



## REPETIÇÕES E LABIRINTOS NEOBARROCOS EM *ARRESTED DEVELOPMENT*

Rodrigo Cassio Oliveira  
UEG

### Resumo

A comédia de situações norte-americana *Arrested Development* exemplifica a estética neobarroca que caracteriza parte da produção atual de ficção televisiva. O caráter neobarroco da cultura contemporânea foi estudado por diferentes autores nas últimas décadas. Em nosso trabalho, usaremos a proposta desenvolvida pelo semiótico italiano Omar Calabrese como a principal referência teórica.

**Palavras-chave:** Neobarroco, Séries de TV, Complexidade Narrativa, Repetições, Labirinto.

### Abstract

The american sitcom *Arrested Development* exemplifies the neobaroque aesthetic of current television fiction production. The neobaroque aspect of contemporary culture was studied by different authors in recent decades. In our work, we use the proposal developed by the Italian semiotician Omar Calabrese as the main theoretical reference.

**Keywords:** Neobaroque, TV Series, Narrative Complexity, Repetitions, Labyrinth.

## 1 O neobarroco social e estético

Um bom número de autores se dedicou a discutir a tese de um retorno do barroco na cultura contemporânea, desde as décadas finais do século XX até a atualidade. De modo geral, essas teorias apontam as transformações culturais deflagradas no mundo ocidental a partir do final dos anos 1960 como os principais fatores que motivaram aquele retorno.

Em *A Sociedade do Espetáculo*, de 1966, um aforismo premonitório de Guy Debord o posicionou entre os primeiros teóricos a constatarem essas transformações, assimilando as condições de produção cultural que se inauguravam a um *edifício barroco* que implodia as diferenças tradicionais entre os gêneros artísticos e abria caminho para a ideia de uma *pós-história* da arte – certamente um dos tópicos mais debatidos pelo pensamento estético depois de Duchamp:

O conhecimento e o reconhecimento históricos de toda a arte do passado, retrospectivamente constituída em arte mundial, a relativizam em uma desordem global que constitui por sua vez um edifício barroco em nível mais elevado, edifício no qual devem se fundir a produção de uma arte barroca e todas as suas ressurgências. (DEBORD, 1997, p. 124)

Entre Debord e os atuais teóricos da cultura visual, o barroco – ou *neobarroco* – passou por problematizações as mais diversas, seja quando abordado diretamente, seja quando mencionado lateralmente em estudos sobre os produtos culturais contemporâneos.



Autores como o escritor e ensaísta cubano Severo Sarduy (1999) realizaram uma apropriação bastante conhecida, consagrando, na teoria literária, uma forte identificação entre o conceito de neobarroco e a literatura latino-americana. Vem de Severo Sarduy, a quem geralmente se atribui (não sem controvérsias) a criação do conceito de neobarroco, um dos esforços mais objetivos para conduzir a discussão sobre a *cultura* designada por este termo para uma discussão mais detalhada sobre as características *formais* dos produtos culturais que ele designa.

Esses esforços se revelam muito respeitáveis quando temos em conta que intérpretes atuais, como o filósofo italiano Mario Perniola (2009), desenvolvem proposições bastante ricas e interessantes sobre o neobarroco (e inclusive sobre a hipótese de um *neobarroco filosófico*), mas demasiado tímidas no que diz respeito à possibilidade de uma consideração crítica das *formas artísticas* que expressariam este momento da cultura. Em Sarduy, diferentemente, a teoria do neobarroco se inclina para a análise de estruturas comuns às obras que o representam. Por mais que o seu índice de artistas neobarrocos – que vão de Andy Warhol a Glauber Rocha – possa ser acusado facilmente de excessiva heterogeneidade, há de se reconhecer em Sarduy um espírito judicioso e interessado pela compreensão da experiência estética neobarroca.

Um espírito semelhante está presente em *A Idade Neobarroca*, livro publicado pelo semiótico italiano Omar Calabrese em 1987. Bem menos conhecido que Sarduy, pelo menos no contexto latino-americano, Calabrese é autor de uma reflexão que se notabiliza pela sistematicidade e a busca constante de exemplos para as suas principais conjecturas a respeito do neobarroco como um *estilo* e um *gosto* de época. A indicação de que o neobarroco é um momento da cultura, em Calabrese, acompanha a ideia de que a opção pelo conceito é preferível em relação ao termo *pós-moderno*, ainda muito utilizado na passagem dos anos 1980 para os anos 1990, a despeito de seu caráter muitas vezes equívoco e inexato.

Muito embora não seja possível aprofundar e justificar, aqui, o conceito de neobarroco empregado por Omar Calabrese, convém mencionar que *A Idade Neobarroca* não endossa uma ideia simples de retorno do barroco na contemporaneidade, como se estivéssemos apenas revivendo experiências sociais e culturais que marcaram os séculos XVI e XVII na Europa. “A referência ao barroco funciona por analogia” (CALABRESE, 1999, p. 27), o que escapa tanto a uma teoria determinista como a uma teoria cíclica da história. Não seria incerto constatar em Calabrese uma disposição para pensar o contemporâneo segundo as intuições de Debord e Sarduy apresentadas




há pouco. Por um lado, temos a difícil sustentação de uma história linear. Por outro, encontramos o interesse pelas qualidades formais que os objetos neobarrocos seriam capazes de exprimir.

Nesse sentido, ainda mais certo é esclarecer a proposta de Calabrese como uma *morfologia da forma barroca*, cuja principal contribuição metodológica está na superação da ideia do barroco como uma *constante histórica* que se afasta *dialeticamente* do classicismo, presente tanto na estilística de Heinrich Wölfflin (2010) como na teoria dos eóns de Eugenio d'Ors (1964). O detalhe importante, porém, é que a recusa dessa premissa não implica o abandono da possibilidade de que o barroco e o classicismo operem, de fato, como *categorias formais* que podem reincidir em qualquer época da civilização. O fato de que a contemporaneidade tem os traços de uma *idade neobarroca* se explica pelas preferências dos contemporâneos por experiências (não apenas estéticas, mas também sociais ou culturais em sentido amplo) que exibem aspectos barrocos. No entanto, não se pode deduzir, a partir disso, que a próxima etapa da civilização virá a resgatar o classicismo numa alternância absoluta de dois espíritos epocais.

Ao contrário do que desejava Focillon (2000), o barroco não é uma degeneração do clássico – ao qual ele sempre viria a responder, revigorando-se – mesmo que não deixe de haver, para Calabrese, uma competição entre os estilos como formas distintas de manifestação de fenômenos culturais:

Se conseguíssemos demonstrar que existem formas subjacentes aos fenômenos culturais e que consistem no seu andamento estrutural; e se conseguíssemos também demonstrar que tais formas coexistem, conflituamente, com outras de diferente natureza e estabilidade interna, então poderíamos dizer que atribuímos ao “barroco” o valor de uma certa morfologia e, admitamo-lo, ao “clássico” o de uma morfologia com ele em competição. “Barroco” e “clássico” já não seriam categorias do espírito, mas sim categorias da forma – da expressão ou do conteúdo. (CALABRESE, 1999, p. 28)

A par do método com que Calabrese determina as coordenadas da sua investigação morfológica, o nosso objetivo é apresentar, brevemente, dois dos conceitos estudados em *A Idade Neobarroca* como característicos da forma subjacente aos fenômenos culturais da contemporaneidade: repetição e labirinto. Aplicados na interpretação do nosso objeto, a série de humor norte-americana *Arrested Development*, repetição e labirinto são índices de uma forma estética que demonstram notável capacidade explicativa para lidar com a ficção seriada televisiva contemporânea. Aspectos comuns entre *Arrested Development* e outras séries de TV bem sucedidas nos



últimos trinta anos atestam que estes produtos audiovisuais participam da constituição do neobarroco contemporâneo tal como definido por Omar Calabrese.

## **2 Repetições e labirintos em *Arrested Development***

Exibida originalmente pela emissora Fox, em 2003, *Arrested Development* encerrou-se com três temporadas, em 2006, tendo conquistado uma audiência moderada e recepção bastante elogiada pela crítica. Em 2013, a série teve uma quarta temporada produzida pela Netflix, que a veicula atualmente no Brasil, por meio do seu serviço de *streaming*.

O argumento da série parte da tradicional fórmula da *sitcom* familiar para realizar-se na criação de personagens bem definidos, de traços psicológicos extravagantes e intrinsecamente atraentes. O disparo narrativo se dá com a prisão do patriarca, o empresário George Bluth, obrigando seu filho mais responsável e equilibrado, Michael Bluth, a assumir os negócios da família.

Para cumprir esse objetivo, Michael é atrapalhado pela falta de cooperação de seus familiares, e precisa enfrentar as mentiras e a opulência da mãe e da irmã, Lucille e Lindsay; a insegurança de um irmão infantilizado, Buster; a excentricidade de Gob, seu irmão mágico e *playboy*, e as crises de identidade de Tobias, seu cunhado e médico desempregado. Além dos conflitos com estes parentes, Michael é pai viúvo do adolescente George, a quem procura proteger e transmitir bons valores, especialmente ligados ao trabalho. George compõe com a prima Maeby, filha de Lindsay e Tobias, um pequeno núcleo jovem que contrasta com o universo adulto predominante em *Arrested Development*, indicando a continuidade geracional das relações familiares tumultuosas.

O esforço de Michael para educar o filho é sempre em vão, uma vez que George, apaixonado por Maeby, vai demonstrando pouco a pouco possuir as mesmas inclinações familiares. Nesse sentido, *Arrested Development* pode ser interpretada como uma ficção televisiva *anti-melodramática*, que deita por terra o princípio da recompensação da virtude, essencial a este gênero, ao mesmo tempo em que leva à falência o modelo weberiano de família voltada para a prosperidade e preocupada com o futuro, celebrizada no cinema hollywoodiano clássico por David Griffith.

Do ponto de vista narrativo, *Arrested Development* corresponde ao modelo que o pesquisador norte-americano Jason Mittell denomina de *complexidade narrativa*, levando adiante o legado de séries anteriores que lançaram essa vertente da ficção



contemporânea no gênero humorístico televisivo, como *Seinfeld* (1989-1998), *The Simpson* (1989 - ), *Malcom in the Middle* (2000-2006) ou *Curb your Enthusiasm* (2000). Em um sentido básico, a complexidade determina a convivência equilibrada de arcos narrativos longos, a serem resolvidos serialmente e a longo prazo, com arcos narrativos curtos, a serem resolvidos episodicamente, fechando-se *em um* ou *alguns* episódios.

Diferente das narrativas clássicas televisivas, que admitem a pluralidade de tramas paralelas que apenas ocasionalmente se encontram no nível da ação – como nas telenovelas brasileiras –, a complexidade impõe uma força centrípeta sobre as linhas de ação, despertando o interesse do espectador para o iminente cruzamento das tramas que colidem com frequência, forçando o reconhecimento da instância narradora e solicitando ao espectador uma atenção *metarreflexiva*. Trata-se de um modo de fruição menos ligado à diegese e seus efeitos realísticos, e muito mais ligado ao acompanhamento das operações narrativas por elas mesmas.

Os espectadores dessas comédias complexas como *Seinfeld* e *Arrested Development* não se concentram no mundo diegético proporcionado pelas sitcons, mas descobrem nos mecanismos criativos e na habilidade dos produtos em garantir essas estruturas complexas uma maneira de acompanhar que Sconce denomina *metarreflexiva*. (MITTELL, 2012, p. 42)

Essa metarreflexão, que Mittell associa ao conceito de *estética operacional*<sup>1</sup>, traz à tona a ocorrência de autoconsciência nas narrativas seriadas em um grau muito maior que o usual nas narrativas tradicionais dos produtos da cultura de massa, o que se confirma quando as comparamos ao padrão absolutamente moderado (para não dizer raro) de autoconsciência das narrativas hollywoodianas dos anos 1930 ao final dos anos 1950, detalhadas por David Bordwell (1986, 1985) em suas pesquisas sobre o classicismo cinematográfico. Isso significa que o esclarecimento do espectador, o didatismo e a construção competente de uma fábula linear deixam de ser objetivos incontornáveis do desenvolvimento da trama.

Em *Arrested Development*, essa característica fica completamente explícita, por exemplo, no chiste que finaliza todos os episódios da primeira temporada, quando são exibidas as *cejas do próximo episódio*. Cenas invariavelmente falsas, que jamais ocorrem nos episódios seguintes.

O alargamento da autoconsciência confirma que a fruição típica da complexidade narrativa pode ser compreendida nos termos do neobarroco calabresiano, levando-nos ao encontro do conceito de *labirinto*, “típica representação figurativa de uma complexidade

<sup>1</sup> Proposto pelo historiador da arte Neil Harris em seu estudo sobre o empresário do show business norte-americano P. T. Barnum.



inteligente” (CALABRESE, 1999, p. 45). A experiência fixada na *operacionalidade* assimila a engenhosidade e a agudeza da forma barroca, substituindo a busca do espectador pela satisfação da sua própria curiosidade em relação aos acontecimentos (o que vai acontecer?) pelo *maravilhamento* com as demonstrações de *virtuosismo* da narrativa (*como foi possível narrar assim os acontecimentos?*).

De fato, para Calabrese (1999, p. 155), “o mais moderno e ‘estético’ dos labirintos não é aquele em que prevalece o prazer da solução, mas aquele em que domina o gosto da ofuscação e do enigma”. *A Idade Neobarroca* menciona por vezes o telefilme *Dallas*, sucesso televisivo dos anos 1970 que se estendeu por mais de dez temporadas, como um exemplo precursor da narração labiríntica que, muitos anos depois, Mittell explicaria como sendo o equilíbrio da complexidade narrativa entre o serial e o episódico.

Podemos sublinhar, assim, que a apreciação de *Dallas* por Calabrese ressalta a operacionalidade do labirinto como uma forma de suspensão da linearidade e do finalismo que mobilizavam a inteligência do espectador clássico, uma vez que o maravilhamento barroco se funda no “princípio da perda de uma visão global de um percurso racional”, em favor do “exercício de uma inteligência aguda para encontrar a ‘resolução’ final, isto é, a descoberta de uma ordem” (CALABRESE, 1999, p. 146). Sobre *Dallas*, o semiótico escreve:

O espectador que se encontra a ler a série comporta-se exatamente como no labirinto. Cada episódio é efectivamente uma secção do edifício completo, que é legível e compreensível por si só, mas também em relação ao conjunto e a um potencial alvo final, mesmo se este jamais chega. (CALABRESE, 1999, p. 153)

A composição labiríntica de *Arrested Development* – selecionada neste trabalho entre as várias séries complexas que poderiam ser analisadas, hoje, a partir da tese de Calabrese – não pode ser dissociada do segundo elemento que visamos nessa exposição: a repetição. Igualmente associada à complexidade da experiência estética barroca, a repetição também está presente em *Dallas*, considerada, em *A Idade Neobarroca*, como um caso de sistema narrativo cuja estabilidade resiste surpreendentemente a um sem número de forças internas cujo dinamismo promove uma ameaça constante de desagregação.

Não pretendemos desenvolver aqui um comentário sobre como essa hipótese é confirmada em *Dallas*, dadas as limitações de espaço deste texto. Acreditamos que ela pode ser percebida facilmente em *Arrested Development*, ressaltando-se que o



ponto central da abordagem de Calabrese está na *circularidade* das trajetórias dos personagens, que reflete o abrandamento da narratividade teleológica das formas clássicas da ficção audiovisual.

O caráter cíclico que torna repetitiva a evolução dos personagens – a ponto de a própria ideia de evolução tornar-se duvidosa – é verificado na reiteração cômica da condição inicial da trama de *Arrested Development* a cada novo avanço episódico. É esperado que os personagens não modifiquem a sua posição em relação aos demais, e tampouco em relação ao problema que abastece o tênue fio condutor do arco narrativo mais longo (a prisão do patriarca).

No piloto da série, essa estrutura é comentada diretamente na cena em que Michael informa aos familiares que George (pai) deverá ficar preso. A notícia é recebida com total indiferença pelos personagens, que, em compensação, reagem com espanto ao serem informados, logo a seguir, que a justiça bloqueará o dinheiro da família.

O humor da cena não se explica apenas pela maneira como ela expõe o excêntrico egoísmo dos personagens, mas também pela maneira *metareflexiva* com que ela transforma em cena o princípio de relaxamento da continuidade nas narrativas complexas, isto é, o princípio de que o acompanhamento das situações em que os personagens estão envolvidos, episodicamente, é mais atrativo que a apresentação de uma cadeia causal de problemas. A ausência dos *ganchos*, típicos das séries dramáticas, também ilustra este relaxamento.

Para Calabrese (1999, p. 57), a “estética da recepção” é “parte da estética neobarroca”, e seus três elementos fundamentais são “a variação organizada, o policentrismo e a irregularidade regulada, o ritmo insensato”. *A Idade Neobarroca* tem em conta que o ritmo frenético dos telefilmes dos anos 1970 e 1980 já apresentavam a complexidade da forma barroca do ponto de vista da intensificação da temporalidade<sup>2</sup>.

Em *Arrested Development*, essas características se realizam nos planos de curta duração, nos flashes que invadem inesperadamente a cena, deslocando o tempo e o espaço da narrativa, ou ainda na mobilidade da câmera na mão, que por vezes traz à mente uma sutil e curiosa alusão à linguagem dos filmes do movimento Dogma 95, especialmente *Festa de Família* (1998), de Thomas Vinterberg, em razão do tema de *família* e os movimentos de câmera pesados que caracterizam a obra.

<sup>2</sup> David Bordwell (2008) denomina de continuidade intensificada a variação estilística que, a partir dos anos 1970, aumentou exponencialmente o número de cortes dos filmes hollywoodianos, ocasionando o que Calabrese percebeu como um ritmo frenético associado à fragmentação dos planos.



Mas gostaríamos de concluir essa exposição chamando a atenção para a montagem de *Arrested Development*. Repetição e labirinto convergem, como elementos estéticos da complexidade neobarroca, sempre que observamos a inserção repetida de planos ou imagens na sequência definida para a apreciação do espectador. Essa estrutura não linear é de tal modo importante para o humor da série que dificilmente a imaginamos *funcionando* segundo a lógica da linearidade clássica.

O casal Lindsay e Tobias é protagonista de uma aplicação muito interessante desta fórmula de repetição baseada na montagem não linear, remontando ao piloto da série como fonte do exemplo. Em uma das primeiras cenas no interior da embarcação onde ocorre a festa de aposentadoria de George (*uma festa de família...*), Lindsay e sua mãe estão olhando com ar de censura para o pequeno barco que leva os militantes gays durante um protesto em alto mar. Lindsay se detém no meio de uma fala ao constatar que um dos membros do barco está usando uma peça de roupa idêntica a outra que ela possui. Esta cena é interrompida e novas sequências são apresentadas ao espectador. Depois de idas e vindas no tempo diegético, ela finalmente retorna para descobrirmos que o integrante do barco é Tobias, usando, de fato, a roupa de Lindsay.

O humor desta cena depende inteiramente da montagem cíclica que a torna possível, repetindo o diálogo de Lindsay e Lucille. Mas isso não significa que o conteúdo do diálogo, ou a modificação do seu sentido, são os fatores que efetivamente despertam a comicidade. Antes é possível sustentar que o humor tem origem na descoberta, pelo espectador, de que a primeira entrada da cena o iludiu com um sentido falso (ou pelo menos incompleto), e que a própria narrativa encarregou-se de apresentar a cena novamente, corrigindo o 'equivoco'.

A estética neobarroca de *Arrested Development* se condensa no fato de que ela, como tantas outras séries complexas contemporâneas, não pode ser experimentada adequadamente sem o reconhecimento das operações da narratividade, atribuindo à ficção um estatuto diferenciado em relação àquele que vigorou na idade do classicismo.

### Referências bibliográficas

BORDWELL, David. Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures. In: ROSEN, Philip. **A Film Theory Reader: Narrative, Apparatus, Ideology**. New York: Columbia University Press, 1986.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The Classical Hollywood Cinema: film style and more of production to 1960**. New York: Columbia University Press, 1985.

ISSN 2316-6479 | DE JESUS, S. (Org). Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos . Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015.





BORDWELL, David. **Figuras Traçadas na Luz:** a encenação no cinema. Tradução de Maria Machado Jatobá. Campinas (SP): Papyrus, 2008. (Coleção Campo Imagético.)

CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca.** Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1999.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo.** Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

D'ORS, Eugenio. **Lo Barroco.** Madrid: Aguilar, 1964.

FOCILLON, Henri. **A Vida das Formas.** Lisboa: Edições 70, 2000.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. In: **Matrizes**, ano 5, n. 2, jan./jun. 2012, São Paulo, p. 29-52.

PERNIOLA, Mario. **Enigmas:** egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó (SC): Argos, 2009.

SARDUY, Severo. **Obra Completa: edición crítica.** Organização de Gustavo Guerrero e François Wahl. Madrid; Buenos Aires: ALLCA, 1999.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco:** estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010.

---

### Minicurrículo

**Rodrigo** é professor e pesquisador da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (2010-2014), defendeu tese na linha de pesquisa em Estética e Filosofia da Arte sobre os conceitos de barroco e neobarroco na contemporaneidade. Mestre em Comunicação Social (UFG, 2008-2010), estudou o cinema brasileiro dos anos 1990-2000 na linha de pesquisa em Mídia e Cultura. Possui bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás (2003-2007) e licenciatura em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2005-2008). Desde 2012 é membro efetivo do corpo docente de Cinema e Audiovisual da UEG, curso que passou a coordenar em fevereiro de 2015. Seus interesses de pesquisa concentram-se nos âmbitos das artes visuais, do cinema e do vídeo, com ênfase em teorias da imagem, teoria e história da arte, cinema moderno e estudos de representação, encenação, narrativa, gênero e estilo.