

A poética do cômico em *Arrested Development* e a reassistibilidade

Christian Hugo Pelegrini¹

Recibido: 2012-09-12

Aceptado: 2012-10-16

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Pelegrini, C. H. Diciembre de 2012. A poética do cômico em *Arrested Development* e a reassistibilidade. *Palabra Clave* 15 (3), 621-648.

Resumo

O artigo analisa os processos de construção de comicidade no sitcom norte-americano *Arrested Development*. Considerado pela crítica especializada como um exemplo de inovação em linguagem e densidade semiótica, o programa é um exemplo do tipo de construção textual que se insere no fenômeno da reassistibilidade proposto pelo norte-americano Jason Mittel. Ao analisar os processos de poética na construção de comicidade anagramática e pluri-isotópica, explicitamos a demanda que tal texto gera para reiterados processos de leitura que possam esgotar seus significados.

Palavras-chave

Sitcom, poética, reassistibilidade.

¹ Universidad de Sao Paulo. christian.pelegrini@gmail.com

La poética de lo cómico en *Arrested Development* y la revisibilidad

Resumen

El artículo analiza los procesos de construcción de comicidad en el sitcom norteamericano *Arrested Development*. Considerado por la crítica especializada como un ejemplo de innovación en lenguaje y densidad semiótica, el programa es un ejemplo del tipo de construcción textual que se inserta en el fenómeno de la revisibilidad propuesto por el norteamericano Jason Mittel. Al analizar los procesos de poética en la construcción de comicidad anagramática y pluri-isotópica, explicitamos la demanda que tal texto genera para reiterados procesos de lectura que puedan agotar sus significados.

Palabras clave

Sitcom, poética, revisibilidad.

The poetics of Comic on *Arrested Development* and the Reversibility

Abstract

The article analyzes the construction processes of comedy in the American sitcom *Arrested Development*. Considered by specialized critics as an example of innovation in language and semiotic density, the program is an example of the kind of textual construction that is inserted into the phenomenon of the American reversibility proposed by North American Jason Mittel. When analyzing poetic processes in the construction of anagrammatic humor and multi-isotope, we explain the demand that the text that generates for repeated reading processes that may deplete their meanings.

Keywords

Sitcom, Poetic, Reversibility.

Introdução

Este artigo propõe a análise dos recursos poéticos utilizados para produção de comicidade no sitcom americano *Arrested Development* e sua inserção em um fenômeno midiático que propomos traduzir por reassistibilidade. Nossa hipótese é que a forma textual do programa se insere no contexto atual como resultado de uma poética histórica (será retomado adiante) e gera, a partir de sua forma, características que se perpetuam nos textos subsequentes.

Arrested Development (doravante chamado apenas de AD) é um sitcom, uma comédia de situação. Qualquer tentativa de uma arqueologia do gênero nos remeterá a “I Love Lucy”, cuja primeira emissão é de 1951. Comédia de situação pode ser definida como “uma comédia em série de televisão que apresenta o mesmo conjunto de personagens em cada episódio, em situações divertidas que são similares às da vida cotidiana” (Dicionário da BBC apud Berciano, 1999, p. 14). Opõe-se às *sketches* por sustentar personagens conhecidos do público, com suas idiossincrasias sendo postas à prova em situações que se sucedem no universo da narrativa.

Na formação histórica dos sitcoms, os arcos dramáticos se encerravam no próprio episódio; usualmente, nada passava para o episódio seguinte além dos personagens e da premissa dramática básica do programa. Na semana seguinte, um novo arco começava e terminava e assim sucessivamente. Tal modo de serialização da narrativa era encontrado em “I Love Lucy” e em sua apresentação como uma *comedy serie*². A forma episódica da *serie* americana se opunha ao *serial*, em que os arcos não se encerravam em um único episódio, mas se desenvolviam ao longo de diversos episódios ou mesmo ao longo de diversas temporadas. A partir dos anos 1980, experiências de hibridização entre as formas seriadas resultam em programas que mesclam elementos de narrativa episódica com o desenvolvimento de personagens e conflitos que não caberiam nos limites de um único episódio (Carlos, 2006, p. 27). Aliás, tal hibridização é o que Mittel (2006, p. 34) chama de complexidade narrativa. Elementos de um episódio são re-

2 “I Love Lucy” é anterior ao aparecimento do termo “sitcom” e mesmo anterior à expressão *situation comedy*. David Marc (in Dalton & Linder, 2005, pp.15-16) aponta que a expressão “comédia de situação” aparece pela primeira vez em uma publicação de grande circulação no *TV Guide*, em 1953. O termo “sitcom” é ainda mais recente, tendo sua primeira menção registrada pelo *Oxford English Dictionary* em uma revista *Life* de 1964.

feridos ou têm desdobramentos em outros episódios. Às vezes, separados por temporadas inteiras.

E assim é AD. Embora tenha arcos que começam e terminam em um mesmo episódio, a narrativa se desenrola ao longo de suas três temporadas. O enredo de AD segue os topoi do gênero. Trata-se de uma família disfuncional, os Bluth, gravitando ao redor do filho menos disfuncional (mas ainda assim bastante idiossincrático). Antes milionários, donos de uma grande construtora, perderam sua fortuna quando o governo dos Estados Unidos os acusa de traição por construir casas tipicamente americanas para o ditador Saddam Hussein. Michael é o protagonista, filho do meio e viúvo, esforça-se para reerguer os negócios da família e administrá-los de forma honesta enquanto cria seu filho George Michael, típico adolescente que tenta sobreviver às turbulências das situações, munido de nada além de despreparo para a vida. Michael é filho de George, típico colarinho-branco de ética mais que degenerada. Desonesto e sexista, George trata os filhos como mera consequência de sua vida. Sua esposa, Lucille, é uma *socialite* alcoólatra e esnobe. De ética igualmente questionável, Lucille nutre uma relação de dominação e dependência psicológica com o filho mais novo do casal, Buster. Este é limitado intelectualmente, ainda que tenha gasto parte da fortuna da família rodando o mundo enquanto colecionava diplomas em áreas obscuras do conhecimento como Cartografia Marítima Medieval. O irmão mais velho é GOB (acrônimo para George Oscar Bluth II), *ex-stripper* e mágico, que anda por todos os lugares em um patinete motorizado. Lindsay é a irmã gêmea de Michael; superficial e mimada como o resto da família, é casada com Tobias, ex-psiquiatra fracassado que decide se tornar ator profissional e que ainda não se deu conta de sua própria homossexualidade. Lindsay e Tobias são pais de Maebly, adolescente cheia da esperteza de rua que tanto faz falta a seu primo George Michael, de quem se torna objeto de desejo platônico. Além dos personagens, um sarcástico narrador onisciente em *voice over* liga as diversas cenas e tramas de cada episódio.

Com exceção de Michael e, em certo aspecto, de seu filho George Michael, todos os personagens são poços de defeitos morais e intelectuais. E ignoram isso. O primeiro motor da comicidade em AD é a discrepância en-

tre a imagem que cada personagem tem de si mesmo e o que presenciamos de seus comportamentos degenerados. Nesse sentido, AD faz eco a uma forma muito simples e muito antiga de comicidade. Conforme afirma Berger (1997, pp. 17-18), ao explicar o cômico no *Theaetetus* de Platão, a “comédia ridiculariza aqueles que pensam que são mais ricos, mais fortes, mais belos, ou mais inteligentes do que realmente são, e a audiência usufrui destas discrepâncias”. A busca de Michael por administrar os negócios e, principalmente, a família é o fio condutor da história que se desenrolou ao longo de 53 episódios de 22 minutos que compõem a primeira fase do programa.

Em sua primeira fase, exibida por três temporadas (de 2003 a 2005), AD recebeu, à época de sua produção, excelentes críticas e muitos prêmios (como o Globo de Ouro e o conceituado prêmio do *Writers Guild of America*). Em 2007, a revista TIME o incluiu na lista dos “100 melhores programas de TV de todos os tempos”. Apesar dos prêmios, a audiência não respondeu tão bem e o sitcom foi cancelado no final de 2005, sendo ainda veiculado em *syndication* e lançado em DVD. Desde então, rumores sobre o retorno da série nunca cessaram. Em 2012, uma segunda fase começou a ser produzida – de fato, uma quarta temporada será lançada em 2013, exclusivamente em serviços de *video on demand* na internet (Keck, 2012). Um filme de longa-metragem também fora prometido pelo criador Mitchell Hurwitz.

Hipóteses para a falta de audiência da primeira fase se voltaram para a política de horário escolhida pela FOX, mas também para certo desinteresse do público médio em entender os sintagmas cômicos (Hurwitz in Sacks, 2009, p. 45). Curiosamente, o que para parte da crítica era um dos sitcoms mais engraçados já produzidos, parecia, aos olhos de grande parcela do público médio, desinteressante.

Sem recorrer às conjecturas sobre as razões do fracasso com a audiência americana – não é esse o escopo deste trabalho –, cabe ressaltar um aspecto inegável: AD tem uma forma textual que exige do espectador um grau de “cuidadosa atenção e escrutínio de uma forma atípica em um *sitcom*” (Mittel, 2012).

O aspecto que mais nos interessa em AD é justamente o da construção do texto televisual, recorrer a elementos de poética para engendrar sintagmas cômicos que se espalham ao longo dos episódios. Quando tomamos poética em seu sentido definido por Jakobson (1995, p. 128), ou seja, a projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático da linguagem, observamos em AD construções dessa natureza no próprio desenrolar dos eventos, nos diálogos, na composição pictórica, nas relações intertextuais e até mesmo em elementos extratextuais, como os títulos e o elenco de cada episódio.

Embora devamos considerar que em um nível pragmático o texto se afasta da poesia em seu sentido estrito, os recursos de poética empregados em AD conferem ao texto uma complexidade singular que não só é reconhecida pela crítica especializada (Mittel, 2010, p. 96), como também observada pela academia (por exemplo, Mills, Savorelli, Thompson, Mittel). Tal complexidade se abre ao espectador como uma densa tessitura de signos a ser esgotada em suas múltiplas camadas; em isotopias a serem descobertas e interpretadas, em anagramas cômicos que antecipam fatos do enredo e em uma série de referências metalinguísticas que convidam o espectador a sair da imersão diegética para admirar o próprio aparato narrativo e suas qualidades estruturais (Mills, 2006, p. 35).

Observemos alguns exemplos extraídos de diversos episódios de AD.

Comicidade verbal

Algumas construções cômicas se apoiam fortemente na linguagem verbal, ainda que em um contexto visual da cena as falas dos personagens contendam sarcasmos, ironias, inversões de expectativas e construções de duplo sentido que independeriam de qualquer imagem para seu funcionamento.

Mais que atender à demanda referencial da cena e mover a ação adiante, as falas revelam a marca distintiva de suas personalidades e de sua função na história. O personagem menos disfuncional, o protagonista Michael, oferece comentários e respostas que, mais que cumprir a função do diálogo, tem um segundo sentido que comenta os traços de outros personagens.

George Michael participa dos diálogos explicitando, em uma segunda camada de sentido, sua inocência quase doentia e sua paixão platônica pela prima. Maeby revela sua intelectualidade obtusa e sua malandragem etc.

Dentre os exemplos, tomemos o cunhado de Michael, Tobias. Desde o primeiro episódio, a história deixa evidente tratar-se de um homossexual que ainda não se deu conta da própria *persona* sexual. E, embora tal característica seja evidente aos outros personagens, só é manifestada por Tobias sem que este se dê conta dos sentidos profundos em suas falas cotidianas. Há, nos diálogos de Tobias, um prato cheio para toda sorte de análises psicanalíticas freudianas (até onde é possível e interessante analisar um personagem cômico de TV).

Em um episódio (“Missing Kitty”, 16º episódio da 2ª temporada), ao chamar um personagem para uma “conversa séria”, Tobias profere “*I thought the two of us could talk, man on man*”. Enquanto a norma linguística demandaria o uso de “*man to man*” (homem para homem), Tobias acaba sugerindo “*man on man*” (homem em homem). Ora, a composição semântica da preposição *on* carrega o sentido de “estar dentro de” ou “estar em cima de” (Cambridge Press, 1995, p. 981), em uma clara alusão ao intercursos homossexual.

Ainda nesse sentido, ao comentar os esforços de Michael para conseguir uma namorada para seu filho (“Ready, Aim, Marry Me”, 10º episódio da 2ª temporada), Tobias profere “*Well, Michael, you really are quite the Cupid aren't you? I tell you, you can sink your arrow into my buttocks anytime*” (“Bem, Michael, você é mesmo um cupido, hein? Pois eu te digo, você pode enterrar sua flecha em meu traseiro quando quiser”).

Em certas falas, o cômico emerge de processos linguísticos que geram neologismos pouco inocentes por parte do personagem. No episódio “For British Eyes Only” (2º episódio da 3ª temporada), ao explicar que compra produtos anunciados na TV pela mera curiosidade que eles despertam, afirma “*I suppose I'm a buy-curious*” (“Eu acho que sou comprador curioso”), mas cuja similaridade fonética (*buy/bi*) revela “Eu acho que sou

bi (sexual)-curioso”. No episódio seguinte (“Forget-Me-Now”), Tobias relata sua dupla formação como analista (*analist*) e terapeuta (*therapist*) e mostra seu polêmico cartão no qual se intitula *analrapist* (traduzido literalmente, estuprador anal).

As melhores gags em torno do personagem Tobias são aquelas que jogam com seu programa narrativo e sua condição de não saber da própria identidade. No episódio “Let’m Eat Cake” (22º capítulo da 1ª temporada), ao recapitular sua carreira anterior ao início de AD, o personagem menciona seu livro de autoajuda, escrito para fazer com que as pessoas descubram sua força interior e vivam em sua plenitude (em claro contraste com sua incapacidade de autoanálise). O livro, *The Man Inside Me* (O homem dentro de mim), é mostrado pelo narrador do programa em flashback como tendo sido um fracasso de vendas no momento de seu lançamento. Alguns meses depois, no entanto, fora descoberto pela comunidade gay da Califórnia e se tornara um *cult book* quando homossexuais pensaram que se tratava de uma obra LGBT. O subtítulo do livro acentuava tal leitura: *For there is a man inside me and only when he’s finally out can I walk free of pain* (Pois há um homem dentro de mim e somente quando ele sair eu poderei andar livre da dor).

Tais atos falhos são comuns na fala de Tobias e constroem, ao longo das três temporadas de AD, uma camada de sentido em torno de sua condição homossexual. No entanto, tais construções de comicidade verbal estão longe de serem as únicas. São muitas as situações em que o nome de Maeby é usado explorando sua semelhança fonética com *maybe* (talvez), gerando outros sentidos (e riso). Ou ainda em casos mais pontuais, como no personagem do advogado que tenta representar a família Bluth na acusação de alta traição. Embora participe de apenas alguns episódios, o advogado Bob Loblaw representa um comentário jocoso acerca da profissão quando se apresenta, pronunciando o nome que remete à “bla bla bla” (e que é acentuado quando este diz publicar um blog sobre legislação, o Bob Loblaw Law Blog).

As gags verbais ocorrem em diversos contextos. Chegam mesmo a referir-se ao universo extratextual como um requinte de virtuosismo técnico e

estético na roteirização do programa. Próximo ao final da terceira temporada, quando já era fato divulgado na imprensa que a FOX (então o canal que veiculava AD) não iria renovar seu contrato, rumores surgiram afirmando que os canais *premium* norte-americanos HBO e Showtime estariam interessados em adquirir a série. Tal fato foi assimilado no roteiro do episódio “S.O.B” (9º episódio da 3ª temporada), pelo diálogo de Michael e seu pai, George. Na trama, a construtora da família Bluth passava por problemas financeiros e talvez tivesse que ser vendida. Michael comenta que parecia haver certo interesse da Associação de Construtores de Casas (Home Builders Office). Seu pai responde que não e que a melhor opção era oferecer publicamente a companhia em um evento, uma festa. No diálogo, George afirma que a “HBO não tem interesse em comprá-los, agora é Showtime”.

Michael: *“So, what’s going on with the fundraiser?”* George: *“Well, I don’t think the Home Builders Organization is gonna be supporting us.”* Michael: *“Yeah, the HBO’s not gonna want us. What do we do now?”* George: *“Well, I think it’s ‘Showtime’. I think we have to have a show during dinner.”*

É imprescindível para nossa argumentação observar que tais exemplos são poucas amostras extraídas de um universo bastante amplo. Em AD, a quantidade de diálogos é muito grande; não há pausas ou silêncios dos personagens. Além disso, o andamento das falas é bastante rápido. Para o espectador, dar atenção a todos esses detalhes nem sempre é uma tarefa fácil. O ritmo do programa não espera o escrutínio de cada frase, sucedendo-a com mais falas e gags verbais.

Intertextualidades

A intertextualidade é um recurso muito presente em televisão. Em função do paradigma do fluxo (Willians, 1974, p. 89), a quantidade de material produzido e veiculado é recebida por um público que tem como repertório, em sua maioria, mais televisão. Assim, as relações intertextuais características da TV são, embora não exclusivamente, predominantemente televisuais. Ou mesmo quando estas saem do universo televisual, tendem a se situar na cultura pop.

Em AD, tais relações intertextuais estão espalhadas ao longo das temporadas, em constantes remissões a outros programas de TV ou mesmo às convenções de gênero.

No episódio-piloto, chamado de “Arrested Development”, ao final do episódio, Michael tem uma franca conversa com sua irmã gêmea, Lindsay. É um momento em que ambos desabafam sobre o rumo que suas vidas tomaram e sobre como seria bom se a família pudesse voltar a morar sob o mesmo teto. O que em uma cena de série dramática levaria a um diálogo recheado de sentimentos e lágrimas, torna-se, em AD, um diálogo recheado de cinismo. Quando está relatando a Michael o desemprego do marido, suas dívidas e a situação no casamento, Lindsay começa a contorcer o rosto.



Michael, ao ver a irmã com tão bizarra expressão, questiona:



– Você está tentando chorar?

A câmera corta para Lindsay, irritada e decepcionada consigo mesmo por não conseguir chorar na “deixa”. O efeito remete ao uso de oximoros em que o contraste salienta cada um dos signos. Isso enfatiza a frieza e insensibilidade da personagem que buscava fingir estar emocionada. O diálogo continua. Pouco a pouco, começam a construir seus planos para voltarem a morar juntos, como nos velhos tempos, antecipando o quanto isso pode fazê-los reconstruir os laços familiares há muito afrouxados. Mais uma vez, Lindsay contorce o rosto:



Michael, ciente da personalidade da irmã e sem demonstrar uma gota de comoção, dispara:



– Sério: é melhor você parar ou pode distender um músculo.

Para Fiske (1987, p. 109), intertextualidade “pré-orienta o leitor a explorar a polissemia televisual ativando o texto de certas maneiras, isto é, produzindo certos significados ao invés de outros”. Tal relação, em AD, quando colocada no primeiro episódio da série, avisa aos espectadores que este não é um programa em que os personagens aprendem e melhoram. O programa zomba das convenções novelescas em que os personagens corrigem seus defeitos e melhoram a cada obstáculo que ultrapassam.

A intertextualidade do programa também faz constantes (e numerosas) referências a textos concretos do universo televisual. No quarto episódio “Good Grief” (4º episódio da 2ª temporada), o personagem George Michael termina o namoro com uma garota. Volta para casa cabisbaixo, arrastando sua mochila escolar.



Enquanto o narrador, em voz *over*, explica ao público sobre seu fim de namoro, a câmera o acompanha em uma panorâmica da esquerda para a direita até que ele se distancia e sai do quadro. De modo discreto, enquanto a câmera realiza a panorâmica, passa pelo jardim de uma casa que tem, sobre o gramado, uma chamativa (e caricata) casinha de cachorro vermelha. Deitado sobre esta, um pequeno cão beagle.



Embora a câmera seja discreta sobre o que se passa no plano de fundo (não há uma tomada explicitando o elemento da composição), é evidente a construção de uma referência ao clássico desenho animado *Peanuts and Snoopy*. Há não só a menção ao cão beagle que dorme em cima de sua casinha vermelha, mas todo o gestual do ator Michael Cera (que interpreta George Michael) remetendo à equivalência dos personagens George Michael e Charlie Brown, desamparados quando confrontados com as frustrações da vida. Para além da menção visual, o título do episódio de AD, “Good Grief”, é um bordão usado pelo personagem Charlie Brown nos momentos de frustração (na tradução brasileira do desenho animado, “que lástima!”). O que reitera a condensação de sentidos do texto audiovisual em AD é que o substantivo *grief* (luto) estabelece uma teia de relações com o restante do enredo do episódio, em que o patriarca, George Bluth, tenta escapar da polícia fingindo a própria morte. A maior parte do episódio narra o falso velório do personagem.

As referências também saem do universo ficcional. Em AD, as referências à Guerra do Iraque, aos negócios escusos do governo americano com o ex-ditador Saddam Hussein, aos discursos em torno das nunca mostradas armas de destruição em massa entre outras são constantes. Quando o personagem GOB se casa com uma desconhecida durante uma bebedeira (no episódio “Altar Egos”, 17º episódio da 1ª temporada), o passado da personagem como ex-fuzileira naval é mostrado pelo narrador em um registro fotográfico.



A foto, que registra a personalidade doentia da esposa de GOB, é clara referência às imagens de abuso e tortura cometidos por fuzileiros americanos nas prisões de Abu Ghraib. Remete, mais especificamente, ao caso da fuzileira Lynndie England, dispensada com desonra do exército após a publicação das chocantes imagens.



As referências intertextuais e extratextuais também se apoiam em algo que transcende o personagem: explicitam que, para além de um ser ficcional, há na tela, também, um ator. Em AD é fato corriqueiro o texto fazer referências a outros papéis que os atores já tenham desempenhado

em suas carreiras. Quando, na segunda temporada, o incompetente advogado da família, Barry Zuckerhorn, é substituído pelo já mencionado Bob Loblaw, este afirma não ser a primeira vez que “substitui aquele cara”. No entanto, mais que a afirmação do personagem Bob Loblaw já ter substituído Barry Zuckerhorn, há o fato concreto do ator que interpreta Loblaw (Scott Bayo) ter substituído o ator que interpreta Zuckerhorn (Henry Winkler) no clássico sitcom dos anos 1970 “Happy Days”.

Tal recurso – incorporar a existência dos atores – chega a extremos no caso do episódio “Family Ties” (11º episódio da 3ª temporada). Na trama, Michael pensa ter encontrado uma irmã que fora afastada da família Bluth ainda na infância. Tenta contratá-la como secretária para aproximá-la e chegar à certeza de que são irmãos. A mulher em questão é, na verdade, uma prostituta que pensa estar sendo avaliada para realizar “um serviço”. Ambos desconhecem o que o outro pensa e imaginam estar dialogando em contextos diferentes (Michael a entrevista como possível secretária; Nellie pensa estar falando com um “cliente”). Os laços de família mencionados no título do episódio remetem diretamente à possível relação familiar entre os dois (Michael acredita firmemente estar falando com sua irmã, mesmo que ela não saiba disso). Há, no entanto, outra camada de sentido que diz respeito ao fato do ator que interpreta Michael (Jason Bateman) e da atriz que interpreta Nellie (Justine Bateman) serem irmãos na vida real. Assim, certas falas de Nellie/Justine que eventualmente remetem a algum conteúdo sexual são respondidas com claro desconforto por Michael/Jason. As relações não se encerram aí. Há ainda uma terceira camada de sentido no título do episódio que remete ao fato de a atriz Justine Bateman ter estrelado, no início dos anos 1980, um sitcom clássico também intitulado “Family Ties”³. Estabelece-se assim uma rede de sentidos e significados que demandam leituras outras.

³ Exibido no Brasil com o título “Caras e Caretas”.

Os anagramas

Uma característica do texto em AD é sua construção anagramática. Os fatos passados não são apenas lembrados no futuro. Há um espelhamento dos fatos futuros em prenúncios que antecipam eventos da narrativa.

A perda da mão do personagem Buster no episódio “Out on a Limb” (11º episódio da 2ª temporada) é representativo de tal estratégia textual. O personagem Buster mantém com sua mãe, Lucille, uma relação de dependência psicológica doentia. Como o filho mais novo, sofre, aos 32 anos, os efeitos da superproteção extrema. Para se rebelar, Buster decide se alistar no exército americano (US Army).

Buster declara que o exército quer “mandá-lo ao Iraque amanhã, com exército”. A expressão “*with army*”, cuja construção mais adequada (e normal) seria “*with the army*”, soa como “*with arm*” (com braço).

Lucille lhe dá severa reprimenda por ter se alistado no exército. Afirma que isso tudo é apenas para que ele possa fazer algo que ela sempre proibira, nadar no mar. Ela reitera a proibição por ser “muito perigoso nadar no mar”.

Seu pai, George, escondido da polícia no sótão de casa, veste-se com a fantasia de Deus com a qual sempre interpretou o personagem em um concurso de estátuas vivas que recriavam clássicos do mundo da arte. O narrador, em *over*, usa imagens em *flashback* e explica que George e Buster sempre interpretaram a obra “A criação de Adão”.





Ao saber da partida do filho por Michael, profere “*What if I never had a chance to reach out and touch that hand of his again?*” (“E se eu nunca mais tiver a chance de me esticar e tocar sua mão novamente?”). George não fala em “tocar Buster”, mas especificamente “tocar sua mão”. Mais uma vez, revela muito da personalidade do personagem ao colocar em prioridade a chance de interpretar “A criação de Adão”; a fala, além disso, dá ênfase à mão de Buster.

George pai decide tentar dissuadi-lo de ir para o Iraque (a despeito de ser um fugitivo escondido no sótão da casa). George vai até o quarto de Buster no meio da madrugada. No quarto, o mobiliário continua a prenunciar o evento da perda da mão. No canto esquerdo da composição, coberta com o manto de Deus que George usava, uma poltrona em formato de mão.

A fala de George gera um mal entendido que revolta ainda mais Buster. Este pensa sobre as mentiras de sua mãe enquanto espera pelo ônibus



do exército. No banco do ponto de ônibus, uma propaganda com o texto “*Army surplus official suply*” é encoberta pelo corpo de Buster. A única coisa que se lê no banco é “*Arm Off*” (sem braço).



Buster decide então executar um rito de passagem e se rebelar de vez contra sua mãe opressora. Ao correr para nadar no mar, ouve os gritos dos outros banhistas alertando-o para os perigos de uma *loose seal* (uma foca perdida). Ele entende que os banhistas o alertam para não desafiar Lucille (sua mãe). A foca come a mão e parte do braço de Buster.

Há muito mais sobre a foca. Ela já aparece alguns episódios antes quando a já mencionada esposa de GOB diz ter como ocupação treinar e vender focas (“*I sell seals*”). Em um diálogo entre o casal, ela afirma que quatro focas estavam sendo levadas de navio para o Gabão e fugiram. Apenas três foram recapturadas. No mesmo episódio em que Buster perde a mão, bem no início, o mesmo GOB explica sobre o uso de animais em shows de mágica e o porquê de não utilizarem focas. Explica que uma foca de seu show inadvertidamente comeu um gato e passou a ter gosto pela carne de mamíferos. Esta foca, que GOB teria “encontrado na praia”, foi devolvida por ele ao mar.

Não há dúvidas de que esta é a foca que come o braço de Buster. Também não há dúvida que, graças ao show de mágica de GOB, esta comeu o gato e passou a gostar de carne de mamíferos. Não há dúvida que os diálogos e situações envolvendo Buster no quadro “A criação de Adão” se ligam ao seu futuro trágico (ou, graças às convenções de gênero, tragicômico). A poltrona em forma de mão em seu quarto ou o lugar onde este se sentou no banco que renunciava seu futuro são frutos de escolhas conscientes que, para além de construir a narrativa e mover a história para frente, o fazem com requintes de virtuosismo na construção de sentidos outros; de diversas camadas de significado.

O problema que se coloca diante de tais situações e, principalmente, de tais textos, é o quanto é possível desvendar tais complexidades. Para indicar o modo como isso ocorre, recorreremos ao fenômeno tratado por Mittel (2011, s. p.) como *rewatchability* e que traduzimos como reassistibilidade.

Reassistibilidade

Uma condição que se impõe ao processo de interpretação de um texto com altos índices de recursos poéticos é o acesso e o controle sobre seu suporte. Se uma poesia em papel tem camadas e mais camadas isotópicas, a descoberta destas pressupõe que o leitor tenha tal papel em mãos pelo tempo suficiente para realizar tais ligações e análises. Na análise de quadros, o acesso ao original ou, ao menos, a uma boa reprodução que guarde os aspectos originais é condição necessária para a descoberta de sentidos de leitura e elementos pictóricos significativos.

No caso da análise do material audiovisual, em geral, e no caso da televisão, em particular, impõem-se certas dificuldades ao processo de leitura para além dos significados imediatos.

Quando notamos todo o duplo sentido das falas de Tobias, os detalhes espalhados pela narrativa ao longo de diversos episódios que se conectam anagramaticamente ou os requintes de composição pictórica como Buster no banco do ponto de ônibus, temos que considerar o quanto estes estão inseridos em um suporte que se constrói tradicionalmente como fluxo de informação.

Ao contrário de outras formas de linguagem em que o suporte dá todo o controle de leitura ao receptor, a TV não espera que ninguém entenda. O texto televisual não “está lá”. Ele “acontece”. É fugaz, transitório, efêmero. Somos a isso o andamento célere de AD que pode ser mencionado como um dos definidores do novo ritmo para programas do mesmo gênero. O tempo médio dos planos é extremamente curto. Os diálogos não têm pausas para riso. No dizer dos montadores, há pouco “ar” entre as falas. Assim, assistir a um episódio de AD significa ser desafiado a realizar um número grande de leituras, relações e observações em um período curto. Perde-se na fugacidade do fluxo televisual o que não for percebido de imediato.

Esta característica que imperou na televisão por décadas era um dos aspectos a justificar certa simplicidade narrativa que, por muitos anos, colocou a TV como uma mídia de menor valor diante do cinema e da literatu-

ra. Salientemos que não era o único fator, apenas um deles. A isso, podemos aplicar a proposta de Bordwell (apud Mittel) de poética histórica, que situa “os desenvolvimentos formais com contextos históricos específicos de produção, circulação e recepção” (Mittel, 2006, p. 30). Em outras palavras, em seu desenvolvimento como gênero textual, as características dos textos que melhor se adaptam às práticas de produção, às formas de distribuição e aos protocolos de recepção, são assimiladas pelos textos subsequentes, moldando seus aspectos formais.

No entanto, AD tem em seu histórico a marca de quem ousou uma forma estética diferente em um mesmo contexto de “produção, circulação e distribuição”. A quantidade de relações intertextuais e de camadas de sentido demandaria um controle maior sobre o suporte textual para sua correta apreensão.

Nesse contexto, emerge, nos últimos anos, uma prática de consumo de mídia que vem responder às demandas de textos com tal densidade na tessitura televisual: a reassistibilidade. Mittel indica que a reassistibilidade é um conjunto de práticas ligadas às novas condições tecnológicas de distribuição de conteúdo. Por um lado, a emergência dos canais a cabo dedicados a reprises e a situação de reprises de temporadas inteiras em episódios diários ofereceu nova oportunidade de assistir ao material (Mittel, 2006, p. 31); somemos a isso, ainda, a penetração e o uso dado às formas de gravação digital, como o TIVO. Além disso, recentemente, a comercialização de séries inteiras em DVD tem alterado consideravelmente a situação de recepção de tais produções (Mittel, 2011, s. p.). Além de tais possibilidades, a gradual conversão do *flow* televisual em *files* das redes digitais e seu acesso em quaisquer condições de tempo e espaço para consumo em computadores e *gadgets* reforça sobremaneira a alteração nas formas de ver TV (Mittel, 2010, p. 423).

A reassistibilidade não deve ser confundida com a reprise, prática antiga na indústria televisual. A reprise usa conteúdo já exibido para compor o fluxo ininterrupto da TV. Trata-se de uma ação do emissor. Em geral, o que se tem à disposição são textos televisuais já vistos e que não podem ofe-

recer nada além do mesmo já visto. Na reassistibilidade, o foco muda para o ato de ler o texto. Para o receptor, há razão em ver novamente algo a que ele já assistiu. Assistir novamente não é o mesmo que ter a mesma experiência de novo; mas assistir novamente significa ter uma nova experiência.

“*¡Amigos!*” é o terceiro episódio da segunda temporada de AD. No episódio, o personagem Buster pensa ter viajado ao México, embora tenha ido parar na casa de sua empregada, em uma comunidade latina próxima a Orange County (onde AD se passa). Na casa de sua empregada, Buster começa a ver que a família se veste com roupas “muito parecidas” com as suas, sem perceber que a casa fora abastecida com pertences de sua família que sua mãe doara à empregada. Além das roupas, Buster se depara com uma poltrona em forma de mão igual a que tinha em seu quarto e que desaparecera misteriosamente. A fala de Buster é profética: “*I never thought I miss a hand so much*” (“Eu nunca pensei que sentiria tanto a falta de uma mão”).



Já sabemos que Buster perde sua mão. E já sabemos que, antes do fato, há uma série de antecipações espalhadas nas falas e nas imagens do episódio. Mas também sabemos que a perda da mão acontece no episódio “Out on a limb” (11º episódio da 2ª temporada). Buster vê a poltrona e profetiza seu acidente oito episódios antes. É evidente que tal elaboração dos eventos narrativos em todos os níveis de produção tem seu mérito (desde a roteirização até a montagem final dos episódios devem cuidar para

que tais elementos se conectem adequadamente). No entanto, o que devemos observar aqui não é apenas o polo da produção do texto televisual, mas especialmente o da recepção. Quando os espectadores assistem ao episódio “*¡Amigos!*” pela primeira vez, a frase de Buster não tem nenhum sentido evidente. É um elemento solto sem qualquer sentido além daquele imediato (a saudade de sua poltrona em forma de mão). Quando se assiste novamente ao episódio, após conhecer o destino de Buster, a mesma frase ganha contornos bem diferentes. A mesma cena oferece uma nova experiência ao espectador.

Mittel indica que a reassistibilidade se sustenta em diversas práticas de leitura. Por um lado, permite que a fruição em cada “leitura” do texto televisual seja diferente. É possível buscar elementos nos textos que não haviam sido percebidos anteriormente; relações isotópicas, elementos intertextuais e sentidos não percebidos até então. Em cada “assistida”, obtemos algo novo. Além disso, a reassistibilidade permite um “assistir analítico” (Mittel, 2011, s. p.) para contemplar não o enunciado em si, mas o processo de enunciação: fruímos não a história e seus desdobramentos, mas o virtuosismo de roteiristas e de toda a equipe de produção em compor tramas que se entrecruzam, ironias dramáticas que emergem dos eventos e outros recursos narrativos propostas como “efeitos especiais narrativos” (Mittel, 2006, p. 35).

Para AD, a reassistibilidade era a condição ideal de sua recepção. Isso explica o êxito de vendas de suas coleções (caixas com temporadas inteiras em DVD), mas também torna mais plausível que sua baixa audiência quando exibido em TV deva-se às dificuldades que este tipo de texto encontra no fluxo ininterrupto do *Broadcast*.

A complexidade do texto de AD é muito menos adequada para a situação de fluxo, mas se encaixa perfeitamente nas práticas de reassistibilidade que começam a emergir nos anos recentes. Em um contexto como esse, textos como AD ganham nova vitalidade; revelam-se e ganham a chance de serem contemplados mais profundamente.

Considerações finais

AD deve ser estudado por ter tentado trilhar um caminho inverso ao usual na ficção seriada em TV. Enquanto a maioria dos *serials* é consideravelmente redundante em sua narrativa para garantir que todos possam acompanhar o desenrolar da trama, o programa ousou uma estratégia textual de baixíssima redundância, exigindo uma atenção maior do espectador para que este pudesse acompanhá-lo.

É notório que a TV dos últimos anos tem gerado outros programas mais complexos que os antigos “enlatados”. Títulos como *Lost* alcançaram grande repercussão propondo uma experiência que fosse além daquela esperada de um programa televisual; sendo ao mesmo tempo um programa de ficção seriada e um jogo, um enigma a ser desvendado (Cordeiro, 2007). Como é usual no âmbito da Indústria Cultural, em geral, e na indústria televisual, em específico, o novo em *Lost* deu início a um ciclo de imitações com muito menos êxito até a completa saturação da fórmula (Mittel, 2010, p. 46).

No entanto, deve ser observado que AD oferecia complexidade no texto televisual um ano *antes* da estreia de *Lost*. E não o fazia propondo um mistério ou um jogo aos espectadores. Ao invés disso, fazia comédia. E uma comédia com potencial para ser engraçada mesmo em uma segunda ou terceira leitura.

Além disso, é importante mencionar que a complexidade do texto televisual aconteceu em um gênero tradicionalmente considerado “fácil”, inócuo, um passatempo desprezioso – nas palavras de Simon Nye (apud Mills, 2009, p. 1) “*There’s something inherently small-time about sitcoms*”. Embora não seja do escopo deste trabalho fazer uma defesa do sitcom como gênero textual (para tal, recomendamos fortemente Mills, 2009), devemos reafirmar que não há nada de “*small-time*” na complexidade da trama televisual de AD.

A complexidade da trama textual não deve ser o único critério de qualidade televisual (e não é essa nossa hipótese). Não há aqui nenhuma avaliação do texto acerca de sua dimensão ética, de sua relação com contextos

políticos e/ou históricos ou qualquer pretensão de considerar o programa uma obra de arte (especialmente nas acepções mais conservadoras do termo). O programa é um produto de entretenimento. No entanto, é inegável que a tessitura estabelecida entre os diversos elementos de linguagem televisual (roteiro, cenografia, direção, montagem, etc.) pode ser mais simples ou mais sofisticada. E em AD foi muito mais sofisticada que na maioria de seus congêneres.

No polo de produção, um texto como AD exige novas competências no próprio gerenciamento de uma série. A intensidade com que elementos do passado devem interferir em episódios isolados ou mesmo os requintes de planejamento nos mencionados anagramas exigem que o *showrunner*⁴ do programa tenha um domínio de design narrativo e linguagem audiovisual muito maior que em programas de ficção seriada convencionais. Da mesma forma, roteirizar, dirigir e montar um episódio exige um tipo de cooperação nem sempre encontrado nas práticas mais usuais de produção, moldada em uma lógica industrial baseada em divisão de tarefas e otimização de recursos. Mas talvez a maior diferença se encontre no polo da recepção. O programa contrariou certos dogmas da televisão que pregam o consumo fácil de um texto redundante. Notamos ainda que o programa se caracteriza por, simultaneamente, oferecer e demandar experiências diferentes para um mesmo público a cada novo contato. Reassistir é perscrutar o texto na certeza de que há mais a ver e ouvir.

Nesse sentido, alteram-se modelos de negócio da indústria e protocolos de recepção ao construir-se um ambiente em que o programa da TV é consumido mais adequadamente em coleções de DVDs e outras mídias ou como arquivo de redes digitais (reiteremos os planos divulgados para que a quarta temporada seja distribuída apenas na web). Com isso, consome-se o texto da TV fora de sua transmissão.

4 O *showrunner* é o profissional responsável por gerenciar o desenvolvimento e produção de uma série. Em casos de ficção seriada de TV, tal figura torna-se especialmente importante uma vez que cada episódio é roteirizado e dirigido por um profissional diferente (os prazos raramente permitem que um mesmo profissional escreva tudo, dirija tudo etc.). Cabe ao *showrunner* garantir que cada episódio “pertença” à mesma série e a leve para a direção certa. Em geral, o *showrunner* é creditado no final dos episódios como Produtor Executivo (embora nem todo Produtor Executivo seja o *showrunner* da série).

Assim, compreender a dinâmica da complexidade no texto televisual significa ter a chance de renovar os modos de fazer audiovisual em geral, e TV em específico. Abre-se uma gama de possibilidades em prol de uma dimensão estética mais sofisticada. Ainda que um produto da indústria cultural, um produto mais denso, que diga mais e de forma diferente.

Programas como AD devem ser estudados e seu histórico como fenômeno cultural corretamente compreendido. Sua inserção em diferentes contextos técnicos pode oferecer diretrizes para os novos títulos que ousam se constituir como textos mais complexos. Talvez este caminho aponte para uma janela de oportunidades de se produzir textos televisuais tão sofisticados quanto o melhor da literatura ou do cinema.

E a adequada compreensão da dinâmica entre o texto, suas práticas de recepção e as formas tecnológicas que lhe dão suporte é condição necessária para entender a própria televisão deste início de século XXI, com suas estratégias para se adaptar às mudanças que minam o paradigma do fluxo como forma cultural.

Bibliografia

- Berciano, R. A. (1999). *La comedia enlatada: De Lucille Ball a Los Simpsons*. Barcelona: GEDISA.
- Berger, P. L. (1997). *Redeeming Laughter: The Comic Dimension of Human Experience*. New York: de Gruyter.
- Carlos, C. S. (2006). *Em tempo real: Lost, 24 Horas, Sex and the City e o impacto das novas séries de TV*. São Paulo: Editora Alameda.
- Cordeiro, T. (2007). Lost e o fim da TV. *Superinteressante*, fevereiro de 2007. Disponível em: http://super.abril.com.br/superarquivo/2007/conteudo_486660.shtml

- Marc, D. (2005). *Origins of the Genre: In search of the Radio Sitcom*. Em: M. Dalton & L. R. Linder. *The Sitcom reader: America Viewed and Skewed*. New York: State University of New York Press.
- Fiske, J. (1987). *Television Culture*. New York: Routledge.
- Jakobson, R. (1995). *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- Keck, W. (2012). Keck's Exclusives: Liza Minelli Gests Arrested! *TV Guide*, setembro de 2012. Disponível em: <http://www.tvguide.com/News/Liza-Minnelli-Arrested-Development-1052798.aspx>
- Mills, B. (2009). *The Sitcom*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mittel, J. (2006). Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, n. 58, fall of 2006. University of Texas Press, Austin.
- Mittel, J. (2010). *Television and American Culture*. New York: Osford University Press.
- Mittel, J. (2011). Notes on Rewatching. *JustTV*, janeiro de 2011. Disponível em: <http://justtv.wordpress.com/2011/01/27/notes-on-rewatching/>
- Mittel, J. (2012). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, pre-publication edition, MediaCommons Press. Disponível em: <http://mediacommons.futureofthebook.org/mcpres/complextelevision/>
- Press Syndicate of the University of Cambridge. (1995). *Cambridge International Dictionary of English*. New York: Cambridge University Press.
- Sacks, M. (2009). *And here's the kicker: conversations with 25 top humor writers on their craft*. Cincinnati: Writer's Digest Books.

Savorelli, A. (2010). *Beyond Sitcom: New Directions in American Television Comedy*. Jefferson: McFarland & Company, Inc.

Thompson, E. (2007). Comedy verite? The observational documentary meets the televisual sitcom. *The Velvet Light Trap*, n. 60, fall of 2007. University of Texas Press, Austin.

Willians, R (1974). *Television: technology and cultural form*. New York: Routledge.