most popular sitcom of all time. s.l. Syracuse University Press, 1996.
- BERCIANO, Rosa A. **La Comédia Enlatada**: de Lucille Ball a los Simpsons. Barcelona, Editorial Gedisa, 1999.
- BLOOM, Ken & VLASTNIK, Frank. **Sitcoms**: the 101 greatest Tv Comedies of all time. New York, Black Dog & Leventhal Publishers, 2007.
- BUTLER, Jeremy G. **Television Style (Kindle Edition)**. New York: Routledge, 2010.
- CALDWELL, John Thornton. **Televisuality**: style, crisis, and authority in American Television (Kindle Edition). New Brunswick, Rutgers University Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. "Excessive Style: the crisis of Network Television". In: NEWCOMB, Horace. **Television**: the critical view (6th edition). New York, Oxford University Press, 2000.
- DALTON, Mary M. & LINDER, Laura R. **The Sitcom reader**: America Viewed and Skewed. New York, State University of New York Press, 2005.



- JACOBSON, Mitch. **Mastering Multicamera Techniques**: from preproduction to editing and deliverables. Oxford: Focal Press, 2010.
- JONES, Gerard. **Honey, I'm home!** Sitcoms: selling the american dream. New York, Grove Weindenfeld, 1992.
- MARC, David. **Comic Visions**: Television Comedy and American Culture. New York/London, Routledge, 1989.
- \_\_\_\_\_. "Origins of the genre: in search of the radio sitcom". In: DALTON, Mary M. & LINDEN, Laura R. **The sitcom reader**: America viewed and skewed. New York, State University of New York Press, 2005.
- MILLS, Brett. **The Sitcom**. Edinburgh: Edinburgh University Press Inc, 2009.
- MINTZ, Lawrence E. "Situation Comedy". In: ROSE, Brian G. (ed.) **TV Genres**: a handbook and reference guide. Westport, Greenwood Press, 1985.
- MITTELL, Jason. **Television and American Culture**. Oxford University Press, New York, 2010.
- NEWCOMB, Horace. **TV: the most popular art**. New York, Anchor Press/ Doubleday Books, 1974.
- NEWCOMB, Horace (org.). **Television - The critical view** (6ª ed.). Oxford: Oxford University Press, 2000.
- OPPENHEIMER, Jess (with OPPENHEIMER, Gregg). **Laughs, Lucky and... Lucy**: how I came to create the most popular sitcom of all time. s. l. Syracuse University Press, 1996.
- PELEGRINI, Christian H. "Tour de Force: 30 Rock Live Show e a metalinguagem do tempo direto". In: **Contracampo**, n° 24, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Sujeito Engraçado**: a produção de comicidade pela instância de enunciação em Arrested Development. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.
- ROSE, Brian G. (ed.) **TV Genres**: a handbook and reference guide. Westport, Greenwood Press, 1985.
- SCHATZ, Thomas. **O Gênio do Sistema**: a era dos estúdios em Hollywood. São Paulo, Cia das Letras, 1991.
- XAVIER, Ismail. **D. W. Griffith**: o nascimento de um cinema. São Paulo, Ed. Brasiliense, s.a.
- ZICCRE, Mark S. **The Twilight Zone Companion**. New York, Bantan Books, 1982.

**Recebido em 31/03/2015. Aprovado em 20/05/2015.**

**Title:** *The single camera sitcom and the serialization of style on TV comedy*

**Abstract:** *this paper searches the origins of single camera sitcom and the emergence of serialization os style on TV comic shows in the 1990. For such, we make outline a history of the opposing methods of shooting sitcoms (the multicam and the single camera), approaching then since its origins on live TV and the progressive differentiation since 1980.*

**Keywords:** *Sitcom. Multicam. Single Camera. Style. Televisuality.*