

## APRESENTANDO: A ESTRELA DE SITCOM - A FRONTEIRA TÊNUE ENTRE OS DIFERENTES REGIMES DE APARECIMENTO NO SITCOM AMERICANO

### PRESENTING: THE SITCOM STAR - THE TENUOUS BOUNDARY AMONG DIFERENT APPEARANCE MODES IN AMERICAN SITCOM

Christian Pelegrini\*

Rogério de Almeida\*\*

#### RESUMO

O artigo propõe uma análise da performance ou atuação na construção do personagem de sitcom americano. Para nosso estudo, partimos da hipótese que o personagem do sitcom televisual americano é o resultado das várias formas de aparecimento de seus atores/comediantes/celebridades em um todo híbrido, em que convergem as formas de apresentação, representação e documentário proposta pela americano David Marc.

#### PALAVRAS-CHAVE

*Televisão; sitcom; atores.*

#### ABSTRACT

This paper proposes to analyse the performance ou acting in the construction processo of the american sitcom carachter. To our study, we depart of the hypothesis that the american sitcom carachter is the product of the appearance forms of its actor / comedians / celebritys in a whole hybrid, the convergence of presentational, representational and documentary forms proposed by the american author David Marc.

#### KEY WORDS

*Television; sitcom; actors.*

---

\* Doutorando do Programa de Meios e Processos Audiovisuais da ECA - USP, professor da PUC de São Paulo e da Universidade São Judas Tadeu. SÃO PAULO, BRASIL. [christian.pelegrini@gmail.com](mailto:christian.pelegrini@gmail.com)

\*\* Professor doutor da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP), coordenador do Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura (GEIFEC) e do Laboratório experimental de Arte Educação e Cultura (Lab\_Arte). SÃO PAULO, BRASIL. [rogerioa@usp.br](mailto:rogerioa@usp.br)

## APRESENTAÇÃO

Quando considerada a obra de atores e atrizes como elemento da forma fílmica, é consideravelmente arriscado não analisá-los à luz das teorias que explicam a formação do sistema de estrelas e os elevam a algo além da performance registrada e cristalizada na tela. No entanto, ao revisarmos a bibliografia acerca do *star system*, fica evidente a hegemonia do cinema como limite do escopo de tais análises. Embora os estudos voltados para a televisão não sejam poucos, a pesquisa que se volta para o ator de TV é bem mais incipiente e rarefeita que sua contrapartida cinematográfica.

Nossa proposta, nesse sentido, é revisar algumas poucas formulações teóricas acerca da performance na ficção seriada de TV, voltando-nos especificamente para sua forma cômica. Nosso objeto nos limites deste artigo é a figura do astro de sitcom, buscando uma aproximação de sua natureza como forma televisual específica. Nossa hipótese é que o *sitcom*, desde sua origem até o momento presente, é uma forma baseada na contaminação entre diferentes regimes de aparecimento de suas estrelas, mistos de comediantes e atores, que transitam entre a encarnação da persona e a licenciosidade do bobo.

Para tal, buscamos apoio na taxonomia do registro proposta por Marc (1984): apresentação, representação e a forma documental de personalidades. Em seguida, analisamos o desenvolvimento histórico da estrela de *sitcom* no âmbito da TV americana, aqui delimitada em função da centralidade que ocupa na produção televisual mundial, tanto em ocupação das grades de programação do mundo todo, como no estabelecimento de tendências e práticas da indústria.

## ORIGENS DO RISO NA TV AMERICANA

Pensar o fenômeno do humor em TV exige que se compreenda o processo de formação histórica do que culminou nos *sitcoms*. Nesse sentido, é imprescindível observar a forma atual dos sitcoms como o resultado de um processo de evolução na história do riso.

Mídia irradiada se tornou o repositório de muitas formas diferentes de entretenimento popular [...]. O show de variedades, por exemplo, surge das formas de entretenimento populares de auditório como o show de menestréis, o show burlesco, os circos e o teatro de variedades do tipo de Earl Carroll's vanities/ Ziegfried Follies<sup>1</sup> (MINTZ, 1988, p. 92).

É nas formas apontadas por Mintz que surge a figura do comediante profissional, que atualiza nas performances do *showbizz* todas as funções tradicionalmente imputadas ao riso. É o comediante que zomba da ordem estabelecida e permite um alívio das convenções sociais ao escarnecer da regra, do poder, das limitações da condição humana e da morte<sup>2</sup>. Tal função do comediante persiste na assimilação de sua função pelas formas midiáticas do século XX (TUETH, 2005, p.17), reiterada, dentre outros autores, por Morin em sua análise da obra de Chaplin no cinema (MORIN, 1980, pp. 135-137), por Horton em sua análise da obra de Ernie Kovacs no rádio e na TV (HORTON, 2010).

No âmbito da TV, a entrada dos comediantes acontece com uma importante escala na indústria do rádio. Conforme aponta Mintz (1988, p. 93), a consolidação da indústria do *broadcasting* nos EUA se acentua quando o rádio passa a dar ênfase ao entretenimento em detrimento da difusão de informação. Tal consolidação da indústria do rádio trazia novas demandas em função do meio. O rádio era eminentemente popular e realimentava a tendência de buscar públicos cada vez maiores (em função de seu modelo de negócio). Sua recepção era em situação doméstica e, na maioria das vezes, familiar. Também demandava a produção de grandes volumes de conteúdo para preencher a longa grade de programação diária.

É neste contexto que se dá a passagem de muitos comediantes forjados na tradição do palco. Como ressalta Mintz (1988, p. 93): “Por volta da metade da década de 1920, comédia de rádio oferecia espaço para os cômicos de *vaudeville* e para humoristas dos espetáculos populares, assim como de outras mídias”.

Muitos aspectos das rotinas executadas antes nos palcos tiveram de ser adaptadas. Da ausência de uma dimensão visual que sustentasse certos tipos de humor à ausência da resposta imediata da plateia, os comediantes ainda se viram digladiando-se com a necessidade de produzir material novo em frequência quase diária (afinal, era o mesmo público todas as noites) (MARC, 1989, p. 12). Tais mudanças, no entanto, não impediram que o humor se tornasse conteúdo dominante das transmissões nas suas mais variadas formas. Em segmentos musicais, era a rotina cômica dos DJs que dotava o programa de uma personalidade. Nos *gameshows* e programa de calouros, era a figura do apresentador que verdadeiramente brilhava em meio à inconstância dos convidados e concorrentes. E nos programas nomeadamente humorísticos, as várias rotinas atualizavam para o público doméstico as diversas formas de apresentação teatral, oferecendo, nos dizeres de Tueth (2005, p.17), “uma noite fora de casa... em casa”.

É neste contexto que surgem os primeiros grandes nomes da comédia americana de TV. Como mostraremos mais adiante, figuras como Jack Benny e Fred Allen são pertinentes para nosso argumento por serem, antes de tudo, *grandes nomes*. São conhecidos do rádio como figuras autônomas, não circunscritas aos limites de uma narrativa; não são personagens no sentido estrito do termo. E seu surgimento no rádio introduz uma nova lógica para a produção da comicidade. Embora ainda trouxessem muito das rotinas de *vaudeville* e pré-rádio, seus programas desenvolveram “um novo tipo de comédia de variedades, dependente da repetição de *gags* e trejeitos recorrentes e aspectos conhecidos da personalidade dos personagens, idiossincrasias e situações ao invés do repertório de tipos” (MINTZ, 1988, p. 94).

É notória a relação de filiação que a TV mantém com o rádio. Quando da implantação dos primeiros canais de TV nos EUA, é a indústria do rádio que os funda, como uma extensão dos serviços de transmissão radiofônica (reiteradas pela alcunha de “rádio com imagens”).

Enquanto outras mídias como cinema, rádio, música gravada e internet emergem através de um período experimental em que “hobistas” e inventores desenvolvem tecnologias sem um plano de negócio compartilhado, a televisão foi uma consequência natural da indústria de rádio comercial. (MITTELL, 2010, p.41)

Tal filiação vai além do investimento financeiro, instaurando também práticas de produção para preenchimento das grades de programação. Neste sentido, muitos profissionais técnicos e artísticos acabam por fazer a transição para o “novo” meio, levando não só seus programas, mas seus nomes e fama.

Assim, tal qual ocorrera no rádio, o interstício do fluxo televisual se apoia fortemente no humor de suas personalidades. E a relação de proximidade construída entre a cultura americana e o humor “irradiado” se acentua na mesma medida da adoção da TV como novo epicentro cultural do cidadão médio. Uma nova geração de comediantes (vários ainda vindos do rádio) ganha expressividade a partir dos anos 50. Nomes como Milton Berle, Syd Caesar, Jack Gleason, Red Skelton e Arthur Godfrey construíram carreiras apoiadas fortemente em suas próprias personalidades.

Enquanto historiadores tendem a agrupar seus espetáculos sobre o mesmo rótulo “vaudeo”, por causa dos inúmeros “atos” de vários artistas musicais e cômicos e da exuberante produção de cada espetáculo, Berle, Caesar e Gleason tinham abordagens bem distintas, e cada um apresentava sua própria persona cômica (TUETH, 2005, p. 20).

O fenômeno se repete da década de 50 em diante. Outros nomes surgiram e deram continuidade à figura do comediante de TV. Cabe notar que até este ponto, os nomes ainda se mostravam na TV como apresentadores de programas de variedades, *sketches*, convidados em programas “sérios” ou mestres de cerimônia em eventos especiais. Até este ponto, o *sitcom* ainda não assimilara tais personalidades para os limites de sua construção ficcional. Voltaremos a este momento em breve. Façamos agora uma revisão da taxonomia dos modos de aparição dos comediantes proposta por David Marc.

## APRESENTAÇÃO, REPRESENTAÇÃO E DOCUMENTO

Ao analisar a dinâmica da TV na cultura americana, David Marc propõe uma taxonomia dos regimes de aparição de suas personalidades. Para MARC (1984), personalidades da TV são mostradas representando, se apresentando e/ou sendo documentadas.

O modo representacional é o que guarda a tradição do ator na sua encarnação de outro, no uso da máscara do personagem. Na aparição representando, o indivíduo se apaga por trás da *persona*, encerrando-se nos limites do texto ficcional e no desempenho de suas funções narrativas.

No modo apresentacional, o indivíduo aparece como “ele mesmo”, mostrando-se e interpelando diretamente o público desde seu lugar nos limites do palco/estúdio (que já não é *diegese* no sentido estrito do termo). É o modo em que o indivíduo não é elemento da narrativa, mas ser televisual em situação de performance. Não cumpre nenhuma função que não ser o que é e expressar o que e como pensa em seu papel de *ente televisual*. Não está restrito aos limites da singular aparição: não é um personagem *desta* ficção, mas volta onde e quando quer, para continuar sendo ele mesmo.

Por fim, no modo de aparição documental, o indivíduo é objeto do registro em sua “vida real”, com sua existência fora da sua tela. É o modo em que as celebridades são mostradas nos textos secundários: colunas de fofocas, entrevistas na TV ou rádio, biografias diversas. É a pessoa de verdade que existia antes da celebridade e provavelmente existirá depois dela.

São raros os casos em que tal classificação é aplicada de forma categórica. Mais que formas exclusivas, o que se observa no *sitcom* clássico americano é que as personalidades estão em um constante trânsito entre os modos<sup>3</sup>. Ao analisar Jack Gleason, Marc

(1984, p.100) aponta o quanto este desenvolvia os três modos de aparição. Tueth vai mais longe, ousando observar uma regularidade nas carreiras dos comediantes de TV:

Quando os seis astros da comédia de variedades da televisão – Milton Berle, Sid Caesar, Jackie Gleason, Jack Benny, Red Skelton, e Arthur Godfrey – são estudados sobre a rubrica de Marc, há um quase exato corolário entre a duração da carreira do comediante na televisão e sua disposição de ir além da mera performance representacional para empreender uma abordagem apresentacional para seus espectadores e, em diversas situações, aparecer no modo de documentário. (TUETH, 2005, p.49)

## O SITCOM

Alguns autores sugerem que o sitcom seja anterior à TV, falando em um sitcom de rádio (e.g. BLOOM & VLASTNIK, 2007 / WALDRON, 1987). Marc, no entanto, objeta com certa veemência apontando o anacronismo do termo. Marc (2005, pp.15-16) a primeira menção à expressão comédia de situação acontece no em um TV Guide de 1953. A forma contraída, *sitcom*, é ainda mais recente. Aparece pela primeira vez em um artigo da Life Magazine de 1964.

Para Marc (2005, p.17), o que existia antes do sitcom eram a comédia de dialeto, os programas híbridos variedade-comédia e as *comedy series*. Já havia, então, um processo evolutivo que viria a culminar no sitcom contemporâneo. Personagens fixos e exploração de suas idiossincrasias diante de situações cotidianas já eram, como o são hoje, a matéria prima para comicidade leve e descompromissada. Já havia então a familiaridade com personagens e bordões e a certeza de que, ao final do episódio, tudo voltaria ao que era no início.

As comédias de dialéto eram programas cômicos seriados fortemente calcados na representação estereotipada de etnias e nacionalidades, como *Amos ñ Andy*, *The Goldbergs*, *I Remember Mama*. Em especial, *Amos ñ Andy* e *The Goldbergs* faziam a transição para a TV, sem nunca repetir o sucesso conquistado em sua fase radiofônica. Os híbridos eram programas de variedades que apresentavam atrações de todo tipo: números musicais, comediantes diversos, imitadores, calouros etc. No entanto, tais programas também traziam *sketches* recorrentes e personagens reconhecíveis, momentos em que o *apresentador representava* um personagem e outras formas de metalepses. Típicos desse tipo são *The George Burns and Gracie Allen Show* e o *The Jack Benny Program*. Por fim, as *comedy series* eram algo como um drama cômico, onde arcos dra-

máticos se iniciavam e encerravam, mesclando-se com gags de todo tipo. Típicos deste modelo são os antológicos *Fibber Macghee and Molly* e *My Favorite Husband* (que seria rebatizado em sua transição para a TV como *I Love Lucy*).

Este, tido como o definidor do paradigma do *sitcom* clássico, muito embora o termo ainda tivesse sido criado, apontou os cominhos que o gênero tomaria por décadas (e que ainda é usado em programas contemporâneos), de seus aspectos estéticos aos seus modelos de produção e comercialização.

A mudança de título – de *My Favorite Husband* para *I Love Lucy* – em função de sua estrela, Lucille Ball, revela um fenômeno que se prolonga até a atualidade.

Embora a forma ficcional e seu conseqüente modo de aparecimento representacional sejam, em princípio, a tônica do *sitcom*, a TV assimilou a forma apresentacional de suas estrelas. Muitos fatores tornavam o *sitcom* um caminho seguro (embora em momento algum o único) para a nascente indústria da TV. Um novo perfil de público se formava no pós-guerra, eminentemente urbano, proletário, crente em seu papel de herdeiro natural das maravilhas da condição de ganhador da Guerra. O *sitcom* aparece na TV como uma crônica dos tempos presentes, mostrando de forma leve e descompromissada como era (ou deveria ser) a América daqueles tempos.

Para a indústria da TV, o *sitcom* era uma produção otimizada. Era uma forma segura de preencher a grade de programação com custos limitados. Um *sitcom* de trinta minutos é muito mais fácil de produzir que dez *sketches* de três minutos. Os temas eram mais coesos na tentativa de atrair (ou, segundo lógica que imperou na TV por décadas, não afastar) o maior número de pessoas.

No entanto, certos nomes da comédia eram grandes demais para personagens ficcionais. Casos como o de Jackie Gleason são bastante representativos neste sentido. Já estabelecido seu programa de variedades, o *The Jackie Gleason Show*, o comediante fazia personagens recorrentes diversos. É de seu programa (e de personagens recorrentes nas *sketches*) que surge o clássico *The Honeymooners*, *comedy serie* produzida como veículo de seu astro em que o protagonista, o motorista de ônibus Ralph Kranden, canaliza as frustrações e inúteis esperanças da classe operária dos grandes centros urbanos. A comicidade de Ralph Kranden é a mesma comicidade que deu a Jackie Gleason sua fama. Embora travestido de representação ficcional, a substância que animava Kranden era pura apresentação de Gleason. Embora seja arriscado afirmar que outro “ator” não

personificaria tão bem a figura de Kranden, é seguro afirmar que os outros personagens feitos por Gleason em seu programa de variedades eram também roupagens para sua verve e seu olhar particular acerca dos temas que lhe eram caros: a dor da pobreza e a vida maravilhosa dos ricos. Todos os personagens que ele representava eram manifestações da mesma visão de mundo. E embora o personagem Ralph Kranden fosse diametralmente oposto aos registros documentais de Jackie Gleason, notório *bon vivant*, boêmio cercado de muitas mulheres e amigos famosos, o contraste entre documento e representação acentuava o caráter apresentacional de Gleason (TUETH, 2005, p. 38).

Jack Benny lançava mão de um expediente ainda mais interessante. Benny abria seu programa com o tradicional monólogo, na forma mais apresentacional possível, dirigindo-se ao público e escalando as atrações da noite.

Após o primeiro intervalo comercial, no entanto, ele aparece milagrosamente transportado para um sitcom em que ele permanece “Jack Benny” enquanto um ator chamado Eddie Anderson interpreta seu mordomo, Rochester. Além disso, o tema subsequente da narrativa do sitcom frequentemente era algum problema encontrado na preparação do programa daquela semana (MARC, 1984, p. 100).

O Jack Benny visto após o comercial era algo entre o ser apresentacional e o representacional. Tal hibridização entre as formas de apresentação era amplificada pela carga autorreferente do programa. O personagem do *sitcom* se chamava Benny. Era apresentador de um programa chamado *The Jack Benny Show*. Para o público, os limites entre o ser ficcional e o ente televisual eram pouco nítidos (ou talvez, de fato, nem sempre existissem).

Tais expedientes também aparecem em *The George Burns and Gracie Allen Show*, em que as confusões da esposa amalucada são acompanhadas pelo marido de uma distância segura até que este se impacienta e interpela o espectador, incitando-o a continuar acompanhando o programa para saber do desfecho. E o faz ligando um aparelho de TV do cenário, que mostra as peripécias de Gracie que acontecem na sala adjacente! Em plena década de 50.

Pode-se apontar muitos outros exemplos em que os modos apresentacional e representacional (e, as vezes, documental) coexistem, ora equilibrados, ora com considerável predomínio de um ou outro. No caso dos *sitcoms*, a necessidade de capitalizar as personalidades da TV no novo gênero textual acabou por construir um modo de aparição em que os limites entre vida real, performance humorística e personagem ficcional assu-

mem uma relação completamente diferente da encontrada nos programas dramáticos. Nesse sentido, a estrela de *sitcom* dos anos 50 não é diferente das atuais.

Ao longo das décadas, centralidade de tais indivíduos começa a se fazer notar pelos títulos dos programas, que prometem ao público aquela personalidade, como se fôssemos convidados de sua casa e sua vida pessoal (ainda que ele se camuflasse em personagens). Além dos já mencionados, títulos como *The Adventures of Ozzie and Harriet*, *The Andy Griffith Show*, *The Monkees*, *The Abbot and Costello Show*, *The Bob Newhart Show*, *The Mary Tyler Moore Show*, *The Cosby Show*, *Roseanne*, *Seinfeld*, *Everybody Loves Raymond*, *Ellen*, *According to Jim* propagandeavam a hegemonia da estrela em detrimento da premissa dramática ou de qualquer situação.

Os nomes dos personagens corroboram a estratégia de mesclar representação e apresentação. *Seinfeld*<sup>4</sup> é um ótimo exemplo. O personagem, quarenta anos depois de Jack Benny, continua a usar o nome do *performer*. O Jerry Seinfeld que vemos nos limites do *sitcom* é extremamente próximo do Jerry Seinfeld que o público já conhecia dos shows em casas noturnas e das constantes aparições em programas de fim de noite, como o de seu “padrinho” David Letterman. Usar o nome do *performer* para nomear o personagem indica que a representação será uma extensão das muitas apresentações. Mas ainda é um personagem, cercado por outros personagens claramente ficcionais (efetivamente representados).

Seinfeld não foi o primeiro a atualizar as estratégias de Jack Benny e George Burns e Gracie Allen. *It's Garry Shandling Show*<sup>5</sup> já o fazia em 1986, no canal *premium* americano Showtime. O comediante Garry Shandling interpretava um comediante chamado Garry Shandling, que passava seus dias com a plena consciência de ser única e tão somente um personagem de *sitcom*. O personagem Garry Shandling era inflado pelo ímpeto cômico do comediante Garry Shandling, que brincava o tempo todo com os limites entre o apresentacional e o representacional. Os Garry Shandlings se misturavam a ponto de confundir quem estava na tela em cada momento. Enquanto o personagem fazia o monólogo de abertura do programa (esperado de um apresentador), o comediante convidava a plateia para descer de suas cadeiras e participar de uma festa na casa cenográfica, junto aos outros personagens (claramente ficcionais).

Também elucidativo é o caso de *Ellen*<sup>6</sup>, estrelado pela comediante Ellen Degeneres. A personagem, Ellen Morgan, dona de uma livraria, alheia ao universo do *showbizz*, com amigos ficcionais, era uma concretização da humor típico de Ellen Degeneres,

construindo sua comicidade ao encenar com Ellen Morgan as observações de Ellen Degeneres. A ausência de limites definidos entre os modos representacional e apresentacional culminaram quando a personagem Ellen Morgan assumiu a homossexualidade nos limites do *sitcom* pouco tempo depois da comediante ter assumido ser homossexual. No caso de Ellen Degeneres, esta o fez durante uma entrevista para a apresentadora Oprah Winfrey, no *Oprah Winfrey Show* (PETERSON, 2005, p.173). Na ficção, Morgan o faz para sua analista. Representada por Oprah Winfrey. Ellen DeGeneres era uma figura forte demais para que seu personagem a encobrisse.

A lógica do ator que faz o “papel dele mesmo” parece estar intimamente ligada ao *sitcom*. Mesmo nos casos em que a estrela não é comediante de carreira, mas ator no sentido estrito, parece haver tal mistura entre os modos de presença. No *sitcom Spin City*<sup>7</sup>, o ator Michael J. Fox representava um assessor do prefeito de Nova Iorque. Na representação, Michael J. Fox parecia ser um amálgama de seus personagens mais conhecidos (como Martin McFly da série *De Volta Para o Futuro*) e de sua forma apresentacional bastante frequente em programas de TV. O nome do personagem era Mike Flaherty.

Quando o ator Michael J. Fox teve de deixar o papel em função agravamento do Mal de Parkinson, em 2000, os produtores substituíram o personagem pelo também ator Charlie Sheen. No modo representacional, o personagem era uma atualização caricata de muito do que se sabia do ator Charlie Sheen por suas aparições na TV e suas involuntárias participações documentais nas colunas de fofocas de revistas sensacionalistas. Notório boêmio, bebedor, casado com uma atriz pornô, o Charlie Sheen de fora das telas representava no programa um personagem hedonista, mulherengo, farrista. O nome do personagem era Charlie Crawford.

O caso do ator Charlie Sheen chega ao extremo quando este faz o *sitcom Two and a Half Men*<sup>8</sup>. O personagem de Charlie Sheen no programa, Charlie Harper, bem poderia ser o Charlie Crawford de *Spin City*. Alcoólatra e mulherengo, o Charlie Harper era mais uma manifestação da imagem documental de Charlie Sheen. A confusão entre os modos de aparecimento se acentua quando Charlie Sheen é demitido do programa (após algumas suspensões e multas contratuais). Os motivos eram uma forma aguda e nada cômica de exacerbação das características de Charlie Harper que começavam a colocar todo o programa em risco. Na época, o ator Charlie Sheen apareceu em gravações caseiras divulgadas na internet fumando *crack* e esbravejando contra o criador do programa.

Detalhes de sua vida íntima, documental, ajudaram a derrubar fronteiras entre vida real e ficção.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos sobre atores no teatro e no cinema tem longa tradição e boa fortuna crítica para os que proponham a conhecer ou estudar o tema em profundidade. Quando observada a produção sobre TV, no entanto, os aspectos peculiares das formas televisuais, especialmente sua proximidade, sua recepção no contexto doméstico e sua frequência constroem vínculos que condicionam os regimes de aparecimento de suas estrelas e consequentemente muitos dos aspectos estéticos dos textos ficcionais. A perda da distinção clara entre universo ficcional, performance e vida real sugerem que o estudo da atuação em *sitcoms* deve ser feito em uma perspectiva um pouco diferente do que acontece no teatro e no cinema.

No decorrer desta reflexão, outras questões surgiram para desenvolvimento posterior. Talvez a mais pertinente para o desenvolvimento da pesquisa mais ampla da qual este trabalho faz parte seja o quanto a hibridização dos regimes de aparição é tributária de práticas de produção e escolhas técnicas típicas da TV. Merece desenvolvimento também a discussão em torno do quanto a iconoclastia, a derrisão e o escárnio das personalidades precisam ser filtrados e pasteurizados para a TV. Tais aspectos serão aprofundados em estudos posteriores.

## REFERÊNCIAS

HORTON, Andrew. Ernie Kovacs & Early Tv comedy: nothing in moderation. Austin, University of Texas Press, 2010.

MARC, David. Demographic Vistas: Television and American Culture. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1984.

MARC, David. Comic Visions: Television Comedy and American Culture. New York, Routledge, 1989.

MARC, David. "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.

MINTZ, Lawrence E. "Broadcast Humor" in MINTZ, Lawrence E. (ed.). Humor in America: A research Guide To Genres and Topics. Connecticut, Greenwood Press, 1988.

MITTELL, Jason. Television and American Culture. New York, Oxford University Press, 2010.

MORIN, Edgard. As estrelas de cinema. Lisboa, Livros Horizonte, 1980.

PETERSON, Valeria. “Ellen: Coming Out and Desapearing” in DALTON, Mary M. & LINDER, Laura R. Sitcom: America Viewed and Skewed. Albany, State University of New York Press, 2005.

TUETH, Michael. V. Laughter in the living room: Television Comedy and the american home audience. New York, Peter Lang Publishing Inc., 2005.

## NOTAS

- 1 As citações extraídas das referências originalmente em inglês foram por nós traduzidas.
- 2 Embora não caiba no escopo deste trabalho uma análise mais profunda acerca da função do riso, recomendamos fortemente o rico MINOIS, George. História do Riso e do Escárnio. São Paulo, Ed. UNESP, 2003.
- 3 Embora não seja objeto deste trabalho, é impossível não pensar na taxonomia de MARC aplicada ao caso brasileiro d’Os Trapalhões. Mesmo aplicável aos quatro integrantes, é elucidativo observar a relação entre Renato Aragão e Didi Mocó e mesmo destes e os personagens de seus filmes.
- 4 Exibido na TV americana de 1989 a 1998 e ainda exibido em syndication ao redor do mundo.
- 5 Exibido na TV americana de 1986 a 1990 e ainda exibido em syndication ao redor do mundo.
- 6 Exibido pela TV americana de 1994 a 1998 e ainda exibido em syndication ao redor do mundo.
- 7 Exibido na TV americana de 1996 a 2002 e ainda exibido em syndication ao redor do mundo.
- 8 Estreou na TV americana em 2003 e é produzido até hoje.

Artigo recebido: 09 de março de 2013

Artigo aceito: 12 de abril de 2013