

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – PUBLICIDADE E PROPAGANDA

RAUL DOS SANTOS LAZZARI

**WALT, É VOCÊ MESMO?**

UMA ANÁLISE DAS TRANSFORMAÇÕES DE WALTER WHITE NA SÉRIE  
TELEVISUAL *BREAKING BAD*

PORTO ALEGRE

2017

RAUL DOS SANTOS LAZZARI

**WALT, É VOCÊ MESMO?**

UMA ANÁLISE DAS TRANSFORMAÇÕES DE WALTER WHITE NA SÉRIE  
TELEVISUAL *BREAKING BAD*

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção de diploma de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nísia Martins do Rosário

Coorientadora: Dr.<sup>a</sup> Adriana Pierre Coca

PORTO ALEGRE

2017

RAUL DOS SANTOS LAZZARI

**WALT, É VOCÊ MESMO?**

UMA ANÁLISE DAS TRANSFORMAÇÕES DE WALTER WHITE NA SÉRIE  
TELEVISUAL *BREAKING BAD*

Trabalho de conclusão de curso de graduação  
apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e  
Comunicação da Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul como requisito parcial para obtenção  
de diploma de Bacharel em Comunicação Social –  
Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Aprovado em: .

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nísia Martins do Rosário – UFRGS  
Orientadora

---

Dr.<sup>a</sup> Adriana Pierre Coca – UFRGS  
Coorientadora

---

Prof. André Luis Prytoluk – UFRGS  
Examinador

---

Ms. Guilherme Fumeo Almeida – UFRGS  
Examinador

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Inára e Nilson Lazzari, pela dedicação, suporte e amor, não apenas no período de construção desse trabalho, mas ao longo da vida. Muito obrigado aos valores e referências passadas e que me guiam. São vocês meus principais pilares de sustentação.

Aos amigos e amigas que comigo caminham e proporcionam tantas boas experiências, conversas sobre a vida e risadas. O carinho e as palavras de apoio dadas por vocês durante esse processo foram fundamentais.

À UFRGS TV, espaço que tão bem me acolheu e me possibilitou uma ampla formação profissional, sendo um efervescente ambiente para que eu me desenvolvesse em variados planos. Aqui, faço um agradecimento especial ao querido chefe e amigo Fernando Favaretto pelos diálogos enriquecedores e por confiar e acreditar em meu potencial e trabalho.

Aos meus familiares, que independente de quaisquer distâncias, enviam boas vibrações e constantemente torcem por mim.

Às minhas orientadoras Nísia Martins e Adriana Coca pela confiança e incentivo no desenvolvimento dessa pesquisa.

Àquelas pessoas que das mais distintas formas fizeram parte de minha vida e colaboraram direta ou indiretamente para que eu me constituísse como sujeito.

## RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso busca investigar como se deu a construção da personagem Walter White na série televisual *Breaking Bad* e explorar os pontos nos quais seria possível identificar, ao longo do enredo, momentos que evidenciarão as rupturas provocadoras das mudanças pelas quais ela passa durante a história. Além disso, o estudo também procura avaliar o processo de transformação do protagonista na narrativa e refletir acerca das particularidades das séries de televisão, sobretudo as complexas, e compreender como se dá o processo de desenvolvimento dos seres ficcionais nas últimas. A metodologia do trabalho foi composta por cinco etapas. A primeira teve como objetivo principal, a partir da visualização completa de *Breaking Bad*, de fazer-se um sobrevoo do enredo e recordar a maneira como a trama que tem Walter White como centro se desenvolveu. Após, por meio de duas novas visualizações integrais da narrativa, onde cada uma configurou nova fase metodológica, realizou-se a decupagem de todas as cenas nas quais ele aparece, a fim de criar-se um banco contendo a descrição de cada uma delas, e foram escolhidas as sequências que poderiam ser utilizadas durante a análise. Já o quarto momento consistiu na delimitação final dos trechos explorados no estudo e o último pelo exame de todas as sequências selecionadas, onde foram empregadas, predominantemente, a teoria das personagens trazida por autores como Pallottini (1989; 1998), Arantes (2008), Fischer e Nascimento (2012) e outros, e as propostas de análise fílmica desenvolvidas por Vanoye e Goliot-Leté (1994) e Jullier e Marie (2009). Através do capítulo empírico foi possível, então, observar os recursos utilizados na série para a edificação de seu protagonista e como esta o desenvolve de maneira complexa através de sua trajetória ao longo da narrativa, marcando-o como um sujeito multifacetado, tomado por nuances e indeterminações e que apresenta aberturas pelas quais o inesperado pode emergir, sendo, dessa maneira, uma figura de grande profundidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Série Televisual. Narrativa Complexa. *Breaking Bad*. Personagem. Walter White.

## ABSTRACT

This Undergraduate Thesis aims to investigate the construction of the character Walter White in the television series *Breaking Bad* and explore the points in which was possible to identify, throughout the plot, moments that would show provocative ruptures of the changes which he faces during the story. Moreover, the study also attempts to survey the process of transformation of the protagonist in the narrative and think the particularities of the television series, especially the complex ones, and understand how the development process of the fictional beings, in the latest ones, takes place. The methodology of the workpiece was composed of five stages. The first one had as main objective, from the complete visualization of *Breaking Bad*, to make an overflight of the story and to remember the way the plot, which has White Walter as the central character, has developed. After that, through two new complete visualizations of the narrative, each one setting up a new methodological phase, a selection of all the scenes in which he appears was made in order to create a file containing each one's description, and the sequences that could be used during the analysis were chosen. The fourth moment consisted of the final delimitation of the excerpts explored in the study and the last one by the examination of all the selected sequences, in which the theory of the characters, brought by authors such as Pallottini (1989, 1998), Arantes (2008) Fischer and Nascimento (2012) and others, and the proposals of film analysis developed by Vanoye and Goliot-Leté (1994) and Jullier and Marie (2009), was applied. Through the empirical chapter it was then possible to observe the resources used to build its protagonist and how it has developed him in a complex way on his journey throughout the narrative, turning him into a multifaceted subject, taken by nuances and uncertainties and presenting openings by which the unexpected can emerge, being, in this way, a figure of great depth.

**KEY WORDS:** Television Series. Complex Narrative. *Breaking Bad*. Character. Walter White.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Walter White .....	24
Figura 2 – Skyler White .....	24
Figura 3 – Walter Jr. ....	25
Figura 4 – Jesse Pinkman .....	25
Figura 5 – História em Quadrinhos <i>Breaking Bad</i> .....	27
Figura 6 – <i>The Cost of Doing Business (Graphic Novel Game)</i> .....	27
Figura 7 – Walter é provocado por estudante em sala de aula .....	45
Figura 8 – Walter encera carro de estudante em seu segundo emprego .....	46
Figura 9 – Walter passa por constrangimentos em seu aniversário .....	47
Figura 10 – Walter é surpreendido por reunião familiar .....	48
Figura 11 – Walter recorda um passado que indicava um futuro promissor .....	49
Figura 12 – Walter visita a biblioteca de Elliott Schwartz .....	49
Figura 13 – Walter tem vaga em estacionamento roubada .....	50
Figura 14 – Walter reclama de quantias de dinheiro recebidas .....	52
Figura 15 – Walter evidencia sua arrogância e prepotência .....	53
Figura 16 – Walter asfixia dois traficantes com fósforo vermelho .....	57
Figura 17 – Walter reflete acerca da possibilidade de matar Krazy-8 .....	58
Figura 18 – Walter estrangula Krazy-8 com uma trava de motocicleta .....	58
Figura 19 – Walter começa a perder seus cabelos em virtude da quimioterapia .....	59
Figura 20 – Walter fica chocado com a violência de Tuco Salamanca .....	60
Figura 21 – Walter entrega um revólver a Jesse a fim de que ele cobre uma dívida .....	61
Figura 22 – Walter e Hank entram em conflito durante uma festa .....	62

Figura 23 – Jesse, ordenado por Walter, mata Gale Boetticher .....	65
Figura 24 – Walter se choca com a morte de Victor .....	66
Figura 25 – Walter é demitido por Gustavo Fring .....	67
Figura 26 – Gustavo Fring é morto em grande explosão arquitetada por Walter .....	68
Figura 27 – Walter coloca que nada parará a produção de metanfetamina .....	69
Figura 28 – Walter é posto por Skyler diante da fortuna que acumulou .....	71
Figura 29 – Heisenberg e Hank se enfrentam pela primeira vez .....	72
Figura 30 – Walter e a queda final de seu império .....	73
Figura 31 – Walter reduzido à insignificância após a ruína de seu império .....	74
Figura 32 – Walter em seus últimos instantes .....	75

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2 TELEVISÃO E FICÇÃO SERIADA .....</b>	<b>13</b>
2.1 Um breve comentário acerca das <i>Idades de Ouro da Televisão</i> estadunidense .....	13
2.2 Sobre a <i>Terceira Idade de Ouro</i> das séries televisuais estadunidenses .....	18
2.3 Apontamentos iniciais de <i>Breaking Bad</i> .....	23
<b>3 NARRATIVAS EM SÉRIE: ESTRUTURA E PERSONAGENS .....</b>	<b>28</b>
3.1 Das formas de narratividade e do caminho à complexidade .....	28
3.2 A personagem de ficção .....	34
<b>4 DE WALTER WHITE À HEISENBERG: O ARCO DO PROTAGONISTA .....</b>	<b>42</b>
4.1 Metodologia .....	42
4.2 Caracterização: em busca de um perfil inicial .....	44
4.3 Caracterização: dos traços latentes em Walter White .....	51
4.4 Crescimento, declínio e transformação .....	55
4.5 O exílio e o retorno de Heisenberg .....	73
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>77</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>81</b>
<b><i>BREAKING BAD</i>: TEMPORADAS .....</b>	<b>83</b>
<b>APÊNDICE A .....</b>	<b>84</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Nascidas no princípio da década de 1950, a partir da consolidação da televisão como o mais relevante meio de comunicação nos Estados Unidos, as narrativas seriadas televisuais, em suas quase sete décadas de existência, passaram por profundas transformações provocadas pelos mais diversos fatores e acabaram por desenvolver-se de forma sensível em um sem-número de planos, caminhando, gradativamente, para um lugar de maior complexificação, principalmente nos últimos 20 anos. De enredos que apresentam no centro de suas histórias relatos cada vez mais imbricados à construção de personagens que carregam em seu bojo uma labiríntica psicologia, mostrando-se como figuras multifacetadas, humanizadas e contraditórias, podemos presenciar uma variedade de produções que trazem em si a potência de evidenciar e elucidar inúmeros contextos por nós vivenciados e que têm a força de ser uma via possível para o entendimento de muitos dos aspectos que rodeiam e perpassam nossas vidas.

É, então, em meio a um rico terreno proporcionado por um distinto ambiente, onde as séries de televisão passam a ganhar campo e ocupam um crescente espaço de destaque e interesse na sociedade contemporânea, alcançando de maneira gradual um público de maior abrangência, que emerge, em 2008, o drama estadunidense *Breaking Bad*. Com sua primeira veiculação realizada em 20 de janeiro daquele ano, no canal de televisão a cabo AMC, a narrativa, que durante sua trajetória despontará como uma das principais produções de ficção já realizadas na história do meio, de acordo com a *Writers Guild of America West*<sup>1</sup>, retrata a vida do professor de Química Walter White, personagem interpretado pelo ator Bryan Cranston. Em um enredo no qual nos é apresentada a crescente, dolorosa e inevitável transmutação de um sujeito que passa de um frustrado e desvalorizado educador ao posto de um perigoso e respeitado traficante de drogas do sudoeste dos Estados Unidos, vemos, com o desenvolvimento da trama, um homem absolutamente passivo diante de sua existência avançar em direção a uma distinta e improvável figura. Como expõe Cranston (2008) nos comentários extras contidos no box de DVDs de colecionador de *Breaking Bad*: “A vida mudou para Walt White [...]. Ele começa uma pessoa e segue em uma jornada para uma completa mudança. E quem sabe onde ele estará nos próximos anos?”.

Foi em meados de 2014 um dos primeiros contatos estabelecidos por mim com a narrativa, através da provedora global de filmes e séries de televisão via *streaming Netflix*. Até

---

<sup>1</sup> Disponível em: <<http://www.wga.org/writers-room/101-best-lists/101-best-written-tv-series/list>>. Acesso em: 10 de nov. de 2017.

ali, pouco interesse eu havia nutrido por histórias afins, em parte pelo tardio acesso à televisão a cabo e conteúdos dessa espécie, mas também pela escassa disponibilidade de horários nos quais eu tinha a possibilidade de sentar-me em frente ao aparelho de televisão. *Breaking Bad*, porém, apenas com poucos episódios, talvez já em seu primeiro, foi capaz de despertar minha atenção e o desejo de continuar assistindo-a. E a supracitada transformação de Walter White e as rupturas pelas quais a personagem passa, já no princípio do enredo, e que durante cinco temporadas o tiram de seu tedioso cotidiano, sem qualquer projeção ou grandeza, e que o colocam em um novo e estranho mundo, certamente foram importantes elementos que impulsionaram esse desejo.

Assim sendo, em parte, é desse fascínio provocado pela história e pela metamorfose ocorrida em seu protagonista e minha curiosidade acerca da maneira como ele foi desenvolvido e dos mecanismos utilizados para tanto que esse estudo se origina. Porém, para além disso, tal pesquisa nasce, principalmente, a fim de valorizar um produto que não é recente, mas que se modifica, se atualiza e passa por adaptações. E tendo em vista o expressivo crescimento da produção de séries para a televisão, a expansão de narrativas compreendidas como complexas, categoria na qual *Breaking Bad* se encaixa, e o sucesso dessas histórias, mostra-se capital o fortalecimento e desenvolvimento de pesquisas que buscam um melhor entendimento dessas tramas contemporâneas, uma vez que a sua força e importância se revelam difíceis de contestar. Mesmo que nos últimos 15 anos o interesse em relação a elas tenha se ampliado no campo acadêmico (CASCAJOSA 2005; SILVA 2014), o número de registros teóricos que tomam como objeto principal de estudo a identificação e avaliação dos processos de configuração de personagens dentro de narrativas do tipo, ao que parece, ainda se mostram restritos, predominando análises voltadas para questões formais e de conjuntura das séries televisuais.

Dessa maneira, novas investigações no campo podem contribuir tanto para que perspectivas distintas sobre a temática possam nascer, quanto para explorar e trazer à luz as mais variadas figuras e seus processos de criação. E *Breaking Bad* e seu protagonista Walter White são grandes merecedores de exame, não somente pela abrangência e fama alcançadas pela narrativa, mas pelas características apresentadas por sua personagem principal. Logo, questionar como se deu seu desenvolvimento e quais as transformações ocorridas nele ao longo da trama que progride a partir de sua metamorfose, avaliando os procedimentos utilizados ao longo da história, tem a potencialidade de enriquecer as pesquisas realizadas no campo das ficções televisuais e de proporcionar, em paralelo, um melhor entendimento da própria série, através da compreensão das técnicas nela exploradas.

Por isso, o problema de pesquisa desse Trabalho de Conclusão de Curso busca justamente compreender como se deu a construção da personagem Walter White em *Breaking Bad* e em quais pontos é possível identificar, ao longo de seu enredo, momentos que evidenciam as rupturas provocadoras das mudanças pelas quais ela passa durante a história. Já o objetivo geral se dedica a avaliar o processo de transformação da personagem no transcorrer da trama. Por fim, os objetivos específicos do trabalho têm como horizonte estudar as especificidades das narrativas audiovisuais das séries de televisão, sobretudo as narrativas complexas na conjuntura estadunidense, e apreender como se dá a configuração de personagens nas últimas.

O desenvolvimento do trabalho é dividido em três capítulos, sendo os dois primeiros de embasamento teórico e o último voltado a análise do objeto. O primeiro capítulo tem como foco inicial a busca de delinear-se um breve histórico sobre as *Idades de Ouro da Televisão* nos Estados Unidos com a finalidade de discutir os principais traços de cada um dos períodos que pavimentaram as vias que trouxeram as narrativas seriadas ficcionais televisuais anglo-saxônicas ao contexto que hoje temos. Depois, em uma segunda seção, são analisados os elementos que compõem o atual momento das séries estadunidenses, a fim de compreender os fatores que juntos criam um complexo ambiente para que essas se desenvolvam. A discussão dele se encerra trazendo um rápido relato sobre *Breaking Bad* em uma seção que examina alguns dos aspectos elencados no tópico anterior e que podem ser percebidos no universo da respectiva narrativa. A produção nele se dá, principalmente, por meio de autores como Santos (2010; 2011), Carrión (2014), Scolari (2014) e Caldas (2016), Cascajosa (2005; 2014), Jost (2012), Martínez (2012), Martin (2014) e Silva (2014) e Adalian (2013).

O segundo capítulo traz em seu princípio uma discussão acerca das narrativas seriadas e aborda questões relacionadas às formas como essas se apresentam em televisão, discorrendo sobre suas principais características e as ligações que estabelecem com os espectadores a partir dos elementos que as constituem. Em sua seção seguinte, são analisados os aspectos gerais que dizem respeito às personagens de ficção e como essas se configuram e são desenvolvidas por seus criadores, além de discorrer sobre pontos que tratam da complexificação dessas e a maneira como elas passam a aproximar-se do público, perspectivando um diálogo cada vez mais consistente com ele. Nesse momento, o embasamento teórico tem como referência autores como Machado (2000), Field (2001), Martínez (2012), Mittell (2012), Coca e Santos (2013) e Munglioli e Pelegrini (2013), Foster (1969), Pallottini (1989; 1998), Rey (1995), Arantes (2008), Candido (2011), Rosenfeld (2011) e Fischer e Nascimento (2012).

A análise, então, ocorre no terceiro e último capítulo de desenvolvimento do trabalho com a finalidade de traçar-se como ocorreu o processo de construção e o arco de transformação da personagem Walter White em *Breaking Bad* e explorar os principais pontos nos quais ela passa por rupturas que desencadeiam tais mudanças. Esse momento se divide em cinco instantes distintos. Tem seu começo pela metodologia, no qual é apresentado o caminho realizado para a edificação do exame feito, passa pela caracterização do protagonista, separada em dois atos, onde primeiro é delineado o perfil inicial desse e depois são discutidas as características tomadas como latentes em Walter, avança para a investigação das principais transformações vivenciadas por ele ao longo do enredo e desagua em uma seção que trata acerca dos últimos passos da personagem em sua história. Com referência, sobretudo, no que é discutido sobre composição de personagens, mas também com base nas propostas metodológicas de análise fílmica trazidas Vanoye e Goliot-Leté (1994) e Jullier e Marie (2009), que tratam dos elementos constitutivos empregados nas imagens do audiovisual para a elaboração de suas narrativas, e por meio do recorte das cinco temporadas da série, nas quais percorro todos os seus 62 episódios, é realizado o movimento de exame indicado.

## 2 TELEVISÃO E FICÇÃO SERIADA

Este capítulo apresenta em sua primeira seção um sobrevoo acerca das *Idades de Ouro da Televisão* nos Estados Unidos, a fim de explorar os mais relevantes elementos constitutivos de cada um dos períodos que abriram caminho para que as narrativas seriadas ficcionais televisuais estadunidenses chegassem ao contexto que hoje presenciamos. No instante seguinte, são examinados os traços que compõem o atual momento das séries anglo-saxônicas com o objetivo de apreender os aspectos que em conjunto formam um complexo ambiente para que essas se desenvolvam. Por fim, o capítulo se encerra com uma breve exposição sobre *Breaking Bad* em uma seção que analisa alguns dos pontos percorridos no item precedente e que se manifestam no universo do respectivo enredo.

### 2.1 Um breve comentário acerca das *Idades de Ouro da Televisão* estadunidense

Desde o princípio, acredito ser interessante pontuar que o esforço para segmentar os distintos momentos vivenciados pela televisão estadunidense e a consequente classificação desses em *Idades de Ouro* têm a intenção não de instituir categorias estanques, representantes de uma unânime definição de períodos e nomenclaturas, mas de facilitar a exposição de alguns dos aspectos que prevalecem em recortes de tempo mais ou menos bem definidos, o que não excluiria a existência de continuidades entre uma referida etapa e fases posteriores a ela. Como coloca Carlos Scolari (2014):

[Será que] podemos pensar isso como uma sequência linear [...]? Não podemos pensar que estamos frente a uma rede intertextual de relações [...]? No momento de explicar sim, é bem-vindo criar uma sucessão de idades de ouro, mas [...] creio que a realidade é muito mais complexa (tradução nossa)<sup>2,3</sup>

Assim sendo, busco aqui estabelecer apenas uma rápida introdução ao tema, sem a finalidade de esgotamento das várias questões concernentes a ele, por meio de um breve comentário acerca das *Idades de Ouro da Televisão* nos Estados Unidos. Para tanto, apoio-me em autores como Santos (2010; 2011), Carrión (2014), o já citado Scolari (2014), e Caldas (2016). Delimitarei esses ciclos a partir de três intervalos temporais. O primeiro tem seu início ao final dos anos 1940 e se estende até metade dos anos 1970. O segundo se dá de meados da

<sup>2</sup> [Será que] podemos pensar esto como una secuencia lineal [...]? No podemos pensar más que estamos frente a una red, quizá intertextual de relaciones [...]? A la hora de explicarlo sí, viene bien crear una sucesión de edades de oro, pero [...], creo que la realidad es más compleja.

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WTNEi51sXvc>>. Acesso em: 12 de out. de 2016.

década de 1970 até o início de 1990. E, por fim, o terceiro ocorrerá do início de 1990 até a atualidade.

É, então, após o final da Segunda Guerra Mundial associada à crise que atingiu as grandes produtoras de cinema de *Hollywood*<sup>4</sup> que emerge, entre os anos 1940 e 1950, a considerada *Primeira Idade de Ouro da Televisão* estadunidense. Em um contexto no qual o aparelho se torna o principal eletrodoméstico nos lares do país, o que o transforma no centro da vida familiar, ele passa a ocupar, a partir daí, o espaço que outrora era destinado ao rádio. De acordo com Santos (2011, p. 21), é nessa fase inicial “que foram institucionalizadas as práticas de criação, distribuição e consumo que caracterizam os primeiros anos da história do meio” e na qual teremos o domínio de três grandes redes nacionais: *ABC (American Broadcasting Company)*, *NBC (National Broadcasting Company)* e *CBS (Columbia Broadcasting System)*. Nesse momento, as séries televisuais de conteúdos ordinários, muitas vezes encenadas em lares, são essenciais, tendo em vista que, predominantemente, toda a família se agrupava para assistir televisão em um horário determinado (SANTOS, 2011; CARRIÓN; SCOLARI, 2014), fazendo com que os produtos da época tentassem dialogar, dessa maneira, com a mais ampla parcela dos telespectadores.

Vale salientar, porém, que, segundo Caldas (2016), até o início da década de 1950 a televisão anglo-saxônica tem em sua programação

o domínio das antologias, programas que basicamente apresentavam peças de teatro independentes, autônomas em suas unidades dramáticas, sem relação de continuidade, adaptadas de obras clássicas ou escritas por grandes dramaturgos da época [...], [destacando-se] também [...] os programas de variedade [...], baseados em sequências curtas de espetáculo, como números de comédia, apresentações musicais, [entre outros] (p. 22-23).

Restrições quanto à tecnologia disponível e a hegemonia cultural de Nova Iorque são alguns dos fatores que explicam a predominância de tais formatos no período. No entanto, por meio do aumento da abrangência dos aparelhos televisuais, a superação de barreiras técnicas iniciais e o deslocamento da produção da costa leste para a costa oeste, fazem com que os antigos modelos comecem a enfraquecer-se e as narrativas seriadas passem a ganhar campo.

*I Love Lucy* (CBS, 1951-1957), a primeira série de televisão veiculada nos Estados Unidos, protagonizada por Lucille Ball e Dasi Arnaz, vai ser, sem dúvida, um dos mais

---

<sup>4</sup> GUAL, Iván. **S(c)inergias televisivas: una aproximación historiográfica al actual auge del serial dramático televisivo norteamericano. Los años cincuenta, Alfred Hitchcock, *Twin Peaks* y la HBO.** Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/gual-scinerias-televisivas.pdf>>. Acesso em: 9 de out. de 2016.

importantes programas produzidos nesse instante, estabelecendo os parâmetros balizadores do formato que por nós é hoje conhecido como *sitcom* (abreviação da expressão inglesa *situation comedy*). A comédia de situação, adaptada do rádio para o novo meio, além de conseguir atrair anúncios de marcas e indústrias, o que fez delas as grandes patrocinadoras do recente tipo de ficção televisual que surgia naquele momento, determinando a forma como fazer negócios na televisão (THOMSON, 2014), trouxe também novidades técnicas, como as gravações dos episódios sendo realizadas “simultaneamente com várias câmeras, o que valorizava a expressão dos atores e destacava efeitos cômicos” (CALDAS, 2016, p. 25), mas, mais do que isso, inseriu a temporalidade como dimensão elementar à narrativa, pois aglutina a gravidez de Lucille Ball e o posterior nascimento de Dasi Arnaz Jr. à história:

Não se deve subestimar a importância desse deslocamento, pois a evolução da personagem inscreve-a na mesma relação com o tempo que o seu espectador. A série deixou de ser apenas um emulador do cinema, rádio e teatro para se transformar em um processo narrativo único, que inclui inelutavelmente um triplo envelhecimento: o do personagem, do ator e do espectador (CALDAS, 2016, p. 25).

Esse fato pôde abrir novas formas de relacionamento entre o público e a história, uma vez que o primeiro, ao presenciar o desenvolvimento e as transformações físicas e narrativas das personagens, tem a possibilidade de estabelecer paralelos entre a sua própria vida e os ocorridos destacados durante a série.

Outras das principais atrações no período foram os

*westerns*, como [...] *Gunsmoke* (CBS 1955-1975), *Bonanza* (NBC, 1959-1973) e *Johnny Ringo* (CBS, 1959-1960), os policiais, com seriados como *The Untouchables* (ABC 1959-1963), *Dragnet* (NBC, 1951-1959; 1967-1970 [...]) [...], *Starsky and Hutch* (ABC, 1975-1979), e as *sitcoms* [...] *Bewitched* (ABC, 1964-1972), *I Dream of Jeannie* (NBC, 1965-1970) e *The Mary Tyler Moore Show* (CBS, 1970-1977) (SANTOS, 2011, p. 23-24).

Já a *Segunda Idade de Ouro da Televisão* estadunidense se manifestou a partir de meados da década de 1970 e se estendeu até o princípio dos anos 1990. As duas primeiras fases do meio nos Estados Unidos se diferenciaram, no que diz respeito às características das séries produzidas, em aspectos gerais, pelo aumento da complexidade das narrativas, via o alongamento do arco dramático na temporada, pelo crescimento das tramas, que se manifesta através do desenvolvimento de histórias secundárias, pela maior autoconsciência das personagens, advinda de uma psicologia mais aprofundada e que faz nascer figuras multifacetadas e mais sofisticadas, e pelo mais preciso questionamento da realidade. Nesse ciclo, apresentou-se, concomitantemente, o início da mistura “dos gêneros, por um lado, e

também das categorias morais. Já não sabemos identificar onde está o branco, o negro, onde está o bem, onde está o mal” (CARRIÓN; SCOLARI, 2014, tradução nossa)<sup>5</sup>.

Propulsor do novo momento, entretanto, não mais foi a crise dos grandes estúdios de cinema, como no final da década de 1940, mas a do próprio oligopólio das três gigantes da televisão aberta, ABC, NBC e CBS, que pouco estava preparado para algumas das mudanças que ocorreriam na época. De acordo com Caldas (2016), o primeiro elemento desestabilizador foi o aumento do alcance da televisão a cabo nos Estados Unidos, que mesmo não tendo canais que isoladamente conseguissem aproximar-se da audiência das maiores emissoras do país, em seu conjunto começou a trazer ameaças à soberania imposta por elas. Em paralelo, a popularização do aparelho de videocassete e dos televisores com controle remoto também passaram a interferir diretamente no processo, uma vez que isso

deu autonomia ao público diante das grades de programação das emissoras, devolvendo a ele o poder em forma de audiência. Diante de um programa que não agrada, o telespectador pode facilmente mudar de canal, ou mesmo se desligar totalmente da televisão para ver filmes em sua casa, acertando mais um duro golpe contra o [...] [oligopólio] das redes (p. 27).

Logo, o ato de zapear entre as variadas opções existentes, ao mesmo tempo que fragmentou e dispersou a atenção do espectador, possibilitou que ele procurasse e selecionasse as atrações que mais lhe interessassem, abrindo espaço para que os passos iniciais da segmentação por assuntos fossem dados. Assim, emerge um contexto no qual tanto a forma de competição entre os canais, quanto a programação pensada para eles tivessem de passar por alterações, principalmente com o desenvolvimento de programas direcionados menos a família e mais aos nichos da audiência.

Santos (2011) expõe que, já ao final da *Primeira Idade de Ouro*, transformações relacionadas à maneira de estabelecer a popularidade dos produtos televisuais sofreram mudanças, pois no lugar de as emissoras utilizarem mensurações que propunham somente a quantidade de espectadores como referência, essas passaram a ter como balizadores para tal definição dados demográficos de qualidade, que tinham como sustentação, entre outras categorias, aspectos como faixa-etária, classe social e escolaridade. Por isso, com uma nova forma de precisar a audiência associada a condicionantes de mercado, que não estavam apenas ligados diretamente à diversificação de canais, e tecnológicos se criou, principalmente na segunda grande fase da televisão estadunidense, uma “nova filosofia [que] promoveu o

---

<sup>5</sup> Los géneros, por un lado, y también las categorías morales. Ya no sabemos identificar dónde está lo blanco, lo negro, dónde está el bien, dónde está el mal.

desenvolvimento de programas que tivessem apelo para os segmentos populacionais mais valiosos para o mercado da propaganda” (SANTOS, 2011, p. 35), provocando, em consequência disso, também uma nova postura na busca de inovações para o formato das séries, o que acabou por obrigar os canais, sobretudo os de televisão aberta, a promoverem mudanças em suas estruturas narrativas e de linguagem.

Caldas (2016), ao evocar Thompson (1997)<sup>6</sup>, afirma que a televisão nos Estados Unidos enfrenta um semelhante processo àquele vivenciado pelo cinema do país, pois ela, ao passo que se transformou em uma mídia de massa

liberou uma *Hollywood* em crise para sair em busca de públicos mais específicos e dar liberdade criativa a diretores jovens; na repetição do mesmo ciclo, a popularização do acesso às TVs a cabo, ao provocar a [...] divisão da audiência, estimulou as grandes redes a fazer o mesmo. As emissoras, assim como os cineastas, deixaram de lado seus próprios códigos de produção de olho nos números da audiência, que começavam a encolher (p. 28).

*Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987), ou *Chumbo Grosso* no Brasil, é apontado como um dos programas mais marcantes do período e da história das séries anglo-saxônicas. Apresentando o dia a dia de oficiais de uma delegacia de polícia, a narrativa atravessa inúmeros gêneros, propondo-se a alterar vários dos princípios de forma e conteúdo até então adotados nos seriados ficcionais estadunidenses. Para Santos (2010), o programa trouxe importantes alterações tanto no plano estético ao valer-se do “uso de técnicas documentais de filmagem para se criar um efeito de realidade no que era exibido” (p. 8-9), quanto no nível estrutural dos episódios “ao contar a história de mais de dez protagonistas, feito até então inédito para uma série ficcional [...] [televisual]” (p. 9). Da mesma forma, a partir de acontecimentos não concluídos em um só episódio e ocorrências que exigiam a recuperação de eventos anteriores da temporada, *Hill Street Blues* acaba por indicar as primeiras características das narrativas que hoje compreendemos como *complexas*, tendo em vista o conceito difundido por Mittell (2012), tema que desenvolverei no próximo capítulo, o que possibilitou um aprofundamento não apenas da história, mas também de suas personagens, algo que provocaria estranheza aos olhos do grande público. Segundo Martin (2014) a resposta mais imediata dos espectadores-alvo da produção frente ao novo modelo que ali surgia foi de um grande incômodo:

A reação que predominou [...] indicou que o programa é deprimente, violento e causa confusão...; A história ficou muito entupida de temas...; Os personagens principais foram percebidos como incapazes, com problemas de personalidade. Profissionalmente, nunca tiveram um êxito completo na

---

<sup>6</sup> THOMPSON, Robert J. *Television's Second Golden Age*. New York: Syracuse University Press, 1997.

realização de suas missões, e pessoalmente a vida deles é um caos...; O público achou a conclusão insatisfatória. Sobram muitas pontas soltas... (p. 48).

Fato é que, mesmo com esse entendimento inicial indesejável, *Chumbo Grosso* se mantém na grade de programação da NBC e baliza as estruturas das narrativas que viriam a constituir uma nova Idade de Ouro da serialidade nos Estados Unidos. Outras histórias comumente indicadas como de grande relevância durante a *Segunda Idade de Ouro da Televisão* nos Estados Unidos são *Dallas* (CBS, 1978-1991), *St. Elsewhere* (NBC, 1982-1988), *Moonlighting* (ABC, 1985-1989), *Thirtysomething* (ABC, 1987-1991), *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) e *The X-Files* (Fox, 1993-2002) (SANTOS, 2010; 2011; CARRIÓN, 2014; CASCAJOSA, 2014<sup>7</sup>; SCOLARI, 2014; CALDAS, 2016).

Significativas também foram as transformações ocorridas entre a década de 1990 e os anos 2000 e que deram início a *Terceira Idade de Ouro da Televisão*. Nesse momento, são as emissoras a cabo as principais impulsionadoras de mudanças tendo em vista um mercado que se mostrou cada vez mais competitivo, e que exigiu uma sólida criação de identidade de marca. Segundo Caldas (2016, p. 41), a partir dos alicerces estabelecidos na fase anterior e através do êxito das séries veiculadas no período, “os canais a cabo seguiram a tendência e tornaram-se os principais espaços de inovação e testes na ficção da tela pequena, ao se proporem à aventura de produzir conteúdo dramático original”. Além da procura de uma identidade própria pelos veículos, essa época é caracterizada pela emergência das primeiras páginas na *web* e por modificações de acesso aos produtos, germinando as primeiras sementes do contexto que hoje vivenciamos.

## 2.2 Sobre a *Terceira Idade de Ouro* das séries televisuais estadunidenses

François Jost (2012), em seu livro *Do que as séries americanas são sintoma?*, salienta, nos apontamentos iniciais de sua análise, que as narrativas ficcionais televisuais seriadas foram desprezadas durante longo período e coloca que o ganho de legitimidade desses produtos no campo científico se mostra como fato recente. Concepción Cascajosa tece observação nesse mesmo sentido, expondo que “o estudo da ficção televisual popular é um âmbito em que a tradição acadêmica é escassa [...] [e] que a televisão [...] [era] um objeto [...] do qual se tinha uma ideia preconcebida negativa” (2005, p. 1-2, tradução nossa)<sup>8</sup>. No entanto, na

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MoBYIzTP3YE>>. Acesso em: 18 de out. de 2016.

<sup>8</sup> El estudio de la ficción televisiva popular es un ámbito en el que la tradición académica es escassa [...] [e] que la televisión [...] [era] un objeto de [...] que ya se tenía una idea preconcebida negativa.

contemporaneidade, distanciando-se de perspectivas que as compreendem como um bem cultural e artístico de menor importância, essas narrativas passaram ao plano das obras, equilibrando seu valor e relevância aos produtos do cinema e tendo maior atenção de pesquisadores nos mais variados campos do conhecimento, que procuram discutir um sem-número de aspectos (CASCAJOSA, 2005; JOST, 2012; SILVA, 2014). Atualmente, “a seriefilia substitui a cinefilia e, embora dela se distinga, ela se apropriou de alguns de seus traços: o conhecimento preciso das intrigas, das temporadas, dos comediantes, de suas carreiras, dos autores, de suas trajetórias” (JOST, 2012, p. 24) são alguns dos aspectos que ilustram tal deslocamento.

Dessa maneira, não mais podendo ser tomadas como unicamente meio de distração e possibilidade de o espectador descolar-se do mundo que o circunda, uma grande quantidade de séries contemporâneas carrega consigo não somente fatos, opiniões e tendências que são capazes de trazer à superfície e traduzir o contexto de nossa época, como também se apresentam como um estímulo à imaginação e à inteligência daqueles que as assistem. Em parte, pela cada vez maior complexificação das narrativas e personagens que a elas dão cor e movimento, mas também por terem capacidade de “tocar [...] naquilo que há de mais humano e de mais social em nós [...] [e] questionar diretamente nossa condição [como indivíduos]” (JOST, 2012, p. 30). Assim, história, linguagem, personagens e cenários que compõem tais obras passaram a ter a força de ser uma via possível para o entendimento dos mais variados aspectos que rodeiam e perpassam nossas vidas.

Nas duas últimas décadas essas produções têm encontrado vasto terreno fértil, o que vem possibilitando o surgimento de um grande volume de novas histórias. Em 2015, nos Estados Unidos, foram produzidas 409 séries inéditas, próximo ao dobro do ano de 2009<sup>9</sup> e 17 vezes mais que no final da década de 1990<sup>10</sup>. Também se mostra relevante o fato da expansão de narrativas que se desenvolvem a partir de um equilíbrio entre arte e indústria. De acordo com Martínez (2012, p. 268, tradução nossa):

Entre as razões que explicam o alçamento atual das séries anglo-saxônicas encontramos elementos industriais [...], revoluções na distribuição do conteúdo (*packs* de DVDs, *downloads online* [e plataformas de vídeo *on demand*] que interrompem a visualização do ritmo coletivo e unidirecional

---

<sup>9</sup> Disponível em: <[http://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/03/cultura/1464971639\\_931129.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/03/cultura/1464971639_931129.html)>. Acesso em 19 de out. de 2016.

<sup>10</sup> Disponível em: <[http://brasil.elpais.com/brasil/2015/03/27/cultura/1427481479\\_992620.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/03/27/cultura/1427481479_992620.html)>. Acesso em: 10 de abr. de 2016.

imposto pelas cadeias) e a configuração de um relato complexo sem precedente na cultura de massas.<sup>11</sup>

Acrescentemos às palavras do autor espanhol as ideias formuladas por Coca e Santos (2013) e Silva (2014) nas quais são também consideradas como fatores condicionantes nesse cenário as diversas possibilidades de envolvimento do espectador. Esse se torna “cada vez mais ativo [...], reconfigurando sua forma de assistir ficção e reivindicando seu importante papel nesse processo de revolução da cultura participante” (COCA; SANTOS, 2013, p. 13), que faz nascer “um processo comunicacional muito complexo [...] e [transforma] as relações entre a grande mídia e seu público” (SILVA, 2014, p. 248).

Temos como relevantes elementos industriais que incidem sobre as séries produzidas a inflexibilidade temporal imposta pelas emissoras, que limitam intransigentemente a duração de cada episódio, a possibilidade de a história contada desenrolar-se por um longo período, além da busca de imagem de marca dos canais por meio da produção própria. Para Martínez (2012), a severidade com a qual o tempo disponível é tratado, no lugar de dificultar o avanço e a criação de um enredo coerente, “tem estimulado os criadores a desenvolverem novas fórmulas narrativas, forçando sua criatividade até limites inesperados”<sup>12</sup> (p. 269, tradução nossa). Assim, uma restrição característica da televisão comercial, que poderia tornar-se um obstáculo de difícil transposição, acaba por fecundar em criadores e roteiristas maneiras distintas de produzir e contar histórias, as quais se mostraram progressivamente mais imbricadas. Em paralelo, a permissibilidade dada pelo meio para o alongamento da narrativa, com séries compostas entre dez e 13 episódios nos canais a cabo e 22 e 24 nas emissoras de televisão aberta, fortifica a consistência de seus argumentos, principalmente no primeiro caso, pois esses programas proporcionam episódios com maior tempo e atenção dispensados à construção de cada um deles e resulta em histórias mais focadas e enxutas, com menores riscos financeiros por parte da emissora e maiores riscos criativos na tela (MARTIN, 2014).

No que tange às transformações provenientes das mudanças ocorridas a partir de novas formas de distribuição dos conteúdos, há um leque ricamente diversificado para acesso e compartilhamento desses materiais, fazendo com que o consumo não apenas se dê a partir da

---

<sup>11</sup> Entre las razones que explican el alzamiento actual de las series anglosajonas encontramos ingredientes industriales (ampliación de la competencia y la consiguiente necesidad de buscar imagen de marca a través de la producción propia), revoluciones en la distribución del contenido (*packs* de DVDs y descargas online [e plataformas de vídeo *on demand*] que desgajan el visionado del ritmo colectivo y unidireccional impuesto por las cadenas) y la configuración de un relato complejo sin paragon en la cultura de masas.

<sup>12</sup> Ha espoleado a los creadores a desarrollar nuevas fórmulas narrativas, exprimiendo su creatividad hasta límites insospechados.

transmissão televisual, mas tenhamos somado a ela outras vias, que são abertas através de suportes digitais, como o DVD ou *Blu-Ray*, pela internet, em plataformas de transmissão via *streaming*, ou por *downloads*, e por dispositivos móveis, como *smartphones* e *tablets*, entre outros. “Além disso, circula na rede uma ampla gama de material exclusivo, oferecido pelos canais, e que vão desde *promos*, *trailers* e entrevistas, até expansões do mundo narrativo” (SILVA, 2014, p. 246). Esse contexto mostra que a televisão se viu obrigada a criar formas para adequar-se a um novo mundo, objetivando uma convergência entre suas práticas e àquelas que são resultado da existência de novos suportes e meios nos quais seus produtos se difundem, o que, sem dúvida, provocou variadas “remodelações nos diferentes formatos de ficção seriada na televisão” (COCA; SANTOS, 2013, p. 4).

Com a emergência dos suportes digitais de armazenamento, que têm a capacidade de arquivar um grande número de dados, os espectadores passaram a usufruir de benefícios que antes não estavam disponíveis ou se apresentavam de maneira bastante restrita. O primeiro aspecto que pode ser observado é o acesso ilimitado e assíncrono das narrativas acompanhadas pelo público. Quando presos às ondas da transmissão televisual, os consumidores necessitavam deter-se às grades de programação dos canais emissores, que estabelecem a veiculação de produtos em dias e horários determinados. A partir da existência desses inéditos artefatos tecnológicos se observa a

variação no tempo da exibição [...], [que permite] aos espectadores escolherem quando querem assistir a um programa. E, um dado mais importante no sentido da construção da narrativa, eles podem rever episódios ou partes deles para analisar momentos complexos [...]. O tamanho compacto e a qualidade visual dos DVDs [e *Blu-Rays*] levaram a uma explosão de um novo modelo de como assistir televisão, em que os fãs, acompanhando uma temporada por vez de um determinado programa [...] são encorajados a ver múltiplas vezes o que antes era uma forma de entretenimento essencialmente efêmera (MITTELL, 2012, p. 34-35).

Outro ponto que se deve notar nessa dinâmica é, que além da abertura às múltiplas visualizações dos conteúdos, os *packs* de DVDs e *Blu-Ray* trazem consigo inúmeras informações adicionais, como episódios comentados por integrantes das séries, fotografias de bastidores, cenas excluídas do produto final etc, que podem não ser encontradas na rede de maneira simples, e em diversas ocasiões auxiliam na construção do universo diegético das narrativas, mesmo que essa não seja a sua principal função, permitindo uma diferenciada fruição das histórias contadas.

Já em relação à internet é interessante atentarmos, inicialmente, a perspectiva de Silva (2014) que pontua que mesmo com as mudanças nos campos tecnológico e cultural vivenciados

por nós a partir dela, pode-se dizer que a televisão em sua forma tradicional ainda se mostra como o meio de comunicação predominante, pois

apesar [...] de [...] novas possibilidades de consumo de séries [...], a transição [...] [de um meio para o outro] é algo que, pelo menos ainda, está longe de ser um processo consolidado. Os sistemas de banda larga não possuem, até o momento, capacidade tecnológica de superar a transmissão de radiofrequência por satélite, ou a transmissão via cabo, ainda mais para uma programação contínua em alta qualidade (p. 242).

No entanto, parece difícil negar a contribuição da rede para a publicização desses conteúdos se analisarmos o aumento do interesse e acesso deles por esse caminho<sup>13</sup>. Porém, deve-se salientar que a importância do meio não é proveniente somente de sua capacidade de disponibilizar as séries em seus formatos originais, mas também pelas diversas possibilidades de envolvimento do espectador com as narrativas que acompanha e que fazem surgir “novas e complexas dinâmicas espectatoriais que são gestadas no seio das comunidades de fãs [...] para as emissoras e das emissoras para os fãs” (SILVA, 2014, p. 248), permitindo uma ativa participação espontânea do público e viabilizando que os canais estabeleçam estratégias de convite de interação deste com seus conteúdos. Além disso, pode-se destacar também a iniciativa de fãs que criam e mantêm endereços na internet e

que servem tanto de espaço para se atualizar das notícias dos bastidores de produção, quanto para a análise de episódios específicos das séries mais populares [e as] atividades críticas e noticiosas, no sentido de haver espaços específicos para a divulgação e a análise dos programas, seja em veículos de comunicação de maior abrangência, seja em *sites* e *blogs* específicos sobre o tema (SILVA, 2014, p. 249).

A partir dessas novas dinâmicas rompe-se o modelo unidirecional de um-para-todos, característico da comunicação de massa, onde o espectador recebe informações via uma linha determinada, e se avança para um modelo todos-para-todos. Estendem-se também as formas de ver e especialmente as de interpretar as narrativas seriadas, uma vez que o ver não mais se limita ao aparelho de televisão e passa a ser realizado em outras telas e o entendimento daquilo que se assiste se torna não mais um processo predominantemente individual, pois temos um cenário no qual, de acordo com Lacalle (2010, p. 83-92, grifo do autor):

A construção social do conhecimento, do compartilhar o saber [...], promovem a interatividade e a *inteligência coletiva* para benefício da comunidade [...] [com uma] Rede [que] [...] cumpre uma importante função de [...] aprofundamento [da compreensão] dos conteúdos [...] [televisuais].

---

<sup>13</sup> Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/servicos-de-video-sob-demanda-aumentam-consumo-de-series-5754020>>. Acesso em: 10 de abr. de 2016.

Quanto à discussão em relação ao novo modelo de relato que se consolida na *Terceira Fase Dourada da Televisão* irei realizá-la no próximo capítulo em uma seção específica para o tema, uma vez que os pontos elencados até o momento parecem dar conta da necessária contextualização que foi desenvolvida. Assim sendo, tratamos aqui de um conjunto de elementos sociais, econômicos e tecnológicos que ao se retroalimentarem colaboram para a construção da *Terceira Idade de Ouro da Televisão* estadunidense e possibilitam o contexto que atualmente encontramos disponível para o desenvolvimento das narrativas ficcionais televisuais anglo-saxônicas.

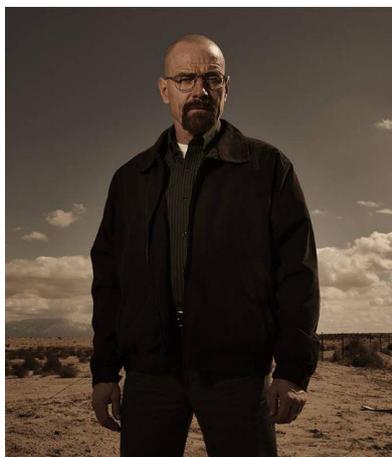
### 2.3 Apontamentos iniciais de *Breaking Bad*

Cortando uma estrada de terra sob um belo céu azul e em meio a aridez do ensolarado deserto, um homem, vestindo somente cuecas, meias, seu par de sapatos e uma máscara contra gases, dirige desesperadamente um enorme *Fleetwood Bounder 1986*. Dentro do veículo, três outros sujeitos, todos desacordados, acompanham-no. Dois deles deslizam pelo chão do grande *trailer*, em sincronia com a nervosa condução do motorista. Sobre a superfície do carro, encharcada por um líquido qualquer, caem a todo o momento recipientes de vidro, que tensionam cada vez mais o contexto. Com a visão embaçada pela fina camada de gotículas formada em sua máscara por conta da respiração ofegante, aquele que não muito tempo depois descobriremos ser Walter White, sai de sua rota com o veículo e colide em um pequeno barranco. Ele pula para fora do *trailer*. Claramente irritado, atira a máscara que o protegia para metros longe de si. Ao escutar o som de sirenes aproximando-se, veste rapidamente sua camisa, porém não encontra suas calças, que se perderam em meio a fuga. Bloqueando a respiração, retorna ao *Fleetwood Bounder*, pega uma pistola que pertence a um dos homens inconscientes, além de uma pequena câmera de vídeo e sua carteira. Já fora do *trailer* novamente, liga a câmera, se identifica e começa a gravar um breve depoimento, tomado por emoção e desespero, despedindo-se de sua família. Agora, de camisa, cuecas e sapato, retorna à estrada de chão batido e com a arma em punho aponta-a para o horizonte, aguardando a chegada daquelas que parecem ser as autoridades que o perseguiram.

Assim nos é apresentado o episódio piloto de *Breaking Bad*, série criada pelo roteirista, diretor e produtor Vince Gilligan e que foi veiculada originalmente pelo canal de televisão a cabo AMC. Com cinco temporadas, que contemplam 62 episódios, o drama, ao longo do período em que foi produzido, recebeu 260 indicações aos mais variados prêmios, das quais 58

ao Emmy<sup>14</sup>, que é considerado o Oscar da televisão mundial, e foi eleito, segundo o Sindicato de Roteiristas Americanos, um dos 100 melhores programas ficcionais televisuais já feitos<sup>15</sup>. Logo, parece inegável o êxito que essa narrativa obteve ao longo dos anos de sua exibição original (2008-2013), mas também após seu término. A série tem como protagonista o professor de Química Walter White – Bryan Cranston (figura 1) – que vive ao lado de sua esposa Skyler – Anna Gunn (figura 2) – e seu filho adolescente Walter Jr. – RJ Mitte (figura 3) – na cidade de Albuquerque, Novo México, estado localizado ao sudoeste dos Estados Unidos. Já no primeiro episódio, Walter é diagnosticado com estágio III de câncer de pulmão, inoperável, e recebe um prognóstico que lhe indica pouco tempo de vida. Com constantes dificuldades para fechar as despesas de cada mês, completamente preso aos fracassos de sua vida e pressionado pela não distante chegada de uma bebê não planejada, White decide entrar no perigoso mundo do tráfico de drogas e do crime, associando-se ao seu ex-aluno, Jesse Pinkman – Aaron Paul (figura 4) – a fim de produzir e comercializar metanfetamina<sup>16</sup> e assegurar a sua família um futuro de tranquilidade financeira. *Breaking Bad* explora, a partir do grave diagnóstico recebido por seu protagonista, como um frustrado professor do Ensino Médio acaba por transformar-se em um cruel chefe do tráfico de drogas que objetiva construir seu próprio império.

**Figura 1** – Walter White.



Fonte: [amc.com/shows/breaking-bad/cast-crew/walter-white](http://amc.com/shows/breaking-bad/cast-crew/walter-white)

**Figura 2** – Skyler White.



Fonte: [amc.com/shows/breaking-bad/cast-crew/skyler-white](http://amc.com/shows/breaking-bad/cast-crew/skyler-white)

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://www.emmys.com/shows/breaking-bad>>. Acesso em: 2 de nov. de 2016.

<sup>15</sup> Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/televisao/os-101-melhores-programas-ficcionais-da-tv-segundo-o-sindicato-dos-roteiristas/>>. Acesso em: 15 de maio de 2016.

<sup>16</sup> Metanfetamina é uma droga sintética gerada a partir de elementos químicos, como fármacos e substâncias tóxicas. Ao ser ingerida, ela age no sistema nervoso central e estimula a liberação de neurotransmissores como dopamina e serotonina. Alguns efeitos conhecidos são intensidade de emoções e euforia. Seu uso contínuo causa danos psicológicos e corporais (PERIPOLLI, 2015, p. 17-18).

**Figura 3** – Walter Jr..

Fonte: [amc.com/shows/breaking-bad/cast-crew/walter-white-jr](http://amc.com/shows/breaking-bad/cast-crew/walter-white-jr)

**Figura 4** – Jesse Pinkman.

Fonte: [amc.com/shows/breaking-bad/cast-crew/jesse-pinkman](http://amc.com/shows/breaking-bad/cast-crew/jesse-pinkman)

O sucesso alcançado por *Breaking Bad*, porém, não se deu de maneira imediata, o que para Josef Adalian (2013)<sup>17</sup> configura a série como uma narrativa que teve seu princípio discreto, despretensioso, com números de audiência relativamente reduzidos<sup>18</sup>, mas que apresentou um término de trajetória que faz com que ela seja invariavelmente lembrada se pensarmos nas mais relevantes ficções televisuais existentes. De acordo com a AMC<sup>19</sup>, o episódio final de *Breaking Bad* – Felina (S05bE08)<sup>20</sup> – exibido em 29 de setembro de 2013, alcançou o expressivo número de dez milhões de espectadores, dos quais quase sete milhões foram de adultos entre 18 e 49 anos, um dos segmentos que segundo Santos (2011) é considerado dos mais preciosos para o mercado da publicidade, o que superou largamente o já notável resultado do episódio da semana anterior – Granite State (S05bE07) – que atingiu, conforme o site *Hollywood Reporter*, 6.6 milhões de pessoas em totalidade<sup>21</sup>.

Inúmeros jornalistas especialistas em televisão apontaram a *Netflix*, provedor global sob demanda dos mais variados conteúdos audiovisuais, como a razão para o salto, uma vez que os seus maiores ganhos de audiência começaram a partir da disponibilização da história de Walter White por lá, em setembro de 2011. Entretanto, é prudente observar que este não é o único

<sup>17</sup> Disponível em: <<http://www.vulture.com/2013/08/lessons-from-breaking-bads-ratings-explosion.html>>. Acesso em: 3 de nov. de 2016.

<sup>18</sup> Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_Breaking\\_Bad\\_episodes](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Breaking_Bad_episodes)>. Acessado em 5 de nov. de 2016.

<sup>19</sup> Disponível em: <http://www.amc.com/shows/talking-bad/talk/2013/09/breaking-bad-series-finale-delivers-a-record-10-3-million-viewers>>. Acesso em 4 de nov. de 2016.

<sup>20</sup> Na respectiva sigla, assim como nas demais que no texto aparecerem com idêntica estrutura, a letra “S” significará “Temporada” e a letra “E” “Episódio”. Logo, Felina é o oitavo episódio da temporada cinco (b) de *Breaking Bad*.

<sup>21</sup> Disponível em: <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/tv-ratings-breaking-bad-finale-639093>>. Acesso em: 4 de nov. de 2016.

aspecto que deve ser considerado no complexo contexto que encontramos na *Terceira Idade de Ouro da Televisão* nos Estados Unidos para analisar esse expressivo crescimento de interesse. Mesmo que a *Netflix* tenha participação no movimento de popularização da série, de acordo com Adalian (2013), fontes como DVDs, cópias digitais legais e *downloads* ilegais também são fatores condicionantes para o crescimento em seus números de audiência, com *Breaking Bad* tendo seus DVDs entre os 100 mais vendidos na Amazon em 2012 e sido a quinta série mais baixada ilegalmente no mesmo ano<sup>22</sup> e a segunda em 2013, ficando atrás apenas de *Game of Thrones*<sup>23</sup>.

Mas, para ele, o derradeiro elemento nesse processo foi a paciente estratégia adotada pela AMC de manutenção de *Breaking Bad* em sua programação, apesar da narrativa não apresentar números absolutos de espectadores por episódio tão expressivos, postura essa que possibilitou que ao longo dos anos a história se desenvolvesse com uma arquitetura na qual “cada episódio era um tijolo de formato sólido, distintivo e satisfatório” (MARTIN, 2014, p. 23), que angariou fãs pelo mundo inteiro, e que não apenas puderam envolver-se com ela por meio das ondas transmitidas aos seus aparelhos de televisão, mas também através de conteúdos exclusivos oferecidos no site da AMC, como histórias em quadrinhos (figura 5), *graphic novel games* (figura 6), questionários, *podcasts*, entre outros, ou desenvolvidos por seus próprios pares na internet, como o site *Breaking Bad Wiki*<sup>24</sup>, vídeos de tributo à narrativa<sup>25</sup> etc, fortalecendo parte daquilo que Silva (2014, p. 248) compreende por *cultura das séries*, na qual “para cada série de televisão bem sucedida, há um sem-número de comunidades virtuais que agregam os fãs, de diferentes localidades e matrizes culturais, em torno de troca de informação, experiências e outras práticas participativas”, ou nas palavras de Jenkins (2009, p. 44) uma *cultura da convergência*, onde os espectadores “de um [...] seriado podem capturar amostras de diálogos no vídeo, resumir episódios, discutir sobre roteiros, criar *fan fiction* (ficção de fã), gravar suas próprias trilhas sonoras, fazer seus próprios filmes – e distribuir tudo isso ao mundo inteiro pela internet”, estreitando e dando maior força às relações afetivas pré-existentes entre estes e a narrativa.

---

<sup>22</sup> Disponível em: <<https://torrentfreak.com/game-of-thrones-most-pirated-tv-show-of-2012-121223/>>. Acesso em: 3 de nov. de 2016.

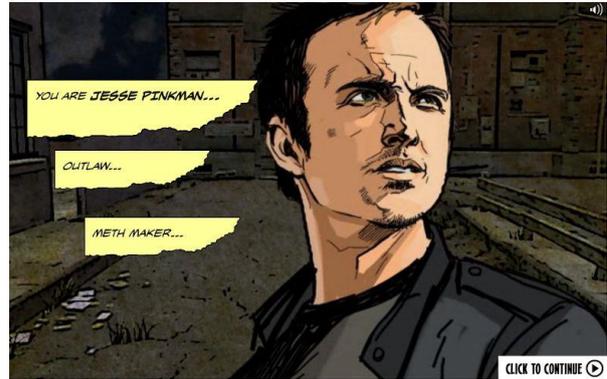
<sup>23</sup> Disponível em: <<https://torrentfreak.com/game-of-thrones-most-pirated-tv-show-of-2013-131225/>>. Acesso em: 4 de nov. de 2016.

<sup>24</sup> Site colaborativo construído por fãs das séries *Breaking Bad* e *Better Call Saul*, uma narrativa derivada da primeira, no qual qualquer pessoa pode editar e criar artigos acerca dos dois programas. Disponível em: <[http://breakingbad.wikia.com/wiki/Breaking\\_Bad\\_Wiki](http://breakingbad.wikia.com/wiki/Breaking_Bad_Wiki)>. Acesso em: 31 de out. de 2016.

<sup>25</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FveFmShXoRE>>. Acesso em 31 de out. de 2016.

**Figura 5** – História em Quadrinhos *Breaking Bad*

Fonte: [amc.com/shows/breaking-bad/exclusives/all-bad-things](http://amc.com/shows/breaking-bad/exclusives/all-bad-things)

**Figura 6** – *The Cost of Doing Business* (Graphic Novel Game)

Fonte: [amc.com/shows/breaking-bad/exclusives/cost-of-doing-business](http://amc.com/shows/breaking-bad/exclusives/cost-of-doing-business)

*Breaking Bad*, no entanto, enfrentou um tortuoso caminho até chegar ao deserto do Novo México. Descartada por canais como TNT, HBO, Showtime e FX a série foi aceita pela AMC e depois de longos meses de negociação entre a última e a FX, proprietária dos direitos autorais da história naquele momento, mudou de mãos. Vince Gilligan, que após tantas negativas pensava não mais ter espaço possível para executar seu projeto, pode então dar vida a Walter White, figura que os estadunidenses anos antes rejeitariam em suas salas de estar, como o fizeram inicialmente com as personagens de *Hill Street Blues*, mas que agora estavam dispostos a receber em casa, mesmo com ele compondo um conjunto de criaturas infelizes, tortas, incorretas, que na verdade, com suas variadas facetas, trazem consigo uma diversidade de problemas ordinários que os espectadores reconhecem em suas próprias vidas e passam a identificar-se.

### 3 NARRATIVAS EM SÉRIE: ESTRUTURA E PERSONAGENS

Este capítulo traz em sua primeira seção uma discussão sobre narrativas seriadas, abordando aspectos relacionados às formas como essas se apresentam em televisão e expondo suas principais características e as relações que estabelecem com o público por meio dos elementos que as compõem. Na seção seguinte, são examinados os aspectos gerais que dizem respeito às personagens de ficção e como essas se configuram e são desenvolvidas por seus criadores, além de discorrer acerca de pontos que tratam da complexificação dessas e a maneira como elas passam a aproximar-se dos espectadores com o objetivo de dialogar de uma maneira cada vez mais consistente com eles.

#### 3.1 Das formas de narratividade e do caminho à complexidade

O histórico das narrativas ficcionais seriadas parece apontar para a literatura como uma das mais importantes raízes que deram base ao sistema de serialidade que hoje conhecemos. Martínez (2012), valendo-se de Pérez (2011)<sup>26</sup>, acredita que se poderia observar através dessa perspectiva uma cronologia bem definida, que partiria dos mitos gregos, passaria por Shakespeare e desaguaria na literatura do século XIX, a qual era representante, por seu modelo de entregas, de uma sociedade progressivamente mais industrializada e urbana. Nesse sentido, Coca e Santos (2013, p. 4) colocam que “o folhetim foi o primeiro gênero de massa da narrativa de ficção seriada escrita. Começou a ser publicado nos jornais franceses em 1830 [e] ocupava a primeira página do jornal, como nota de rodapé”, tendo essa técnica sido um significativo meio de desenvolvimento para a forma descontínua de contar-se histórias.

É apenas no início do século XX, entretanto, que encontramos as primeiras referências audiovisuais configuradas em tais moldes. Ancorados no formato de considerável parte dos cinemas da época, a exibição de filmes longas-metragens, acessíveis apenas a uma privilegiada parcela da população, acabava por ser realizada ao grande público de maneira subdividida nos chamados *nickelodeons*<sup>27</sup>. No período, essas produções tinham, então, a capacidade de responder ambas as demandas e do mesmo modo que os seriados de televisão eram “filmes concebidos em escala industrial, rodados simultaneamente com a exibição das partes anteriores e capazes de absorver as circunstâncias da produção” (MACHADO, 2000, p. 87). Segundo

<sup>26</sup> PÉREZ, X. Las Edades de la serialidad. In: **La balsa de la medusa**, nº 6, 2011, pp. 13-29.

<sup>27</sup> Salas nas quais o público não dispunha de grande infraestrutura, tendo de permanecer em pé ou em desconfortáveis bancos de madeira (MACHADO, 2010).

Mungióli e Pelegrini (2013), porém, foi do rádio, e não do cinema que a serialização da ficção televisual acaba por importar convenções, práticas, escritores, elencos e programas inteiros. Assim sendo, é necessário observar-se que essa traz consigo “um vasto caudal de formas narrativas e dramáticas prévias” (BALOGH, 2002, p. 32) que acabam por exercer, cada uma a sua maneira, influências sobre ela.

Do final dos anos 1940, com a *Primeira Idade de Ouro da Televisão* estadunidense, até aqui, pudemos testemunhar as inúmeras transformações sofridas por essas histórias, as quais passaram a apresentar, principalmente nas duas últimas décadas, cada vez mais um caráter “sofisticado, inovador, complexo [...] e destinado a um espectador educado narratologicamente”<sup>28</sup> (MARTÍNEZ, 2012, p. 267, tradução nossa), fatores que têm exigido tanto sua capacidade de interpretar os conflitos postos, como a de compreender a estrutura que os constroem, demandando o seu intenso envolvimento e concentração não somente em relação à fruição diegética, mas também no que diz respeito ao seu conhecimento formal. Na tradição ficcional de televisão nos Estados Unidos, inicialmente, poderíamos diferenciar dois modelos de narrativas colocados em posições diametralmente opostas e que foram denominados por Mittell (2012, p. 31, grifo nosso) como “*formas convencionais*”. O primeiro abrange aqueles relatos nos quais o ponto de virada que emerge em cada episódio, e que traz um desequilíbrio ao seu universo, tem sua resolução dada nele próprio, fazendo com que o problema colocado não se amplie aos episódios posteriores. Logo,

cada emissão é uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim, e o que se repete [...] são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação [...]. Nesse caso, temos um protótipo básico que se multiplica em variantes diversas ao longo da existência do programa. É o caso basicamente dos *seriados* [...]. Nesse tipo de estrutura [...] não há ordem de apresentação dos episódios: pode-se invertê-los ou embaralhá-los aleatoriamente, sem que a situação narrativa se modifique (MACHADO, 2000, p. 84, grifo do autor).

No entanto, para Martínez (2012), mesmo que haja esta independência e não seja necessário um acompanhamento regular do espectador para a compreensão do que em cada emissão é contado, os episódios não obrigatoriamente fazem “tábula rasa do ocorrido no [...] anterior e carecem de memória”<sup>29</sup> (p. 270, tradução nossa), podendo haver, mesmo que de forma bastante leve, questões que atravessam as personagens durante toda a história, a fim de manter a coerência do texto desenvolvido. *The Fugitive* (ABC, 1964-67) se configura a partir de tal premissa, uma vez que se projeta no seriado a existência de uma situação fundamental que o

<sup>28</sup> Sofisticado, innovador, complejo [...] y destinado a un espectador educado narratológicamente.

<sup>29</sup> Tabla rasa de lo sucedido en el [...] anterior y carezan de memoria.

impulsiona. O protagonista, Dr. Richard Kimble, depois de ser acusado e condenado erroneamente pelo assassinato de sua esposa passa a viver em fuga da polícia e na busca do verdadeiro culpado pelo crime. Cada um de seus dias acaba por ser uma variação relacionada à sua tentativa de não ser preso e à procura do assassino, que será encontrado e morto ao final do seriado, fato que conclui a narrativa (MACHADO, 2000).

Já no outro polo temos aquelas histórias onde as consequências de um incidente e a necessidade de solucioná-lo estender-se-ão pela(s) temporada(s). Em oposição ao primeiro modelo, esse formato é próprio das séries e não apresenta

episódios autônomos. Sua estrutura [...] é pensada de modo a construir ganchos ao final de cada [...] [um deles]. Responsáveis pela manutenção do suspense, tais ganchos estimularão a audiência a acompanhar a trama no próximo episódio ou na próxima temporada (COCA; SANTOS, 2013, p. 6-7).

Essas características, assim, acabam por exigir um desenvolvimento de longo prazo, onde realizações anteriores condicionam e trazem informações indispensáveis para o entendimento da totalidade da história. Mais ainda, nesse tipo de narrativa, ou ao menos em um grande número delas, notamos que “a necessidade dramática [...], definida como o que o personagem principal quer vencer, ganhar, ter ou alcançar” (FIELD, 2001, p. 5) permeará toda a série, permitindo a criação de uma história “linear e cumulativa”<sup>30</sup> (MARTÍNEZ, 2012, p. 270, tradução nossa), o que reivindicará ao espectador um acompanhamento mais próximo do que ali acontece, a fim de que este depreenda os fatos que se desenrolam e tenha ferramentas suficientes para construir coerentemente o universo ficcional. De acordo com Machado (2000, p. 84), essa forma “se resume [...] num (ou mais) conflito(s) básico(s), que estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda evolução posterior [...] consiste num empenho em reestabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais”. *Dallas* (CBS, 1978-91) se apresenta como uma das séries mais significativas em relação a tais propriedades, principalmente a partir de sua segunda temporada, quando “assume a forma de um verdadeiro folhetim. Os roteiristas rejeitaram o modelo da conclusão da ‘trama da noite’ e impuseram a necessidade de o público acompanhar toda a semana um capítulo para não perder a reviravolta do enredo” (CALDAS, 2016, p. 31). A história que trazia uma milionária família do Texas proprietária de uma grande empresa petroleira como foco da narrativa, exigia daqueles que a assistiam, assim, a capacidade de recordar fatos e constâncias temáticas, solicitando a construção desse mundo a partir de uma postura ativa e de seu atento exame.

---

<sup>30</sup> Lineal y acumulativa.

Atualmente, a hibridização entre os dois modelos, mesmo que não tenha tomado a posição destes no predomínio da programação televisual, fez surgir uma outra maneira de realizar o desenvolvimento de séries através de *narrativas complexas*, que, segundo Mittell (2012), nos permitem dizer que a televisão construída a partir da década de 1990 tem a potencialidade para ser recordada como a de um período de experimentação e inovação, desafiando os preceitos do que é possível fazer nesse meio. Para o autor, esse novo protótipo emerge via a reunião de uma diversidade de elementos inseridos em um específico momento histórico de “produção, circulação e recepção” (p. 32), que se relacionariam com as mudanças na indústria televisual, transformações tecnológicas e a relação entre os fãs e os produtos seriados e que em conjunto passam a dar base para o avanço da complexidade e sua popularização.

De acordo com Mungiolli e Pelegrini (2013, p. 26), esses enredos progredem através do diálogo entre o “tempo presente e de suas relações com o passado e com o futuro do universo diegético” e mesclam, dessa maneira, questões que avançam durante o desenrolar da temporada e outras que apresentam suas resoluções nos limites do episódio exibido, sendo “uma redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série” (MITTELL, 2012, p. 36). Não haveria aí, entretanto, um necessário equilíbrio na fusão entre os dois tipos. Nesse contexto, Martínez coloca que (2012, p. 272, tradução nossa)

encontramos apostas hoje, que privilegiam a história de fundo e ostentam a temporada como principal unidade narrativa [...], [sendo que] em todas elas é possível detectar alguma trama autoconclusiva, mas [...] sua meta explícita desde o piloto é a da história de fundo [e] [...] uma parcela de seriados de primeiro nível que, sem deixar de contar com fortes conflitos de série [...], cedem a sua vertente autoconclusiva<sup>31</sup>.

Este jogo permite, assim, que o espectador alcance tanto a satisfação proveniente de encontrar problemas pontuais resolvidos, quanto receba o fomento de desejar conhecer mais profundamente aspectos da trama, e seus respectivos desfechos ou entendimentos, que apenas um arco dramático mais longo é capaz oferecer. *The Good Wife* (CBS, 2009-16), um drama judicial que tem por centro Alicia Florrick, ex-advogada que precisa retornar ao seu ofício após ter o marido preso por envolver-se em um escândalo com prostitutas e corrupção, incorpora as propriedades da primeira forma de apostas referenciadas. Nela encontraremos uma narrativa que alterna julgamentos de cada semana, em paralelo a aspectos que se desenvolvem durante

---

<sup>31</sup> Encontramos apuestas actuales que privilegian la historia de fondo y ostentan la temporada como principal unidad narrativa [...] [siendo que], en todas ellas es posible detectar alguna trama autoconclusiva, pero [...] su meta explícita desde el piloto es la del corredor de fondo [e] [...] hay un puñado de series de primer nivel que, sin dejar de contar con fuertes conflictos seriales [...], ceden peso a su vertiente autoconclusiva.

períodos mais extensos e uma história de fundo que a começar pelo piloto discorre acerca de amor, corrupção, traição, mentiras e poder (MARTÍNEZ, 2012). Já *How I Met Your Mother* (CBS, 2005-2014), que desde o princípio traz seu personagem principal, Ted Mosby, contando ao filho e a filha adolescentes a forma como ele conheceu a mãe dos dois, parece contemplar o segundo caso, uma vez que seus episódios exibem histórias bem delimitadas neles próprios, nos quais Ted se encontra frente a situações românticas, mas que exigem para a tentativa do desvendar do grande mistério em relação à identidade materna dos jovens uma retrospectiva por parte do espectador de fatos anteriormente relatados, fazendo com que ele seja obrigado “a resgatar informações fornecidas ao longo das temporadas, interpretando-as à luz do que ocorre durante o episódio a que assiste. Um quebra-cabeça em que a fórmula episódica incorpora elementos da narração serial” (MUNGIOLI; PELEGRINI, 2013, p. 26). Mostra-se necessário pontuar, no entanto, que essas particularidades não seriam sozinhas suficientes para caracterizar a singularidade dos modelos complexos frente aos modelos convencionais, uma vez que os primeiros “se utilizam de um grande número de recursos de *storytelling* que, ainda que não sejam exclusivos [...] [deles], são usados com tal frequência e regularidade a ponto de se tornarem mais a regra do que a exceção” (MITTELL, 2012, p. 45-46). Isso tudo associado ao fato de que, em muitas das vezes, a fruição dessas histórias dependeria mais do entendimento dos mecanismos operacionais que as constroem do que da compreensão de sua diegese.

Mittell (2012, p. 42) utiliza a noção de *estética operacional*, desenvolvida por Neil Harris (1981)<sup>32</sup>, para esclarecer o segundo aspecto, onde aqueles que assistem a essas narrativas acabam por desfrutá-las menos pelo que vai acontecer e mais pelo que motivou algo a ocorrer, levando-os a dissecarem as “técnicas utilizadas nas comédias e dramas complexos para guiar, manipular, iludir e desviar [...] [sua] atenção” e fazendo desse exercício reflexivo um meio que os permita pensar tanto no ambiente interno dessas ficções e seu enredo, como na maneira em que seus realizadores as edificam. *Alias* (ABC, 2001-2006) nos permite exemplificar a reunião desses elementos. A série que tem Sydney Bristow, uma agente-duplo da Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos (CIA), como protagonista, agrupa durante seu desenvolvimento questões “contínuas e episódicas de espionagem, incluindo arcos de dramas de relacionamento desenhados em ambas as políticas familiares e de espionagem” (MITTELL, 2012, p. 44) e provoca uma total inversão em sua trama quando retrocede por completo o

---

<sup>32</sup> HARRIS, Neil. **Hambug The Art of P. T. Barnum**. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

panorama de seus elementos ao transformar as dinâmicas profissionais e interpessoais de inúmeras figuras da história:

O quadro de espionagem foi reconfigurado, havendo mudança de *status* da personagem principal que passa de agente-duplo a agente da CIA por completo. Ela persegue o mesmo vilão principal, mas com alianças e motivações diferentes. Ademais, as relações entre as personagens se transforma [...] – tudo em uma hora! (MITTELL, 2012, p. 44-45).

Dessa maneira, nos entusiasmaríamos nesse caso em percebermos ao mesmo tempo tanto as transformações internas, restritas somente ao que ali é narrado, quanto em notarmos os recursos técnicos que são utilizados para executá-las. Ou, nas palavras de Mittell (2012, p. 45), “regozijamo-nos tanto pela história que está sendo contada quanto pela forma com que esse contar rompe com as regras da produção [...] televisual” e para Burian e Corretger (2011, p. 47, tradução nossa) essas “são ficções seriais em que o prazer do espectador se origina no mistério do enigma [...] e no perder-se no labirinto”<sup>33</sup>.

Frente aos inúmeros procedimentos de *storytelling* que os programas narrativamente complexos veiculados na televisão atualmente se valem, podemos destacar as modificações temporais utilizadas por eles através das prolepses (ou *flashforward*), onde teremos a antecipação de acontecimentos da história e que revelam ao espectador momentos futuros da trama, por meio das analepses (ou *flashback*), onde o tempo do enredo é retrocedido e teremos, então, a regressão da história, que nos elucidará fatos do passado da narrativa, via *flash-sideways*, nos quais nos são mostradas histórias paralelas de personagens em um mundo alternativo, e através das elipses, meio pelo qual determinado espaço temporal e seus eventos nos são negados de conhecimento, havendo a omissão de informações. Também nesses programas situações fantasiosas ou de caráter onírico e o uso da voz *over* são muitas vezes utilizados, a fim de apresentar-se, em variadas vezes, como uma alternância entre “a subjetividade da personagem e a realidade diegética, jogando com [...] [essas] fronteiras ambíguas com o objetivo de conseguir profundidade de personagem, suspense e efeito cômico” (MITTELL, 2012, p. 46), além da quebra da quarta parede, que teria por finalidade tornar menos transparente os limites entre aquilo que é parte do mundo ficcional e questões que seriam externas a ele. Por último, ainda é possível assinalar a inserção de múltiplas perspectivas, as quais trazem um maior número de sutilezas e criam novas camadas para a narrativa. Nesses enredos, todas essas estratégias acabam por ser sinalizadas, em diversas situações, de forma

---

<sup>33</sup> Son ficciones seriales en las que que el placer del espectador se origina en el misterio del enigma [...] e en el perderse en el laberinto.

pouco explícita, produzindo séries desenvolvidas sem receio de provocar breve confusão naqueles que as acompanham. Por isso,

não se pode simplesmente assistir a esses programas como uma janela imediata dando num mundo ficcional realístico do qual se pode escapar; de outro modo, a televisão narrativamente complexa demanda que se preste atenção à moldura da janela, pedindo que se reflita sobre como o acesso patriarcal à diegese está sendo proporcionada e sobre como as lâminas de vidro distorcem a visão da ação que se desenrola (MITTELL, 2012, p. 49).

Elas, então, acabam por requisitar e desenvolver nos espectadores suas habilidades cognitivas via a exigência de um olhar atento e engajado. Mas, ao mesmo tempo, recompensam intelectual e afetivamente a cada vez que estes ligam uma das inúmeras pontas soltas existentes na respectiva chave de conexão. Isso faz com que a audiência se sinta paralelamente saudada pelos criadores e roteiristas e parte de um restrito grupo que compreende as sutilezas e engrenagens daquilo que lhe é mostrado.

### 3.2 A personagem de ficção

A personagem ficcional é o elemento narrativo que dá cor e vida a essas histórias. Dotada de desejos, objetivos, expectativas e perspectivas frente ao seu mundo, esta é motivada a agir no universo em que está inserida e a ele dar movimento. Ela nasce “para cumprir um determinado papel, desempenhar uma função, exercitar sua vontade, sua liberdade, seu destino [...]. Encontra[...], na sua trajetória, obstáculos a serem enfrentados e superados [...]. Cria[...], desenvolve[...] e resolve[...] conflitos” (PALLOTTINI, 1998, p. 141-160). “Personagem é ação” (FIELD, 2001, p. 17) e, por isso mesmo, o componente mais atuante da narrativa, sendo a principal conexão existente entre o sujeito criador e seu público. O primeiro,

como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão [...], recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinharias do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos (BRAIT, 1985, p. 52).

Poder-se-ia dizer que sem essas figuras, de maneira geral, fosse pouco provável nosso desejo de acompanhar ou desenvolver histórias no campo ficcional, uma vez que são elas que trazem consigo a força de simbolizar os sujeitos que no mundo exterior ao texto existem e com os quais nos relacionaremos ao longo da trama. Para Rosenfeld (2011, p. 27) “a personagem realmente constitui a ficção. A descrição de uma paisagem, de um animal ou de objetos

quaisquer pode resultar, talvez, em excelente 'prosa de arte'. Mas esta excelência resulta em ficção somente quando a paisagem ou animal [...] se 'animam' e se humanizam". No entanto, deve-se salientar que esta só passa a ter significado pleno quando parte de um contexto determinado, não podendo manifestar-se isoladamente. A personagem, dessa maneira, de acordo com Pallottini (1989, p. 76), se apresenta como "um dos dois sustentáculos do drama: o outro é [...] o enredo, a fábula [...]. Um dos elementos não vive sem seu par", sendo que a história dará condições de existência ao ser de ficção e o ser de ficção possibilitará condições para o avanço da história. Nesse cenário, então, para McKee (2012, p. 105), "não podemos perguntar o que é mais importante, estrutura ou personagem, pois estrutura é personagem e personagem é estrutura. Eles são a mesma coisa e, portanto, um não pode ser mais importante que o outro".

As personagens emergiriam, pelo menos em um primeiro plano, como a representação das figuras que fora da ficção vivem, tendo elas a potência de exprimir e caracterizar as nossas mais variadas facetas e trazer à luz nossos próprios sentimentos, atitudes e olhares, aproximando-nos das narrativas e muitas vezes fazendo-nos nos reconhecermos nelas através de inúmeras vias colocadas. Seriam essas figuras um caminho para a adesão afetiva e intelectual dos espectadores, aspectos esses que se manifestam por mecanismos de identificação, projeção, transferência, entre outros (CANDIDO, 2011). Entretanto, não podemos pensar que há aí uma total coincidência entre nossa vida cotidiana e os entes de ficção, pois o que existe é somente um paralelismo entre os dois planos. Elas nascem de pessoas, porém não correspondem as mesmas em sua integralidade:

O autor, na criação de um personagem, desenha um esquema de ser humano; preenche-o com as características que lhe são necessárias, dá-lhe as cores que o ajudarão a *existir*, a ter foros de verdade. Uma verdade, é claro, ficcional [...], que reúna em si condições de existência; que tenha coerência, lógica interna, veracidade (PALLOTTINI, 1989, p. 12, grifo do autor).

Segundo Rosenfeld (2011), essa diferença se daria por meio de uma essencial desconformidade entre realidade e mundos inventados, que se manifesta a partir do fato de que os últimos são incapazes de "esgotar a multiplicidade infinita das determinações do ser real" (p. 32). Essas criaturas elaboradas pela imaginação se edificariam, dessa forma, invariavelmente através de esquemas que as constroem de maneira limitada e que as fazem adquirir "um cunho definido e definitivo que a observação das pessoas reais, e mesmo o convívio com elas, dificilmente pode nos proporcionar a tal ponto" (p. 34). Isso não faz delas figuras menos profundas, mas essa

profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador [...]. Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos [...] [utilizados] para descrever e definir a personagem [...]) [se] é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza (CANDIDO, 2011, p. 59).

Acontece nesse contexto que, enquanto em nossa existência nos é pouco claro aquilo que motiva essencialmente os sujeitos a tomarem determinadas ações, no mundo ficcional essa esfera acaba por ser revelada e elucidada e ilustra as engrenagens causais de comportamentos ao remover o véu que reveste o espírito das personagens.

Já em relação à configuração desses seres de ficção, eles acabam por ter suas caracterizações realizadas através dos mais variados processos, que compreendem tanto o desenvolvimento de aspectos que abarcam a forma como são expostos, quanto ao meio em que vivem e se relacionam e de questões ligadas ao íntimo de cada um deles. Candido (2011) coloca que a criação destes circularia por dois polos: “ou é uma transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária” (p. 70), havendo uma combinação variável e que nunca atingiria completamente nenhuma dessas superfícies. Por meio de tal perspectiva, ele sugere que são sete os tipos possíveis de invenção de seres ficcionais:

1. Personagens transpostas com relativa fidelidade de modelos dados ao [...] [criador] por experiência direta [...];
2. Personagens transpostas de modelos anteriores, que o escritor reconstitui indiretamente, – por documentação ou testemunho, sobre os quais a imaginação trabalha [...];
3. Personagens construídas a partir de um modelo real, conhecido pelo escritor, que serve de eixo, ou ponto de partida. O trabalho criador desfigura o modelo, que todavia se pode identificar [...];
4. Personagens construídas em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é [...] um estimulante para o trabalho de caracterização, que explora ao máximo as suas virtudes por meio de fantasia, quando não as inventa de maneira que os traços da personagem resultante não poderiam [...] convir ao modelo [...];
5. Personagens construídas em torno de um modelo real dominante, que serve de eixo, ao qual vem juntar-se outros modelos secundários, tudo refeito e construído pela imaginação [...];
6. Personagens elaboradas com fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância sensível de uns sobre os outros, resultando em uma personalidade nova [...]; [E, por fim], aquelas cujas raízes desaparecem de tal modo na personalidade fictícia resultante, que, ou não tem qualquer modelo consciente, ou os elementos eventualmente tomados à realidade não podem ser traçados pelo próprio autor (CANDIDO, 2011, p. 71-73).

Pallottini (1989) afirma que a caracterização harmônica delas deve passar, obrigatoriamente, pelo total conhecimento de seus elementos constitutivos pelo criador e mesmo que nem todos estejam explícitos na narrativa seria apenas a partir desse domínio completo por parte daquele que as desenha que surgiria “a verossimilhança e a coerência insistentemente pedidas” (p. 62) e necessárias na sua construção. Verossimilhança essa, cabe

observar, que não deve ser tomada, da mesma forma como não tomamos a questão dos seres ficcionais, através da compreensão que a difunde como sendo um elemento que teria uma estreita conexão com a “verdade dos fatos e das coisas comuns [...]”. Acontece que ser verossímil não é ser realista, naturalista, cópia do real” (PALLOTINNI, 1989, p. 18). Ela emergiria sim como resultado da adequada disposição realizada pelo autor dos componentes existentes em uma obra, que ao realizar a apropriada união e encadeamento deles acaba por produzir a necessária ligação interna de todas as partes:

A verossimilhança propriamente dita [...] [depende] da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil. Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante [...], [assim], é o que resulta da análise da sua composição, não de sua comparação com o mundo. Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente (CANDIDO, 2011, p. 75).

Field (2001), apontando um caminho convergente ao de Pallottini (1989) no que diz respeito à construção das personagens, nos indica que os melhores roteiristas, em um primeiro momento, exploram os elementos de vida dos seres ficcionais precedentes ao começo da história, mesmo que não seja necessário que estes venham a luz em sua completude durante ela. A criação de uma biografia desses teria a função de poder fazer existir a sua forma, sendo esta entendida pelo autor como um componente de vida interior da personagem. Já sua “vida exterior [...] acontece desde o momento em que [...] [a trama] começa até a conclusão da história [e] é um processo que [a] revela” (FIELD, 2001, p. 19).

Assim, depois de ter suas linhas gerais traçadas e definidas e no momento em que essas são trazidas ao mundo, a caracterização do sujeito ficcional passaria pela apresentação física dele ao público e seria esse o ponto inaugural “de apreensão que tem o espectador, a primeira forma de atingir essa criatura” (PALLOTTINI, 1989, p. 64). Aí vestimentas e detalhes especiais do figurino, maquiagem, gestos e expressões distintivas, etnia, e até mesmo limitações físicas, nos levam a variadas interpretações desse ser. Field (2001) exemplifica o último item a partir do filme “*The Hustler*” (*Desafio à Corrupção*), no qual a jovem que é interpretada por Piper Laurie caminha com dificuldade, fato que também refletiria o seu lado emotivo, uma vez que ela “bebe muito, não tem senso de objetivo ou propósito de vida. O andar vacilante salienta suas características emocionais – *visualmente*” (p. 23, grifo do autor). Em um próximo ponto nesse itinerário rumo à construção da personagem, teríamos a maneira como ela se coloca e se relaciona frente aos e com os outros sujeitos da narrativa e o modo em que se insere no grupo do qual faz parte, “como, portanto, se caracteriza *socialmente*; sua situação na sociedade a que pertence” (PALLOTTINI, 1989, p. 65, grifo do autor). Traços esses que levariam à sua

construção psicológica, plano mais profundo, em que tomamos conhecimento do seu modo de ser com “tudo aquilo que se convencionou ligar à *alma* (psique)” (PALLOTTINI, 1989, p. 65, grifo do autor), em que emergem defeitos e virtudes, afetividade, emoções, sentimentos, conflitos internos.

No entanto, é necessário acrescentar a todas essas considerações que a construção do ser ficcional televisual, que tem na imagem um lugar destacado, acaba passando também pelos recursos próprios desse meio, onde encontraremos elementos que podem determinar e provocar alterações em sua composição. Pallottini (1998, p. 145-148) coloca que o personagem de televisão é a soma entre o que o criador/roteirista desenvolveu em paralelo aos “cenários que o circundam [...], as luzes que o iluminam, as cores pelas quais se optou, o enquadramento, o ângulo de tomada [...], a música, o som que lhe é exclusivo”, entre outros, todos itens que ao sobrepor-se indicam ao um variado leque de signos que precisam ser lidos e analisados em seu conjunto pelo espectador.

Por fim, o agir dessas criaturas será o derradeiro fator em todo esse conjunto que as constroem e revelam. Como exposto nas linhas iniciais do tópico, “*Personagem é ação*” (FIELD, 2001, p. 17, grifo nosso), ação que é feita por ela, mas que ao ser realizada acabará também por fazê-la (PALLOTTINI, 1998). Logo, “personagens devem agir; devem agir de acordo com a função que lhes foi designada e dentro da situação escolhida; devem ter coerência, e a caracterização deve corresponder aos seus atos e palavras” (PALLOTTINI, 1998, p. 149).

E será por essa forma o principal meio que teremos para o desenvolvimento de nosso relacionamento com os seres da ficção. É a partir das atitudes, personalidade e comportamentos postos em evidência que os espectadores poderão encontrar uma percepção de si e de suas próprias vidas nesse processo. Porém, para que esta identificação ocorra de maneira cada vez mais aproximada, as narrativas complexas existentes atualmente, têm se distanciado, mesmo que não predominantemente, dos modelos de personagens caracterizados por Rey (1995 p. 31) como prototípicos, que se apresentam para ele como “um mostruário completo de [...] qualidades ou defeitos”, ou das personagens chamadas por Foster (1969) de planas, que “em sua forma mais pura são constituídas ao redor de uma única ideia” (p. 54) e facilmente reconhecidas a cada aparição, pois permanecem “inalteráveis [...] pelo fato de não terem sido transformadas pelas circunstâncias, movendo-se através delas” (p. 55), sem densidade em sua psicologia e com poucos ou nenhum conflito interno, e desenvolvido figuras mais complicadas, as quais não se esvaziariam em contornos estáticos, tendo em si aberturas pelas quais mistérios podem acabar descobertos. São personagens “apresentadas além dos traços superficiais, pelo

seu modo íntimo de ser, e isto impede que tenham a regularidade dos outros. Não são imediatamente identificáveis [...] e [se mostram com a capacidade] de nos surpreender” (CANDIDO, 2011, p. 62-63) e a partir de sua “disponibilidade psicológica, ela mesma não sabe o que pode vir a lhe acontecer no instante seguinte de sua vida” (ATAIDE, 1973, p. 43-44). Exibem-se ao mundo com nuances e indeterminações, trazem em si posturas que se alteram de acordo com o contexto em que estão inseridas. São figuras borradas que “perfazem *personas* lacunares, multifacetadas, embrionárias” (FISCHER; NASCIMENTO, 2012, p. 744, grifo do autor), todos fatores que permitem que elas sofram inúmeras mutações no curso da história e sejam encaminhadas para uma sólida complexificação.

As personagens transitam por entre lugares, relações e *performances* que se articulam superficialmente. Assim, as tradicionais topicalizações e respectivas caracterizações convencionais e pré-estabelecidas tornam-se fluídas e acabam consideravelmente relativizadas. Vilões vingativos desdobram-se em amigos prestativos e confiáveis, parceiros próximos se revelam estranhos distantes, bandidos agem como se fossem heróis [...]. As figuras de uns e outros hibridizam-se e colam-se nas mesmas personagens, dissolvem e reaglutinam. Configuram, desconfiguram, reconfiguram (FISCHER; NASCIMENTO, 2012, p. 751, grifo do autor).

Assim, segundo Pallottini (1998), são elas figuras inconstantes, da mesma maneira como o são as pessoas reais, uma vez que, no curso de sua existência, a vida e as experiências pelas quais essas passam as transformam das mais variadas formas e as fazem exercer os mais variados papéis, o que nos leva a concluir que o personagem, em consequência, não irá permanecer “sempre igual ao que foi mostrado no primeiro momento da criação; pelo menos se a ficção estiver interessada num mínimo de recriação realista da realidade” (PALLOTINNI, 1998, p. 160-161). Por isso, ele tem de ser, através dos variados recursos de configuração, “*um composto mutável com características fundamentais* [...] que mudam por influências externas: fatos da vida, êxitos e fracassos, paixões, emoções e, naturalmente, condições sociais e econômicas (PALLOTINNI, 1998, p. 161, grifo do autor). Entretanto, transformações que precisam ser elaboradas sempre voltadas para a coerência interna da narrativa que se desenvolve via um atento planejamento, ocorrendo progressivamente, com a finalidade que essas sejam aceitáveis e convincentes em relação ao universo em que estão inseridas e para que o espectador as veja e perceba com naturalidade:

As modificações não podem ser arbitrarias; o personagem não pode passar de vilão a herói, de mau a bom, de desonesto a honesto, por mera necessidade causal do veículo ou por urgentes razões de brevidade. Se aceitarmos o fato de que existe em todo o ser ficcional um fundo fixo, seja de que proporção for, que dá uma unidade ao ser, naturalmente será difícil aceitar a reversão total, a mudança completa de A para B [...]. É preciso, portanto, que além de

respeitar o caráter em sua unidade básica, o autor prepare as modificações, fazendo aparecer no caráter a *potência* da mudança [...]. [Logo], é preciso que isso seja devidamente preparado por meio de indicações – realizadas de diversas maneiras –, que sejam verdadeiras pistas dadas pelo autor do que vai acontecer (PALLOTTINI, 1998, p. 162-163).

Nesse caminho à complexificação dos personagens, em que os temos como figuras poliédricas e cambiantes, o anti-herói parece apresentar lugar destacado em tal contexto. Sujeitos como Tony Soprano (*The Sopranos*, HBO, 1999-2007), Dexter Morgan (*Dexter*, Showtime, 2006-2013), Don Draper (*Mad Man*, AMC, 2007-2015) e Saul Goodman (*Better Call Saul*, AMC, 2015-presente), apenas para citar alguns exemplos, são indivíduos carregados de pluralidade e que trazem em si as potencialidades da mudança e da surpresa e se apresentam “todos [como] seres com uma moralidade bem flexível, para quem o fim justifica qualquer tipo de meio, e dispostos ao que for preciso para conseguir seu objetivo” (MARCOS, 2015)<sup>34</sup>, pelos quais ao mesmo tempo o espectador pode nutrir repulsa e também deixar envolver-se em um jogo sedutor, pois é desafiado “emocionalmente a investir, às vezes a torcer e até amar uma gama de personalidades cujos delitos [...] [acabam] incluindo tudo” (MARTIN, 2014, p. 21).

O anti-herói nasce a partir de uma perspectiva que busca subverter a criatura classicamente conhecida como herói, “protagonista com características superiores às de seu grupo” (GANCHO, 2006, p. 18), colocado em um plano distinto, no qual ele se apresenta como ser excepcional, cristalizado e com ações notáveis. Em tal conjuntura, o primeiro passa a ser, então, um melhor representante de uma sociedade dinâmica, em constante mudança, que acaba por afastar-se, gradualmente, de entes que não correspondem às mutações dela mesma “em um processo que reflete a história da transformação do próprio homem como ser” (ARANTES, 2008, p. 16). Arantes (2008), evocando Lukács (2000)<sup>35</sup>, coloca que o anti-herói estabelece uma maior identificação com o mundo ordinário, movimento que o aproxima daquilo que compreendemos como realidade e o identifica como alguém “problemático, portador, dentre outras características, de afirmação da subjetividade, heterogeneidade [...], solidão e angústias, isto é, um indivíduo que possui uma identidade fragmentada e vive em permanente conflito” (p. 25), podendo ter posturas e atitudes pendulares e paradoxais em claro movimento de humanização.

O anti-herói emerge como um contestador de muitos dos entendimentos e valores já estabelecidos, rompendo com seus padrões e carregando em seu bojo uma postura reflexiva via

<sup>34</sup> Disponível em: <[http://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/21/opinion/1437501797\\_209859.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/21/opinion/1437501797_209859.html)>. Acesso em: 12 de fev. de 2017.

<sup>35</sup> LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

suas dúvidas, arrependimentos, sentimento de vingança, raiva, assim como amor, preocupação e respeito. Por seu complexo papel, ele é capaz de fazer o espectador colocar-se no seu lugar e suscitar meditações acerca da vida. Traz em si o cotidiano e as barreiras impostas pelas questões que também enfrentamos:

O anti-herói vem revestido, portanto, de algumas das tensões inquietantes do espírito humano: conflitos entre valores individuais e coletivos, descontinuidades temáticas e históricas, resistência ao conformismo, questionamentos radicais de autoridade, intentos de novas atribuições de autoridade e também a subversão delas. Destarte, a presença desse herói contraditório não é gratuita, seja qual for o seu aspecto representativo, ele sempre surge para questionar, satirizar, denunciar, criticar algum aspecto da sociedade – sua aparição faz brotar das mentes mais simples um pensamento crítico que instiga e induz à reflexão (ARANTES, 2008, p. 28-29).

#### 4 DE WALTER WHITE À HEISENBERG: O ARCO DO PROTAGONISTA

Este capítulo aborda em sua seção de abertura a metodologia desenvolvida para que a análise do objeto empírico fosse feita. Assim sendo, ela apresenta o caminho percorrido e os respectivos movimentos elaborados para chegar-se a esse exame. Em seguida, é executada a análise, a fim de delinear-se como se deu o processo de composição e o arco de transformação da personagem Walter White em *Breaking Bad* e explorar os principais pontos nos quais ela passa por rupturas que desencadeiam tais mudanças. Essa fase foi dividida em quatro atos: *Caracterização: em busca de um perfil inicial*, onde são pontuados os principais traços observáveis no protagonista no princípio da narrativa; *Caracterização: dos traços latentes em Walter White*, instante em que são elencados os elementos constitutivos de sua personalidade que eram, de certa maneira, ocultados por ele; *Crescimento, declínio e transformação*, momento em que são trazidas e exploradas as principais mutações vivenciadas por Walter e que têm a potencialidade de desvelar o caminho de metamorfose percorrido pelo protagonista; e *O exílio e o retorno de Heisenberg*, seção na qual se discorre acerca dos últimos passos da personagem em sua história.

##### 4.1 Metodologia

Com a finalidade de responder ao problema de pesquisa<sup>36</sup> e de chegar-se ao objetivo geral<sup>37</sup> do estudo, a metodologia de análise do trabalho foi constituída por cinco partes. Dessa maneira, o momento inicial do processo consistiu em realizar-se a visualização de todas as temporadas da série, composta por 62 episódios com uma duração que varia entre 43 e 58 minutos, através do conjunto de DVDs que são parte do box da edição de colecionador da narrativa. A intenção primeira nesse instante foi de fazer-se um sobrevoo da história e recordar a maneira como a trama se desenvolveu. Nessa etapa, tentou-se afastar uma postura comprometida com qualquer esforço intelectual particular para além da busca da lembrança. Foi necessário dessa forma proceder, pois na ocasião em que esse trabalho começou a ser construído, já tinha longo tempo do último contato que eu havia feito com a narrativa. Entretanto, a adoção de tal posição não obstruiu por completo um olhar voltado ao problema colocado, logo devendo-se compreendê-la mais como um afrouxamento em relação à uma

---

<sup>36</sup> Como se dá a construção da personagem Walter White na série televisual *Breaking Bad* e em quais pontos é possível identificar, ao longo da narrativa, momentos que evidenciarão as rupturas provocadoras das mudanças pelas quais ela passa durante a história?

<sup>37</sup> Avaliar o processo de transformação da personagem Walter White em *Breaking Bad*.

atitude analítica específica solicitada pelo questionamento base existente, a fim de ter-se o mais amplo entendimento do enredo, do que a procura de um total afastamento desse.

Como resultado do primeiro movimento, nova visualização completa de *Breaking Bad* se deu com o propósito central de fazer-se a decupagem (Apêndice A)<sup>38</sup> de todas as cenas e sequências nas quais a personagem principal da série aparece, criando-se, a partir disso, um banco contendo a descrição de cada uma delas. A relevância da elaboração do banco surge em virtude do grande número de episódios assistidos e da expressiva quantidade de informações existentes, o que faz dele uma via facilitadora para a recapitulação de pontos importantes da história. Já a pertinência da desconstrução dos episódios em cenas e sequências específicas se dá, como expõem Vanoye e Goliot-Leté (1994), pelo fato de haver nela um caminho que possibilita ao analista ter em mãos uma ferramenta para a existência de um afastamento dele de seu objeto, fazendo com que fragmentos que não sejam percebidos na totalidade da imagem e da trama possam emergir. Ou, segundo Jullier e Marie (2009) a sequência proporcionaria ao espectador colocar-se a uma adequada distância do material observado, o que permite a ele apanhar um discurso oculto e efeitos do sentido figurado.

O terceiro ato do percurso metodológico aconteceu por meio da escolha das sequências que poderiam ser utilizadas durante a análise. Novamente, realizou-se a visualização completa da série em busca de referências que possibilitassem um desenho da maneira como a personagem é construída, principalmente por meio da forma como ela é exposta socialmente, ou seja, como ela se coloca e se relaciona frente aos e com os outros sujeitos da narrativa, e psicologicamente a partir de seus defeitos e virtudes, afetividade, emoções, sentimentos, conflitos internos. Assim sendo, essas vias permitiram a emergência de ferramentas para que fossem rascunhados os primeiros traços de uma caracterização do protagonista. Além disso, houve a procura do maior número de situações nas quais Walter White pudesse apresentar sinais de transformações, sejam elas indicadas por mudanças físicas, por alterações comportamentais e oscilações no que diz respeito às suas atitudes e ações e por mudanças provenientes de fatores externos.

A quarta etapa consistiu na delimitação final das sequências que são utilizadas no estudo. Nela, para que acontecesse uma redução no número de situações a serem exploradas foram empregados como recorte para o desenvolvimento da caracterização de Walter White

---

<sup>38</sup> A decupagem em sua integridade não será trazida para o trabalho em função de sua grande extensão, entretanto uma amostra desse conteúdo se encontra no Apêndice A, onde o leitor a terá ilustrada e poderá conferir o modo como foi desenvolvido esse trecho da metodologia.

predominantemente os sete episódios que fazem parte da primeira temporada da série. Já para a conclusão da determinação dos acontecimentos que explicitam as transformações do protagonista foram selecionadas sequências apresentadas em quaisquer uma de todas as temporadas da narrativa, porém, aí deu-se prioridade para eventos que puderam ser compreendidos como traumáticos na vida da personagem. Eventos traumáticos que devem ser tomados como aqueles que causaram de maneira explícita dano emocional a ela, sendo momentos com a capacidade de fazer emergirem os sentimentos de medo ou raiva e a sensações de estresse, confusão e insegurança em Walter White, tornando borrados seus traços morais e éticos e que acabam contribuindo nas ações e escolhas assumidas por ele.

No último passo metodológico ocorreu a análise de todas as sequências selecionadas na quarta etapa. Aqui, para auxiliarem na resposta ao problema de pesquisa e no alcance do objetivo geral é, finalmente, criada a caracterização supracitada e são examinados os eventos vivenciados pelo protagonista. Para tanto, são utilizadas a teoria das personagens, trazida por autores como Pallottini (1989; 1998), Arantes (2008), Fischer e Nascimento (2012) e outros, e as propostas metodológicas da análise fílmica desenvolvidas por Vanoye e Goliot-Leté (1994) e Jullier e Marie (2009), que discorrem sobre o uso de aspectos técnicos empregados como referência no estudo realizado. Os aportes teóricos serão retomados quando necessário no desenvolvimento da análise, a qual será dividida em quatro partes.

#### 4.2 Caracterização: em busca de um perfil inicial

Segundo McKee (2012, p. 105), a “caracterização é a soma de todas as qualidades observáveis de um ser humano [...], todos os aspectos da humanidade que podem ser conhecidos quando tomamos notas sobre alguém”, e assim, é composta pelo acúmulo de traços que nos permitem delinear as impressões de um sujeito e seu modo de existir. Na presente seção, por isso, tem-se o objetivo de trazer aqueles aspectos que mais se sobressaem em Walter White no princípio de *Breaking Bad* e que nos autorizam a formar seu perfil inicial, sendo que o aprofundamento no exame e descrição das características que o permeiam nessa fase trarão a possibilidade de melhor evidenciar suas transformações no curso da história. Logo, de modo geral, é possível descrever Walter como um homem **sufocado** por uma vida de poucos êxitos, constantemente **angustiado** pelas dificuldades financeiras existentes, as quais o obrigam a exercer duas atividades profissionais, a primeira como professor de Química na escola pública *J. P. Wynne High School* e a segunda como operador de caixa em um lava a jato, empregos que

não o permitem perspectivar grandes aspirações. Pai de um jovem adolescente com paralisia cerebral e aguardando o nascimento de uma bebê não esperada, diagnosticado com um grave câncer de pulmão, inoperável, que lhe indica um sombrio e reduzido tempo de vida, que pode apenas ser estendida através de um penoso e caro tratamento, são situações que o colocam na categoria de um sujeito pertencente “a uma espécie que se poderia chamar de **Homem Acochado ou Oprimido – atormentado, aflito e frustrado pelo mundo moderno**” (MARTIN, p. 21, grifo nosso).

Já nas sequências iniciais em que aparece em seus locais de trabalho, ou mesmo no dia de seu aniversário, quando é presenteado pela família com uma festa surpresa, podemos constatar com certa transparência o cenário desfavorável experienciado por ele, uma vez que Walter se mostra como uma figura que pouco respeito consegue impor nos lugares pelos quais circula e é posto, em variadas oportunidades, em uma posição de inferioridade e se torna, muitas vezes, motivo de zombaria por aqueles que o cercam. Percebe-se, portanto, que a narrativa se empenha em mostrar uma personagem oprimida, conforme expõe Martin (2014), e na qual se evidenciam as problemáticas de questões financeiras, hierarquias sociais, respeito mútuo, entre outros.

Na cena inaugural deste em sala de aula o vemos interagir com uma turma desmotivada e pouco interessada em relação àquilo que seu professor discorre. Circunstâncias determinadas pontuam bem esses aspectos, como, por exemplo, a conversa de um casal de estudantes que namora (figura 7-a) durante a explanação de Walter e interfere no fluxo da dinâmica em curso ou a provocação de um aluno que arrasta sua cadeira até a mesa após White chamar-lhe a atenção, olhando fixamente para ele depois de sentar-se em claro sinal de deboche e afronta (b), sendo que o protagonista, passivo, nada faz, evidenciando-nos sua **frágil autoridade**.

**Figura 7** – Walter é provocado por estudante em sala de aula.



Fonte: capturas de tela, S01E01.

É o garoto e a namorada (figura 8-a) que, instantes mais tarde, irão abordá-lo em seu segundo emprego. Na ocasião, Walter é forçado por Bogdan, dono do estabelecimento, a sair

de sua função de operador de caixa para substituir, na limpeza de carros, um dos funcionários que há pouco se demitiu. White, de joelhos, encera as rodas de um modelo esportivo (b) momento em que é chamado, e ao mesmo tempo fotografado pelo estudante, proprietário do veículo, que diz, ironicamente, querer os pneus brilhando, enquanto a jovem que o acompanha se surpreende e ri da situação (c), que na narrativa constrói sentidos de circunstância humilhante para o professor.

**Figura 8** – Walter encera carro de estudante em seu segundo emprego.



Fonte: capturas de tela, S01E01.

Já em seu aniversário, pouco destaque obtém socialmente e parece ficar em segundo plano no evento, principalmente em relação ao cunhado, Hank Schrader, agente do *Drug Enforcement Administration* (DEA), órgão de polícia federal estadunidense responsável pela repressão e controle de narcóticos. Na comemoração observamos um protagonista deslocado do grupo de homens em volta de Hank, que se encontra como centro da ação e do quadro (figura 9-a), não interagindo com os convidados, fato que indica sua perceptível condição de isolamento no ambiente. No ponto em que finalmente é posto em evidência, e tem toda a atenção voltada para si, Walter se torna, entretanto, piada em meio aos presentes e passa por constrangimentos, principalmente durante o breve discurso dado por Schrader em virtude da comemoração, oportunidade em que o cunhado também tira das mãos de White sua cerveja e a toma sem que o último proteste ou tenha qualquer tipo de reação contrária, mesmo que expresse certo incômodo (b). Dessa maneira, teremos por meio das ilustrações do cotidiano e vida social de Walter White uma das vias para a sua construção inicial, com essas se apresentando como um dos principais recursos que, segundo Pallottini (1989), são utilizados para a configuração dos seres de ficção. Logo, nesse contexto, a forma como ele se coloca e se relaciona frente aos e com os outros sujeitos do universo em que habita e o modo de inserir-se no grupo do qual faz parte são meios fundamentais em sua edificação, uma vez que elucidam seu lugar no mundo.

**Figura 9** – Walter passa por constrangimentos em seu aniversário.



Fonte: capturas de tela, S01E01.

Para Bryan Cranston (2008), em comentário realizado acerca do episódio piloto de *Breaking Bad*, White é um homem que carrega “o peso do arrependimento nos ombros por muitos anos [...], [pois] perdeu oportunidades. Ele implodiu a si mesmo na vida e se tornou invisível para si [...] e a sociedade”. Por isso, no desenrolar da narrativa, a **frustração** que permeia sua vida é um dos mais importantes aspectos que o constitui e tal traço nos será apresentado de variadas maneiras, podendo emergir tanto a partir de pequenos lances ocorridos em seu dia a dia, quanto através de eventos que o fazem recordar o passado ou refletir mais explicitamente acerca de seu atual momento. Conforme Pallottini (1989), a caracterização psicológica é outro mecanismo essencial utilizado para a construção das personagens, pois é nela que atingimos seu plano mais profundo e conhecemos seu modo de ser, instante em que seus defeitos e virtudes, afetividade, emoções e conflitos internos têm a potencialidade de emergir. Exemplo disso se dá quando Walter, depois de ser obrigado a contar, inesperadamente, a toda a família o estado de saúde e a gravidade do câncer de pulmão que o atinge, durante um jantar realizado em um final de semana (S01E04), e de rejeitar uma oferta de emprego de seu amigo e ex-sócio, Elliott Schwartz, e o pagamento de suas despesas médicas (S01E05), acaba surpreendido (figura 10-a), ao chegar em casa, por uma reunião convocada por Skyler e que congrega, além dela, Walter Jr., Marie – irmã de Skyler – e Hank (b). A proposta trazida pela esposa é que todos ali tenham a oportunidade de expressar os seus sentimentos sobre o que pensam acerca da negativa de Walter em relação à oferta de Elliott e a consequente renúncia ao tratamento do câncer. Entretanto, para além da intenção inicial, temos como que um tribunal instaurado com a finalidade de decidir os próximos passos e o futuro da personagem. A situação se mostra embaraçosa e ele é julgado por Skyler, diretamente, e pelo cunhado, indiretamente, por sua recusa, como alguém **orgulhoso**. Walter Jr. chama o pai de **covarde**, uma vez que Walter parece não querer enfrentar os obstáculos postos pela luta por sua vida. Então, após a fala de todos, no momento em que o próprio expõe o entendimento que tem, a sequência nos revela de forma perceptível um **homem insatisfeito** e que pouco conseguiu agir livremente

diante de toda uma existência, carregando em si um aparente conformismo e até mesmo depressão, e que, pelo menos nesse instante, pretende, como último ato possível, completa autonomia de decisão:

[Walter]: Todos nessa sala nos amamos. Queremos o melhor um para o outro, e sei disso. Sou muito grato por isso. Mas o que eu quero... O que eu quero. O que eu preciso... é de uma escolha [...]. Às vezes, sinto que nunca fiz de verdade minhas próprias escolhas. É isso. Minha vida toda parece que nunca... [Walter está emocionado] (c) tive voz ativa em nada. Essa última coisa, o câncer... só o que me sobra é decidir como vou enfrentá-lo [...]. Esses médicos falando de sobreviver, um, dois anos, como se só isso importasse. Que vantagem tem sobreviver [...]. Eu... Um... Um homem morto artificialmente vivo. Só ganhando tempo. Não, não... E vão se lembrar de mim assim. Essa é a pior parte. Então é isso que eu penso, Skyler. Desculpe, eu apenas optei por não me tratar.

**Figura 10** – Walter é surpreendido por reunião familiar.



Fonte: capturas de tela, S01E05.

Outro importante elemento que caracteriza Walter e estrutura seu perfil inicial é que ele pode ser considerado, pelo menos aos olhos de uma exigente e competitiva sociedade, como um **derrotado** ou **perdedor**, uma vez que, após ter vivenciado em um passado relativamente remoto um contexto que trazia indicativos de um promissor futuro, se encontra em um presente de inércia e limitação. É no episódio piloto da narrativa que testemunhamos o primeiro sinal de uma jornada descendente da personagem. Nele, em meio a madrugada, preso à insônia, White decide levantar-se para praticar exercícios e enquanto simula em um aparelho a subida de degraus que não o alçam a lugar algum (figura 11-a) observa (b) um quadro de menção recebido por sua contribuição dada em pesquisa a qual foi concedida Prêmio Nobel no ano de 1985 (c). Assim, ao olhá-lo fixamente, parece estabelecer um paralelo entre aquilo que se tornou diante do que teve a potencialidade de um dia tornar-se, o que o leva a baixar a cabeça em claro desânimo (d). A fotografia da cena que pouca luz destina a Walter, mas que ilumina e dá certo brilho ao quadro representante de seu passado reforça o talentoso homem que ele um dia foi e o apagado sujeito que agora é.

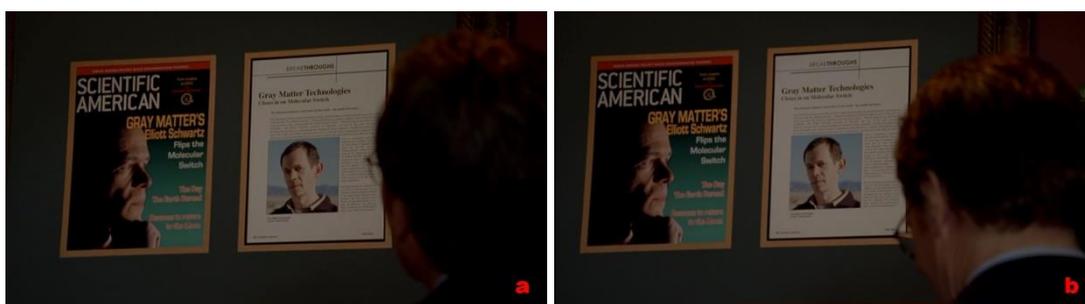
**Figura 11** – Walter recorda um passado que indicava um futuro promissor.



Fonte: capturas de tela, S01E01.

Há similar situação momentos mais tarde em *Gray Matter* (S01E05) durante a comemoração de aniversário de Elliott, quando o professor de Química visita a biblioteca do anfitrião. Encantado pelo lugar, pouco depois de entrar, passa a analisar (figura 12-a) emoldurado em uma das paredes do local uma capa da revista *Scientific American*, um dos mais relevantes periódicos científicos estadunidense, em que Schwartz é destaque, ao lado de um artigo sobre a *Gray Matter Technologies*, valiosa empresa criada com a sua colaboração. Da mesma maneira como na cena anterior, Walter se coloca em atitude reflexiva diante do painel para instantes depois ficar cabisbaixo (b), provavelmente por estabelecer os mesmos confrontos entre seu passado e a circunstância em que se encontra. O plano põe Elliott em um ponto superior a White e, dessa maneira, expressa a diferença de posições entre os dois que até certo ponto vivenciaram trajetórias similares. E o ar imponente de Schwartz e seu olhar para o futuro, que tem a capacidade de perspectivar novos horizontes a partir de seu sucesso, contrastam com a impossibilidade de Walter quase não poder mirar o amanhã.

**Figura 12** – Walter visita a biblioteca de Elliott Schwartz.



Fonte: capturas de tela, S01E05.

Por último, uma rápida sequência no episódio *Cancer Man* (S01E04), que talvez pouco pudesse nos dizer isoladamente, permite selarmos a ideia do derrotado sujeito que o protagonista se transformou. Ao chegar ao estacionamento de um banco no qual pretende realizar um depósito ele procura por uma vaga para colocar seu carro (figura 13-a) e quando percebe que um outro veículo está de saída abre espaço para que o motorista possa manobrar (b). Inesperadamente, no entanto, um terceiro carro invade a vaga que seria sua (c-d). O professor buzina, grita em protesto, mas é ignorado. Murmura algo raivoso e ao ler a placa do outro veículo visualiza “*Ken Wins*” (e). Parece evidente, então, não somente por essa situação, mas pela vida que tem levado, que ele, Walter, sempre perde para outros os espaços e lugares que poderia ocupar. Aqui, por meio do conjunto das três últimas cenas destacadas, podemos observar com maior nitidez a aplicação das propostas trazidas por Vanoye e Goliot-Leté (1994) e Jullier e Marie (2009) que tratam acerca da relevância da desconstrução de produtos audiovisuais em trechos determinados, pois, como os autores colocam, a partir desse movimento há a possibilidade de que fragmentos isolados ao serem associados possam fazer aparecer um todo significativo, sendo que no contexto de *Breaking Bad* tal deslocamento nos permitiu desvelar parte daquilo que compõe Walter White.

**Figura 13** – Walter tem vaga em estacionamento roubada.



Fonte: capturas de tela, S01E04.

### 4.3 Caracterização: dos traços latentes em Walter White

No transcorrer de toda a série o **orgulho** do protagonista, trazido nas falas de Skyler e Hank durante a reunião familiar, também será um dos principais elementos que o constitui e emergirá não raras vezes, sendo que uma das vias fundamentais que explicita tal característica e que se mostra como ponto marcante da personagem é a forma como esta se relaciona com dinheiro. Essa propriedade formadora de seu caráter e as demais tratadas nessa seção se manifestam de forma mais evidente apenas depois que o professor tem as duas primeiras viradas em seu arco narrativo, ou seja, a partir da descoberta de seu câncer de pulmão e de seu envolvimento com o tráfico de drogas, e podem ser consideradas como elementos latentes em White, pois se revelam espontaneamente nele no curso da série, sem qualquer geração de conflito interno, o que indica que elas, a princípio, já o permeavam, porém eram, de certa maneira, ocultados por ele em meio as circunstâncias de vida enfrentadas até ali.

Assim, a primeira oportunidade na qual podemos observar o supracitado orgulho de Walter se dará em uma discussão entre ele e a esposa, quando ela o questiona em relação à negativa dada por White diante da oferta de emprego e o pagamento de seu tratamento contra o câncer propostas por Elliott (S01E05). No contexto, Walter demonstra uma profunda irritação e sua fala deixa claro que ele compreenderá qualquer possibilidade de ajuda, principalmente financeira, como caridade. Na ocasião, o termo é interpretado em um sentido pejorativo e humilhante, entendimento enfatizado pela reação do professor quando descobre, em outra cena, que Walter Jr. desenvolveu um *site* com a finalidade de receber doações para que ele pudesse financiar seus gastos com saúde e, depois, no escritório de Saul Goodman, seu advogado, no instante em que comenta tal situação, mostrando-se largamente incomodado com o que ocorre (S02E12), pois se sente como que agitando uma caneca ao mundo inteiro pedindo esmola cibernética.

Outra particularidade do protagonista e que, assim como a anterior, sobressai-se através da maneira deste tratar com dinheiro é a sua **ganância**. Tal traço se coloca com maior nitidez à medida que o professor passa a produzir metanfetamina ao lado de Jesse Pinkman. Dessa maneira, desde o princípio da jornada ele realizará reiteradas reclamações em relação aos valores recebidos, objetivando cada vez mais aumentar o retorno sobre a fabricação de seu produto, mesmo que isso possa colocar em perigo o parceiro, responsável pela distribuição, e ele próprio, como acontecerá inúmeras vezes. Da tentativa de negociar com grandes traficantes à elevação do valor de venda dos cristais e a busca de novos territórios, Walter parece jamais

estar completamente satisfeito com aquilo que ganha. Em *Crazy Handful of Nothin'* (S01E06), após a chegada de Jesse, que havia passado a madrugada realizando a venda de metanfetamina, por exemplo, Walter ficará decepcionado e protestará enfaticamente por receber apenas 1300 dólares e pela pequena quantidade de droga comercializada. Enfurecido, humilha Pinkman e exige mudanças, que mais tarde colocarão ambos em situação limite. E, mesmo depois de os dois terem criado a própria rede de distribuição e aumentado significativamente os lucros, em *Better Call Saul* (S02E08) podemos constatar o fortalecimento dessa característica em White que é explicitada durante o momento em que os dois calculam o dinheiro relativo à última produção em uma contadora de cédulas. Comparado ao princípio dos negócios onde o resultado era de reduzidos maços de notas (figura 14-a), aí eles recebem quantia suficiente para que Walter precise guardá-la em uma pequena pasta, a fim de transportá-la (b). Porém, isso não é o bastante para evitar que ele deseje ainda mais e queira a máquina sendo alimentada 24 horas por dia e reclame da falta de 3000 dólares não entregues por um dos traficantes de sua cadeia.

**Figura 14** – Walter reclama de quantias de dinheiro recebidas.



Fonte: capturas de tela, S01E06 (a) e S02E08 (b).

Além disso, Walter é uma figura evidentemente **arrogante** e **egocêntrica**. Sua arrogância aparece com frequência em suas interações com Jesse e não raramente o professor se mostra disposto a desprezar, insultar e subestimar o jovem. Por vezes de maneira sutil, através de pequenas ironias, mas também de forma agressiva. Já o egocentrismo de Walter surge não apenas, mas de maneira bastante acentuada, a partir do apego que expressa diante de sua fórmula e da metodologia que criou para a produção da metanfetamina azul que fabrica. Esses dois aspectos podem ser bem traduzidos por situação que se dá no episódio *Green Light* (S03E04). Nele, o professor acaba de ser afastado de suas funções na *J. P. Wynne High School* (figura 15-a), escola em que lecionava, quando Jesse o aborda (b) no estacionamento do local. Nesse momento, White se encontra distanciado da produção de metanfetamina e Pinkman pede, por isso, para ser apresentado a um grande distribuidor de drogas que Walter conheceu, mas ele

se nega. Logo depois, descobre que o jovem voltou a fabricar o produto por conta própria, fato suficiente para despertar sua prepotência e egocentrismo:

[Walter]: Que diabos é isso? (c)  
 [Jesse]: O quê?  
 [Walter]: O quê? Este é o meu produto. É a minha fórmula. Isto é meu (d).  
 [Jesse]: É o nosso produto, eu ia lhe dar a sua parte.  
 [Walter]: Ia dar a minha parte? Não, não. Eu dou a sua parte (e).  
 [Jesse]: Qual é o seu problema? Só estou pedindo para marcar um encontro.  
 [Walter]: De jeito nenhum.  
 [Jesse]: Por quê?  
 [Walter]: Porque eu não vou emprestar o meu nome para um produto inferior. Veja os diâmetros aqui. O que usou para a redução? Não fale. Dióxido de platina, certo?  
 [Jesse]: Não. Amálgama de mercúrio e alumínio. O dióxido é muito difícil de manter molhado [Walter desconcertado] (f).  
 [Walter]: Bom, então deve ter feito errado. Sua cor está escura, então teve problema com a destilação também. É um trabalho de péssima qualidade, Pinkman. Estou envergonhado por você.

A partir do diálogo entre os dois fica exposta a maneira de Walter enxergar Jesse, visto como um sujeito incapaz, desprovido de habilidade, digno de vergonha e que precisa compreender a posição subalterna ocupada por ele na relação entre ambos. Ademais, as falas e expressões de White bem ilustram a postura possessiva que alimenta diante da metanfetamina azul e os passos de produção que criou, não admitindo qualquer possibilidade de que alguém que não ele próprio tenha competência para desenvolver uma droga com a mesma qualidade da sua, independente da metodologia utilizada ser a dele mesmo.

**Figura 15** – Walter evidencia sua arrogância e prepotência.



Fonte: capturas de tela, S03E04.

Por fim, sua face **manipuladora** e a grande **inclinação para a mentira** são mais dois elementos que marcam a personalidade de Walter. O professor de Química pouco hesita em valer-se de inverdades ou omissões, além de frequentemente jogar com aqueles que estão à sua

volta, para proteger-se, acobertar as atividades ilícitas que pratica e atingir seus objetivos. White, depois de finalmente aceitar realizar o tratamento contra o câncer, por exemplo, mente para Skyler que todos os custos têm sido pagos integralmente por Elliott Schwartz (S01E06) podendo, assim, ocultar a autêntica fonte do dinheiro e a nova ocupação em que atua. No episódio seguinte, tomando a sugestão da esposa acerca do uso de métodos de medicina alternativa, utilizará a ideia como via para, durante um final de semana, com a justificativa de participação em uma sauna cerimonial, realizar a produção de metanfetamina e, com o mesmo propósito, em *4 Days Out* (S02E09), dizer a Skyler que realizará uma visita de quatro dias a sua mãe. Já em *Bit by a Dead Bee* (S02E03), ele simula uma fuga dissociativa a fim de esconder da família o sequestro que havia sofrido, ao lado de Jesse, por Tuco Salamanca, perigoso narcotraficante associado ao Cartel de Juárez. Na ocasião, tentando descobrir a localização de Walter, Hank se envolve em um intenso e perigoso tiroteio com Tuco, que acaba sendo morto pelo policial. Logo, desde o início da história esses serão meios que o professor se valerá com acentuada constância, e quase sempre juntos, mesmo que em variados momentos eles possam trazer prejuízo e preocupação para aqueles que se relacionam com ele, principalmente sua família.

Walter é construído durante *Breaking Bad* por um conjunto de elementos que acrescidos uns aos outros o configuraram como sujeito, entretanto, esse composto se manifesta invariavelmente por meio de procedimentos que o edificam de maneira limitada e que, conforme Rosenfeld (2011, p. 34), fazem com que ele tenha “um cunho definido e definitivo”, pois o autor traçaria uma representação de ser humano, no qual a personagem seria preenchida com os atributos que lhe são fundamentais, a fim de que possa existir e ter foros de verdade (PALLOTTINI, 1989). Porém, como será possível notar por meio do processo de transformação de Walter, isso não fará dele uma figura menos profunda, sem densidade psicológica, ou plana, estruturada através de uma ideia única (FOSTER, 1969), uma vez que ele possui “vida interior, dramaticidade, consciência do seu *eu*” (ATAIDE, 1973, p. 43, grifo do autor). Mas, a sua profundidade será advinda, concordando com Candido (2011, p. 59), de “um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos por seu criador [...], [sendo que] graças aos [...] elementos [utilizados] para descrever e definir a personagem [...] [é que se será] capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza”. Por isso, distintamente daquilo que ocorre em nossa existência, lugar no qual há pouca transparência em relação àquilo que motiva essencialmente os sujeitos a tomarem determinadas ações, em White,

essa esfera acaba nos sendo revelada e elucidada no transcorrer da narrativa com o véu que reveste seu espírito retirado a cada novo passo dado pelo protagonista.

#### 4.4 Crescimento, declínio e transformação

Crescimento, declínio e transformação. Dessa forma Walter encara os processos existentes na Química e será esse ciclo que toma como destino natural da matéria que caracterizará sua própria trajetória durante a narrativa. Na presente seção são trazidas e exploradas, por isso, as principais mutações vivenciadas pela personagem e que têm a potencialidade de desvelar o caminho de metamorfose percorrido por esse professor do ensino médio que atinge a condição de um dos mais conhecidos e perigosos traficantes de metanfetamina do sudoeste dos Estados Unidos.

O tópico se inicia, então, pela análise das ocorrências que podem ser inseridas em uma fase inicial de sua transfiguração e indicam o *crescimento* de novas características e de um novo sujeito em White e que trazem a ele inúmeras oscilações comportamentais e conflitos internos a partir do princípio de sua caminhada no mundo das drogas e os inesperados desafios daí provenientes. Na sequência, se apresenta o breve momento de negação de Walter e a consequente tentativa de *declínio* desse, e seu fracasso nesse objetivo, a nova figura que nele nasceu e passou a ganhar um maior espaço em si. Por último, é examinada a definitiva *transformação* e consolidação de White em um poderoso narcotraficante, que não hesita ou poupa esforços em enfrentar todos aqueles que possam atrapalhar seus interesses e inviabilizar os seus objetivos, sem jamais recuar, mesmo quando posto em contextos de desvantagem e dificuldade. Nessa etapa, será possível observarmos uma figura que passará a comportar-se cada vez mais como um verdadeiro chefe do tráfico de drogas e que busca a conquista, expansão e o fortalecimento de um império dos cristais. Em *Breaking Bad*, Walter White se metamorfoseia, entretanto, essa transmutação se dá progressiva e lentamente, despontando por meio das experiências e rompimentos sofridos pela personagem.

É no episódio piloto da narrativa onde teremos o primeiro ponto de ruptura e desequilíbrio do protagonista e que se torna a principal via canalizadora de seu processo de mudanças: o diagnóstico do câncer de pulmão que o atinge. Será após a descoberta da doença que o professor decide chantagear seu ex-aluno, Jesse Pinkman, depois de saber acerca do envolvimento do jovem com a produção de metanfetamina, em virtude tê-lo visto fugir de uma operação realizada por Hank, a serviço do DEA, para que os dois formem uma sociedade com

o objetivo de fabricarem drogas. Assim, tendo convencido Pinkman a aceitar aquilo que quer e convicto de seu projeto, Walter acaba por tomar impulso para cometer seus primeiros atos ligeiramente arriscados e a princípio improváveis em outro contexto, pois furta do laboratório da escola onde dá aulas os materiais necessários para que o pontapé inicial da fabricação de metanfetamina fosse dado e depois, a fim da compra de um *trailer* que lhes servirá de laboratório, retira todas as suas economias do banco, entregando-as a Jesse. Na cena em que dá o dinheiro a seu futuro parceiro nos é reforçado um distinto momento vivenciado por Walter:

[Jesse]: Você é *diferente* do que lembro em sala de aula. *Bem diferente*.

[Walter]: Preciso ir.

[Jesse]: Espera. Diga-me por que está fazendo isso. Sério.

[Walter]: Por que você faz?

[Jesse]: Grana, principalmente.

[Walter]: Exato.

[Jesse]: Não me venha! Um *cara certinho* como você, de repente nessa idade, com uns 60 anos, resolve chutar o balde?

[Walter]: Tenho 50 anos.

[Jesse]: É esquisito, tá? Não faz sentido. Olha, se você ficou louco ou algo assim, quer dizer, se pirou ou está deprimido, só estou avisando, é algo que eu preciso saber. Está bem? Isso me afeta.

[Walter]: Eu estou *acordado*.

Por isso, o professor despertou, através de sua doença, para uma nova existência na qual pretende livrar-se da imobilidade que o paralisa, do medo que o acompanhou em sua trajetória até ali, da falta de autonomia retratada na fala direcionada à família, de parte de suas angústias, e, através disso, ir em direção a um lugar que o fará experimentar algo que o tornará verdadeiramente vivo, questões essas que serão aos poucos evidenciadas ao longo da série. Nesse ponto, podemos constatar sinais da complexidade existente em White e que passa a ser observada já na *Segunda Idade de Ouro da Televisão* estadunidense nas personagens ficcionais de narrativas seriadas, pois o professor demonstra aqui ter uma consciência de si e de sua condição, fatores provenientes de uma mais aprofundada psicologia, que o fazem não apenas dar-se conta de sua realidade, mas o impulsionam a transformá-la. Walter, em virtude disso, começará a exercer sua própria vontade, liberdade e destino, realizando ações para que cada vez mais se aproxime das metas almeçadas, entretanto para isso acabará, consequentemente, esbarrando em inúmeros obstáculos em seu caminho, precisando enfrentá-los e superá-los a fim de atingi-las (PALLOTTINI, 1998).

Dessa maneira, não muito tempo leva para que a primeira barreira surja e coloque a prova, já no princípio da fabricação de metanfetamina, a coragem e determinação que inflam o protagonista. Após Pinkman tentar fazer negócios com um distribuidor próximo a ele, Krazy-

8, primo de seu antigo sócio, Emílio Koroyama, preso por Hank, Walter é confrontado por um delicado contexto, pois Jesse, pressionado pelos dois traficantes, que acreditam em uma traição de Pinkman a Emílio, tem de os levar até o ponto onde o laboratório móvel dele e de seu ex-professor se encontra. Lá Koroyama se recorda de ter visto White (figura 16-a) junto aos policiais do DEA no dia em que foi pego, e no qual Jesse conseguiu escapar, e acredita estar em uma emboscada. Os primos, por isso, decidem de imediato matar Jesse e Walter (b-c). Contudo, depois de White oferecer-se para ensinar sua fórmula a eles (d) a dupla, pelo menos momentaneamente, recua em sua ideia. É com essa oportunidade que o professor, encurralado e com a vida posta em risco, conseguirá atacar Emílio e Krazy-8 com fósforo vermelho, matando o primeiro e deixando o segundo em estado grave (e). Aqui, ao ser exposto a grande estresse, um novo traço do protagonista parece emergir. Ele tem a capacidade não apenas de cometer pequenos crimes, como o roubo de materiais, e de violar a lei através da produção de drogas, mas também em não vacilar – em um momento no qual poucas alternativas lhe restam – em assassinar alguém que possa colocá-lo diante da morte iminente.

**Figura 16** – Walter asfixia dois traficantes com fósforo vermelho.

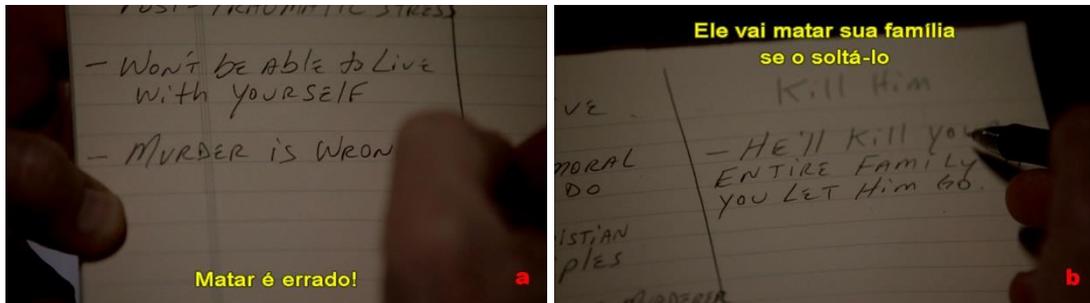


Fonte: capturas de tela, S01E01.

Porém, em outro momento, quando precisa matar Krazy-8 fora de um contexto limite, ou seja, no qual tem a oportunidade de refletir mais profundamente acerca de sua ação e das consequências trazidas por ela, nova postura surge, uma vez que acaba sendo confrontado com diversas dúvidas, encontrando inúmeras dificuldades para realizar sua missão. Nesse momento, Walter evidencia a clara existência de conflitos internos e de uma moralidade (figuras 17-a-b),

pois consciente da gravidade de seu ato, o professor teme dar um novo e perigoso passo, aproximando-se de um arriscado terreno.

**Figura 17** – Walter reflete acerca da possibilidade de matar Krazy-8.



Fonte: capturas de tela, S01E03.

Assim sendo, em busca de justificativas para poder rejeitar a necessidade de cometer mais um assassinato, o professor se empenha em encontrar outros e melhores caminhos para a resolução de seu problema e, dessa maneira, aproxima-se emocionalmente de Krazy-8 depois de algumas conversas existentes entre os dois. Será Domingo, verdadeiro nome do traficante, o primeiro a saber que White está com câncer – antes mesmo de sua família. Passados alguns dias e com o professor já bastante envolvido com ele opta por libertá-lo. É aí que Walter, entretanto, descobre a verdadeira intenção de Krazy-8, matá-lo com o pedaço de um prato anteriormente quebrado. White, então, enganado e colocado mais uma vez em um lugar de pouca alternativa, com sua vida posta em jogo, decide, como último passo possível, asfixiar Domingo com a trava de motocicleta que prendia o traficante em uma coluna de metal (figura 18-a). De joelhos e desolado, após o cruel ato cometido, Walter chora e pede desculpas a sua vítima (b), uma vez que a escolha feita lhe traz remorso. Vemos, ao final da sequência, um sujeito impactado e vulnerável, fragilizado diante do ocorrido, mas que terá, mais um componente adicionado em seu processo de transmutação.

**Figura 18** – Walter estrangula Krazy-8 com uma trava de motocicleta.



Fonte: capturas de tela, S01E03.

Não muito tempo depois, em *Crazy Handful of Nothin'* (S01E06), presenciaremos um novo ponto de ruptura em Walter. À medida que ele é cada vez mais atingido pelos efeitos provenientes da quimioterapia, começa a perceber uma considerável queda de seus cabelos durante o banho, que escorrem pelo ralo (figuras 19-a-b). A partir daí, com White raspando o próprio cabelo, nos é indicada a emergência de um sujeito até ali desconhecido: Heisenberg. Como expõe Pallottini (1989), a caracterização da personagem passa também, e como não poderia deixar de ser em narrativas televisuais, que têm na imagem um lugar destacado, por sua apresentação física ao público. Nesse momento, porém, temos por meio desse recurso não a exposição inicial de Walter, mas o ponto que marca o nascimento de um distinto ser, tendo nessa ferramenta um meio para evidenciar, assim, um caminho de mudanças. Heisenberg terá sua primeira aparição explícita quando White precisa enfrentar seu primeiro antagonista em *Breaking Bad*, Tuco Salamanca, ao cobrar uma dívida existente do segundo. Ao negociar com Tuco, no escritório do mesmo, presenciamos então não mais um homem tensionado, fragilizado e tomado por dúvidas em como agir, mas um sujeito absolutamente racional, determinado em relação àquilo que quer alcançar e com grande domínio do contexto. Dessa forma, Walter, para atingir seu objetivo, causa uma grande explosão e consegue com isso, além do dinheiro que foi buscar, o respeito de Salamanca e um acordo de fornecimento de uma grande quantidade de metanfetamina por semana. Nesse ponto da sequência, a câmera na mão e tremida, com enquadramentos tortos quando representados pela perspectiva de Tuco, tem a potência de explicitar o desequilíbrio provocado pela atitude de Heisenberg tanto por seu ato inesperado, quanto pelo entendimento que Salamanca tem de Walter, que é tomado como louco.

**Figura 19** – Walter começa a perder seus cabelos em virtude da quimioterapia.



Fonte: capturas de tela, S01E06.

É esse mesmo Heisenberg que no episódio seguinte afronta Tuco na primeira entrega realizada por ele e Jesse depois do acordo fechado. Na ocasião, Walter, apresentando apenas um quarto do estabelecido, argumenta que problemas de produção aconteceram, e exige de Salamanca, que quer dar a dupla o dinheiro proporcional à droga trazida, o pagamento integral

combinado, justificando ao distribuidor que aquilo deve ser considerado um investimento. O traficante, incomodado e irritado, aceita e antes de partir, no entanto, acaba recebendo outra inesperada proposta que o deixa ainda mais alterado: a da compra de dois quilos de metanfetamina. Mesmo sendo intimidado e mostrando certo estremecimento frente a Tuco, Heisenberg se mantém firme diante do contexto e na semana seguinte, com o objetivo atingido e completa confiança retomada, ele fornece o definido e parece estar em equilíbrio de forças em relação a seu antagonista como um traficante respeitável e imperturbável diante de pressões e de perigos. Contudo, logo após a entrega, tal comportamento será abalado ao Walter ficar absolutamente chocado (figura 20-a) pelo fato de o distribuidor espancar gratuitamente um de seus seguranças (b), que havia feito um comentário que o desagradou. Logo, vemos com o ocorrido um protagonista com posturas e reações cambiantes, que ao mesmo tempo em que ganha confiança e passa a mostrar-se como uma figura dura e segura em um contexto hostil, ainda apresenta pontos sensíveis, que lhe trazem medo e espanto frente a situações ordinárias de uma pesada violência existente em um mundo em que habitam homens cruéis e dispostos a cometer qualquer tipo de crime para a manutenção de seu respeito, poder e dinheiro. Essas características fazem de Walter uma figura com nuances e indeterminações, as quais provocam nele alterações de acordo com a situação na qual está inserido e o constituem como uma persona lacunar e multifacetada e que se mostra com a capacidade de nos surpreender a cada novo panorama posto a partir de seu comportamento e ações (CANDIDO, 2011; FISCHER; NASCIMENTO, 2012).

**Figura 20** – Walter fica chocado com a violência de Tuco Salamanca.



Fonte: capturas de tela, S01E07.

Por isso, mesmo que ao longo da primeira temporada haja o princípio de um processo de crescimento de Walter no obscuro mundo da metanfetamina e de sua transformação como sujeito ela não se dá imediatamente e percorre um longo caminho em *Breaking Bad*, o que faz que durante a narrativa, presenciemos um personagem que ao passo que se desenvolve como um perigoso traficante também apresenta momentos em que declina ou tem arrependimentos

em relação a determinadas escolhas feitas. Em *Breakage* (S02E05), ao descobrir que Skinny Pete, um dos homens subordinados a ele e a Jesse na rede de distribuição formatada pelos dois, foi assaltado por um casal usuário de metanfetamina, White exige a resolução do problema com o devido pagamento dos cristais roubados. Depois de Jesse o indagar sobre como resolver a questão, Walter aparecerá em meio à noite na casa de Pinkman e entregará um revólver ao jovem. A fotografia da cena que traz pouca iluminação e o figurino escuro de White (figura 21), que o caracteriza como Heisenberg, dão um clima sombrio ao pedido e indicam o possível entendimento de desfecho esperado por ele. Porém, em *Negro y Azul* (S02E07) White se desespera ao descobrir que um de seus clientes foi morto.

**Figura 21** – Walter entrega um revólver a Jesse a fim de que ele cobre uma dívida.



Fonte: capturas de tela, S02E05.

Um dos mais importantes pontos no qual presenciamos a mudança comportamental e moral de Walter e que indica o crescimento da outra figura que nele emerge por meio de Heisenberg ocorre em *Over* (S02E10), episódio em que o protagonista recebe uma pequena festa em virtude da notícia da remissão de seu câncer. Sentado na companhia de Hank, e Walter Jr., ele ao servir tequila em seu copo e no do cunhado decide também colocar uma dose para o filho, que se mostra surpreso com a atitude do pai (figura 22-a). Depois de tomá-la, Jr. sente os efeitos do amargor da bebida, mas está feliz com o ato de iniciação feito. Walter, então, repete a ação, momento em que é imediatamente repreendido pelo que está fazendo por Hank, que ouve uma ríspida resposta depois de receber uma forte encarada de White (b). O protagonista fica ainda mais irritado (c) no contexto quando percebe que Junior, enquanto ele fala, tem sua atenção voltada ao policial, reação que causa espanto no garoto e seu tio (d). Na sequência, ao tomar a bebida novamente o jovem mostra mais uma vez pouca resistência, mas ainda sim Walter tenta servi-lo de novo. É aí que Hank interfere diretamente na situação e tapa com sua

mão o copo do garoto. Entretanto, o protagonista, como resposta, derruba o destilado em seus dedos (e) e o policial, por isso, decide pegar a garrafa e a afastar dali (f), instante em que Walter acaba se alterando:

[Walter]: Ei. Traga a garrafa de volta [silêncio dos convidados].  
 [Hank]: Desculpe amigo. Não vai dar.  
 [Walter]: É meu filho. Minha garrafa. Minha casa (g).  
 [Hank]: Está tudo bem [olhando para os convidados].  
 [Walter]: O que está esperando? Devolva (h).  
 [Hank]: Por que não encerramos por hoje? Está bem, amigo? Tudo bem? [em tom de aviso].  
 [Walter]: A garrafa. Agora [Hank tenta colocar sua mão no ombro de Walter, (i) mas é repellido (j) e os dois se encaram de maneira tensa (k)].

Aqui, há um sensível duelo entre Walter e Hank (h), onde o primeiro questiona a autoridade e a tentativa de sobreposição do cunhado em relação a ele. De acordo com Bryan Cranston (2009), White busca ficar de igual para igual com seu cunhado. Por isso, o protagonista não mais aceita o lugar que tinha no princípio da narrativa diante de Schrader, em que o policial ocupa a centralidade da situação e rouba com naturalidade a bebida de sua mão (S01E01). Agora, White quer ser dono de seu próprio espaço, ter sua vontade exercida plenamente e sem qualquer tipo de interferência, determinação que nos é revelada por meio de uma face autoritária, combativa e explosiva. Parece interessante pontuar também o fato de que nesse momento Walter passa a deparar-se com obstáculos em reprimir dentro da própria casa e diante de amigos e familiares o obscuro sujeito que ganha força dentro dele, tornando cada vez mais borradas suas categorias morais e dificultando a identificação de “onde está o branco, o negro, onde está o bem, onde está o mal” (CARRIÓN; SCOLARI, 2014) nele próprio.

**Figura 22** – Walter e Hank entram em conflito durante uma festa.





Fonte: capturas de tela, S02E10.

Walter, contudo, depois de receber a notícia da considerável remissão de seu câncer, após vender uma grande quantidade de metanfetamina para um dos maiores distribuidores da droga nos Estados Unidos, Gustavo Fring, o que lhe permite arrecadar uma pequena fortuna de meio milhão de dólares, e estando envolto em diversos problemas familiares e afastado de casa, em virtude da descoberta por Skyler de uma sequência de mentiras contadas por ele, que a levam a querer o divórcio, tenta bloquear o avanço de Heisenberg, afastando-se da produção de drogas. No princípio da terceira temporada Walter se mostra como um homem arrependido e que busca a regeneração e a recuperação de sua família, que passou por uma gradual desestruturação. Em uma fala na qual quer contar a Fring acerca de sua parada como produtor de metanfetamina, e ao ser seduzido por uma nova oferta de trabalho, podemos observar a tentativa de declínio de White (S03E01). Na cena, Walter rejeita enfaticamente a possibilidade de seu retorno, mostrando determinação em suas palavras, mesmo em que seu rosto seja visível o estremecimento que o atinge ao ouvir o alto valor proposto, pois Gustavo consegue penetrar em uma das principais características do protagonista desde o começo da narrativa, sua ganância. De todo modo, ele permanece firme na decisão de encerrar as atividades de produtor de cristais, uma vez que como diz a Saul Goodman, que também tenta convencê-lo ao retorno, não quer e não pode ser o vilão (S03E02). Vemos, assim, um protagonista que a partir de sua complexidade e sua identidade fragmentada, vivencia um permanente conflito a partir das decisões tomadas em sua trajetória e das consequências por elas trazidas e se mostra constantemente com posturas e atitudes pendulares e paradoxais (ARANTES, 2008).

Porém, mesmo que tente prosseguir em seu caminho de recusa, Walter não consegue manter por um período prolongado a escolha realizada, sendo fisgado não diretamente pela sede que apresenta por dinheiro, mas por seu egocentrismo e orgulho, pois, conforme já mencionado, Jesse passa a valer-se da fórmula desenvolvida por White para lucrar e obter reconhecimento e independência diante do protagonista, e pelo argumento, que a princípio motivou Walter a iniciar suas atividades, do necessário sustento da família. Nesse momento, mesmo mostrando-se resistente e admitindo ter tomado uma série de decisões erradas e que o levaram a afastar-se das pessoas que ama, Walter é finalmente convencido por Fring para seu retorno, que coloca que se as atitudes de White foram pensando em sua família elas jamais foram más escolhas, pois o que um homem faz é prover aqueles que dele dependem, mesmo que não haja qualquer tipo de reconhecimento (S03E04). Logo, depois de presenciarmos o crescimento do protagonista no tráfico de drogas e a conseqüente ascensão de Heisenberg e seu breve declínio e negação, agora, com a definitiva aceitação de Walter para sua volta a produção, acompanharemos uma nova etapa trilhada por ele em sua transformação em uma distinta criatura cada vez mais sombria.

Assim, ao final da terceira temporada, depois de consolidar-se como um importante e requisitado produtor, sendo elemento chave na rede de Gustavo Fring, Walter não vacilará em atropelar e matar impiedosamente dois dos homens de confiança de seu superior, a fim de proteger Jesse (S03E12), momento que segundo Peter Gould (2010), um dos roteiristas de *Breaking Bad*, Walter sofre uma de suas principais viradas. Por isso, já demonstrando suficiente segurança para desafiar sem qualquer vestígio de perturbação o poderoso sujeito para o qual trabalha (S03E13), o protagonista evidencia no encontro entre eles, no dia seguinte ao fato, uma profunda tranquilidade e racionalidade, mesmo sabendo da clara insatisfação de Gustavo diante do ocorrido. White apresenta na situação a fala de alguém que não age apenas por medo ou impulso, mas que tem a capacidade de executar escolhas a partir de um pensamento e estratégias bem determinadas. Com lucidez no que diz respeito a sua posição de vantagem em relação a Gustavo, é ele quem indica os movimentos que podem ser realizados naquele contexto. Dessa maneira, com Fring contrariado, mas obrigado a escolher a alternativa que Walter pensa ser a melhor, e mesmo que o último tenha de aceitar um novo assistente de trabalho, Gale Boetticher, ele saboreia um importante trunfo, mostrando uma aparente força e ocupando um privilegiado lugar de controle e comando. E quando esses pontos se mostrarem ameaçados White não hesitará em armar um plano para tirar de seu caminho aquele que pode tomar sua exclusiva

posição, Gale, primeiro manipulando e depois ordenando que Jesse mate o assistente (figuras 23-a-b).

**Figura 23** – Jesse, ordenado por Walter, mata Gale Boetticher.



Fonte: capturas de tela, S03E12 (a) e S04E01 (b).

Porém, o assassinato de Boetticher e a crença de Walter em estar com larga vantagem no complexo jogo existente entre ele e Gustavo Fring se mostram como um inesperado erro de leitura do protagonista. Agora, mantido em cárcere no laboratório, após a morte de seu ex-assistente, White presencia Victor, que vigiou constantemente ele e Gale durante semanas de fabricação de metanfetamina, realizar com habilidade seu processo de produção da droga (figuras 24-a-b). Com a chegada de Fring ao lugar, que se mostra furioso, e sem seu principal recurso que o mantinha em segurança, Walter mais uma vez se sente em uma posição de vulnerabilidade, mas ainda assim tenta manter-se como uma figura confiante e com a possibilidade de enfrentar em equilíbrio seu adversário:

[Walter]: Certo, vamos falar sobre Gale Boetticher. Ele era um bom homem e um bom químico e eu gostava dele. Ele não merecia o que aconteceu [...]. Mas eu atiraria nele de novo amanhã, e depois e depois. Quando você põe Gale contra mim ou Gale contra Jesse. Gale perde. Simples assim [...]. O que queria que eu fizesse? Que simplesmente rolasse e permitisse que você nos matasse? Que eu não tomaria medidas extremas para me defender? Errado! [dando um grande grito].

Ao não receber qualquer resposta, no entanto, podemos observar com nitidez seu nervosismo, principalmente depois de Fring pegar um estilete e aproximar-se dele e de Jesse em evidente postura intimidadora. Walter, com medo, argumenta que Gustavo cometeria um erro ao matá-lo. Entretanto, pelo menos por hora, não será ele ou seu parceiro a vítima de Fring, mas Vitor, que terá a garganta cortada (c). Dessa forma, White se mostrará chocado e atemorizado com o inesperado crime (d-e), questões que o levam a uma nova ruptura e o impulsionam a ter a ideia fixa de matar Gustavo Fring, uma vez que pensa ser o próximo da lista do distribuidor.

**Figura 24** – Walter se choca com a morte de Victor.



Fonte: capturas de tela, S04E01.

Por isso, a partir daí a desconfiança do protagonista não apenas se agrava, mas se torna certeza, primeiro, pelo fato de Jesse passar a exercer além da função de produtor de metanfetamina a de auxiliar Mike, chefe de segurança corporativa de Gustavo, nas atividades desse, o que faz com que Pinkman comece a afastar-se de White e a aproximar-se e mostrar lealdade a Fring, situação que gera graves conflitos entre o protagonista e seu parceiro, fragilizando Walter. E depois, por White não conseguir obstruir uma investigação sobre o distribuidor realizada por Hank, e por Jesse provar ao empresário ter sabedoria e confiança suficientes para produzir uma droga tão pura quanto a do protagonista, fatos esses que levam a demissão do ex-professor por Fring em um delicado contexto para Walter, que é sequestrado pelos homens de Gustavo e levado ao deserto para um tenso e ameaçador encontro com o último:

[Gustavo]: Você já era. Demitido. Não apareça na lavanderia novamente. Fique longe de Pinkman. Não chegue perto dele. Nunca mais. Está me ouvindo?

[Walter]: Ou então o quê?

[Gustavo]: O que disse?

[Walter]: Fique longe do Pinkman... ou então o quê? Vai me matar? Se você pudesse me matar... eu já estaria morto. Mas você não pode. Você não pode me matar, porque o Jesse não cozinaria para você se se me matasse. É isso, não é? Por mais que tente jogá-lo contra mim, mexer com a cabeça dele para que me odeie até a alma, ele ainda não deixa você me matar.

[Gustavo]: Por enquanto. Mas ele mudará de ideia. Enquanto isso, temos a questão do seu cunhado. Ele é um problema que você prometeu resolver. Você falhou. Agora sou eu que tenho que cuidar dele.

[Walter]: Você não pode...

[Gustavo]: Se você tentar interferir esta questão se tornará muito mais simples. Vou matar a sua esposa. Vou matar o seu filho. Vou matar a sua bebê.

Porém, mesmo em evidente lugar de desvantagem e exposto ao perigo, sendo reduzido e sufocado na ocasião (figuras 25-a-b), White tenta impor-se. Ele permanecerá, dessa maneira, firme e com uma postura arrogante diante de seu oponente, sem apresentar vestígios de pânico, sucumbindo temporariamente apenas quando tem sua esposa e filhos ameaçados, fatores que o levarão ao breve descontrole e o lançarão definitivamente ao início daquele que pode ser considerado o último ciclo de ações que permitirão que Heisenberg emergja por completo.

**Figura 25** – Walter é demitido por Gustavo Fring.



Fonte: capturas de tela, S04E11.

Assim, para proteger a vida de sua família e dele próprio, e eliminar seu adversário, Walter formatará um projeto de ação, no qual, inicialmente, jogará com Jesse e depois com Hector Salamanca, tio de Tuco e único representante sobrevivente do Cartel de Juárez, que teve todos os seus integrantes mortos a mando de Gustavo Fring ou pelo próprio distribuidor. Logo, para atrair e manipular Jesse (S04E12), o protagonista será capaz de provocar o envenenamento de uma criança, Brock, filho da namorada de Pinkman, e intencionalmente colocar o último em estado de grande desequilíbrio psicológico. Na ocasião, o jovem, sabendo que naquele contexto o único que poderia realizar tal ação, a princípio, seria Walter, vai até ele com a finalidade de matá-lo, entretanto, guiado pelo complexo jogo de White, fica convencido não apenas de que foi Gustavo o responsável pelo fato, mas também seguro em querer acabar com a vida de Fring, o que o reconcilia com seu parceiro para que os dois efetuem um plano para tanto, mas que ao final não dará certo. Assim, diante do insucesso de sua primeira investida, com frieza e determinação, Walter acaba por encontrar novo meio, associando-se a Hector, inimigo de Gustavo, e persuadindo Salamanca a cometer suicídio como forma de vingar seus parentes e companheiros com uma grande explosão que finalmente elimina Fring (figura 26).

**Figura 26** – Gustavo Fring é morto em grande explosão arquitetada por Walter.



Fonte: capturas de tela, S04E13.

Logo, com Walter sentindo-se definitivamente vitorioso ao ter derrubado todos aqueles que cruzaram sua trajetória até ali, veremos um livre caminho no protagonista para que ele seja tomado de maneira decisiva pela figura de Heisenberg, consolidando por inteiro o sujeito ganancioso, manipulador, cruel, autoritário, arrogante e egocêntrico que nas temporadas anteriores emergiu lentamente e que apresentou inúmeras oscilações, que ora o faziam ter grande confiança, determinação e força em suas atitudes e escolhas, ora o colocavam em dúvida, desespero e vulnerabilidade. Agora, entretanto, com o domínio da outra figura que no professor de Química existe, ele será capaz de quaisquer ações para transpor os obstáculos que em sua frente aparecerem e garantir sua ascensão como um respeitado chefe do tráfico de drogas, permitindo fluir, sem conflitos, aquilo que de mais obscuro e perturbador há em sua personalidade.

Walter White se transformou pelos “fatos da vida, êxitos e fracassos, paixões, emoções [...], condições sociais e econômicas” (PALLOTTINI, 1998, p. 161). Mas sua metamorfose foi sendo construída gradualmente em *Breaking Bad*, com sua elaboração constantemente voltada para a coerência interna da narrativa, por meio de um cuidadoso planejamento via a adequada disposição dos componentes existentes na série. Nenhuma de suas modificações foram feitas ao acaso, sendo que as mudanças nele ocorridas são consequência dos atos praticados por ele e estiveram subordinados ao todo dos acontecimentos sucedidos no enredo. A cada nova ruptura, a cada novo evento traumático, e as ações e crimes cometidos a partir deles, foram dadas a potência e preparadas as alterações que levaram o homem oprimido do começo da narrativa ao perigoso narcotraficante Heisenberg.

Nesse momento, então, de completa transmutação, e com Walter tendo convencido Jesse e Mike a formarem uma sociedade entre os três, ele não medirá esforços para dar continuidade a produção de sua metanfetamina e ocupar a ampla fatia do mercado deixada com a morte de Gustavo. Em *Fifty-One* (S05aE04), White nos mostra, frente a ausência do principal químico necessário na fabricação dos cristais, que nada pode parar a expansão de seu negócio e a consequente entrada de novos recursos financeiros. Por isso, enquanto Jesse e Mike discutem acerca da falta do produto e aquilo que devem fazer para contornar o problema posto, Walter, quando questionado sobre sua opinião, mesmo sem exatidão sobre o que fazer, coloca: “a metilamina vai continuar fluindo, custe o que custar. Não vamos reduzir. Acabamos de começar. Nada vai deter esse trem”. Na fala direcionada aos parceiros, a expressão fechada (figura 27) e as firmes e objetivas palavras de White, nos apresentam um homem inabalável e decidido, que não demonstra incerteza quanto àquilo que quer e sabe que agir, independente da forma e das consequências existentes, é o único meio para que ele alcance a construção de seu império da metanfetamina, propósito que ele próprio revela a Jesse episódios depois (S05aE06).

**Figura 27** – Walter coloca que nada parará a produção de metanfetamina.



Fonte: capturas de tela, S05aE04.

E é justamente no roubo de um trem cargueiro a solução encontrada para o caso. Na ocasião, entretanto, após a conclusão do bem-sucedido processo de roubo da metilamina necessária a surpresa acaba por atingi-los com a inesperada presença de um garoto que, ao que podemos inferir, acompanhou os últimos instantes da operação ocorrida. E por conta do testemunho, então, mesmo que o adolescente aparente não bem compreender o que ali se passa e timidamente lance um amigável aceno para eles, ele será baleado e morto pelo único integrante do grupo contratado especialmente para o processo, Todd Alquist. Diante da situação e da revolta e raiva de Jesse em relação ao ocorrido, horas após o fato, Walter, no entanto, friamente relativiza o assassinato, e dias depois, enquanto os dois assistem televisão aguardando

para dar continuidade à fabricação de um novo lote de metanfetamina, percebendo o frágil estado psicológico de Jesse ao ver uma breve notícia acerca do desaparecimento do jovem, argumenta compreender o abalo do parceiro, mas que o fator mais relevante naquele instante é a independência conseguida por eles e os benefícios trazidos por isso. Logo, nas cenas, com suas falas, White confirma e reforça seu entendimento quanto à manutenção da produção de sua droga pouco importando as vias utilizadas para tanto, evidenciando, como expõe Marcos (2015), uma moralidade absolutamente flexível, sendo um sujeito disposto a fazer e lidar com aquilo que for necessário para atingir seu principal objetivo.

Assim, na jornada de consolidação de seu império da metanfetamina, White apresentará a força e atitudes de um autêntico chefe do tráfico de drogas. Por isso, com a desistência de Jesse e Mike dos negócios e a necessidade da venda total da metilamina roubada para um grupo concorrente, a fim de que os dois últimos possam receber a respectiva parcela de cada um por conta do saque do produto, ele demonstra suficiente lucidez e tranquilidade para executar um arriscado plano para que a transação não ocorra e ele possa dar prosseguimento ao seu projeto, primeiro ocultando a metilamina de seus sócios, o que provoca a ira de Mike e o leva a ameaçar Walter colocando uma arma na cabeça do protagonista, momento em que esse, seguro daquilo que arquitetou, não apresenta qualquer estremeamento. Depois, negociando com Declan, traficante opositor, que acaba sendo obrigado não apenas a tornar-se o mais novo distribuidor de Walter, fato que o faz abandonar seu próprio negócio e o rebaixa a um simples intermediário na cadeia produtiva de White, mas também ser forçado pelo ex-professor a pronunciar, de maneira quase humilhante, o nome de Heisenberg, reconhecendo nele o perigoso homem que matou Gustavo Fring.

Nesse instante, no longo diálogo entre os dois, fica evidente que Walter traz consigo a segurança de um respeitável e experiente criminoso, que faz questão em expor toda a superioridade de seu produto e dele próprio em relação aos seus rivais e não permite, em nenhum momento, a possibilidade de mudança de trajetória por ele proposta. Aqui, *Say My Name* (S05aE07), sem qualquer traço de fragilidade e vulnerabilidade, White se mostra plenamente como Heisenberg, com toda a sua soberania, arrogância e autoritarismo que mais tarde, associados ao seu orgulho, ego e comportamento explosivo o levam a matar Mike por diferenças existentes entre os dois e a encomendar os assassinatos, que ocorrerão quase simultaneamente, de dez homens que poderiam atrapalhar o avanço de seus negócios e colocá-lo na mira da polícia (S05aE08).

Com seu império concretizado e com total poder, Walter, finalmente, atinge o objetivo estabelecido e ocupa o espaço tão desejado. Dando abertura a passagem de Heisenberg, o protagonista alcança a independência, o respeito e o destaque nunca inteiramente conquistados em sua vida, rompe com as frustrações e o medo que ao longo do tempo o assombraram e se torna um vencedor absoluto ao dominar e derrotar todos aqueles que ousaram atravessar seu caminho e enfrentá-lo. Preponderância e superioridade essas que somente irão ser abaladas quando Skyler, não mais suportando a vida que tem levado em virtude das atividades do marido, acaba confrontando-o com a incontável fortuna já acumulada por ele (figura 28) e pedindo a Walter sua vida e filhos de volta, que foram sendo proporcionalmente perdidos à medida que ele ascendia em sua jornada. Por isso, na tentativa de reestruturação de uma família engolida por sua ganância, orgulho e ego, decide abandonar a produção de metanfetamina, adormecendo Heisenberg dentro de si, ao menos até que Hank, pelo acaso, acabe por descobrir, em um almoço na casa dos White, que o próprio cunhado é o homem que ele por tanto tempo perseguiu em suas investigações policiais desde o surgimento dos cristais azuis em Albuquerque.

**Figura 28** – Walter é posto por Skyler diante da fortuna que acumulou.



Fonte: capturas de tela, S05aE08.

Walter, então, depois de constatar o afastamento de Schrader dele e da família e de encontrar um rastreador de GPS acoplado em seu carro, fato que garante a ele a revelação obtida por Hank sobre sua identidade oculta e confirma suas suspeitas acerca da descoberta do policial, passa a entrar em rota de colisão com o cunhado em uma nova disputa para manter-se distante da cadeia e permanecer com o dinheiro conquistado, sendo que, nesse contexto, novamente Heisenberg tomará o domínio na personalidade do protagonista. Já no primeiro enfrentamento ocorrido, Walter apresenta a frieza e a sagacidade de quem sabe jogar com consciência e bem utilizar as armas que carrega consigo. Ao questionar Schrader sobre o aparelho que o espionava e ser pressionado a admitir sua face criminoso, White se vale do benefício da dúvida de Hank

em relação ao sujeito que de fato ele é e o perigo latente trazido por essa incerteza e coloca ao policial que “se [você] não sabe quem eu sou, então talvez a melhor estratégia seja agir com prudência” (S05bE01). Um dos planos do diálogo entre os dois (figura 29) que apresenta Schrader na parte iluminada e com espaço reduzido se comparado ao de Walter, que por sua vez está na parcela sombria e mais extensa do ambiente, nos permite inferir as posições opostas ocupadas por eles e a diferente possibilidade de espaço de manobra disponíveis a cada um, com o protagonista sendo beneficiado por uma maior área para tanto, principalmente a partir daquilo que esconde na escuridão de Heisenberg.

**Figura 29** – Heisenberg e Hank se enfrentam pela primeira vez.



Fonte: capturas de tela, S05bE01.

Hank somente consegue desestabilizar Walter quando, associado a Jesse, após prendê-lo e contar com a raiva de Pinkman em relação ao ex-parceiro – pois o jovem descobriu que de fato foi White o responsável pelo envenenamento de Brock – tocar em um dos pontos mais sensíveis dele: o apego ao dinheiro que conquistou. Assim, Schrader faz com que Jesse, através de um telefonema, chantageie o ex-professor com a promessa da queima de toda a sua fortuna, que anteriormente havia sido escondida em meio ao deserto e que, a princípio, foi encontrada por Pinkman. A estratégia arquitetada por Hank funciona e Walter, pego por sua ganância, começa a experimentar o desmoronamento de seu império no mesmo ponto em que sua primeira produção de metanfetamina foi realizada, a reserva indígena de *Tohajiilee*. Por isso, depois de dar-se conta da emboscada na qual caiu e ser encontrado e rendido por Schrader (figura 30-a), White acaba preso (b) por aquele que o perseguiu obsessivamente durante meses. Entretanto, com a vinda de homens ligados a Todd Alquist, a situação se encaminha para um destino completamente distinto do suposto por todos e sai do controle a partir do momento em que o grupo armado, percebendo a existência do policial e seu parceiro, Steve Gomez, inicia um intenso tiroteio com os agentes federais. Ao final do conflito Steve estará morto e Hank, ferido

na perna e tentando continuar sua luta contra o bando, será friamente baleado na cabeça pelo tio de Todd em frente a Walter depois de um dramático diálogo entre os três. Dessa maneira, com o assassinato do cunhado ocorrido diante de si e fortemente impactado com o fato, o protagonista entrará em colapso e desespero completos (c-d). Indo ao chão, White evidencia ter definitivamente sentido o duro golpe tomado e com o trágico assassinato de Hank e o roubo de quase toda a sua fortuna por Jack e seus homens vive a inteira degradação de seu império, sendo levado ao seu último ponto de ruptura na narrativa e ao trecho final de sua trajetória.

**Figura 30** – Walter e a queda final de seu império.



Fonte: capturas de tela, S05bE06.

#### 4.5 O exílio e o retorno de Heisenberg

Logo, com a morte de Schrader e tendo escassas alternativas de ação para o futuro, White, assim como indica a letra da trilha<sup>39</sup> que o acompanha durante sua caminhada de volta para casa, quando é apresentado como um reduzido e insignificante ponto em meio ao deserto (figura 31), enfrentará cada vez mais tempos difíceis, que irão obrigá-lo a deixar o seu lar e a dizer adeus a todos que ama. Em um contexto de ruína e isolamento e tendo de partir para o distante estado de New Hampshire, o que o afasta terminantemente de sua família, tudo o que restará a ele será a absoluta solidão, 11 milhões de dólares e a ideia fixa de vingar a morte do

<sup>39</sup> Times are getting hard boys / Money's getting scarce / Times don't get no better boys / Gonna leave this place [...] / Say goodbye to everyone / Goodbye to everyone.

cunhado e entregar à Skyler e aos filhos não apenas o dinheiro que carrega consigo, mas também aquele que lhe foi levado. Mas nesse percurso, o protagonista, mesmo que no princípio ainda tente apresentar a força que tinha no ápice de seu poder, agora passa a mostrar-se como uma figura cada vez mais fragilizada em relação às possibilidades que tem para agir, sendo incapaz de exercer de forma plena suas vontades diante daqueles que estão à sua volta, como quando tenta obrigar Saul Goodman a acompanhá-lo em sua partida (S05bE07), ou mesmo avançar, durante longo tempo, para além do território que lhe foi destinado no exílio e seguir em direção às suas metas.

**Figura 31** – Walter reduzido à insignificância após a ruína de seu império.



Fonte: capturas de tela, S05bE06.

Walter somente consegue romper com as grades que o limitam nas terras em que mora, no momento em que, após quase humilhar-se para o homem responsável por entregar-lhe suprimentos a cada mês e pagar a ele uma grande quantia de dinheiro por um curto período de companhia, descobrir se ao acaso ele morresse que o restante da fortuna que guarda junto de si jamais seria entregue a sua família. Percebendo a própria vulnerabilidade, sofrendo com a debilidade física em que se encontra, e dando-se conta da necessidade que tem em lutar no tempo em que lhe resta, reunirá forças para vencer os 12 quilômetros que o separam da cidade mais próxima e lá entrar em contato, entre lágrimas, com Walter Jr., a fim de tentar enviar a ele uma caixa com 100 mil dólares. Porém, ao ser chocado com a negativa recepção do filho em relação às suas intenções e a revolta do garoto, que ao término da conversa deseja a sua morte, decide, pelo menos temporariamente, abandonar os últimos objetivos que o moviam e, em um claro sinal de entrega, realizar um telefonema para o DEA com a finalidade de ser capturado pela polícia. É nesse instante, no entanto, assistindo televisão no bar em que está, que tem seu

ego e orgulho feridos de forma direta enquanto acompanha uma entrevista concedida por Elliott e Gretchen à Charlie Rose<sup>40</sup> e observa um trecho da fala dos dois que discorre sobre ele próprio:

[Elliott]: Charlie, fico feliz que tenha mencionado isso. Acredito que os investidores compreendem que estamos falando de alguém que estava lá no início, mas que não teve nada a ver com a criação da empresa e muito menos com sua expansão.

[Charlie]: Então, qual foi a contribuição de Walter White?

[Elliott]: Bom, para ser honesto... Querida...

[Gretchen]: O nome da empresa.

[Elliott]: O nome da empresa. Nós o criamos combinando nossos sobrenomes. “Schwartz” significa negro, negro e branco cria o cinza.

[Charlie]: Daí, *Gray Matter Technologies*.

[Elliott]: Exatamente. Pelo que me lembro, a contribuição dele começa e termina aí.

Dessa maneira, movido pelas mágoas do passado, raiva e frustração, uma vez que há evidente menosprezo dos ex-sócios acerca de sua contribuição na exitosa empresa que ajudou a fundar, o que o coloca em uma subalterna posição, Walter declina da ideia de rendição e retorna do exílio para cumprir os últimos objetivos de vida traçados e completar sua jornada. Assim, ele fará uso do próprio casal para conseguir entregar à família o dinheiro que lhe restou e depois, finalmente, confrontará Jack e seus homens, vingando a morte de Hank e o roubo feito por eles. Nessa ocasião, porém, involuntariamente, Walter provoca um grave ferimento em si e, como grande parte de seus inimigos, também acaba morrendo por suas mãos (figuras 32-a-b). É interessante salientar que sequências mais cedo, ao despedir-se de Skyler e Holly, sua filha bebê, o protagonista revela à esposa o motivo que verdadeiramente o alimentou em seu conturbado caminho no tráfico de drogas e o impulsionou a cometer os mais variados crimes: “Tudo o que eu fiz foi por mim. Eu gostava. Eu era bom nisso. E eu estava [...] vivo” (S05bE08).

**Figura 32** – Walter em seus últimos instantes.



<sup>40</sup> Charlie Rose, Jr. é um anfitrião de um *talk show* americano e jornalista. Desde 1991, apresenta Charlie Rose, um programa de entrevistas distribuído nacionalmente pela PBS. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Charlie\\_Rose](https://pt.wikipedia.org/wiki/Charlie_Rose)>. Acesso em: 04 de out. de 2017.

Fonte: capturas de tela, S05bE08.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho foi desenvolvido com o propósito de responder ao problema de pesquisa de como se deu a construção da personagem Walter White na série televisual *Breaking Bad* e em quais pontos seria possível identificar, ao longo do enredo, momentos que evidenciarão as rupturas provocadoras das mudanças pelas quais ela passa durante a história. Além disso, se estabeleceu como objetivo geral da pesquisa a avaliação do processo de transformação do protagonista na narrativa e como objetivos específicos o estudo das particularidades das séries de televisão, sobretudo as complexas, e a apreensão de como se dá a configuração de personagens nas últimas. Assim sendo, foram elaborados três capítulos, dois de embasamento teórico e um de análise, a fim de alcançar-se a resolução da questão base colocada e de atingir-se os objetivos postos.

No segundo capítulo, o primeiro de fundamentação teórica, com a principal finalidade de fazer-se uma contextualização acerca da televisão e ficção seriada estadunidense, buscou-se traçar um rápido histórico no que diz respeito às fases existentes no meio nos Estados Unidos. Com isso, foi possível determinar as características elementares de cada uma delas e compreender as principais diferenças existentes entre um período e outro e o conjunto de elementos sociais, econômicos e tecnológicos que desencadearam a necessidade de transformações na produção de séries em cada momento. A partir daí, foi também possível constatar que, atualmente, vivenciamos uma distinta etapa na qual as narrativas ficcionais televisuais encontram o mais efervescente cenário para que se desenvolvam desde o seu surgimento, o que as direciona a um processo de consolidação de sua legitimidade e as leva a alcançar um expressivo lugar como bens culturais e artísticos (CASCAJOSA, 2005; JOST 2012), sendo que um significativo número delas traz em seu bojo tanto a capacidade de traduzir as circunstâncias de nossa época, abordando as mais profundas e relevantes temáticas, quanto se mostram como motores para o desenvolvimento da imaginação e cognição de seus públicos. *Breaking Bad* pode ser inserida nesse contexto e elevada ao posto de relevante obra ficcional não apenas pelo sucesso atingido ou por ter tratado de temas sensíveis a sociedade e que questionam nossa condição como sujeitos e tocam no que de mais humano e social existe em nós (JOST, 2012), mas também pelo fato de propor-se a pensar em seus mais específicos elementos, onde cada aspecto que compõe sua narrativa acaba sendo fundamental para a construção de sua história, solicitando atenta e engajada observação do público, a fim de que ele conecte as variadas pontas existentes no enredo. Do título dos episódios, a referências trazidas de produtos do cinema, passando por detalhes de figurino e objetos de cena que nela

são inseridos, entre outros aspectos, temos fatores que incentivam os espectadores a realizarem variados, e muitas vezes, complexos exercícios intelectuais para que cheguem a uma melhor e mais profunda fruição daquilo que na narrativa ocorre.

Já o objetivo do terceiro capítulo, o segundo de embasamento teórico, foi de trazer à luz, inicialmente, uma discussão sobre as séries quanto às suas formas. Com isso, conseguiu-se destacar os mais importantes atributos que as constituem e assim determinar as diferentes maneiras como estas são construídas. Através do estudo se compreendeu também o caminho percorrido para a complexificação dessas, podendo-se dizer que os últimos 20 anos têm a força de ser tomados como um período de grande possibilidade de experimentação e inovação, momento em que houve o rompimento de muitos dos paradigmas existentes para a edificação desses produtos. *Breaking Bad* se encaixa em tal cenário tanto por propor-se a pensar em seus mais precisos pontos, como supracitado, quanto pelas características estruturais de sua história, que a colocam na categoria de *narrativas complexas* (MITTELL, 2012, grifo nosso) ao desenvolver-se a partir de uma hibridização entre as formas episódicas e da narração em série (MITTELL, 2012), o que a faz progredir por meio das relações entre o tempo presente, passado e futuro de seu enredo e solicita de seu público que em um sem-número de ocasiões interprete os fatos dados durante os episódios aos quais assiste por meio do resgate de informações que emergiram ao longo das temporadas (MUNGIOLI; PELEGRINI, 2013), sendo uma narrativa destinada, dessa maneira, cada vez mais a um sujeito com sofisticadas habilidades de interpretação (MARTINEZ, 2012).

No tópico posterior do mesmo capítulo, com uma investigação acerca de personagens, compreendeu-se como esses seres são configurados por seus criadores, as funções que desempenham dentro das tramas e como eles progridem nessas histórias. Ademais, pôde-se apreender que a construção de tais figuras em narrativas complexas ocorre via um aprofundamento de sua psicologia, na qual elas criam uma maior consciência de si e do mundo que as circunda, por meio de sua capacidade de transformação ao longo dos enredos e por se apresentarem como seres poliédricos, tomados por nuances e indeterminações e que se exibem com posturas que se alteram de acordo com os contextos dados, mostrando-se menos transparentes e trazendo em si ranhuras pelas quais mistérios podem ser descobertos, todas características que podemos observar no protagonista de *Breaking Bad* durante seu desenvolvimento. É possível concluir também que é através de tais elementos que, na contemporaneidade, os espectadores passam a aproximar-se das personagens de ficção, uma vez que elas emergem com a potência de exprimir e caracterizar as variadas faces que nos

constituem e se mostram com a capacidade de trazer à superfície nossos próprios olhares, sentimentos, atitudes e personalidades.

Por fim, via o exame realizado no quarto capítulo, visou-se delinear como se dá a construção de Walter White em *Breaking Bad*, identificar em quais momentos ele passa por rupturas que provocam as transformações nele ocorridas e avaliar seu processo de metamorfose. Dessa maneira, com a apresentação dos fatos selecionados para a análise, compreende-se que Walter se desenvolve, para além das técnicas de caracterização física, social e psicológica, a partir de três distintas etapas que marcam seu percurso de mudanças e que apresentaram como base para o seu desencadeamento o desejo de White de livrar-se da inércia estabelecida em sua vida ao longo dos anos e da ambição do protagonista em alcançar um lugar de autonomia, respeito e prestígio, que o afastariam de suas derrotas, insatisfações, medos e frustrações. Assim, pode-se afirmar que parte da construção de Walter passa, inicialmente, pelo *crescimento* de novas e improváveis características no protagonista e que sinalizam nele o nascimento de um distinto sujeito. Em um segundo momento é somada a sua edificação a tentativa de *declínio* e negação da personagem a nova figura que nasce em si e passou a ter maior espaço, instante em que White se mostra como um homem arrependido e que procura a regeneração e afastamento de sua obscura personalidade. Já em uma última fase ocorre a definitiva *transformação* e consolidação de Walter em um perigoso e poderoso narcotraficante, o que o afasta inteiramente do pacato professor e pai de família, cumpridor das leis estabelecidas, e o leva a completa e irreversível transfiguração em uma sombria criatura.

E nesse caminho de mudanças, o enredo de *Breaking Bad* também explora em grande proporção a dualidade entre o bem e o mal, que fazem com que surjam em Walter os mais variados conflitos internos e desde o princípio da história seja posto à prova seu senso de moralidade, sendo que ele ao passo que a personagem avança é cada vez mais sufocado. Outro aspecto que o constrói é o fato de que em paralelo a emergência de seu perfil criminoso, durante grande período, apresenta atitudes pendulares e paradoxais, que ora o colocam em um lugar de confiança, força e determinação, ora a levam a dúvida, desespero e vulnerabilidade, mas que a cada novo rompimento o encaminham a um lugar no qual não mais haverá espaço para abalos ou incertezas, estando disposto a praticar aquilo que necessário for, independente das consequências, para vencer os obstáculos que em sua frente aparecerem e garantir seu êxito.

Quanto aos rompimentos sofridos por Walter, é possível identificar que esses ocorrem principalmente em momentos de grande estresse e que causam a ele dano emocional e tem a potencialidade de manifestar no protagonista os sentimentos de medo ou raiva e as sensações

de confusão e insegurança, tornando borrados seus traços éticos e morais e contribuindo diretamente nas ações assumidas pela personagem. Já no que diz respeito ao seu processo de transformação, ele ocorreu de maneira lenta e progressiva, sendo que cada mudança foi consequência dos fatos postos em sua vida e das escolhas feitas por White a partir das situações colocadas, na qual nenhuma ponta ficou solta e todas as engrenagens que o impeliram a agir foram postas à mostra revelando seu espírito.

## REFERÊNCIAS

- ARANTES, Aldinéia Cardoso. **O estatuto do anti-herói**: estudo da origem e representação, em análise crítica do *satyricon*, de Petrônio e *Dom Quixote*, de Cervantes. 2008. 116 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2008.
- ATAIDE, Vicente de Paula. **A narrativa de ficção**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1973.
- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.
- BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Ática, 1985.
- BURIAN, Fran. CORRETGER, Glòria. *La imagen-laberinto en la ficción televisiva norteamericana contemporânea. Series de tiempo y mundos virtuales*. In: **Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión**. Organizado por Miguel Angel Pèrez-Gómez. Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 2011.
- CALDAS, Victor Hugo de Carvalho. **O jornalista segundo a televisão**: uma análise da série *The Newsroom*. 2016. 149 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Informação e Comunicação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.
- CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- CASCAJOSA, Concepción. **Por un drama de calidad en televisión - la segunda edad dorada de la televisión norteamericana**. Sevilla, 2005.
- COCA, A. P; SANTOS, A. **Formatos de Ficção Seriada Televisual**: Tradições e Perspectivas. Intercom: Foz do Iguaçu, 2013.
- FIELD, Syd. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva: 2001.
- FISCHER, Sandra; NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. **Vilões, Heróis e Lugares na Telenovela Brasileira Contemporânea**: A Favorita e Insensato Coração. Revista Comunicación, Sevilla, v. 1, n. 10, p. 743-754, 2012.
- FOSTER, E. M. **Aspectos do Romance**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- GANCHO, Cândida. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2006.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?**. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- LACALLE, Charon. **As novas narrativas da ficção televisiva e a Internet. The new narratives of television fiction and the Internet**. MATRIZES. Ano 3 – nº 2 jan./jul. 2010. São Paulo, p. 79-102.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.
- MARTIN, Brett. **Homens difíceis**: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias. São Paulo: Aleph, 2014.

MARTÍNEZ, Alberto. *Una máquina de contar historias. Complejidad y revolución del relato televisivo*. In: **La Televisión en España**, Informe 2012, Ediciones Deusto. Barcelona: La Televisión en España, 2012. pp. 267-288.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MITTELL, Jason. **Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea**. MATRIZES, Ano 5, nº 2, jan./jun. 2012, São Paulo, p. 29-52.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. PELEGRINI, Christian. *Narrativas Complexas na Ficção Televisiva*. In: **Revista Contratempo**, v. 26, n. 1, ed. Abril, ano 2013. Niterói: Contratempo, 2013. Pags: 21-37.

NETTO, Alvim Antônio. **Metodologia da Pesquisa Científica**: guia prático para apresentação de trabalhos acadêmicos. Florianópolis: VisualBooks, 2005.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

\_\_\_\_\_. **Dramaturgia**: a construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.

PERIPOLLI, Monica Silveira. **A Química de Walter White**: construção do anti-herói na narrativa de *Breaking Bad*. 2015. 101 p. Monografia (Graduação em Comunicação) – Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015.

REY, Marcos. **O Roteirista Profissional**: televisão e cinema. 3. ed. São Paulo: Ática: 1995.

SANTOS, Maíra. **De I Love Lucy à Lost**: Aspectos Históricos, Estruturais e de Conteúdo das Narrativas Seriais Televisivas Norte-Americanas. Intercom: Novo Hamburgo, 2010.

\_\_\_\_\_. **‘Não é TV’ – Estratégias comunicacionais da HBO no contexto das redes digitais**. 2011. 151 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011.

SILVA, M. V. B. **Cultura das séries**: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. Galáxia (São Paulo, Online), n. 27, p. 241 – 252, jun. 2014.

THOMSON, David. **Breaking Bad**: The Official Book. Nova Iorque: Sterling, 2015.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. **Guia de normalização de trabalhos acadêmicos da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS**. Biblioteca da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Porto Alegre, 2017.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

***BREAKING BAD: TEMPORADAS***

BREAKING BAD. Primeira temporada. Criador: Vince Gilligan. Intérpretes: Bryan Cranston, Aaron Paul, Anna Gunn et al. Estados Unidos. Sony Pictures, 2008. 3 DVDs (346min), son. Color.

BREAKING BAD. Segunda temporada. Criador: Vince Gilligan. Intérpretes: Bryan Cranston, Aaron Paul, Anna Gunn et al. Estados Unidos. Sony Pictures, 2009. 4 DVDs (615min), son. Color.

BREAKING BAD. Terceira temporada. Criador: Vince Gilligan. Intérpretes: Bryan Cranston, Aaron Paul, Anna Gunn et al. Estados Unidos. Sony Pictures, 2010. 4 DVDs (613min), son. Color.

BREAKING BAD. Quarta temporada. Criador: Vince Gilligan. Intérpretes: Bryan Cranston, Aaron Paul, Anna Gunn et al. Estados Unidos. Sony Pictures, 2011. 4 DVDs (610min), son. Color.

BREAKING BAD. Quinta temporada. Criador: Vince Gilligan. Intérpretes: Bryan Cranston, Aaron Paul, Anna Gunn et al. Estados Unidos. Sony Pictures, 2012. 3 DVDs (375min), son. Color.

BREAKING BAD. A temporada final. Criador: Vince Gilligan. Intérpretes: Bryan Cranston, Aaron Paul, Anna Gunn et al. Estados Unidos. Sony Pictures, 2013. 3 DVDs (391min), son. Color.

**APÊNDICE A – Amostra da decupagem da série - sequências de Walter White**

Temporada 01 – Episódio 01 – <i>Breaking Bad</i>		
Cena/Sequência	Tempo	Descrição de cena/sequência
1	00'26"	Walter White dirige desesperadamente um RV por uma estrada de terra.
2	01'08"	Após perder o controle do veículo e sair da estrada, colide em um pequeno barranco. Sai do <i>trailer</i> vestido apenas com sapatos e cueca.
3	01'25"	Ao escutar o som de sirenes entra em um estado agudo de desespero.
4	02'15"	Grava um breve depoimento destinado à sua família, pensando que aquela seria uma das últimas oportunidades de expressar seus sentimentos para as pessoas mais importantes em sua vida.
5	03'35"	Prepara-se para enfrentar as autoridades policiais com arma em punho.
6	05'00"	Enquanto se exercita no fim da madrugada, Walter observa o quadro de menção recebido por sua contribuição dada em pesquisa acerca de <i>Radiografia Próton</i> pela qual foi concedido Prêmio Nobel no ano de 1985. Baixa a cabeça em gesto de frustração/arrependimento.
7	05'16"	É parabenizado por sua esposa por seu aniversário de 50 anos.
8	05'34"	Seu filho, Walter Jr., que tem dificuldades motoras por conta de uma paralisia cerebral, chega à sala de jantar para juntar-se a família no café da manhã.
9	05'48"	Ao ser repreendido pela mãe por seu atraso o jovem adolescente reclama da falta de água quente em casa.
10	07'25"	Walter está em sala de aula. Vê-se uma clara desmotivação e/ou desinteresse de seus alunos.

11	08'27"	Um casal de estudantes conversa/namora no fundo da sala interferindo na aula. Ao ter a atenção chamada por Walter o estudante é obrigado a retornar para seu assento. Porém, o jovem afronta seu professor arrastando a cadeira até sua classe.
12	09'11"	Walter está agora em seu segundo emprego, em um lava a jato, onde trabalha como caixa.
13	09'45"	É solicitado que deixe sua função original para lavar carros. Irrita-se com a situação.
14	10'10"	É abordado pelo mesmo estudante que o afrontou em sala de aula e descobre que ele é o dono do carro, um <i>Corvette</i> , que está limpando. O garoto o ironiza e tira uma fotografia dele ajoelhado com balde e esponja em mãos. Enquanto isso, a namorada do jovem fala ao telefone e comenta sobre a situação.
15	10'30"	White, retornando para casa, tenta fechar o porta-luvas de seu carro, mas percebe que este está com estragado. Se decepciona.
16	10'45"	Ao chegar em casa é recepcionado por amigos e familiares que vieram para a sua festa de aniversário surpresa. Fica claramente constrangido.
17	11'30"	Walter Jr. segura a arma de Hank, cunhado de Walter, e convida o pai também a pegar o artefato.
18	11'44"	Walter comenta sobre o peso da arma e Hank o desmoraliza em frente ao filho e parte dos convidados. Novamente White mostra constrangimento.
19	12'00"	Hank faz um breve discurso e diz que Walter tem o cérebro do tamanho de <i>Winsconsin</i> , desprezando-o mais uma vez, e logo após pede para ligarem a televisão. Glorifica-se diante de todos com a apreensão de drogas feita por sua equipe e vista por todos na sala, como se estivessem diante de um show. Walt deveria ser o centro das atenções, já que a reunião ali era por conta de seu aniversário, porém ele fica em segundo plano na ocasião.
20	13'35"	Hank convida Walter para acompanhá-lo em uma apreensão para que ele possa animar um pouco a sua vida.

21	15'05"	Skyler tenta masturbá-lo, porém ele não está à vontade. Finalmente quando se sente relaxado sua esposa vibra por ter conseguido atingir sua meta em relação à um artigo que ela havia colocado à venda na Internet. Skyler estava com o computador em seu colo durante todo o processo. Walter se decepciona.
22	16'26"	Walter começa a tossir e desmaia no lava a jato.
23	17'23"	Na ambulância, a caminho do hospital, comenta que seu seguro não cobre todo aquele processo de cuidados médicos.
24	17'56"	Está em uma maca de ressonância. Na cena ele é apresentado de cabeça para baixo.
25	18'40"	Descobre que está com um câncer de pulmão inoperável.
26	20'04"	Skyler reclama que Walt utilizou o cartão de crédito que não poderia (mostra instabilidade e dificuldades financeiras). Ele está apático pela notícia recebida sobre seu câncer.
27	21'09"	Depois de mais uma vez ser solicitado a lavar carros em seu segundo emprego, em pleno sábado, e sendo tratado com ironia, Walter xinga Bogdan, dono do estabelecimento, e se demite. Ao sair derruba alguns objetos e faz um gesto obsceno.
28	21'25"	Está solitário e triste em frente à piscina de sua casa (suja e cheia de folhas).
29	22'21"	Liga para Hank e pede para acompanhá-lo em uma apreensão de drogas.
30	25'05"	Walter pede a Hank para ver o laboratório de metanfetamina recém invadido. Hank permite.
31	26'52"	Enxerga na placa de Pinkman " <i>The Capn</i> ", alusão ao seu apelido " <i>Captain Cook</i> ".
32	27'35"	White vai até a casa de Jesse Pinkman.
33	29'24"	Convida o ex-aluno para ser seu sócio na produção de metanfetamina. Jesse o ironiza e Walter ameaça entregá-lo caso não aceite a parceria.
34	31'42"	Walt aparece roubando materiais da escola onde dá aulas.

35	33'18"	Despreza Jesse por não saber questões básicas de Química e os dois têm uma breve discussão sobre como produzirão metanfetamina.
36	35'25"	Walter vai até Mesa – Crédito Sindical e saca todas as suas economias para comprar o RV que o vimos dirigindo no início do episódio.
37	36'08"	Pinkman questiona Walter sobre as razões de ele estar entrando no mundo do tráfico de drogas e se o ex-professor está louco ou deprimido.
38	36'51"	Walter diz: “Eu estou acordado”.
39	38'06"	Alguns jovens caçoam de Walter Jr. em uma loja de roupas.
40	38'54"	Walter derruba um deles por trás (esse já é um outro Walt) com certa violência.
41	41'22"	Jesse começa a filmar Walter no RV, que é o laboratório móvel dos dois, pelas roupas que White veste, apenas sapatos e cueca.
42	42'50"	Pinkman faz elogios pelo resultado que seu ex-professor obteve em sua primeira vez produzindo metanfetamina.
43	43'17"	Jesse diz que irá experimentar a droga recém feita e Walter fala a ele que não, pois os dois apenas a produzem e não a consomem. Pinkman o pergunta: “Desde quando?” e pontua que ele deve ter assistido muito <i>Miami Vice</i> e que as coisas não são assim.
44	48'04"	Desesperado e quase sendo morto por traficantes, que foram levados por Jesse até o laboratório, Walter diz que pode ensiná-los sua receita caso deixe ele e Pinkman viverem.
45	49'12"	Um dos traficantes solta no rosto de Walter fumaça de cigarro e neste momento há um tensionamento na situação, pois Walter fica incomodado com o ato.
46	50'00"	Walter prende os traficantes no <i>trailer</i> e tenta matá-los com fósforo vermelho.
47	52'29"	Depois do acidente e da gravação de seu depoimento, White tenta dar um tiro em sua boca, porém não obtém sucesso, uma vez que sua a está travada. Walter chora.

48	55'09"	Walter literalmente lava seu dinheiro.
49	57'05"	O episódio termina com uma cena de sexo e Skyler perguntando a ele – “Walt, é você mesmo?”

**Temporada 02 – Episódio 01 – *Seven  
Thirty-Seven***

<b>Cena/Sequência</b>	<b>Tempo</b>	<b>Descrição de cena/sequência</b>
1	01'40"	Walter entrega a Tuco um novo lote de metanfetamina. Dessa vez a droga tem sua coloração azul, resultado do recente processo químico utilizado por ele e Jesse na fabricação do produto. Tuco, ao experimentá-la, aprova a qualidade dos novos cristais.
2	02'20"	Walter recebe o dinheiro combinado. Logo após um dos assistentes de Tuco intervém, dizendo que White e Jesse devem saber para quem estão trabalhando. Tuco questiona sua segurança do porquê ele ter falado isso. A situação fica tensa e Walter tenta apaziguar o contexto, sinalizando que está tudo bem. Tuco parece aceitar a ideia, entretanto, repentinamente, começa a espancar seu subordinado. Walter e Jesse ficam em estado de choque com o ocorrido. Tuco vai embora.
3	04'27"	Pinkman e White entram no carro do primeiro com a respiração ofegante. Walter pega um dos maços de dinheiro que recebeu e começa a calcular o quanto seria necessário para que sua família possa manter-se após sua morte. Chega ao número de US\$737.000. Reforça para si que esse é o valor que precisa, correspondendo a 11 semanas mais de produção. Os dois iniciam sua partida.
4	06'15"	Tuco surge trazendo o segurança agredido, que parece ter convulsões. Ele está sem pulso. Walter diz que Tuco deve levá-lo ao hospital, chamar uma ambulância. O traficante responde que White deve fazer algo, pois é inteligente. Walter tenta

		reanimá-lo com uma massagem cardíaca, porém o procedimento não funciona. Tuco sugere uma respiração boca-a-boca e manda Jesse fazê-la, mas White o impede. O homem está morto. Ao perceber isso Tuco começa a chutá-lo com grande raiva. Pinkman e Walt se afastam horrorizados.
5	09'00"	Ao tentarem retirar-se do ferro Walter e Jesse são questionados por Tuco da razão de eles terem pressa. Walter diz que ele acha que já terminaram o que tinham para fazer por ali. Tuco se aproxima dos dois de maneira intimidadora e afirma que eles já terminaram. Ao dar as costas para o traficante, Jesse é pego pelo pescoço e atirado no chão. A dupla se vai.
6	11'00"	Walter chega em casa. Skyler está no banheiro e grita dizendo sua localização. Não obtém resposta. Sai de seu quarto em direção à sala. Encontra seu marido em pé, em frente à televisão, trocando de canais. Ele parece desconectado. Skyler o chama, mas não há reação de White. Ela toca em seu ombro e ele se assusta. Walt se mostra paralisado, entretanto ao ser questionado se tudo está bem ele diz que sim. Sky nota o chapéu que o marido utiliza quando incorpora Heisenberg.
7	12'32"	Walter desliga a televisão e deixa seu chapéu sobre ela. Skyler está na cozinha e questiona acerca de onde ele estava. Silêncio. Walt se aproxima da esposa, deposita sua mão sobre o ombro dela e encosta a cabeça no mesmo lugar. Parece começar a chorar, ao mesmo tempo que a toca. Ele abre seu cinto e Skyler diz que seu rosto está com creme e que antes irá limpá-lo. Walter ignora a observação e começa a penetrá-la. No entanto, Sky pede que ele pare. White tenta continuar até o instante que ela grita mandando-o parar. Há um grande mal-estar e Skyler fica ofegante e assustada pela agressão. Walter sai da cozinha e vai até o quintal.
8	14'30"	Walter senta-se em uma cadeira em frente à piscina. Skyler vai até ele e diz que o marido não pode descontar nela as tensões de seu contexto. Enquanto isso, Walter Jr. chega em casa. Percebe

		a desordem na cozinha e uma mancha verde na geladeira no ponto em que Skyler bateu a cabeça enquanto Walter a violentava. O garoto fica intrigado.
9	16'20"	Walter está na casa de Jesse. O segundo se mostra apavorado, dizendo que eles irão morrer. Os dois discutem sobre a situação. Jesse mostra uma arma para Walter, sugerindo que eles devem matar Tuco. Walt se mostra resistente, porém pede que Pinkman relate para ele o passo-a-passo da ação. Ao fim da demonstração o professor pergunta para Jesse quantas balas a arma comporta. O jovem não consegue abrir o revólver para contá-las.
10	25'05"	Ao chegar em casa à noite, Walter dá-se conta que um carro, parecido com o de Tuco, vigia sua casa, assim como Jesse, na cena anterior, havia relatado, porém em relação a si. Walt fica paralisado.
11	26'45"	É de manhã e Walter está vigiando a rua a partir da janela da sala-de-estar. Assusta-se quando o telefone de casa toca. É Marie. Skyler caminha pelo corredor que liga os quartos a cozinha e quando chega ao aparelho apenas o desliga. Walt dá bom dia a ela que lhe questiona se ele passou a noite inteira na sala. O professor de Química nega, no entanto, sua esposa parece não acreditar exatamente naquilo que escuta. Logo após a saída de Sky, White retira do sofá uma faca que havia escondido lá.
12	28'23"	Walter se encontra mais uma vez na casa de Jesse. Ele se mostra desestabilizado com o acontecimento da noite anterior. Pinkman sugere que White também compre uma arma, mas Walt tem um diferenciado plano para matar Tuco. Ele quer envenená-lo.
13	35'20"	Walter e Jesse produzem o veneno que servirá para matar Tuco. Combinam como colocarão em prática o plano de ação.
14	37'15"	O celular do professor de Química toca e é Hank. Ao espectador parece que o receio de Pinkman se confirmou. Na verdade,

		porém, o policial liga desculpando-se ao cunhado por ele ter ido até a casa do segundo tentar reaproximar Skyler e Marie. Hank se encontra na cena de um crime e resolve enviar uma fotografia para Walter. São os dois seguranças de Tuco mortos. Walt e Jesse ficam paralisados.
15	39'00"	Walter pega a arma de Jesse na cozinha e corre em direção à sua casa. Sugere que Jesse saia da cidade. White chega ofegante em sua residência. Chama por Skyler e pelo filho. Não obtém resposta. Escuta um leve barulho e fica apreensivo. Caminha pelo corredor com a arma em punho e ao chegar ao banheiro encontra a esposa relaxando em um banho de espuma. Ela o questiona sobre o lugar que esteve durante o dia, mas não recebe resposta. Ao virar-se para a porta Skyler não encontra ninguém.
16	41'27"	Walter está no futuro quarto de Holly em busca do dinheiro escondido no sistema de ventilação da casa. Skyler chama por ele. O professor esconde os maços de notas e a arma em uma caixa de fraldas.
17	44'10"	Walter está sentando próximo a Skyler no banheiro. Sky pede que o marido converse com ela. Ele a olha e diz que não sabe por onde começar. Antes de continuar sua fala recebe uma ligação. Verifica o celular e desliga o telefone. Ao perceber uma sombra no lado externo da casa se levanta e sai do banheiro. Sky não compreende o comportamento estranho do marido. Ao olhar para a rua vê Jesse em um carro. Vai até o jovem e o questiona do porquê ele estar lá. Jesse se mostra nervoso. Tuco se levanta no banco traseiro do veículo, armado, e manda Walter entrar no carro. Eles se afastam lentamente da casa de Walt.

Cena/Sequência	Tempo	Descrição de cena/sequência
1	06'30"	Depois da partida de Skyler, Jr. e Holly, Walter está sozinho em casa. Sentado em uma cadeira próximo a piscina, ele joga fósforos na água. Por um instante, então, decide queimar todo o dinheiro que conseguiu com a venda de metanfetamina para Gustavo Fring. Entretanto, ao dar-se conta do que fazia, joga as notas em chamas na piscina para recuperá-las.
2	11'20"	Enquanto Walter recolhe a última nota jogada na piscina, Hank chega na casa do cunhado para auxiliá-lo com sua mudança. Em determinado ponto, no momento em que os dois colocam os pertences de Walt no porta-malas de seus respectivos carros, White tenta pegar a mala que contém seu dinheiro, porém Hank não permite que o cunhado carregue peso. Ao ser questionado se havia colocado ali blocos de cimento, Walter diz que o que há na mala é meio milhão de dólares. Hank acha graça e comenta que aquele deve ser o espírito.
3	14'33"	Durante o café da manhã, Skyler, Jr. e Holly recebem uma ligação de Walter e escutam pela secretária eletrônica ele repassando seu novo endereço e querendo saber como as coisas estão. Jr. decide atender o pai e pede uma carona até a escola para ele. O jovem parece estar revoltado com sua mãe.
4	15'40"	Walter faz um sanduíche em seu apartamento. Recebe uma mensagem no celular que o convoca para ir até os <i>Pollos Hermanos</i> .
5	17'05"	Todos da escola de Walter se encontram reunidos no ginásio do colégio. Alguns estudantes manifestam seus sentimentos em relação ao acidente aéreo ocorrido na cidade. Walt é convidado a falar. Seu discurso tem a intenção de motivar os presentes ali, mas ele parece não ser exatamente compreendido por seu público.
6	25'15"	Walter leva Jr. até em casa. Pede que o filho mande um "oi" para Skyler. O garoto diz que ele deve entrar, pois a casa é também dele, mas Walt se nega.

7	31'33"	Skyler vai até o apartamento de Walter. Ela quer o divórcio. Durante a conversa ele admite ser traficante/produtor de metanfetamina. Sky se vai sem mais querer estabelecer diálogo. Ela está chocada.
8	36'00"	Walter busca Jesse na saída de sua reabilitação. Leva-o para seu apartamento, local em que o jovem ficará hospedado.
9	39'15"	Walter está nos <i>Pollos Hermanos</i> . Recebe uma oferta de trabalho de Gus Fring. Diz que não a aceitará, pois decidiu transformar sua vida. De todo modo, Gustavo explana suas intenções, o que faz Walter ficar pensativo, pois poderá ganhar uma grande quantia de dinheiro em um espaço de tempo reduzido. Porém, parece resistir a tentativa do empresário.

**Temporada 04 – Episódio 01 – *Box Cutter***

<b>Cena/Sequência</b>	<b>Tempo</b>	<b>Descrição de cena/sequência</b>
1	06'55"	Depois de ordenar a morte de Gale, Walter é mantido em cárcere por Mike. Jesse é trazido por Victor até o laboratório. Após de descobrir que Boetticher está de fato morto, Ehrmantraut liga para Gus Fring, ao que parece. Walt mostra um ar de arrogância e de sujeito vitorioso.
2	14'00"	Walter e Jesse continuam mantidos presos por Mike e Victor. O primeiro percebe que faltam poucos minutos para que ele e Pinkman comecem um novo dia de produção. Victor, que antes havia mandado Walt calar a boca, levanta-se irritado e inicia os preparativos para a fabricação de mais uma parte do lote que deve ser entregue para Gus. Todo o tempo que ele vigiou Walter e Gale foi não apenas para mantê-los sob os olhos de alguém de confiança de Fring, mas também para aprender a cozinhar metanfetamina. Victor ironiza Walt.

3	26'12"	Enquanto Victor prepara a produção, Walter o ironiza em voz baixa, acreditando que ele não saberá exatamente os passos da fabricação. No entanto, o subordinado de Gus frustra as expectativas de Walt. Fring chega ao laboratório e está com uma raiva extrema. Não fala qualquer palavra. Victor tem ar de satisfação. Gustavo veste uma das roupas de proteção utilizadas na fabricação de metanfetamina. Durante o processo, Walter começa a dizer que a morte de Gale é culpa de Fring e mostra uma atitude de certo desespero. Tenta humilhar Victor, mas esse pouco se importa com a complicada linguagem utilizada por White. Gus pega um estilete. Walter acha que será morto, mostra extremo nervosismo, pois Fring se aproxima dele. Este se afasta e, repentinamente, ataca Victor, cortando o pescoço do mesmo. Todos se chocam, inclusive Mike. Walt fica nauseado. Gus joga Victor aos pés de White e sai sem dizer qualquer palavra. Veste-se e antes de ir embora do laboratório fala que eles devem voltar a trabalhar.
4	37'34"	Walter e Jesse limpam a sujeira feita por Gus.
5	40'43"	Os dois estão em um restaurante e vestem roupas idênticas. As que eles usavam no laboratório precisaram ser descartadas, pois foram manchadas com o sangue de Victor. Walter quer tentar traçar o próximo passo para que ele e Jesse se protejam de Fring. Mas o jovem diz que nesse momento todos se encontram em uma mesma página. Suas ideias parecem mais lúcidas que as de seu parceiro.
6	44'08"	Walter retorna para buscar seu carro.

Temporada 05 – Episódio 01 – *Live  
Free or Die*

Cena/Sequência	Tempo	Descrição de cena/sequência
----------------	-------	-----------------------------

1	00'02"	Walter toma café da manhã em um restaurante. Com as mãos ele parte o bacon em seu prato ao meio e realiza o mesmo gesto que Skyler fazia em seus aniversários, formando o número de anos sobre a comida (52). Ele está com barba e cabelos grandes, sua expressão é de cansaço e as marcas no rosto são visíveis. Conversa com a garçonete, que comenta que Walter vem de um estado distante (New Hampshire). Ela pergunta o que ele faz ali e a resposta é curta: "Negócios".
2	02'00"	Ele pede licença e se levanta para ir ao banheiro. Lá conversa com um homem, que instantes antes havia entrado no restaurante. Dá-lhe um pacote de dinheiro e recebe um molho de chaves. Antes de sair do banheiro Walter toma comprimidos de tratamento contra o câncer. Quando está prestes a ir embora do estabelecimento a atendente lhe deseja feliz aniversário e o chama de Sr. Lambert, nome de solteira de Skyler.
3	03'30"	Chegando até seu carro vemos escrito na placa " <i>Live free or die</i> ". Walter (Sr. Lambert) pega uma mala. Vê-se que suas roupas são sujas e surradas. Ele caminha até outro veículo, que tem uma arma de alto calibre em seu porta-malas.
4	04'45"	Skyler fala com Walter ao telefone sobre a morte de Gustavo Fring. Ela está na casa de Hank e Marie sob proteção do DEA, uma vez que seu cunhado foi ameaçado pelo cartel, a princípio. Walter fala que tudo acabou e que estão a salvo. Ela compreende que foi seu marido que matou Fring.
5	05'42"	Walter chega em casa e recolhe todos os apetrechos utilizados para fabricar a bomba que matou Gus. Lembra-se por um instante que também precisa recolher as flores que serviram para envenenar Brock e incriminar seu inimigo diante de Jesse. Tudo é posto no porta-malas de seu carro.
6	07'23"	A família White retorna por completo para a sua casa. Jr. está agitado pelo ocorrido com Gus e Skyler tem atitude estranha no encontro com Walter. Walter Jr. diz que Gus é um grande traficante e que Hank estava observando-o há um longo tempo.

		Todos acreditam que o grande perigo está eliminado. Jr. exalta Hank. Walter vai até o quarto.
7	08'56"	Ele fala com Skyler, que não lhe dá resposta. É carinhoso com Holly, conversa com a recém-nascida. Insiste em dialogar com a esposa e ela diz, a certo momento, que está com medo do próprio marido. Skyler sai do quarto e Walter se senta na beira da cama, vira o rosto, olha para o espelho, faz o gesto de saudação para si mesmo e balança a cabeça como se o que a esposa acabou de dizer fosse uma grande bobagem. Levanta-se repentinamente, parece ter esquecido algo importante que pode incriminá-lo.
8	15'00"	Mike, Jesse e Walter se encontram em uma estrada de terra. Mike desce de seu carro aos gritos com Walter, sua arma em punho, apontando para o ex-professor. Jesse se coloca no meio dos dois e pede que Mike escute White. Walter diz que eles têm problemas em comum, as câmeras postas por Fring no laboratório e em vários outros pontos que filmavam todos os passos dos que circulavam nas propriedades de Gus. Walter pergunta para Mike onde no qual essas imagens ficavam armazenadas e o ex-segurança de Fring diz que no <i>laptop</i> no escritório de Gus nos fundos do restaurante. Os três seguem para algum lugar.
9	17'19"	Mike, Jesse e Walter estão na casa do jovem tentando descobrir o local para o qual o computador foi levado pela polícia. Mike diz que eles estão ferrados e apenas por insistência de Walter fala o lugar. White quer criar um dispositivo que elimine as provas do aparelho, mas Mike acha improvável essa possibilidade. Eles discutem sobre o que fazer e Jesse dá a ideia de fabricarem um imã.
10	21'22"	Vão a um ferro velho tentar colocar a ideia do jovem em prática.
11	25'00"	O trio está realizando testes para a construção de um grande dispositivo magnético. O projeto dá certo.

12	31'05"	Os três realizam seu ousado plano e obtêm sucesso. Conseguem eliminar as provas existentes no computador de Fring dentro de um forte policial.
13	35'25"	Mike, Jesse e Walter fogem e o primeiro fica desconfiado do resultado final da operação. Walter, de maneira arrogante, tem todas as respostas para questionamentos e reforça sua suposta superioridade a cada ponto elencado no diálogo.
14	37'46"	Walter está no escritório de Saul. O advogado dá explicações sobre o dinheiro investido no pagamento das dívidas de Ted Beneke, ex-amante de Skyler, com a Receita. Ele parece estar esgotado com relação a seu cliente e diz que os dois irão romper, pede que ele vá embora. Walter se levanta ameaçador e fala que eles terminarão quando ele disser que isso pode ser feito.
15	40'55"	Walter chega em casa e encontra Skyler e Holly no quarto do casal. Comenta com a esposa que sabe o que ocorreu com Ted. Ele abraça Skyler, que claramente se sente desconfortável, e diz que a perdoa. Ela não sabe bem como reagir, parece ter medo do que Walter se transformou.

**Temporada Final – Episódio 01 –  
*Blood Money***

<b>Cena/Sequência</b>	<b>Tempo</b>	<b>Descrição de cena/sequência</b>
1	00'55"	Walter chega de carro a sua antiga casa. Ele veste roupas sujas e velhas, sua barba está grande, assim como seus cabelos. Invade o terreno, que agora foi cercado e tem a entrada proibida. Abre a porta da moradia, observa aquilo que restou, vê que alguns jovens andam de skate em sua antiga piscina. Vai até o quarto e abre a tomada na qual havia escondido a cápsula de ricina. Ela ainda está lá. Walter a resgata. É visto por sua ex-vizinha, Carol, que fica em estado de choque ao enxergá-lo.

2	05'08"	Hank sai do banheiro carregando o livro. Encontra-se em choque. Antes de voltar para a piscina, guarda o volume na bolsa de Marie. Fica observando Walter através da cortina. No momento que entra Marie está chamando o cunhado de demônio de maneira descontraída. O policial diz não estar sentindo-se muito bem e afirma que quer ir para casa. Ao sair ele se mostra agitado.
3	08'40"	Walter abre o lava a jato. Conversa com Skyler sobre questões relacionadas ao cotidiano do trabalho. Porém, inicia um diálogo acerca da compra de um novo estabelecimento para aumentar a velocidade da lavagem de dinheiro. Skyler diz que pensará. Assim que Walter sai, Lydia aparece.
4	10'35"	Walter está no caixa. Lydia o interpela. Ela reclama que a pureza da metanfetamina vem caindo consideravelmente e pede ajuda de White. Ele a ignora. Assim que Lydia sai, Skyler vem até Walter e o questiona sobre quem lavaria um carro alugado. Ele é obrigado a admitir que Lydia é uma ex-parceira de negócios, que quer que ele retorne, mas diz negar-se a fazer isso.
5	25'42"	Saul liga para Walter. Conta que Jesse acabou de deixar cinco milhões de dólares com ele e que há problemas nisso. Walter está na quimioterapia e pede que Goodman apenas guarde o dinheiro, pois ele cuidará disso.
6	26'40"	Walter faz uma nova visita para Jesse, levando mais uma vez o dinheiro para jovem. Pede explicações do ocorrido e Pinkman responde que aquele dinheiro está sujo de sangue, como Walter havia dito a ele. White quase não se lembra do fato. Tenta explicar-se, argumenta que o dinheiro é de Jesse, fruto de seu esforço. O ex-professor diz que nada pode mudar o passado, mas que tudo está terminado e eles saíram daquele mercado. O que resta para eles agora é tentar viver uma vida normal e decente. White questiona Pinkman do porquê de o jovem querer dar parte de seu dinheiro para a neta de Mike. Jesse acredita que

		Mike está morto e que Walter sabe disso, que foi ele quem o matou. White nega e afirma que Mike está bem. Pinkman dissimula acreditar no que foi dito.
7	32'50"	Walter, Jr. e Skyler jantam, conversam sobre a vida. Skyler comenta que Hank continua não sentindo-se bem e a noite em família será cancelada. Walter levanta da mesa.
8	33'40"	Walter está no banheiro, pega um de seus remédios para o tratamento do câncer. Sente-se muito enjoado, vomita no vaso sanitário, ajoelhado. Quando levanta a cabeça percebe a falta do livro que ganhou de Gale.
9	34'48"	Antes de dormir ele procura o exemplar, pergunta a Skyler sobre, mas ela comenta que não sabia que o tinham em casa. Quando deita, Walter pergunta para esposa qual o problema de Hank. White desconfia que há algo relacionado com o desaparecimento do livro.
10	36'05"	Walt sai de casa, está com as roupas de dormir. Vasculha seu carro e encontra um rastreador de GPS.
11	40'00"	Walter chega na casa de Hank e Marie. O cunhado está na garagem, analisando evidências sobre o caso Fring. Quando vê White guarda os papéis rapidamente. Hank está agitado. Walter vai até ele, os dois têm uma conversa qualquer. O ex-professor diz que precisa voltar ao trabalho. Antes de partir, no entanto, questiona se Hank sabe algo sobre o rastreador. Eles se encaram, momento de tensão. Hank fecha sua garagem. Dá um soco em Walter, o policial está furioso, diz que o cunhado é Heisenberg. Walter afirma que não sabe de onde Schrader tirou a ideia, Hank o ignora. White fala que seu câncer voltou e que quer vencê-lo, mas que em seis meses Hank, de qualquer forma, não terá a quem processar. O policial diz para o cunhado trazer a esposa e suas crianças para a casa dele. White muda sua expressão e afirma que isso não acontecerá. Hank fala que não sabe quem Walter de fato é e com quem está conversando.

		Walter então o ameaça, alertando que Hank deve ser prudente. Os dois ficam encarando-se.
--	--	---