

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – PRODUÇÃO EDITORIAL**

Monica Silveira Peripolli

**A QUÍMICA DE WALTER WHITE:
CONSTRUÇÃO DO ANTI-HERÓI NA NARRATIVA DE *BREAKING
BAD***

**Santa Maria, RS
2015**

Monica Silveira Peripolli

**A QUÍMICA DE WALTER WHITE:
CONSTRUÇÃO DO ANTI-HERÓI NA NARRATIVA DE *BREAKING BAD***

Monografia apresentada à Comissão de Trabalho de Conclusão de Curso, do Departamento de Ciências da Comunicação, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito para obtenção do Grau de **Bacharel em Comunicação Social – Produção Editorial**.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Ferrer Koff

Santa Maria, RS
2015

Monica Silveira Peripolli

**A QUÍMICA DE WALTER WHITE:
CONSTRUÇÃO DO ANTI-HERÓI NA NARRATIVA DE *BREAKING BAD***

Monografia apresentada à Comissão de Trabalho de Conclusão de Curso, do Departamento de Ciências da Comunicação, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito para obtenção do Grau de **Bacharel em Comunicação Social – Produção Editorial**

Aprovado em 15 de dezembro de 2015:

Prof. Dr. Rogério Ferrer Koff (UFSM)
(Orientador)

Prof. Me. Alexandre Maccari Ferreira (Unifra)

Prof. Dr. Leandro Stevens (UFSM)

Santa Maria, RS
2015

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, sou grata Àquele que deu força às minhas mãos e pelo qual todas as coisas foram feitas, e que sem Ele, nada do que existe teria sido feito.

À minha família, pelo apoio, paciência, compreensão e cuidado.

À dona Cleusa, sr. Nelson e Jr., pelos braços abertos, suporte e acolhimento quando precisei.

Aos meus colegas, pelos risos, criatividade e convivência, que já sinto saudade.

Aos meus *teachers* Kelen e Giuliano, pelos incentivos e inspiração.

Aos professores da Facos, que me permitiram desenvolver talentos e superar limitações.

Ao meu orientador, que para expressar minha gratidão e admiração, reproduzo o que disse Isaac Newton, e afirmo que se fui além, é porque estive sobre os ombros de um gigante.

Enfim, são dignos dos meus agradecimentos todos aqueles que das formas mais sutis às mais grandiosas me impulsionaram a buscar a excelência neste trabalho.

Os anjos ainda são brilhantes, embora o mais brilhante dentre eles tenha caído. Mesmo que todas as sórdidas silhuetas vestissem os trajes da Benevolência, ainda assim a Benevolência preserva, sempre, sua aparência benévola.

(William Shakespeare)

RESUMO

A QUÍMICA DE WALTER WHITE: CONSTRUÇÃO DO ANTI-HERÓI NA NARRATIVA DE *BREAKING BAD*

AUTORA: Monica Silveira Peripolli
ORIENTADOR: Rogério Ferrer Koff

Desde o início do século XXI, nota-se o lançamento de séries de TV do gênero drama que incluem anti-heróis como protagonistas. Personagens com comportamentos imorais e ao mesmo tempo empáticos são características destes programas, e *Breaking Bad* é um deles. A série de Vince Gilligan foi ao ar nos Estados Unidos entre 2008 e 2013, e apresentou Walter White como personagem principal. Visto que o protagonista desta série se transforma, e de um homem comum passa a ser um criminoso, analisou-se através das teorias do roteiro e da narrativa fílmica, como Walter White foi construído. As principais categorias em que ele foi observado foram as de *temporalidade, narrador e ponto de vista do personagem, conflito e empatia*. É demonstrado que o personagem se transforma por meio de suas escolhas sob pressão. Foi também observado que através das características positivas do protagonista e dos conflitos que ele enfrenta, ele se mantém um personagem empático até o final da série.

Palavras-chave: Personagem. Narrativa. Série de TV. Empatia.

ABSTRACT

WALTER WHITE'S CHEMISTRY: THE CONSTRUCTION OF THE ANTI-HERO IN THE NARRATIVE OF *BREAKING BAD*

AUTHOR: Monica Silveira Peripolli

ADVISOR: Rogério Ferrer Koff

Since the beginning of the 21st century, it can be noticed the release of TV drama series which include anti-heroes as the protagonists. Empathetic characters with immoral behavior at the same time are the features of these programs, and *Breaking Bad* is one of them. Vince Gilligan's TV series aired in the United States from 2008 to 2013, and introduced Walter White as the main character. Since the protagonist of this TV series changes, and from an ordinary man he becomes a criminal, it was analysed by the screenwriting and film theories, how Walter White was created. The main categories observed on him were *temporality*, *narrator* and *character's point of view*, *conflict* and *empathy*. It was shown that the character changes through his choices under pressure. It was also seen that through the positive qualities of the protagonist and the conflicts that he has to face, he remains as the empathetic character he used to be until the end of the series.

Keywords: Character. Narrative. TV series. Empathy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Gráfico dos três níveis de conflito propostos por Robert McKee (2011, p. 144)...	50
Figura 2 – 101. Walter vai até Jesse chatageá-lo.....	58
Figura 3 – 101. Walter dá aula de química.....	58
Figura 4 – 103. Walter lembra de Gretchen na universidade.....	59
Figura 5 – 201. Walter imagina Skyler diante de si.....	59
Figura 6 – 101. Prato preparado por Skyler no café da manhã para Walter.....	62
Figura 7 – 504. O café da manhã de Walter um ano depois de se envolver com o crime.....	62
Figura 8 – 305. Combo e Jesse negociam o trailer.....	63
Figura 9 – 313. Walter e Skyler compram a casa.....	63
Figura 10 – 101. <i>Flashforward</i> no início de <i>Breaking Bad</i>	64
Figura 11 – 101. Três semanas antes. Narrador épico indica o tempo antes dos eventos das primeiras cenas do piloto.....	64
Figura 12 – 201. Enigmático urso de pelúcia cai na casa de Walter.....	65
Figura 13 – 201. Homens cobrem corpos na casa de Walter.....	65
Figura 14 – 501. <i>Flashforward</i> exibido no início da quinta temporada. Esta cena também fez parte do episódio final da série.....	65
Figura 15 – 503. Uma das montagens que mostram Walter e Jesse produzindo metanfetamina.....	65
Figura 16 – 410. <i>Time-lapse</i> na série.....	66
Figura 17 – 412. Outro uso do recurso de <i>time-lapse</i> em <i>Breaking Bad</i>	66
Figura 18 – 101. Walter acompanha Hank em uma ronda.....	67
Figura 19 – 101. Jesse pede para Walter não denunciá-lo e foge.....	67
Figura 20 – 102. Doze horas antes. Recurso de narrativa para indicação temporal.....	68
Figura 21 – 303. <i>Flashback</i> exibido por narrador épico.....	68
Figura 22 – 302. Leonel e Marco Salamanca esperam por Walter.....	68
Figura 23 – 302. Com uma mensagem de texto, Gus Fring salva Walter.....	68
Figura 24 – 411. Walter pede ajuda para Saul Goodman para fugir.....	69
Figura 25 – 411. Walter percebe que o dinheiro não está mais escondido.....	69
Figura 26 – 508. Hank percebe no livro a dedicatória “Para W.W.”.....	70
Figura 27 – 509. Hank retoma as investigações.....	70
Figura 28 – 106. Hank investiga o laboratório da escola.....	71
Figura 29 – 213. Hank pede doação financeira para ajudar Walter.....	71
Figura 30 – 201. Skyler espalha cartazes para procurar Walter.....	71
Figura 31 – 212. Walter Jr. mostra o site <i>www.savewalterwhite.com</i>	71
Figura 32 – 306. Hank tenta investigar o trailer.....	72
Figura 33 – 306. Hank vai embora, e Walter e Jesse saem do veículo.....	72
Figura 34 – 407. Hank vai com Walter, Jr. até <i>Los Pollos Hermanos</i>	73
Figura 35 – 407. Hank mostra para seus colegas as pistas sobre Heisenberg.....	73
Figura 36 – 413. Walter visita Hector Salamanca.....	74
Figura 37 – 413. Walter espera a bomba explodir no quarto de Hector.....	74
Figura 38 – 412. Walter olha para a planta.....	74
Figura 39 – 413. Narrador implícito exhibe a planta lírio-do-vale na casa de Walter.....	74
Figura 40 – 516. Walter guarda equipamentos em seu carro.....	75

Figura 41 – 516. Walter força uma reunião com Lydia e Todd para colocar a substância na bebida dela.....	75
Figura 42 – 101. Walter trabalha na lavadora de carros..	77
Figura 43 – 101. Walter com a arma de Hank em seu aniversário	77
Figura 44 – 101. Reação de Walter à festa surpresa de 50 anos.....	78
Figura 45 – 504. Walter se surpreende por não haver uma festa lhe esperando.	78
Figura 46 – 102. Walter pensa em como tirar a vida de Krazy-8.....	79
Figura 47 – 103. A lista de Walter: deixar Krazy-8 viver <i>versus</i> matá-lo.	79
Figura 48 – 104. Walter explode o carro do sujeito por vingança.....	80
Figura 49 – 106. Walter com o composto químico.....	80
Figura 50 – 211. Mensagem de texto “Bebê a caminho”.....	82
Figura 51 – 211. Walter lê a mensagem enquanto procura a metanfetamina escondida na casa de Jesse.....	82
Figura 52 – 212. Walter vê Jane sufocar-se.	82
Figura 53 – 212. Walter se sensibiliza ao ver a moça, mas não age.....	82
Figura 54 – 301. No restaurante <i>Los Pollos Hermanos</i> , Walter recusa a proposta de 3 milhões de dólares.....	83
Figura 55 – 305. Gus apresenta o superlaboratório para Walter. Mesmo surpreendido com as instalações, ele recusa a oferta.....	83
Figura 56 – 201. Walter calcula quanto de dinheiro precisará. Até então, eram 737 mil dólares.	84
Figura 57 – 506. Walter afirma que está no “negócio do império”.....	84
Figura 58 – 406. Walter diz à Skyler que não está em perigo, mas que ele é o perigo	86
Figura 59 – 508. Walter negocia com Jack os assassinatos.	86
Figura 60 – 412. Walter observa se Gus vai entrar no carro.....	89
Figura 61 – 412. Gus Fring caminha ao redor do estacionamento	89
Figura 62 – 506. Walter consegue escapar do escritório..	91
Figura 63 – 515. “Fique mais um pouco? Eu lhe dou mais 10 mil dólares”. Walter implora por companhia	91
Figura 64 – 305. Walter é separado da família por uma coluna.	92
Figura 65 – 509. Walter é recebido por Jr. e sua esposa.....	92
Figura 66 – 312. Walter mata com um tiro o traficante.....	93
Figura 67 – 312. Walter manda Jesse fugir	93
Figura 68 – 516. Walter admira o laboratório.....	94
Figura 69 – 516. Walter morre.	94

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 OS FORMATOS DA NARRATIVA SERIADA NA TELEVISÃO	12
1.1 A SALA DOS ROTEIRISTAS.....	14
1.2 O ANTI-HERÓI NA NARRATIVA SERIADA.....	15
1.3 O FENÔMENO <i>BREAKING BAD</i>	17
1.3.1 Primeira temporada	19
1.3.2 Segunda temporada.....	21
1.3.3 Terceira Temporada	23
1.3.4 Quarta Temporada.....	26
1.3.5 Quinta Temporada.....	29
2 A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA E EXPOSIÇÃO DE SEUS ELEMENTOS	33
2.1 ESTRUTURA E INCIDENTES	34
2.1.1 Tramas, subtramas e formatos de composição	36
2.2 TEMPORALIDADE.....	38
2.3 LUGAR DO NARRADOR E PONTO DE VISTA.....	41
2.4 PERSONAGEM	47
2.4.1 Personagem e conflito.....	49
2.4.2 Forças do antagonismo.....	52
2.4.3 Protagonista, público e empatia.....	53
3 A ESTRUTURA DE <i>BREAKING BAD</i>	57
3.1 A TEMPORALIDADE DA SÉRIE.....	61
3.2 NARRADOR E NÍVEIS DE CONSCIÊNCIA	66
3.3 PROTAGONISTA, CARACTERIZAÇÃO E REVELAÇÃO.....	75
3.4 NÍVEIS DE CONFLITO, COMPLEXIDADE DO PERSONAGEM E EMPATIA.....	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS	98
<i>BREAKING BAD: TEMPORADAS</i>	99
FILMOGRAFIA E OUTRAS OBRAS	100

INTRODUÇÃO

Química é a ciência que estuda a matéria, suas propriedades e transformações. A composição, estrutura e a relação entre substâncias também faz parte desta área do conhecimento. Além disso, o termo é utilizado para designar uma boa relação ou atração entre duas personalidades.

O personagem Walter White, de *Breaking Bad*, é um professor de química que seduz o espectador, não por causa de sua profissão, mas devido à sua mudança de comportamento e decisões para vencer os obstáculos. Após descobrir que pode morrer dentro de dois anos, ele vai até seu ex-aluno, Jesse Pinkman, para que se tornem parceiros na produção de metanfetamina.

Com este trabalho, busca-se analisar a construção do personagem anti-herói na série de TV americana *Breaking Bad*, levando em consideração o questionamento de como ele foi criado. Observa-se como ele sofre mudanças em seu caráter, quais são suas motivações, escolhas, e como, apesar de imoral, continua a ser um protagonista empático. É feita uma reflexão para identificar como ocorre sua transformação e como isto impacta os eventos da trama. Também tenta-se perceber as estratégias de narrativa utilizadas para construir a relação de empatia que o personagem causa no público.

A análise da construção do personagem Walter White parte de uma motivação pessoal. É, ainda, interessante colocar que é conveniente ao habilitado em Produção Editorial ter a capacidade de conhecer os caminhos para que histórias sejam bem contadas e fazer com que o receptor tenha em mãos um trabalho coerente e de qualidade. Personagens são parte essencial de histórias, assim, a análise da série criada por Vince Gilligan pode vir ressaltar a variedade de opções que a profissão possui e também trazer originalidade para as pesquisas focadas no segmento da narrativa televisiva seriada.

Dentro da pluralidade de campos em que o profissional de Produção Editorial pode atuar, há a possibilidade de criar produtos que contêm narrativas ficcionais com universos e personagens singulares. Assim, é necessário ao formado na área conhecer os meios de construção de elementos fantásticos que são registrados nos produtos com que se trabalha. No meio audiovisual, a narrativa é primeiramente construída através do roteiro, a parte escrita de um trabalho que posteriormente será filmado.

Para observar os meios de construção de Walter White, são usados os conceitos do professor e palestrante de escrita criativa, o americano Robert McKee (2011), que aborda temas como *protagonista* e *escolhas sob pressão* e *Centro do Bem* e *empatia*. Para investigar as

categorias de *temporalidade* e *narrador*, são usadas, principalmente, as ideias do brasileiro Campos (2007), que é roteirista e professor de roteiro. Ele desenvolve explicações para narrativas dramáticas, líricas e épicas, e investiga como o recurso do narrador serve de guia para estas. Outra obra importante que vem a acrescentar no referencial teórico é a *Poética*, de Aristóteles, na qual o filósofo explana sobre o herói trágico com características superiores ao homem, e como este sente prazer ao ver a imitação.

No primeiro capítulo deste trabalho apresenta-se o contexto das séries de TV americana e a presença do anti-herói como protagonista. É abordado como os episódios são criados na sala dos roteiristas com a mediação do *showrunner*. É feito também um resumo de cada temporada de *Breaking Bad* para contextualizar o estudo do personagem Walter White.

No segundo capítulo é realizada uma revisão bibliográfica com teorias de roteirização, composição de narrativas e criação de personagens. São trazidos os conceitos de Arquitrama, tempo de estória e tempo da narrativa, narrador, protagonista e sua revelação e níveis de conflito relacionados com a empatia.

No terceiro capítulo, a construção de Walter White é analisada a partir das categorias teorizadas. É observada a estrutura de *Breaking Bad*, e como ela interfere na criação do protagonista. Os conceitos sobre temporalidade são aplicados para perceber como é trabalhado o tempo no programa. O personagem é examinado de acordo com seus níveis de consciência e como ele reage em situações sob pressão. E para verificar a relação de empatia, suas atitudes são consideradas a partir do Centro do Bem.

Existem inúmeras publicações sobre *Breaking Bad*, algumas são guias dos episódios, já outras tratam sobre temas filosóficos relacionados aos personagens. Há até mesmo livros de culinária e livros para colorir com a temática da série. Neste trabalho não se tenta absolver ou condenar Walter White, nem descobrir a fórmula de sua metanfetamina azul, mas faz-se uma abordagem sobre sua trajetória através de teorias do roteiro, que permitem observar sua criação e entender sua essência.

1 OS FORMATOS DA NARRATIVA SERIADA NA TELEVISÃO

Dentro do meio audiovisual, vários formatos de narrativa são possíveis de se realizar, como filmes, curtas-metragens, comerciais, *trailers*, além de uma imensidade de opções que podem ser produzidas utilizando a *web*. Há um formato em especial que permite que a narrativa traga consigo mais elementos, personagens e tome mais tempo: o das séries e seriados de televisão. Estes dão liberdade para as histórias terem dimensões maiores, trazerem personagens que cativam o público durante anos e que podem se transformar em referências culturais.

Com a narrativa seriada, é permitido ao espectador passar horas envolvido com as tramas. Universos singulares e personagens complexos são apresentados ao público, e às vezes, mesmo estes personagens tomando atitudes falhas, o tempo que o espectador os acompanha reforça o processo de identificação que ele tem com os elementos da ficção.

Em meio às séries de televisão americanas, observa-se o lançamento de obras caracterizadas pelo uso de técnicas cinematográficas e estratégias narrativas mais elaboradas. No final do século passado e início do século XXI, passaram a ser exibidos na televisão americana programas seriados conhecidos pela complexidade das tramas e a presença de um personagem principal de dupla-personalidade, os chamados anti-heróis. Alguns exemplos destas narrativas são *Família Soprano (The Sopranos)*, *Mad Men* e *Breaking Bad*.

Para falar sobre séries e seriados, é necessário primeiramente trazer alguns conceitos existentes sobre estes tipos de programa. No contexto da narrativa seriada, Machado faz três diferenciações entre os modelos possíveis de se contar histórias:

No primeiro caso, temos uma única narrativa (ou várias entrelaçadas e paralelas) que se sucede(m) mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos. É o caso dos teledramas, telenovelas e alguns tipos de séries e minisséries. Esse tipo de construção se diz *teleológico*, pois ele se resume fundamentalmente num (ou mais) conflito(s) básico(s), que estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda a evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais. (MACHADO, 2000, p.84, grifo do autor).

Já no segundo modelo, Machado coloca que as narrativas que possuem episódios ou capítulos autônomos, independentes dos anteriores ou dos que ainda virão, são os seriados. Este modelo é caracterizado pela descontinuidade e mantém os mesmos personagens enquanto é realizado. No terceiro modelo de narrativa seriada, Machado explica que existem séries nas quais os episódios são sempre distintos uns dos outros, com personagens diferentes, novos realizadores e, às vezes, é mantido apenas o título ou tema do programa.

Gerbase (2014) afirma que os fundamentos de série e seriado de televisão ainda estão em formação. Diferente de Machado, para Gerbase, seriado de TV é o produto audiovisual cuja narrativa é desenvolvida em um longo processo, e inclui uma estória central que é contada ao longo dos episódios, os quais são dependentes uns dos outros. Nos seriados, então, é essencial que o espectador assista todos os episódios na ordem em que são (ou foram) lançados para que haja entendimento do que é narrado.

Já para série de televisão, Gerbase (2014, p.41) tem outro conceito: “[...] uma série é constituída por pequenas histórias com começo, meio e fim, vividas por um grupo de personagens fixo, normalmente compartilhando um mesmo espaço de atuação [...]”. Os episódios das séries podem ser assistidos fora de ordem, pois cada um contém uma estória única e autônoma.

Como visto, cada autor traz conceitos divergentes para os termos série e seriado. Por isso, neste trabalho, não será adotada nenhuma diferenciação, pois assim como seriado equivale a série para um autor, para outro, série vale o que é seriado. Logo, os termos série e seriado serão utilizados com o mesmo contexto. Apenas será esclarecido que em *Breaking Bad* há uma narrativa contínua, com uma trama principal e subtramas que se desenvolvem até o final do programa, os episódios e temporadas são dependentes entre si e há personagens fixos, além dos que são acrescentados no decorrer das tramas.

A respeito das séries televisivas americanas, Martin (2014) informa que as histórias lançadas na primeira década de 2000 foram contadas com novos estilos, como a eliminação de personagens queridos pelo público e inclusão de situações em que eles passavam por grandes adversidades. Assim, nos programas não haviam mais as regras de que o espectador seria poupado de ver seus personagens preferidos padecer.

As séries de televisão a cabo que Martin aborda (sendo algumas *Família Soprano*, *Mad Men* e *Breaking Bad*) possuem formato com a média de treze episódios por temporada, diferente do padrão de programas de vinte e dois capítulos de emissoras abertas nos Estados Unidos. Segundo Martin (2014, p. 23):

[...] A nova estrutura garantia uma enorme liberdade criativa em termos do desenvolvimento de personagens que durariam longos períodos, e de como contar histórias para cobrir cinquenta horas ou mais, o equivalente a um sem-número de filmes.

Em relação aos episódios das novas séries, conclui-se que eles são relacionados com as temporadas devido ao fator da continuidade. Além disso, Martin aponta outro aspecto advindo sobre as séries de televisão: o *showrunner*-autor. Basicamente, o *showrunner*-autor é

responsável pelo controle criativo da série em que trabalha, cuidando desde o roteiro, elementos da produção e direção. Se comparado a algum papel do cinema, ele seria o diretor, mas com mais controle sobre o que é realizado. Martin exemplifica o conceito com David Chase, criador e *showrunner* de *Família Soprano*, o qual avaliava desde a cor do figurino dos personagens, aspectos da estória e decisões da produção executiva.

Ao refletir sobre a qualidade que tem caracterizado os seriados de televisão americanos, Martin faz uma breve comparação entre a história deles, seu formato e a história do cinema:

A ambição desses programas e aquilo que realizaram iam muito além da simples noção de que a “televisão estava ficando boa”. Os seriados dramáticos de final aberto, com doze ou treze episódios, estavam amadurecendo e configurando uma forma de arte. Além disso, esses seriados tornaram-se uma forma artística típica dos Estados Unidos na primeira década do século 21, equivalente ao que os filmes de Scorsese, Altman, Coppola e outros haviam representado nos anos 1970 [...] (MARTIN, 2014, p. 29).

Assim, novas estórias passaram a ser contadas utilizando a boa escrita, bons personagens, maiores cuidados e investimentos na produção e, um elemento importantíssimo que o cinema não possui em grande escala, o tempo. O fator temporal é um diferencial da estrutura dos seriados, pois por meio do tempo disposto é possível que as estórias alcancem o espectador durante anos e a relação entre ele e os personagens se consolide.

1.1 A SALA DOS ROTEIRISTAS

O ato de escrever pode ser relacionado a uma prática solitária e introspectiva. Na escrita para a televisão, mais especificamente para as séries dramáticas americanas, há um método aplicado em que vários escritores se reúnem para discutir ideias, criar estórias e direcionar as narrativas. É o ambiente em que os personagens agem antes de irem para a TV: a sala dos roteiristas. De acordo com Martin (2014, p. 96): “Nenhuma outra forma de arte – com certeza nenhuma que supostamente ostente tanto selo autoral – é criada com tanta colaboração como os programas dramáticos da TV”.

Martin discorre que cada sala possui suas peculiaridades de acordo com o objetivo do trabalho e do *showrunner*. Em geral, uma sala de roteiristas funciona da seguinte forma:

Na maioria desses recintos, há uma mesa de reuniões em torno da qual se reúnem os roteiristas. No centro, existe [...] blocos para anotações, lápis e outros implementos da criatividade. Nas paredes, espaços para organizar e visualizar ideias, geralmente na forma de quadros de avisos forrados de cartões para fichamento. Dependendo do ponto do processo em que se encontram, um desses espaços pode conter ideias soltas, trechos de diálogos, temas esparsos. [...] Ao longo da parede maior, provavelmente

será vista uma grade de programação dividida em doze ou treze colunas verticais, que representam o número de episódios. (MARTIN, 2014, p. 97).

Após criados e apontados os elementos que serão narrados no episódio a ser produzido, um roteirista fica responsável por escrever o roteiro que será filmado. Martin classifica essas reuniões dos roteiristas como uma *comunhão criativa*, pois são várias pessoas reunidas debatendo ideias, conhecendo-se e tentando explorar a criatividade uma das outras. Mesmo que a escrita dos episódios seja colaborativa, a sala dos roteiristas possui a presença e mediação do *showrunner*, o qual procura escritores que possam enriquecer os roteiros e trazer boas ideias para a série.

Sobre a colaboração, Vince Gilligan, criador de *Breaking Bad* e *showrunner*, se envolvia com todos os roteiros da série e se importava em dar créditos aos outros roteiristas da sala. Para ele, o trabalho em uma série de TV não se faz sozinho, assim como no cinema, e ele considera o crédito algo importante para o escritor. É possível perceber isso com o reconhecimento que Moira Walley-Beckett, uma das roteiristas de *Breaking Bad*, recebeu em 2014, o Emmy de Melhor Roteiro em Série Dramática¹ pelo episódio *Ozymandias*, o décimo quarto da quinta temporada da série.

1.2 O ANTI-HERÓI NA NARRATIVA SERIADA

David Chase era muito cético em relação ao meio televisivo, e sonhava em trabalhar no cinema. Sua crítica era de que a televisão da década de 1980 estava saturada de personagens caracterizados por serem ou médicos ou policiais. Martin intitula Chase como Moisés, pois ele teria sido o realizador que abriu o caminho para que outras produções no estilo de *Família Soprano* pudessem ser lançadas na televisão.

Família Soprano é narrada sob o ponto de vista do anti-herói Tony Soprano, pai, marido e chefe da máfia de Nova Jérsei, um personagem que não tem o objetivo de salvar o mundo ou de clamar por justiça pelos meios legais. Chase começou a escrever o programa utilizando alguns aspectos de sua vida como inspiração, como suas consultas com a terapeuta e seu relacionamento com a mãe.

O roteiro do piloto de *Família Soprano* foi recebido por diversas emissoras nos Estados Unidos, como NBC, CBS e ABC, mas Chase não obteve sucesso. Enfim, a HBO, nos anos 1990, tinha intenções de produzir um programa em que o personagem principal fosse um fora-

¹ O *Emmy Awards* é uma cerimônia de premiação anual que ocorre em Los Angeles, EUA, e elege programas de televisão que tiveram destaque durante o ano. Sua magnitude é comparada ao prêmio Oscar.

da-lei. Assim, foi a oportunidade certa para que os anti-heróis começassem a tomar força nas séries e ganhar o público.

Para abordar as narrativas produzidas para a TV no século XXI, Martin faz um recorte que inclui séries do gênero dramático, de canais a cabo, com temporadas de entre dez e treze episódios com finais abertos, sendo eles dependentes entre si. A partir deste conjunto de programas é possível perceber a tendência do personagem anti-herói em seriados americanos.

Personagens protagonistas com caráter ambíguo e com atitudes que podem ser consideradas falhas são encontrados nas séries *Família Soprano*, *Mad Men* e *Breaking Bad*. Cada um dos seriados mostra universos diferentes e épocas distintas, mas todos trazem o protagonista masculino carregado de escolhas não tão corretas e ao mesmo tempo de elementos que fazem o espectador simpatizar com ele, como inteligência ou algum tipo de sofrimento.

Campos (2007, p. 150) faz a diferenciação entre anti-herói e herói:

Como o vilão, o anti-herói é errado, talvez feio e (um pouco) mau. Mas, como o herói, é personagem pelo qual narrador e espectador torcem, com quem se emocionam, se identificam e querem ver vitorioso, feliz e eventualmente perdoado.

Além disso, Campos acrescenta que o anti-herói é composto por alguns aspectos de vilão junto com cargo de herói, sendo o vilão aquele personagem que é sórdido e mau. Martin reflete sobre o momento de aceitação de *Família Soprano* e quando as séries americanas do gênero drama e com o anti-herói como protagonista passaram a ser aclamadas pelo público que tinha acesso a elas. De acordo com o autor:

Se fossem dar ouvidos às opiniões convencionais ainda em vigor, esses seriam personagens que os americanos nunca permitiriam entrar em sua sala de estar: criaturas infelizes, moralmente incorretas, complicadas, profundamente humanas. Eles se envolviam num jogo sedutor com o espectador, desafiando-o emocionalmente a investir, eventualmente torcer e até amar uma gama de personalidades criminosas cujos delitos acabariam incluindo tudo, de adultério e poligamia (*Mad Men* e *Amor Imenso [Big Love]*) a vampirismo e assassinatos em série (*True Blood* e *Dexter*). Desde o momento em que Tony Soprano entrou em sua piscina para dar as boas-vindas a seu bando de patos geniosos, ficou claro que os espectadores estavam dispostos a ser seduzidos. Em parte, o público mostrava-se disponível porque esses programas traziam homens enfrentando batalhas cotidianas que os espectadores reconheciam. Esses protagonistas pertenciam a uma espécie que se poderia chamar Homem Acochado ou Homem Oprimido – atormentado, aflito e frustrado pelo mundo moderno. (MARTIN, 2014, p. 21).

Com este cenário, um anti-herói criado por Matthew Weiner foi protagonista da série *Mad Men*. Em um ambiente de muito glamour, nos anos 1960, Don Draper (Jon Hamm) é um importante publicitário de Nova Iorque que não costuma dizer a verdade aos que estão ao seu

redor. Esta série foi ao ar pela emissora americana AMC² pouco mais de um mês após a exibição do episódio final de *Família Soprano*, na HBO.

Os executivos da AMC almejavam desenvolver um programa seriado, com ritmo lento, assim deram a oportunidade para Matthew Weiner realizar *Mad Men*. Segundo Martin (2014, p. 307), para produzir esta nova série, havia o lema entre os realizadores: “Sem médicos, sem policiais, sem advogados”. Rejeitada pela emissora HBO, na AMC *Mad Men* foi bem-sucedida, ganhou prêmios como o Emmy de Melhor Série Dramática e antecedeu a série que viria a ser outro marco para a emissora e para o meio televisivo, *Breaking Bad*.

Personagens com outras perspectivas, atos condenáveis e homens com dupla-identidade foram os anti-heróis antecedentes de Walter White. Com este fundo, o espectador talvez não ficasse tão chocado ao assistir (e torcer) por um professor de química que se torna criminoso. O sucesso da série prova que o anti-herói também pode ganhar o público e vir a ser um ícone da televisão.

1.3 O FENÔMENO *BREAKING BAD*

O azul do céu contrasta com as cores do deserto ensolarado enquanto uma calça é levada ao alto pelo vento. Na estrada, um homem furiosamente dirige um *trailer* em que há três pessoas desacordadas. Assim são as primeiras cenas do piloto da série *Breaking Bad*. Criada pelo roteirista Vince Gilligan, o programa foi ao ar pela primeira vez nos Estados Unidos no dia 20 de janeiro de 2008 pela emissora a cabo AMC, e seu final foi exibido em 29 de setembro de 2013.

Breaking Bad é do gênero drama, e também carrega elementos do humor e de tramas policiais. Na série, o mundo do protagonista Walter White (Bryan Cranston) é apresentado. Ele é um professor de química em Albuquerque, Novo México, que no tempo livre, para completar a renda familiar, trabalha em uma lavadora de carros.

No primeiro episódio da série é mostrado que a esposa do personagem principal está grávida, o filho do casal é um adolescente com paralisia cerebral e que Walter White tem câncer pulmonar. Ao se ver na sua situação, Walter procura seu ex-aluno, Jesse Pinkman (Aaron Paul), o qual se tornou produtor de metanfetamina³, e após uma chantagem de seu ex-professor, ambos

² AMC (*American Movie Classics*), é uma emissora de televisão a cabo nos Estados Unidos. Ela foi inaugurada em 1984 e tinha o objetivo de exibir filmes antigos sem comerciais. Quando percebeu que estava sendo vencida por concorrentes, em 1998 passou a exibir anúncios durante a programação.

³ Metanfetamina é uma droga sintética gerada a partir de elementos extraídos de produtos químicos, como fármacos e substâncias tóxicas. Ao ser ingerida, ela age no sistema nervoso central e estimula a liberação de

viram parceiros no crime. Assim, a trama principal de *Breaking Bad* é a vida de Walter White, o qual, de um simples professor de química do colegial, passa a ser um homem corrompido pelo crime e pela sua própria ambição.

Inicialmente, o personagem Walter White mostra-se como um homem comum, de meia-idade, com emprego, família, até ele descobrir que tem câncer e dar início a uma soma de escolhas que vão mudar por completo sua vida e também prejudicar quem está próximo dele. Vince Gilligan tinha a intenção de criar para a televisão um anti-herói. De acordo com Martin (2014, p. 331):

[...] A ideia consistia em transformar de maneira convincente um zé ninguém num monstro ou, como disse Gilligan, “Mr. Chips em Scarface”. Conforme o seriado progredia, ele pretendia ir removendo uma a uma as justificativas de Walt para sua conduta criminoso, a começar pelo câncer, que rapidamente regrediu.

Mr. Chips é um personagem do livro de 1934, *Goodbye, Mr. Chips*, do escritor inglês James Hilton. A narrativa já foi adaptada para o cinema e conta a estória de um professor muito correto e querido pelos alunos. *Scarface* (1983) é o clássico filme sobre gangster de Brian De Palma em que é mostrado o criminoso Tony Montana (Al Pacino) como o personagem principal. Pode se observar que, desde o início, Vince Gilligan já planejava colocar o protagonista de *Breaking Bad* em um processo de mudança e transformar um homem livre de corrupção em alguém capaz de tomar atitudes extremas para satisfazer-se.

A narrativa de *Breaking Bad* se passa durante dois anos na vida dos personagens. Ao longo de seis anos a série foi ao ar dividida em cinco temporadas, sendo a quinta exibida nos Estados Unidos em duas partes, uma em 2012 e outra em 2013. Em *Breaking Bad*, os realizadores, incluindo Vince Gilligan, tiveram o tempo como um alicerce e puderam desenvolver o personagem Walter White de forma mais profunda, e dar aos espectadores mais informações a respeito dele e da trama.

O primeiro vislumbre para escrever *Breaking Bad* surgiu de uma conversa de Vince Gilligan com seu amigo, também roteirista, Tomas Schnauz, (que posteriormente viria a ser um dos escritores da série) enquanto conversavam sobre dificuldades no trabalho. Schnauz leu um artigo no jornal *The New York Times* sobre um homem que estava produzindo metanfetamina em um apartamento enquanto moravam com ele duas crianças adoecidas⁴. Uma semana depois,

neurotransmissores como dopamina e serotonina. Alguns efeitos conhecidos são intensidade de emoções e euforia. Seu uso contínuo causa danos psicológicos e corporais.

⁴ Gilligan e Schnauz compartilharam esta informação numa conversa no programa do canal de TV americano SundanceTV, *The Writers' Room* em edição especial sobre *Breaking Bad*.

Gilligan entrou em contato com Schnauz para falar que tinha interesse em desenvolver a ideia de um personagem que produzia droga.

Gilligan possui graduação em cinema pela New York University e trabalhou como roteirista e produtor executivo no seriado *Arquivo X*, da emissora Fox. Foi neste programa que ele teve a oportunidade de conhecer Bryan Cranston, o qual mais tarde seria o personagem Walter White. Após o piloto escrito, a ideia de Vince Gilligan não convenceu emissoras como HBO, TNT e FX. Esta última detinha os direitos autorais da série, e após muitas conversas e negociações com executivos, foi permitido que *Breaking Bad* se tornasse posse da AMC.

Em *Breaking Bad*, o protagonista Walter White adquire outras características ao longo do programa, e por meio de suas escolhas dá lugar a um anti-herói com o pseudônimo de Heisenberg. Na série, principalmente nas temporadas finais, personagens mais cruéis que Walter White se apresentam. Assim, mesmo o protagonista tendo má conduta, ele não é parte do núcleo dos vilões. No livro oficial da série, Vince Gilligan relata que ele queria prender o público mostrando um lado do personagem, em que ele sofre financeiramente, com a família e com a doença, e só depois mostrar o lado em que Walter também faz outros sofrerem.

Além da complexidade da narrativa, em *Breaking Bad* também é possível perceber o cuidado estético, desde o figurino dos personagens, escolha de cores, alguns efeitos especiais, até os experimentos de química praticados por Walter White. Segundo Thomson (2015, p.16), “[...] *Breaking Bad* se tornou uma das melhores obras de arte americanas, um romance que ocorreu de lermos em um meio que estava morrendo chamado televisão”⁵. Mesmo após o seu término, a série continua a gerar outros produtos e ganhar fãs que acompanham avidamente a trajetória de Walter White⁶.

1.3.1 Primeira temporada

A primeira temporada de *Breaking Bad* contém sete episódios, e nela o espectador conhece a família de Walter White: Skyler (Anna Gunn), esposa do protagonista, se mostra frustrada por causa da desatenção do marido e por ele parecer que esconde algo dela; Walter Jr. (RJ Mitte), o filho adolescente com paralisia cerebral, mas inteligente o suficiente para reconhecer quando algo não está certo; Hank Schrader (Dean Norris), cunhado de Walter

⁵ Tradução nossa. Texto original: *Breaking Bad had become one of the best American works of art, a novel that we happened to read on a dying medium called television.*

⁶ Em 2015, foi lançada a série *Better Call Saul* centrada no personagem Saul Goodman, o advogado de Walter White em *Breaking Bad*.

White, agente do departamento de narcóticos⁷, é um personagem extravagante, que fala alto e sua jornada na série é, na maior parte, em torno da procura por Heisenberg, o produtor de drogas que tem fomentado o mercado de produtos ilícitos.

Além destes, há também Marie (Betsy Brandt), irmã de Skyler e esposa de Hank, a qual está sempre pronta para ajudar sua família, apesar de possuir alguns transtornos psicológicos que prefere esconder. O jovem Jesse Pinkman (Aaron Paul), um personagem que às vezes parece ser o protagonista da série, é ex-aluno de Walter White, usuário de drogas e, por isso, possui problemas de relacionamento com a família. Jesse tem um irmão mais novo, no qual os pais depositam mais confiança e afeto por ser dedicado aos estudos.

No decorrer desta temporada, são mostrados os personagens Elliot Schwartz (Adam Godley) e Gretchen Schwartz (Jessica Hecht), um casal bem-sucedido financeiramente que Walter conheceu durante a faculdade. Em algumas cenas é possível reconhecer que o protagonista teve uma paixão não correspondida por Gretchen. Além disso, a empresa que o casal Schwartz fundou, a *Gray Matter Technologies*, teve a participação de Walter, mas ele não quis continuar no negócio. O sucesso de seus ex-parceiros e o fracasso de sua profissão comparado ao que ele poderia ser são algumas motivações do anti-herói da série.

Walter White sabe que possui bons conhecimentos em química, mas sua carreira na área não lhe traz resultados promissores. Ao saber que tem câncer no pulmão, sua reação é pensar no dinheiro para seu tratamento e sustento da família, se ele falecer. Ele julga que a solução para o problema financeiro é usar seus talentos científicos, mas não de forma legal.

O casal Schwartz oferece a Walter um emprego em sua empresa e ajuda financeira para o tratamento contra o câncer, no entanto ele recusa. Ele paga as contas do hospital com o dinheiro obtido na venda de metanfetamina. Para encobrir a origem de seus ganhos, Walter mente para sua família que Elliot e Gretchen estão financiando o tratamento. Ao saber que Jesse Pinkman produz metanfetamina, retoma o contato com seu ex-aluno e, sem contar suas motivações, apenas com o argumento de que ele sabe química e Jesse domina os negócios do tráfico, o chantageia: ou fabricam drogas juntos ou ele o entrega para a polícia.

Quando chantageado, Jesse hesita, e ao mesmo tempo estranha o fato de um homem com o histórico de Walter White simplesmente decidir transgredir para obter dinheiro. Apesar de Jesse relutar, ele arranja um *trailer* para que, junto com seu novo parceiro, possa produzir metanfetamina em um lugar remoto, no deserto de Albuquerque. Skyler desconfia do

⁷ Nos Estados Unidos, *Drug Enforcement Administration* (DEA).

comportamento de Walter, e o pergunta onde ele tem passado seu tempo e quem é Jesse Pinkman, seu marido responde que ele lhe vende maconha.

O segundo passo após a produção é a comercialização. Jesse fica encarregado de fazer contato com traficantes que possam se interessar no produto dele e de Walter. Emilio (John Koyama) e Krazy-8 (Max Arciniega) são dois jovens conhecidos de Jesse, ambos se interessam pela droga. Após o envolvimento com o professor de química e seu parceiro, os traficantes não terminam bem, e contabilizam as primeiras mortes consequentes das escolhas do protagonista. Walter e Jesse, apesar de serem desajeitados, desatentos, e por vezes, medrosos, conseguem ocultar os assassinatos dissolvendo os corpos em ácido, uma ideia de Walter.

Mesmo após tirarem a vida de duas pessoas, Walter e Jesse continuam produzindo a droga para que o plano de enriquecer siga em frente. O professor de química decide negociar grandes quantidades de metanfetamina com Tuco Salamanca (Raymond Cruz), um poderoso traficante da região de Albuquerque. A primeira vez que o personagem Walter White se autodenominou Heisenberg foi quando estava em uma situação de confronto com Tuco. Ao ser questionado qual era seu nome, Walter escolheu se apropriar do sobrenome do bem-sucedido físico alemão Werner Heisenberg.

Assim, Walter negocia seu produto, que continua com alto grau de pureza em termos químicos, porém após alteração durante o processo, passa a ter cor azul. Walter, Jesse e Tuco vão para uma sucata negociar, e como Tuco é descontrolado, ele mata com as próprias mãos um de seus subordinados no local. Walter e Jesse testemunham o assassinato.

1.3.2 Segunda temporada

Exibida nos Estados Unidos em 2009, a segunda parte da série é narrada em treze episódios e dá continuidade aos eventos da temporada anterior, como também ocorre nas seguintes. Outro empregado de Tuco morre ao tentar esconder o corpo de seu colega em meio aos carros velhos. Horas depois, a DEA vai até a sucata investigar as mortes, Hank sabe que elas têm relação com o traficante Tuco devido a uma impressão digital deixada no local.

O esquema de Tuco é desvendado pela polícia, e ele decide se refugiar em uma casa no deserto, e sob ameaça de morte, leva Walter e Jesse consigo. Nesta casa, Tuco abriga seu tio Hector Salamanca (Mark Margolis), um idoso cadeirante, que se comunica apenas com uma campainha de mesa. Hector é um personagem marcante que no decorrer da série traz grandes reviravoltas.

A família de Walter o dá como desaparecido e espalha cartazes com a foto de Walter pela cidade. Hank ajuda na procura de seu cunhado, e Skyler relata que ele tinha um traficante que o vendia maconha, Jesse Pinkman. O agente da DEA sai em busca de Jesse para tentar descobrir o paradeiro de Walter. No deserto, Walter e Jesse estão em confronto com Tuco e tentam tirar sua vida. Ao localizar Jesse, Hank vai até a casa onde ele está, sem saber que irá encontrar o criminoso refugiado que a DEA procura.

Walter e Jesse se escondem ao avistar um carro se aproximando. Hank e Tuco se envolvem em uma troca de tiros. Tuco morre. Após a morte do criminoso, Walter reaparece em um mercado completamente nu, e diz que seu sumiço é reação dos remédios que está tomando. Sua família fica feliz com seu retorno. Walter vai para o hospital, pois está fraco e desidratado. Com as contas de seu tratamento a pagar, ele chama Jesse para voltar a produzir metanfetamina e dar início a um grande esquema em que os dois podem ser sócios. Jesse contrata três amigos seus para serem os vendedores da droga.

Walter volta a dar aulas, e quando sua situação parece se estabilizar, Gretchen fala com Skyler e descobre que seu ex-colega estava mentindo usando seu nome. Ela não o desmente, contudo diz para Skyler que vai parar de pagar o tratamento, para com isso não se envolver mais com a família dele. Walter cria outra mentira e diz que os Schwartz estão falidos, por isso não os convém mais ajudá-lo. Depois desta notícia, Skyler, mesmo grávida, começa a trabalhar.

Badger (Matt L. Jones), amigo de Jesse e um dos vendedores de metanfetamina, é preso em uma armadilha da polícia. Badger chama o advogado Saul Goodman (Bob Odenkirk), o qual, se for bem pago, é capaz de manipular informações e negociar com pessoas envolvidas com grupos criminosos em favor de seus clientes. Saul hesita em defender Badger, pois não vê solução simples para seu caso, no entanto, após Walter e Jesse o ameaçarem, ele aceita defender o rapaz. A DEA continua a busca pelo misterioso Heisenberg, e acha que Badger pode servir como informante. O advogado reconhece o produto de Walter como de ótima qualidade, e quer se envolver mais a fundo nos seus negócios. Como Saul tem contatos, ele arranja outro homem para ir à prisão como se fosse Heisenberg, mas isto não convence Hank.

Jesse arranja um local para morar, e conhece sua vizinha Jane (Krysten Ritter), filha de Donald (John de Lancie), dono da casa que aluga. Jane é uma jovem que está em reabilitação, e ela e Jesse se envolvem em um caso amoroso. Jesse se afasta de Walter, pois quer aproveitar seus momentos com sua nova parceira. Walter insiste que eles voltem a fabricar droga, pois os ingredientes estão perdendo o efeito químico. Ele mente para sua esposa que foi visitar seus pais e vai de *trailer* para o deserto com seu ex-aluno.

Um dos traficantes de Walter, amigo de Jesse, Combo (Rodney Rush) é morto, Skinny Pete (Charles Baker), um dos vendedores, não quer mais trabalhar no tráfico, pois é muito perigoso. Walter e Jesse têm um grande estoque de metanfetamina que precisam vender, porém não possuem mais meios para isto. Saul Goodman ajuda, e diz que “conhece um cara que conhece um cara” que pode se interessar pelo produto. Primeiramente esse “cara” não aceita negociar com Walter, pois ele o julga imprudente. Walter insiste, e eles entram em um acordo: Gustavo Fring (Giancarlo Esposito), dono da rede de restaurantes *Los Pollos Hermanos*, um sujeito aparentemente ponderado, mas que em seu histórico carrega negociações com máfias, compra todo o estoque de metanfetamina de Walter.

Gus Fring tem uma boa relação com a DEA, o que ajuda afastar suspeitas. Agora, Walter tem muito dinheiro, no entanto não pode usar e nem contar para ninguém. Walter Jr. cria uma página na internet, *savewalterwhite.com*⁸, para pedir doações e ajudar a pagar o tratamento de seu pai. Saul vê aí uma oportunidade para colocar os ganhos de Walter, e contata *crackers*⁹ para se passarem por doadores, e assim, enviar o dinheiro para o site.

Jane volta a usar drogas junto com Jesse. Walter vai até a casa de Jesse, ele e Jane estão na cama drogados e inconscientes. Jane se sufoca com o próprio vômito, Walter vê, mas não intervém. Jane morre. Na manhã seguinte, Jesse vê sua namorada morta, e para não ser suspeito, ele pede ajuda. Saul Goodman envia Mike Ehrmantraut (Jonathan Banks), um ex-policia e investigador particular, que limpa todas as evidências que poderiam incriminar Jesse.

As notícias sobre a saúde de Walter são boas e tudo indica que ele pode ter mais tempo de vida. Skyler manda seu marido embora de casa, pois ela não aguenta mais suas mentiras e descobriu que os Schwartz nunca pagaram seu tratamento. Jesse vai para uma clínica de reabilitação. Donald é controlador de tráfego aéreo e está traumatizado com a morte da filha. De volta ao trabalho, ele perde a atenção e causa um acidente entre aviões, uma tragédia na cidade de Albuquerque.

1.3.3 Terceira Temporada

A terceira temporada de *Breaking Bad* foi exibida originalmente no ano de 2010. Ela inclui treze episódios nos quais os conflitos tomam dimensões maiores e novos personagens

⁸ O site realmente existe. A AMC comprou o domínio *www.savewalterwhite.com* para fins de entretenimento. Nele é possível visualizar a criação que Walter Jr. fez para ajudar seu pai.

⁹ *Crackers* são especialistas em informática que utilizam seus conhecimentos para burlar sistemas, invadir redes e cometer crimes cibernéticos.

são apresentados. No início da trama, o acidente entre dois aviões que ocorreu em Albuquerque repercute pelo noticiário. Posteriormente são mostrados dois rapazes misteriosos e irmãos gêmeos. No decorrer da estória, é esclarecido que eles são Leonel Salamanca (Daniel Moncada) e Marco Salamanca (Luis Moncada), primos de Tuco.

Walter deixa sua casa, enquanto Skyler prepara o divórcio. Jesse está na reabilitação. Skyler deduz que o dinheiro que Walter usou para pagar seu tratamento provém do tráfico de drogas. Ele explica que ele é o “cozinheiro”, quem produz metanfetamina. Sua esposa diz que só não denuncia ele a Hank e para a DEA se ele assinar os papéis da separação.

Gus Fring procura Walter e oferece 3 milhões de dólares por três meses do trabalho dele. É uma oferta tentadora, mas ele recusa, pois teme perder a família. Saul Goodman recomenda que Walter volte a produzir, ainda assim ele não aceita. É mostrado que Hector Salamanca está em um asilo, e os gêmeos primos de Tuco vão até ele. Hector os entrega o nome de Walter White para eles irem em busca.

Jesse compra a casa que seus pais o expulsaram por um preço mais barato. No momento da compra, com a ajuda de Saul, foi levantada a questão sobre o laboratório de metanfetamina que havia lá, por isto a queda do preço. Walter, na tentativa de se reconciliar e mudar sua imagem com Skyler, leva uma pizza para comer com a família, ela não aceita. Em um momento de fúria, ele joga a pizza no teto de sua antiga casa.

Saul coloca Mike para vigiar a casa de Skyler. O ex-policia instala escutas lá para cuidar que ela não denuncie Walter. O professor invade seu antigo lar enquanto não há ninguém. Os gêmeos Salamanca vão até a casa de Walter para tentar matá-lo. Mike contata Gus Fring para ele intervir. Gus conhece os traficantes do cartel mexicano que mandaram os irmãos terminar com Walter. Com isto, os gêmeos vão embora.

Walter permanece em casa sem o consentimento de Skyler. Ela chama a polícia, todavia, conforme a lei, ele tem direito de ficar lá. Saul tenta convencer Jesse a falar com Walter para eles voltarem a produzir metanfetamina. Movido pela sua ambição, Jesse vai para o deserto cozinhar sozinho. Walter mostra para Skyler o dinheiro que recebeu com a venda da droga. Ele insiste que ela fique com seus ganhos, mas ela é indiferente, e confessa que dormiu com Ted Beneke (Christopher Cousins), seu chefe.

Jesse fala com Walter para voltarem a fabricar droga e mostra a metanfetamina que fez utilizando a fórmula de seu ex-professor, o que o deixa furioso. Eles se desentendem. Jesse procura Saul para vender o que produziu e, com isto, consegue negociar com Gus. Jesse recebe apenas metade do dinheiro da compra, a outra é para Walter. Este foi um modo que Gus usou para persuadir Walter a trabalhar.

Walter atende ao chamado de Gus, e vai até uma lavanderia onde ele está. O empresário o apresenta um superlaboratório subterrâneo. Walter fica fascinado, porém ainda recusa a oferta, pois ele pensa em ser aceito novamente pela família. Skyler fala com sua advogada, e ela a recomenda sair de casa e deixar Walter lá. Ela é cúmplice e pode perder a guarda dos filhos por não ter entregado seu marido para a polícia.

Após relutar, Walter vai cozinhar para Gus sem Jesse. Hank investiga a morte de Combo com o pensamento de que isso pode levá-lo até Heisenberg. Walter compra um apartamento. Jesse continua a vender metanfetamina com a fórmula de Walter. No superlaboratório, Walter conhece Gale Boetticher (David Costabile), seu novo assistente, o qual também é químico e especializado na mesma área dele, o que impressiona o professor.

Hank está em busca de Jesse e liga para Walter para saber se seu ex-aluno tem um *trailer*. Walter avisa ao garoto que Hank está atrás dele. Jesse vai de *trailer* até uma sucata para saber como pode dar um fim no veículo, e assim, não deixar pistas para a DEA, Walter o acompanha. O agente segue o *trailer* até a sucata. De dentro do automóvel, Walter liga para Saul para pedir ajuda. O advogado forja uma ligação para Hank informando que Marie se acidentou. Hank deixa o ferro-velho no mesmo instante.

Gus negocia com o cartel mexicano e diz que os gêmeos Salamanca têm permissão para matar Hank, porque ele matou Tuco, mas não podem se aproximar de Walter, pois o empresário ainda precisa dele. Enraivecido por ter envolvido o nome de sua mulher, Hank vai até a casa de Jesse e bate nele. O rapaz é hospitalizado. Saul vê nisso uma oportunidade para livrar Jesse da cadeia. Walter quer substituir Gale por seu ex-parceiro. Jesse aceita o acordo de receber metade dos ganhos. Hank é julgado na DEA e entrega sua arma e distintivo. Após isso, o agente sofre um atentado dos primos de Tuco em um estacionamento. Hank consegue matar Marco Salamanca e paralisar o outro. Leonel é hospitalizado, mas morre.

Jesse frequenta um encontro do grupo de apoio a dependentes químicos. Ele rouba metanfetamina do superlaboratório para tentar vender nas reuniões. Após o atentado dos gêmeos, Hank pode não caminhar mais. Skyler inventa a história de que seu marido criou um sistema para ganhar em apostas em jogos de carta para usar o dinheiro dele na recuperação de seu cunhado. Além disso, ela confessa que não pediu divórcio, e se mostra disposta a lavar o dinheiro de Walter ao dar a ideia de comprar o lava a jato onde ele trabalhava.

Nos encontros dos dependentes químicos, Jesse conhece Andrea Cantillo (Emily Rios). Ele descobre que ela é irmã do menino que assassinou Combo, Tomás Cantillo (Angelo Martinez). Jesse tenta envenenar os traficantes que mandaram matar seu amigo, mas isso causa uma reviravolta, pois agora eles trabalham para Gus. O empresário impõe que Jesse e os

traficantes façam as pazes. Isso não impediu Tomás de ser morto pelos criminosos. Em um momento de duelo com os assassinos de Tomás, Jesse está prestes a ser baleado, Walter surge e atropela os infratores.

Gus descobre o que ocorreu, e vai esclarecer as coisas com Walter. Gus chega à conclusão de que Pinkman se tornou um problema. Walter sugere continuar trabalhando e seguir em frente. Gus contrata Gale como novo assistente, e também o procura para saber o quanto ele já conhece sobre a produção de Walter. Ele diz que já tem um bom conhecimento. Gus intenta matar Walter e colocar Gale como substituto. Walter se antecipa e manda Jesse matar seu assistente.

1.3.4 Quarta Temporada

A quarta temporada de *Breaking Bad* consiste em treze episódios e foi exibida em 2011 nos Estados Unidos. Os eventos apresentados dão continuidade ao episódio que encerrou a terceira parte do programa. Após matar Gale, Jesse é encontrado por um dos empregados de Gus, Victor (Jeremiah Bitsui) que o leva até o superlaboratório, onde Walter está sob a vigilância de Mike. Antes de ir até Jesse, Victor foi até o apartamento de Gale, onde testemunhas o avistaram.

No superlaboratório, Gus mata Victor na frente de Jesse, Walter e Mike, pois ele poderia ser procurado pela polícia por ter sido visto no local onde Gale foi morto. Após isto, Walter compra uma arma e intenta matar Gus por ver nele uma ameaça. Inclusive, ele tenta convencer Mike de se unirem e se livrarem de seu chefe. Mesmo após a morte de Gale, Walter e Jesse continuam trabalhando, porém, agora vigiados por câmeras instaladas por Gus.

O casal White paga o tratamento de Hank utilizando a história do vício de Walter em apostas em cartas. Um policial visita Hank em casa e entrega evidências da morte de Gale, como fotos do apartamento e uma cópia do caderno de anotações do químico que contém o projeto do superlaboratório. Skyler e Walter efetivam a compra do lava a jato, para, assim, explicar a origem do dinheiro.

Em um jantar de família na casa de Hank, o agente mostra um DVD com um vídeo de Gale cantando, ele acha hilário, Walter fica perplexo, mas não comenta nada. Além disso, Hank mostra para Walter o caderno de anotações de Gale com a dedicatória “Para W.W. Minha

estrela, meu perfeito silêncio”¹⁰. Walter explica que isso vem da obra de Walt Whitman, e assim, desvia a atenção de seu cunhado.

Jesse mantém um comportamento imprudente quanto aos negócios, e faz uma festa em sua casa para drogados e delinquentes com duração de três dias. Mike intervém após ver que a mala de dinheiro do rapaz tinha sido roubada. Walter vai até um dos restaurantes *Los Pollos Hermanos* para matar Gus, mas sem sucesso. A mando de Gus, Mike leva Jesse consigo para fazer entregas em lugares bem distantes, e assim testá-lo e deixá-lo longe de causar problemas.

Walter segue trabalhando sozinho. Hank diz desistir do caso de Heisenberg, e sobre a morte de Gale. Em outro jantar, Walter diz que o trabalho do outro químico lhe pareceu amador, e que o “cozinheiro” pode ainda estar por aí, o que faz com que Hank mude de ideia e volte às investigações.

Hank examina as imagens do apartamento de Gale, e percebe numa foto uma embalagem de *Los Pollos Hermanos*. O agente deduz que o estilo de vida do químico era peculiar e que ele era vegetariano, assim, seria estranho ter uma embalagem de frango frito na casa de uma pessoa que não come carne. Skyler teme que Walter esteja envolvido na morte de Gale e acha que eles estão em perigo e pensa em ir embora da cidade. Walter insiste que não há ameaças que possam os prejudicar.

Jesse diz que ele mesmo pode matar Gus. Assim, Walter prepara um veneno e dá para Jesse esconder. Ele coloca em sua carteira cigarros. Hank vai até um restaurante *Los Pollos Hermanos* com Walter Jr., Gus os cumprimenta e lhes oferece mais refrigerante, com isto, o policial consegue as impressões digitais do empresário, e poderá investigar se ele tinha alguma relação com Gale.

Hank vai à DEA e mostra o que descobriu sobre o caso que investiga: no papel do restaurante havia uma sequência de números referente a um sistema de filtragem de ar industrial da marca *Madrigal Electromotive*, um conglomerado alemão, que também é a companhia proprietária da marca *Los Pollos Hermanos*. Ele deduz que este sistema serviria para um enorme laboratório de metanfetamina. E conta que um desses aparelhos foi enviado para Albuquerque seis meses atrás assinado por Gale. Com isto, Hank relaciona as digitais de Gus Fring no apartamento de Gale com o restante das pistas.

Gus é chamado para depor na polícia, e diz que Gale foi um estudante que ele ajudou com uma bolsa de estudos anos atrás, e que o fez uma visita recentemente. Isso convence os policiais, mas não Hank. Jesse arranja uma casa para Andrea, que tem um filho pequeno, Brock

¹⁰ No original: *To W.W. My star, my perfect silence.*

Cantillo (Ian Posada). Skyler esconde o dinheiro de Walter embaixo de sua casa em meio a sacos de roupa.

Como Hank ainda está debilitado por causa do atentado dos gêmeos, ele pede a Walter para levá-lo até um dos restaurantes *Los Pollos Hermanos*. Ao chegar lá, Hank diz para seu cunhado colocar um rastreador no carro de Gus. Disfarçadamente, ele entra no estabelecimento e avisa Gus, porém seu chefe manda que ele faça o que foi pedido. Em uma exibição de eventos passados, é mostrado Gus e seu irmão bioquímico negociando com o cartel mexicano para produzirem metanfetamina. Hector Salamanca fazia parte desta organização criminosa. O irmão de Gus é morto nesta ocasião.

Ted é investigado pelo governo por fraudes fiscais, nas quais Skyler ajudou. Jesse vai até a casa de Gus, ele o pergunta se ele pode fazer a fórmula de Walter sozinho, ele confirma. Gus o leva até o cartel mexicano para ele produzir uma quantidade combinada da droga e, assim, evitar uma guerra entre os cartéis. Ted vai até Saul receber uma herança de mais de 600 mil dólares de uma suposta tia que ele desconhecia.

Saul vai até o lava a jato para falar para Skyler que Ted está gastando o dinheiro e ainda não pagou a dívida. Skyler vai até seu antigo chefe e confessa que foi ela que lhe deu o dinheiro. No México, Gus envenena todo o cartel e se vinga da morte de seu irmão. Gus visita Hector no asilo e diz que matou toda sua antiga organização.

Agora, Hank quer investigar uma lavanderia que pertence a *Madrigal Electromotive*. Novamente, Walter é o motorista. Enquanto eles se encaminham até lá, Walter força um acidente, para assim evitar que seu cunhado chegue perto de seu local de trabalho. Saul envia dois homens para forçar Ted a enviar um cheque para o governo e pagar a dívida que envolve Skyler. Em uma tentativa de correr até o telefone, Ted escorrega e parece morrer naquele momento.

Walter é demitido por Gus, e ele ameaça matar toda sua família se ele não afastar a DEA e Hank dos seus negócios. Depois disto, Walter planeja fugir e pegar o dinheiro que Skyler escondeu, porém ela passou quase tudo para Ted. Sob ameaças do cartel, todos vão para a casa de Hank, menos Walter. Hank continua avançando nas investigações e diz que a rede *Los Pollos Hermanos* pode ser apenas uma fachada para uma distribuidora de drogas.

Brock, filho de Andrea, está no hospital. Jesse acha que Walter envenenou o menino, no entanto ele o convence que foi Gus, pois seu antigo chefe tem no seu histórico envolvimento com morte de crianças. Walter instala uma bomba no carro de Gus, mas ele não entra no veículo e toma outro caminho. Walter tira a bomba. Jesse percebe que o cigarro com o veneno não está

mais consigo, assim, ele fala aos médicos que a criança pode ter ingerido ricina¹¹. O FBI investiga Jesse por ele ter tido tanta certeza em mencionar o envenenamento. Brock melhora, e Jesse é liberado.

Jesse dá a Saul o nome do asilo que Gus vai para falar com Hector, a *Casa Tranquila*. Walter vai até Hector, e após a conversa, o idoso vai até DEA para atrair a atenção de Gus. Com isto, Gus vai visitar Hector e intenta matá-lo com uma injeção letal. Walter havia colocado a bomba na cadeira de seu antigo inimigo, e para acioná-la, Hector aperta sua campainha continuamente, e gera uma explosão tirando a vida dele e de Gus. Após a eliminação de seus inimigos, Walter e Jesse explodem o superlaboratório onde trabalhavam. No final da temporada, é mostrada a planta tóxica lírio-do-vale¹² na casa de Walter, o que leva à conclusão de que ele a deu para Brock.

1.3.5 Quinta Temporada

A última temporada de *Breaking Bad* é contada em dezesseis episódios, e foi dividida em duas partes, a primeira exibida em 2012, e a segunda em 2013. Após a morte de Gus Fring, Walter se vê como vitorioso e acalma Skyler a respeito do perigo que os ameaçava. Certo clima de estabilização toma Walter, porém ele se lembra das câmeras de segurança que haviam sido instaladas no laboratório. A DEA investiga a explosão no subsolo da lavanderia de Gus, e recolhe vários materiais que podem servir como evidências, inclusive o *laptop* que contém as gravações de Walter produzindo droga no superlaboratório.

Para destruir o *laptop*, Walter, Jesse e Mike criam o plano em que usam um sistema com ímã dentro de um caminhão e estacionam ao lado da sala de evidências da polícia. Ao fazer isto, eles destroem os arquivos eletrônicos sem intervenção das autoridades. É esclarecido que Huell (Lavell Crawford), segurança de Saul, roubou o maço de cigarro de Jesse para pegar a cápsula de ricina escondida. Na Alemanha, a polícia investiga a *Madrigal Electromotive* e sua relação com a produção e tráfico de drogas. Devido à descoberta do esquema de Gus, o presidente da corporação, Peter Schuler (Norbert Weisser), se suicida.

É mostrado que anteriormente Walter escondeu a cápsula de ricina em sua casa. Jesse entra em desespero por não saber onde está o veneno. Para despistar Jesse, Walter pega o cigarro com a toxina e coloca no aspirador de pó na casa do garoto, e com isto, pretende julgar que foi

¹¹ Ricina é uma proteína altamente tóxica extraída de sementes de mamona.

¹² Lírio-do-vale é uma erva venenosa que, ao ser ingerida em grandes quantidades, pode causar sintomas como náusea e desregulamento dos batimentos cardíacos.

imprudência dele ter perdido o item de vista. Mike conversa com Lydia Rodarte-Quayle (Laura Fraser), funcionária da *Madrigal*, e falam sobre os presidiários que podem entregar informações para a polícia sobre os negócios de Gus.

Mike é interrogado pela DEA. Após isto, ele decide se juntar a Walter e Jesse para reiniciar a produção de metanfetamina. Lydia pode conseguir metilamina, ingrediente essencial para a produção da droga. Saul Goodman leva Walter, Jesse e Mike para conhecer a empresa de dedetização doméstica *Vamonos Pest*. Os novos locais de produção de metanfetamina passam a ser residências nas quais os donos contratam a companhia para limpeza do lar. Assim, a cada nova localização, é montado o laboratório utilizando a empresa como disfarce.

Neste novo método de fabricação da droga, um outro personagem passa a fazer parte da ilegalidade iniciada por Walter, Todd Alquist (Jesse Plemons), um rapaz facilmente manipulável pela sua ambição juvenil. Para conseguir metilamina, Lydia dá a ideia de roubar uma carga de um trem. Enquanto praticam o roubo, um garoto em uma moto testemunha a cena, e Todd dispara contra o menino.

Após isto, Mike e Jesse decidem se afastar do ramo, o que deu chance para Todd se tornar aprendiz de Walter na fabricação de metanfetamina. Cada um tem uma parte na metilamina roubada, assim, Mike e Jesse querem vender suas quantidades para um cartel. Walter não aceita isto, e oferece ao grupo criminoso fazer metanfetamina com a substância, o que vai gerar maior lucratividade. Mike decide fugir após saber que a polícia tem provas contra ele. Walter quer os nomes dos presidiários para dar fim neles. Quando Mike está prestes a fugir, Walter vai atrás dele e, na tentativa de conseguir os nomes, mata seu parceiro.

Walter consegue com Lydia a lista dos nomes dos presidiários. Para limpar seu caminho, ele contrata o tio de Todd, Jack Welker (Michael Bowen), líder de um grupo neonazista. Com seu poder e influência, e pago por Walter White, Jack comanda uma série de assassinatos para se livrar das testemunhas que poderiam revelar quem está por trás da metanfetamina distribuída. Tais testemunhas, Hank estava prestes a interrogar. Decorrente disto, um superior de Hank manda que ele cesse as investigações sobre o caso de Gus.

Em um almoço na casa de Walter, Hank vai ao banheiro e pega o livro *Leaves of Grass* e percebe a dedicatória “Para meu outro W.W. favorito. É uma honra trabalhar com você. Afetuosamente, G.B.”¹³, a qual o leva a relacionar com outras pistas que ele já tinha sobre Gale, Heisenberg e Gus. O policial conclui que seu cunhado é o criminoso que ele tem procurado há um ano. Hank não persegue Walter de imediato, mas aprofunda suas investigações para ter

¹³ Texto original: *To my other favorite W.W. It's an honor working with you. Fondly, G.B.*

provas suficientes antes de incriminá-lo. As relações familiares já não são mais as mesmas, Skyler se sente ameaçada, e teme ir presa, pois ela sabia das atividades de seu marido.

Após a descoberta de Hank, Walter esconde seu dinheiro no deserto, 80 milhões de dólares dentro de barris. Jesse passa a ser a principal testemunha contra o antigo professor de química, assim, enquanto Hank tenta se aproximar do rapaz e convencê-lo a fazer o que é certo, Walter contrata Jack para assassinar seu ex-parceiro. Ao invés de fazer o serviço por dinheiro, Jack quer que Walter fabrique metanfetamina para ele e seu grupo. Eles acertam o acordo de Walter produzir apenas uma vez, com a condição de Jesse estar morto antes. Hank mantém Jesse protegido, pois sabe que ele pode ser ameaçado por saber demais.

Hank e Jesse arranjam um encontro com Walter informando que sabem o paradeiro de seu dinheiro, uma das provas que pode levá-lo preso. Jesse mantém uma ligação telefônica com Walter para rastreá-lo até o deserto. Eles se confrontam no local, Hank e seu colega Steven Gomez (Steven Michael Quezada) conseguem prender Walter, mas são emboscados por Jack e seu grupo. Walter passou suas coordenadas de localização para Jack por achar que Jesse estava indo matá-lo.

Em uma intensa troca de tiros, Gomez é morto, e sem jeito de negociar, Jack mata Hank, deixando Walter perplexo. Os criminosos encontram o dinheiro do químico e levam consigo os barris, deixando apenas um para Walter. Jesse é levado por Jack.

Ed (Robert Forster), conhecido de Saul Goodman, tem como função forjar identidades falsas, e com isto, provém novos nomes para o advogado e Walter White, além de novos lares para viverem. Após a polícia intensificar as buscas por Walter, ele passa a viver em uma cabana em New Hampshire com um novo nome, Sr. Lambert, e é auxiliado por Ed em troca de grandes quantidades de dinheiro.

Repudiado pela família e procurado pela polícia, Walter é orientado a não sair do local onde está vivendo, pois é arriscado. O câncer volta, e ele não pode ir a um hospital se tratar. Mesmo com um barril de dinheiro ao seu alcance, ele não tem outra escolha senão fazer quimioterapia na própria cabana com o auxílio de Ed, a única pessoa com ele tem contato no momento. Mesmo distante, Walter pensa em deixar o dinheiro que lhe sobra para sua família. Assim, correndo risco, ele sai da cabana e vai até o casal Schwartz. Walter os ameaça para fazer com que eles entreguem o dinheiro para sua esposa e seus filhos.

Jesse é mantido em cativeiro e forçado a fabricar metanfetamina utilizando o método de seu ex-professor. Walter encontra Lydia e Todd em um restaurante, se aproxima deles e pede para ela arranjar um encontro com Jack. Assim, com o argumento de que descobriu uma nova fórmula de baixo custo para produzir metanfetamina, Walter vai até Jack tentar negociar. Sem

saber o que o químico havia planejado, Jack o recebe. Eles discutem, não chegam a conclusão nenhuma. Walter tem um pequeno controle em suas mãos, ele o aperta e dá início a um tiroteio sem fim vindo do lado de fora de onde estão.

Utilizando seus conhecimentos, Walter equipou o porta-malas de seu carro com uma metralhadora que funciona automaticamente quando acionada com um controle. Assim, ele mata os criminosos que tiraram a vida de Hank e roubaram seu dinheiro. O telefone de Todd toca, Walter atende e é mostrado que Lydia foi envenenada por ricina quando o professor a encontrou anteriormente. Jesse ameaça tirar a vida de Walter, mas não age e foge do local.

Atingido pela sua metralhadora, Walter vai até o laboratório em que Jesse estava preso, dando sequência a uma cena de despedida. O personagem admira lentamente as instalações e equipamentos que lhe trouxeram tanta satisfação, mesmo com danos imensuráveis vindos sobre ele, sua família e todos os envolvidos. Walter fica estirado no chão, sem mais vida, mas com um olhar ainda emocionado.

2 A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA E EXPOSIÇÃO DE SEUS ELEMENTOS

Dentre ideias e frustrações, grandes lampejos e bloqueios mentais, criadores de estórias dão ao público a oportunidade de conhecer vidas, personagens e fenômenos através da ficção. McKee (2011, p. 38) define o talento para criar estórias como “a conversão criativa da linguagem comum em uma forma mais forte e expressiva, descrevendo o mundo vividamente e capturando suas vozes humanas”. Com isto, a grande fonte da arte de contar estórias pode ser o mundo real, tendo o escritor o papel de trazer de forma criativa aquilo que percebe e incluir nas narrativas elementos ficcionais que serão reconhecidos pelo receptor no momento de consumo.

Turner (1997) considera que todas as sociedades possuem narrativas, mesmo que não compartilhem dos mesmos gêneros. O ato de contar estórias faz parte das práticas culturais do homem. Mesmo com a diversidade de narrativas desenvolvidas pelo ser humano, a estrutura dos elementos ficcionais pode ser a mesma. Turner utiliza os estudos de Vladimir Propp, estruturalista russo, que abordam a semelhança entre as estruturas de contos folclóricos. A finalidade das observações era encontrar aquilo que os contos tinham em comum. A partir disto, é possível afirmar que existem estruturas que orientam o escritor a trazer para o público os personagens e os eventos de forma reconhecível, ordenada e atrativa.

Na *Poética*, Aristóteles discorre que o poeta (ou também o contador de estórias) tem o papel de narrar o que é possível acontecer de acordo com a plausibilidade e com o que é essencial para a narrativa. Com isto, o criador de estórias elabora eventos que poderiam ocorrer e utiliza elementos verossímeis para que suas ideias sejam críveis.

Antes de uma estória ser prestigiada, o criador tem o cargo de organizar os elementos e torná-los coerentes para que haja entendimento. Segundo McKee, a estória em um roteiro audiovisual pode ser inspirada em épocas e dimensões extremamente distintas, e o bom escritor fará a seleção daquilo que é necessário para contá-la:

De um instante à eternidade, do intracraniano ao intergaláctico, a estória de vida de toda e qualquer personagem oferece possibilidades enciclopédicas. A marca de um mestre é selecionar apenas alguns momentos, mas nos dar uma vida inteira. [...] essa complexa expansão de *estória de vida* deve se tornar *estória contada*. Para projetar um longa-metragem, você precisa reduzir essa massa turbulenta de estória de vida em apenas duas horinhas, mais ou menos, que expressem de alguma forma tudo o que você deixou de fora. (MCKEE, 2011, p. 43, grifo do autor).

No caso da narrativa seriada, é ainda mais importante a seleção e estruturação dos elementos devido à extensão do tempo disponível para a exposição da estória. Rodrigues (2014)

entende que, independente do estilo da narrativa, o criador de séries dramáticas cria um universo único e singular quando estabelece os elementos que irão compor seu produto. É o chamado *mundo inconfundível* que carrega a unicidade da narrativa selecionada pelo realizador.

No momento da concepção do que se deseja contar, Campos cria uma metáfora em que uma massa seria a estória em si, sem nenhuma seleção de personagem principal, sequências, estratégias narrativas, e que a narrativa é um fio selecionado de dentro dessa massa. A narrativa é composta, então, pela seleção, ordenação e disposição dos elementos da estória. De acordo com o autor:

Fio de estória é o percurso que um incidente ou uma sequência de incidentes traça dentro de uma massa de estória. Massa de estória é o incidente ou o conjunto de incidentes imaginados. Massa de estória é o mesmo que estória. Narrativa é o produto da percepção, interpretação, seleção e organização de alguns elementos da estória. (CAMPOS, 2007, p. 20).

Desse modo, estória de vida ou massa da estória são a soma de eventos e personagens sem a seleção e tratamento que irão compor a estória contada ou a narrativa. Da totalidade da estória são extraídos os incidentes, personagem principal, personagens secundários, trama principal e tramas secundárias, narrador e ponto de vista, entre outros elementos.

Segundo Gaudreault e Jost (2009), toda narrativa tem um final, mesmo que o desfecho faça entender que a estória irá continuar. No caso da narrativa chegar até seu fim, Gaudreault e Jost explicam:

Que o final seja suspensivo, cíclico, isso não muda nada a natureza da narrativa como objetivo: todo livro tem uma última página; todo filme, um último plano, e é somente na imaginação do espectador que os heróis podem continuar a viver. [...] mesmo quando um filme tem o propósito explícito de contar algumas horas escolhidas na vida de um homem, a organização dessa duração obedece uma ordem, supõe no mínimo um ponto inicial e um desfecho, que dificilmente recobrem a organização de nossa própria vida. (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 32).

A narrativa tem sua conclusão, mesmo que o criador tenha a liberdade de não deixar explícito o que acontece com os personagens. Ela atinge o fim a partir das escolhas feitas pelo escritor e o que ele extrai de uma grande ideia. Após a definição da narrativa, é necessário que ela seja disposta dentro de uma estrutura, o que dará ordem e estilo para o roteiro.

2.1 ESTRUTURA E INCIDENTES

A estrutura permite ao escritor narrar de forma que o público fique convencido da qualidade de seu trabalho. A narrativa retirada da amplitude da estória é arranjada em uma estrutura, a qual possibilita mostrar elementos selecionados em determinada ordem e estilo. De acordo com McKee:

Estrutura é uma seleção de eventos da estória da vida das personagens que é composta em uma sequência estratégica para estimular emoções específicas, e para expressar um ponto de vista específico. Um evento afeta ou é causado por pessoas, portanto delineando personagens; ele é localizado em um ambiente, gerando imagem, ação e diálogo; ele retira a energia de um conflito, produzindo emoção nas personagens e também no público. (MCKEE, 2011, p. 45).

Aristóteles considera que na tragédia os eventos são os elementos mais importantes na narrativa. Este gênero reproduz ações da vida, e os personagens passam por eventos e tomam atitudes para reagir ao que lhes sucedem. Se não há eventos, não existem razões para impulsionar as ações dos personagens. O filósofo também menciona que o instante em que a narrativa toma outro rumo é chamado *peripécia*, a qual é uma inversão no percurso dos eventos.

Para McKee, evento significa mudança, e é parte essencial da estrutura, pois dá direções à narrativa. Os eventos de estória mudam o estado de vida dos personagens e expressam valores. Estes valores refletidos na vida das personagens são universais, e se alteram do positivo ao negativo, e vice-versa. McKee (2011, p. 46) dispõe uma lista com alguns valores que podem ser expressos pelos eventos: “[...] amor/ódio, liberdade/escravidão, verdade/mentira, coragem/covardia [...]”. Durante a narrativa, os eventos que ocorrem ao personagem fazem com que ele passe por momentos de harmonia ou conflito, os quais revelam a positividade e negatividade da estória.

Qualquer mudança na vida das personagens é considerada evento que ocorre por meio do conflito, como explica McKee. Para Campos, incidente é tudo o que pode suceder na narrativa, praticado por personagem ou não. Incidentes da estória surgem de duas maneiras, o fato, como quando algo ocorre a um personagem, e feito, quando algo é feito por ele. A diferença entre o tamanho dos incidentes é bem extensa, pode variar desde um pequeno gesto de um personagem ou a vida inteira de algum. Desta forma, todo incidente ou evento pode mover a narrativa e indicar o valor que é gerado dele.

McKee (2011, p. 183) afirma que quando se cria a estória há a dúvida de qual o melhor momento para inserir o evento crucial da narrativa, o Incidente Incitante, que “[...] desarranja radicalmente o equilíbrio de forças na vida do protagonista”. No início da narrativa, a vida do personagem principal está em equilíbrio, e o Incidente Incitante que o afeta ou é causado por

ele, traz mudanças positivas ou negativas. Sendo o valor positivo ou negativo deste evento, o protagonista não deve se manter em estado de inércia, mas sim reagir ao Incidente Incitante e buscar a harmonia que foi desarranjada.

Como indicado por McKee, o Incidente Incitante deve tomar dimensões que desordenem a vida do protagonista e abalem o estado que ele vive, independente se este evento crucial seja quase imperceptível ou completamente evidente. O protagonista precisa enfrentar as forças advindas do Incidente Incitante, o qual deve se estender até um ponto máximo reconhecível pelo espectador e que, mesmo com proporções intensas, deve permitir ao personagem confrontar o que lhe opõe.

Campos designa o evento crucial da narrativa como incidente essencial, e incidentes acessórios aqueles que são de importância menor. O primeiro pode mudar o rumo e o ritmo da trama, já o segundo serve como complemento. A relação entre incidente essencial e incidentes acessórios é que os complementares servem como conectores dos eventos principais.

Além do incidente acessório, há outro conector, o estado em que os elementos da estória se encontram na narrativa: a situação. Campos explica que a situação é a relação que os incidentes têm entre si em determinado momento na narrativa, e que a função fundamental dela é revelar os personagens. Até ocorrer a revelação, as características dos personagens são virtuais, e ainda não foi declarado quem eles realmente são. O Incidente Incitante ou incidente essencial, em conjunto com seus conectores, além de moverem a narrativa, possibilitam que as propriedades dos personagens sejam manifestas, pois o conflito que eles vivenciam requer reações para restabelecer o equilíbrio.

2.1.1 Tramas, subtramas e formatos de composição

Na estória, as tramas também passam pelo processo de seleção. McKee (2011, p. 54-55) explica: “[...] Trama é a escolha de eventos do escritor e sua colocação no tempo. [...] [é] a seleção necessária de eventos e sua padronização ao longo do tempo. Nesse sentido de composição ou design, toda estória tem uma trama”.

Para Campos, a trama também é parte de uma seleção, ela é o fio retirado da massa da estória escolhido pelo narrador, e, como dito anteriormente, este fio que irá compor a narrativa. Além disso, tramas podem ser classificadas de acordo com a importância que o narrador as determina, e são denominadas como trama principal, trama secundária e subtramas. Os três tipos de tramas são fios de estória que o narrador julga pela relevância de cada uma, para assim haver a narrativa.

Com isto, na narrativa podem haver vários fios selecionados, uns podem ter mais ênfase, e outros podem servir como acessórios. De acordo com Campos, a razão para escolher uma trama como principal é mesma razão da seleção de ponto de vista do narrador, estabelecer como a narrativa será formada para, assim, torná-la harmônica e contribuir para a compreensão do que é contado.

McKee afirma que cada subtrama tem sua questão dramática e protagonista, e cada uma pode fazer com que seus personagens sejam empáticos. Campos (2007, p. 103) acrescenta: “Como a trama principal e a secundária, as subtramas também possuem começo, meio e fim – explícitos ou elíticos”. Como explicado anteriormente, toda estória chega ao seu final, seja ele esclarecido ao espectador ou não, fazendo com que se questione o que de fato ocorreu na trama.

Em uma narrativa, nem sempre há uma trama colocada como principal, há casos em que são exibidas várias tramas paralelas sem dar destaque para uma em específico. Campos exemplifica essa condição com o filme *Nashville* (1975) no qual, ao longo da narrativa, várias tramas decorrem sem dar destaque a uma em especial. McKee explica a posição da subtrama e como são as Tramas Múltiplas:

Uma subtrama recebe menos ênfase e tempo de tela que uma Trama Central, mas frequentemente é a invenção da subtrama que levanta um roteiro problemático, criando um filme digno de ser feito. [...] Filmes com Tramas Múltiplas, por outro lado, nunca desenvolvem uma Trama Central; ao invés, eles enovelam numerosas estórias com o tamanho de uma subtrama. (MCKEE, 2011, p. 217).

Comparato (2009) classifica trama central de *plot principal*, e é o fio de estória mais desenvolvido na narrativa. A subtrama é denominada como *subplot*, e tem o papel de fortalecer o *plot* principal ou contradizê-lo. Já narrativas que incluem vários *plots* sem a seleção de um principal é a narrativa *multiplot*, muito usado em novelas.

Para McKee, as subtramas podem trazer quatro tipos de relações para a Trama Central (ou trama principal): a primeira é trazer ironia contradizendo a Ideia Governante da trama¹⁴; a segunda é salientar a Ideia Governante; a terceira é abrir a estória e, assim, adiar o Incidente Incitante da Trama Central; e a quarta relação é usar a subtrama para trazer conflito para a Trama Central.

Tramas e subtramas se desenvolvem dentro de formatos, e eles existem para que cada estilo de estória e seus elementos sejam contados de uma maneira condizente. McKee expõe um triângulo de composição que contém três modelos em que as estórias podem ser narradas:

¹⁴ McKee conceitua Ideia Governante como a sentença que expressa a carga de valor presente do início ao fim da narrativa, por exemplo: “o bem vence o mal”.

o Design Clássico ou Arquitrama, o Minimalismo ou Minitrama e a Antiestrutura ou Antitrama. No triângulo, Design Clássico ou Arquitrama possui as seguintes características:

[...] quer dizer uma estória construída ao redor de um protagonista ativo, que luta contra forças do antagonismo fundamentalmente externas para perseguir o seu desejo, em tempo contínuo, dentro de uma realidade ficcional consistente e causalmente conectada, levando-o a um final fechado com mudanças absolutas e irreversíveis. (MCKEE, 2011, p. 55).

Uma estória dentro dos padrões do Minimalismo ou da Minitrama possui mais de um protagonista que passa por conflitos subjetivos e tem final aberto. A Antiestrutura ou Antitrama é caracterizada por narrar realidades instáveis, que se alteram em um tempo não-linear. A Arquitrama é o modelo mais comum, pois, segundo McKee, suas propriedades são intrínsecas ao ser humano, que busca satisfação, equilíbrio e um final fechado para concluir a sua jornada na vida.

McKee explica que estrutura e personagem são interdependentes, pois o personagem é dependente das suas escolhas, e elas delineiam aonde ele vai chegar. A mudança de design de eventos em conjunto com as seleções que o personagem faz, pedem que a estória seja narrada dentro de determinado formato. Os estilos de personagens e eventos requerem formatos específicos, como explicado acima, personagem ativo tem sua estória narrada em uma Arquitrama ou Design Clássico.

A escolha do formato para narrar a estória delimita o tipo de trama que será feita. Por exemplo, se a estória que se deseja narrar tem um final aberto, e não fica claro o que acontece, a escolha do modelo não deve ser o Design Clássico, mas sim o de Minitrama ou Antitrama, que permitem este tipo de construção. Na narrativa pode haver um modelo predominante e, em certos momentos, é interessante inserir elementos que podem ser narrados em outro formato de trama. Com esta mistura, a estória não se limita ao padrão que prevalece e expressa os eventos e personagens de forma mais rica.

2.2 TEMPORALIDADE

Sheldon Cooper (Jim Parsons), protagonista da série *Big Bang: A Teoria (The Big Bang Theory)*, ao questionar sua namorada Amy (Mayim Bialik) se deveria ou não assistir à série *The Flash*, diz: “Começar a assistir uma série de televisão que pode ir ao ar durante anos não é uma decisão que se toma levemente. Estou enfrentando um enorme problema de compromisso

aqui”¹⁵. Apesar de Amy não gostar do assunto, a fala de Sheldon é legítima, pois uma série de televisão pode ocupar a grade de uma emissora durante anos, e também tomar o mesmo tempo do público para acompanhar a trama.

Um filme ou uma série de TV requer tempo do espectador para estar a par do que acontece na narrativa. Apesar de um programa seriado demandar mais tempo para ser assistido do que um filme, ambos os formatos de audiovisual partilham da mesma divisão temporal que Campos denomina, o tempo da estória e o tempo da narrativa:

Tempo da estória é aquele que uma estória percorre. [...] Tempo da narrativa é aquele que uma estória leva para ser narrada. Ao ignorar ou omitir incidentes que lhe parecem desimportantes ou não pertinentes, o narrador torna o tempo da narrativa mais curto do que o tempo da estória que narra. Em contrapartida, ao esmiuçar a estória ou incidentes seus, o narrador torna o tempo da narrativa mais longo do que o tempo da estória que narra. [...] O que nos leva a concluir que o que dita o tempo da narrativa é a atenção que o narrador dedica aos seus pontos de foco. (CAMPOS, 2007, p. 210).

Sendo assim, um seriado de televisão possui o tempo de narrativa muito mais longo do que um longa-metragem, e pode ou não ter um tempo de estória maior. Campos acrescenta que há filmes em que o tempo de estória e o tempo de narrativa coincidem, e exemplifica esse caso com o filme *Matar ou Morrer (High Noon, 1952)*. Gaudreault e Jost classificam a narrativa ficcional em tempo de projeção e tempo diegético:

Se o tempo de leitura de um romance é aleatório, o do ato de assistir a um filme é fixo e quantificável. O tempo da tela, conforme Souriau (1953), ou seja, o tempo da projeção – o tempo do significativo – é um dado objetivo que os espectadores dividem igualmente (ao menos nas condições habituais de consumo de filmes nas salas de cinema) e que pode ser comparado paralelamente, com este outro dado, tão importante na narratologia: o tempo diegético (ou seja, o tempo do significado, o tempo da história, ou ainda, o tempo do que é contado). (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 148).

No caso de filmes em que os dois tempos são iguais, Gaudreault e Jost usam o termo designado por Genette, a *cena*. Neste caso, eles propõem que filmes com esta fórmula respeitam a ordem cronológica dos eventos narrativa:

O evento que é narrado dura, na diegese, tanto tempo quanto o necessário para narrá-lo. [...] Daí a fórmula seguinte: $TN = TH$, fórmula muito simples, que evidentemente, ser lida como se segue: o Tempo da Narrativa equivale ao Tempo da História. (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 150).

¹⁵ Na fala original do episódio *The Commitment Determination*, o vigésimo quarto da oitava temporada da série: *Starting to watch a television show that might run for years isn't a decision to take lightly. I'm wrestling with a big commitment issue here.*

Em outra fórmula, nomeada por Genette de *sumário*, Gaudreault e Jost colocam que o tempo de narrativa é menor, e é o mais usual. Quando o tempo da narrativa é menor do que o tempo da estória, o objetivo é omitir informações desnecessárias ou apressar a ação. Campos dispõe recursos que facilitam indicar a passagem ou aceleração do tempo e localizar a época em que se está, como inserção de legendas que informam quantos anos se passaram, exibição do envelhecimento dos personagens ou utilização de referências culturais, como moda e modelos de carro.

Segundo Campos, narrar uma estória requer atenção no ritmo de exposição dos eventos e personagens:

Ritmo é a constante que emana de uma repetição no tempo. [...] Num sentido mais largo, ritmo é a velocidade com que se narra. Numa narrativa dramática canônica, a apresentação do mundo posto em sossego pede ritmo lento, o surgimento e a complicação do problema pedem aceleração do ritmo, até o ponto máximo, o clímax da narrativa, depois do qual o ritmo desacelera. (CAMPOS, 2007, p. 217).

O autor propõe que o ritmo da narrativa tenha variação e que esta mudança deve ser motivada. Ao deixar explícito a razão de acelerar ou diminuir o ritmo, o espectador é mais aberto a aceitar o que ocorre, sem se assustar e pode se sentir mais livre para crer no que é mostrado. A diversificação do ritmo afasta a monotonia da narrativa, e esta variação é classificada por Campos como gradação. Quando aplicada, a gradação traz mais dinâmica na narrativa acelerando ou pausando-a de acordo com o efeito a ser emitido.

Gaudreault e Jost refletem sobre a temporalidade na narrativa e as preferências do que mostrar nela em relação ao tempo. Neste aspecto, o narrador é quem escolhe o momento em que irá exibir os fatos. Dos dois tempos disponíveis, o que ocorre dentro da narrativa e o tempo que ela é contada frente ao espectador, existem os eventos em sua determinada ordem, dentro da massa da estória. O narrador pode explicar minuciosamente cada fenômeno ou mostrá-los com antecedência ou não mencioná-los ou, ainda, torná-los recorrentes conforme sua seleção. Deste modo, aquilo que o narrador escolhe contar no tempo de sua escolha, é diferente da narrativa sem sua seleção.

Mesmo o narrador tendo liberdade de escolher a partir de onde quer contar sua estória, é importante colocar que essa escolha, de alguma forma, deve reter a atenção de quem assiste. Sobre a partir de quando, na vida do protagonista, a estória contada deve começar, McKee recomenda que seja em um momento próximo do Incidente Incitante:

Após localizar a data do evento climático da vida do protagonista, começamos o mais perto possível do tempo. Esse design comprime a duração da narrativa e aumenta a biografia da personagem anterior ao Incidente Incitante. (MCKEE, 2011, p. 319).

Se a narrativa começa muito distante do incidente essencial, ela pode expor de forma desnecessária a vida em equilíbrio do personagem, o que pode não ser interessante para manter o espectador atento. McKee (2011, p. 341) aborda a questão temporal relacionada com o personagem: “Quanto mais tempo você gasta com uma personagem, mais oportunidades você tem de testemunhar suas escolhas. O resultado é mais empatia e envolvimento emocional entre público e personagem”. Desta maneira, quanto maior o tempo usado para mostrar as seleções que um personagem faz, maior é o conhecimento que o espectador tem dele, o que fortalece a relação de empatia.

2.3 LUGAR DO NARRADOR E PONTO DE VISTA

A escolha do que extrair de uma massa de estória é essencial para que a narrativa tenha êxito. Para isto, existem recursos que vêm a colaborar para a sua composição, um deles é o narrador. É por meio do narrador que a estória é apresentada e é pela sua perspectiva que o público a conhece. Segundo Gaudreault e Jost (2009, p. 57): “Não há narrativa sem que haja uma instância que narre”. E com o conhecimento de que o cinema é composto basicamente por imagem, som e palavras escritas, eles explicam que o narrador é indispensável:

Nessa perspectiva, pudemos propor um modelo segundo o qual o narrador fundamental, responsável pela comunicação de uma narrativa fílmica, poderia ser assimilado a uma instância que, manipulando as diversas matérias de expressão fílmica, as agenciaria, organizaria suas elocuições e regeria seu jogo para entregar ao espectador as diversas informações narrativas. (GAUDREULT, JOST, 2009, p. 74).

O narrador dá ao público as informações que seleciona, conforme suas prioridades e o nível de conhecimento que deseja transmitir. Na estória contada é preciso uma figura que faça o papel do contador e que leve tudo o que o espectador precisa para se envolver com o que é mostrado. Campos salienta a importância do narrador para contar uma estória, pois é através deste recurso que o espectador acompanha o desenvolvimento da narrativa:

Como ocorre com uma massa de estória, perceber uma massa de realidade implica haver um percebedor num lugar, num tempo e com uma postura a partir dos quais essa massa é percebida – ou seja, implica haver alguém num ponto de vista. [...] perceber implica, já aí, selecionar – o *que* e *como* perceber. Narrar acrescenta a isso uma organização e um estilo. (CAMPOS, 2007, p. 82, grifo do autor).

A figura do narrador é usada para gerar um ponto de vista no qual a narrativa é exposta ao espectador. Ele tem o papel de expressar o fio da estória que selecionou. Este narrador deve ter um ponto de foco para onde irá guiar o público. Conforme Campos, este ponto de foco objetiva também criar uma referência na narrativa e estabelecer um ponto que facilite o seu entendimento. O ponto de foco é tudo aquilo que atrai a atenção do narrador ou de um personagem, pois ambos podem ter pontos de foco iguais ou divergentes.

Campos explica a diferença entre os pontos de foco:

O ponto de foco que atrai o foco principal dos personagens é o principal ponto de foco da estória. O ponto de foco que atrai o foco principal do narrador é o principal ponto de foco da narrativa. O principal ponto de foco da estória e o principal ponto de foco da narrativa podem coincidir ou não. (CAMPOS, 2007, p. 44).

Essa diferenciação é exemplificada no o filme *Janela Indiscreta* (*Rear Window*, 1954), de Alfred Hitchcock, no qual o ponto de foco do narrador é o personagem principal, o qual sofreu um acidente e está de repouso em seu apartamento, e o ponto de foco do protagonista é um possível assassinato no prédio vizinho, que ele investiga observando de sua janela.

Com a escolha dos pontos de foco do narrador, é determinado o gênero de narrativa, que pode ser épico, lírico ou dramático. Segundo Campos (2007, p. 67), “Se o principal ponto de foco do seu narrador é ele mesmo, se ele prioriza o pronome de primeira pessoa, “eu”, para exhibir-se no presente, ele vai gerar uma narrativa lírica”. No gênero lírico o narrador percebe aspectos que estão dentro do personagem, o que o personagem imagina ou lembra.

Quando o ponto de foco do narrador são as ações e reações dos personagens, a narrativa é dramática, e o narrador é um “bisbilhoteiro”, como diz Campos. Há também os pronomes que os personagens usam entre si que caracterizam este estilo de narrativa, como “tu” e “vós”, “você” e “vocês”. Neste gênero de narrativa, o ponto de foco é a dinâmica entre personagens, suas ações e o que cometem uns com os outros.

No caso do narrador acima da estória, Campos explica que os pronomes utilizados são “ele” ou “eles”, pois o ponto de foco do narrador inclui os eventos vividos pelos personagens. O narrador acima da estória traz um relato sobre os fenômenos ocorridos na narrativa. Campos resume a relação entre gênero de narrativa, narrador e ponto de foco:

O ponto de foco que o lírico percebe e narra é, principalmente, a subjetividade dos personagens. O épico percebe e narra, principalmente, uma fatia de vida, isto é, um determinado conjunto de incidentes vividos pelos personagens. O dramático percebe e narra, principalmente, o jogo de ações entre personagens e revelações decorrentes disso. (CAMPOS, 2007, p. 79).

Quando o narrador é lírico, por meio de seu ponto de foco será mostrado o aspecto emocional do personagem, sua psique. Quando épico, os eventos da estória em que os personagens estão inseridos terão prioridade. O narrador dramático tem foco na dinâmica entre os personagens, o que eles fazem e como agem uns com os outros. Campos coloca que um ou mais incidentes são o foco para o narrador épico, mas que no lírico e no dramático, os eventos servem como pano de fundo para serem exibidos os outros aspectos dos personagens.

Cada estilo de narrador traz consigo uma função, como Campos sintetiza: no gênero dramático, o narrador tem papel de mostrar o que percebe; no gênero épico ele tem a função de relatar aquilo que ele sabe; no narrador lírico é encarregado de expressar aquilo que lhe é subjetivo, que somente ele tem acesso. No caso do narrador dramático, ele pode não ser percebido no decorrer da narrativa, mas ele está presente de forma oculta, pois torná-lo conhecido poderia deixar o público em uma posição indesejada, apontando a quem assiste como alguém interessado na vida alheia, o próprio “bisbilhoteiro”, como Campos chama.

Sob o conceito de Rodrigues, quem faz o papel de narrador no gênero dramático é basicamente a câmera. De certo modo a câmera também desempenha papel de narrador por mostrar as ações dos personagens sem interferir no que eles fazem e sem acessar suas subjetividades. No entanto, o narrador dramático é aquele narrador que está presente de maneira secreta. Assim, o narrador dramático seleciona e faz o recorte daquilo que deve ser mostrado sem se manifestar.

Para Gaudreault e Jost, a câmera conduz a percepção do espectador, e pode interferir no modo que ele recebe a narrativa por meio dos efeitos reproduzidos tecnicamente. No entanto, eles salientam que não são só os atores e as câmeras que emitem os sinais da narrativa, pois nenhum deste é superior ao narrador, aquele que de fato conta a estória.

Dentre os modos de condução que o narrador usa, além do ponto de foco, há também o ponto de vista, que é a maneira como são apresentados os pontos de foco da estória. Segundo Campos:

Ponto de vista é o lugar e a postura a partir dos quais o narrador ou um personagem percebe e interpreta os pontos de foco da estória. [...] Ponto de foco é o *que* se percebe, ponto de vista é *como* se percebe. Narrador está muito atrelado ao ponto de vista. Narrador é um recurso de narrativa que, a partir de um ponto de vista, percebe, interpreta, seleciona, organiza, e, por fim, narra os pontos de foco que selecionou de uma massa da estória. (CAMPOS, 2007, p. 46-47, grifo do autor).

O narrador é quem seleciona os elementos da estória que serão mostrados, e pelo seu ponto de vista conduz o espectador. Campos traz o seguinte:

Segundo o lugar, são, portanto, seis os pontos de vista onde você pode colocar o seu narrador: acima da estória, do lado do personagem principal, do lado de personagem secundário, dentro do personagem principal, dentro de personagem secundário e voltado para dentro dele mesmo. (CAMPOS, 2007, p. 50).

Cada lugar traz uma percepção própria da estória e pode causar um efeito diferente e destacar algum recurso narrativo ou alguma emoção. Campos explica que quando o narrador é colocado acima da estória é possível percebê-la com mais abrangência. Este recurso permite que o narrador seja onisciente e onipresente, e assim ele conhece o passado e o futuro dos personagens, pode fazer relações com os fios da estória e pode também, com liberdade, percorrer o tempo. Neste caso, o narrador dá destaque para a estória em si e os fenômenos que ocorrem aos personagens. Gaudreault e Jost classificam esse estilo de *narrador implícito*.

O narrador ao lado do personagem já é mais limitado, e não tem a mesma liberdade dentro da estória como o anterior, conforme Campos. Este narrador pode perceber aquilo que o personagem tem acesso. Nesta posição, o narrador atenta para o protagonista, o que ele vivencia e seus aspectos emocionais (mas não como o narrador dentro de personagem). O narrador promove empatia do público quando está ao lado do personagem principal.

Há outras possibilidades de narrador ao lado do personagem, como quando o narrador está ao lado de um personagem secundário, porém a relação que se causa não é de empatia, mas de curiosidade, o espectador pode ficar intrigado enquanto acompanha a narrativa. Outro ponto de vista que o narrador pode ter é dentro de um personagem. Este narrador tem acesso limitado a estória, e ele funciona da seguinte maneira:

[...] narra apenas o que o personagem percebe, da forma como ele percebe e no momento em que ele percebe. [...] Se, por um lado, narrador dentro de personagem tem acesso extremamente restrito à massa da estória como um todo, por outro lado este ponto de vista possibilita, como nenhum dos demais, um mergulho na matéria de que é feito o personagem. Aqui, mais do que empatia, o que se tem é identificação entre personagem, narrador e espectador – todos unidos numa mesma sintonia de percepção e interpretação. (CAMPOS, 2007, p. 53-54).

Campos acrescenta que, quando o ponto de vista do narrador é colocado dentro de um personagem, ele vem a dar destaque para um ponto de vista de um personagem. Nos conceitos de McKee, este narrador faria parte da Antitrama ou Minitrama, pois nestes formatos o protagonista tende a ser passivo e mais preocupado com sua subjetividade do que com outros elementos da estória. Os pontos de vista do narrador podem variar dentro da massa da estória, mas é importante haver um ponto de vista principal para o qual o narrador possa retornar e dar continuidade à trama central.

A presença do narrador épico, lírico ou dramático conduz a narrativa de forma que aquilo que deve ser contado será visto pelos seus olhos, e os elementos da estória serão interpretados por ele. O narrador determina o nível de conhecimento que o público tem da narrativa. Quem acompanha as tramas pode saber menos que os personagens, saber o mesmo que eles ou saber mais do que os próprios. Estes são os modos de percepção que o público pode ter enquanto a estória é contada.

McKee nomeia três aspectos de consciência que o espectador pode ter quando assiste uma narrativa: *Mistério*, *Suspense* e *Ironia Dramática*. É importante fazer um alerta para não confundir estes termos com os gêneros cinematográficos, pois estas nomeações representam o efeito que trazem ao público quando usadas.

No Mistério, quem assiste tem menos informações que os personagens. Esta estratégia causa curiosidade, e pode apresentar fatos falsos ao espectador enquanto os verdadeiros estão escondidos. Gaudreault e Jost designam como *focalização externa* os casos em que os personagens têm mais conhecimento da narrativa do que quem a assiste. A focalização externa também pode ter como efeito a curiosidade. Quando este recurso é percebido, seu efeito é muito maior. Por exemplo, quando o espectador tem certeza que o personagem está escondendo informações e não compartilha, o interesse em descobrir o que está oculto aumenta.

No modo de Suspense, personagens e espectador tem o mesmo nível de consciência. Quando a relação de saber é igual entre personagem e público, o resultado é empatia e identificação, pois nenhum dos dois sabe qual o limite do que pode acontecer. Como o espectador obtém para si informações no mesmo tempo do personagem, ele reconhece os riscos envolvidos e passa a se identificar. Gaudreault e Jost denominam este nível de consciência como *focalização interna*, no qual o público sabe tanto quanto o personagem. Podem haver casos neste aspecto em que personagem e público não compartilham o mesmo ponto de vista a todo momento, porém, se o personagem sabe mais, é esclarecido como ele arranhou as informações.

O terceiro aspecto é a Ironia Dramática, no qual o público possui informações que o personagem desconhece. Nesta formação de consciência sobre a narrativa, o público é superior, pois sabe mais, e experimenta a relação de pavor e compaixão ao assistir o personagem ir em direção aos eventos que ele já conhece. Em Gaudreault e Jost, a Ironia Dramática é classificada como *focalização espectral*, que consiste em uma vantagem de conhecimento. O espectador é privilegiado com informações que o personagem ainda está restrito. Esta configuração também pode ter a comicidade como um dos efeitos.

Para Campos, o uso de apenas um gênero não é frequente. É a predominância de um dos gêneros, épico, lírico ou dramático que determina qual o estilo da narrativa. Dentro de uma estória contada, o narrador pode variar, algumas vezes se ocultar ou expor-se ao público, o que causa uma diversificação de gênero. McKee explica sobre a mistura das formas de segurar o interesse do público conforme o efeito desejado:

[...] a maioria dos gêneros não funciona como um Mistério puro ou uma Ironia Dramática pura. Ao invés, dentro do relacionamento do Suspense, os escritores enriquecem a narrativa misturando os outros dois. No design geral do Suspense, algumas sequências podem empregar Mistério para aumentar a curiosidade sobre certos fatos, outras podem se virar para a Ironia Dramática para tocar o coração do público. (MCKEE, 2011, p. 331).

Como o ponto de vista do narrador não é obrigatoriamente fixo, existem maneiras para criar certas reações no público:

Quando se quer criar ou aumentar a simpatia, empatia ou identificação do espectador com o personagem, ou grifar uma emoção, o narrador desce do ponto de vista de cima e vai para o lado ou para dentro do personagem que quer focalizar. (CAMPOS, 2007, p. 62).

Em determinados momentos da estória, é possível que o narrador percorra diferentes fios dela e acompanhe diferentes personagens de acordo com o que deseja narrar. Nas palavras de McKee (p. 340): “Cada escolha de PV [ponto de vista] tem um efeito diferente na empatia e na emoção”.

Gaudreault e Jost também salientam a mistura dos pontos de vista em uma mesma narrativa, e que há casos nos quais se observa a presença de apenas um ponto de vista que relata os eventos. No entanto, Gaudreault e Jost (2009, p. 182) argumentam: “[...] é muito mais comum que a focalização varie ao longo de uma mesma narrativa fílmica, em função dos sentimentos ou emoções que se deseja transmitir”. Esta variação de ponto de vista pode ser reconhecida quando a narrativa contém tramas secundárias e subtramas, pois cada uma tem seus personagens principais nos quais o narrador focaliza.

Além de escolher o ponto de vista para gerar determinadas emoções, McKee (2011, p. 341) também destaca que o escritor tem que dar importância em direcionar o ponto de vista para o protagonista: “[...] contar a estória toda do Ponto de Vista do protagonista – disciplinar-se para o protagonista, fazer com que ele seja o centro de seu universo imaginativo, e trazer toda a estória, evento por evento, para o protagonista – enriquecem a narrativa”. Deste modo, quando a narrativa não é movida em torno do personagem principal, ela pode carregar pretextos

que a impedem de se desenvolver, desqualificando-se e dando margem para a frustração do público.

Assim, é possível mencionar que, em uma mesma estória, pontos de vista diferentes geram narrativas diferentes. Dentro de uma massa da estória, cada ponto de vista tem uma percepção sobre os fios que a compõem, sendo o narrador o fator determinante que escolhe o que é levado ao espectador.

2.4 PERSONAGEM

Diferente dos seres humanos, que precisam de esperança para viver, os personagens requerem expectativas, como aponta Comparato (2009). O autor explica que um homem esperançoso é feliz. Já um homem que cria expectativas é acometido por muita ansiedade e tensão, sendo este o ser perfeito para ser colocado na narrativa. Além disto, o fato de o personagem ser sincero, de se revelar ao público, também é um aspecto que o diferencia do ser humano, que por vezes, tem a tendência de ser dissimulado.

Campos usa o termo *perfil* para falar da aparência exterior dos personagens e das suas qualidades subjetivas. Em sua lista de composição de perfil de personagem, ele inclui desde nome, estilo de vestir, funções sociais até suas motivações para atingir seus objetivos. Em sua definição de perfil, ele explica que é a soma de características que um personagem possui aplicados em forma de adjetivo. Este conjunto de particularidades determina o modo que o personagem percebe e age no seu mundo.

Na narrativa, o personagem pode ser apresentado com uma combinação de traços, todavia, eles se revelam no momento de ação. Estas características dos personagens podem tanto se afirmarem no momento da revelação quanto se contradizerem. Campos esclarece:

Para revelar os traços de perfil necessários à narrativa, você deve imaginar situações que lhes motivem a revelação e inserir o personagem nelas: se o traço a ser revelado é a ganância do personagem, ele deve ser colocado numa situação que motive ganância. [...] Traços de perfil só deixam de ser virtuais através de fala ou de ação do personagem. (CAMPOS, 2007, p. 158-161).

Em McKee, há uma distinção entre caracterização e revelação de personagem. O conjunto de traços como gênero, personalidade, classe social, emprego etc. compõem a caracterização. Ela é feita de, segundo McKee (2011, p. 105): “[...] todos os aspectos da humanidade que podem ser conhecidos quando tomamos notas sobre alguém todo dia”. Como no perfil, a caracterização, então, é formada por adjetivos concedidos aos personagens.

Já a revelação do personagem, para McKee, ocorre por meio das decisões que ele toma sob pressão. Quanto maior for a pressão, mais se conhece sobre o personagem, pois é neste instante que ele faz suas escolhas e mostra se ele é ou não feito daqueles adjetivos lhe atribuídos anteriormente. A caracterização oculta o verdadeiro personagem. Assim, pode-se notar que a manifestação de quem é o personagem acontece quando ele é pressionado a fazer decisões em momentos de tensão.

Mesmo que Campos não faça a diferenciação entre o que é caracterização ou perfil e revelação de personagem, ele explica que o perfil dos personagens será mostrado nas ações, e se ele mudar, esses novos traços devem ser mostrados ao público. O perfil do personagem primeiramente pode ser introduzido através da percepção que ele tem de si mesmo e da que os outros têm dele, mas ele vai mostrar quem ele é através de suas atividades dentro da narrativa.

Para Aristóteles, acima de tudo, o personagem deve ser coerente. Na narrativa, mesmo que ele se mostre com certas características, e aja de forma contraditória, ele precisa ter conexão entre o que ele representa e como ele age. Esta ligação entre a representação e ação do personagem é mantida pela verossimilhança. Por isto, o pensador grego explica que ele pode ser *incoerente coerentemente*.

Além disto, Aristóteles aponta que, na tragédia, o personagem é apresentado com seu *caráter* e por meio da ação ele revela seu *pensamento*. O caráter inclui, assim como a caracterização em McKee, tudo o que é reconhecível inicialmente no personagem, como suas qualidades. Já o pensamento é o que manifesta quem é o personagem e expõe sua verdadeira essência.

Ao utilizar o estudo de Vladimir Propp sobre contos folclóricos, Rodrigues lembra que o personagem é submetido ao universo em que é colocado, o mundo inconfundível. Quando o evento crucial surge, ele traz mudanças para a narrativa, e então um personagem se torna agente essencial para que a solução seja encontrada. Este personagem primeiramente é constituído pelos aspectos de seu perfil, como nome, idade e como ele é aparentemente. Seus medos e virtudes fazem-no ter destaque dentre os demais. A atitude deste personagem diante do incidente essencial pode torná-lo herói da trama.

Rodrigues entende como herói trágico o personagem que conforme seus traços de perfil, age de forma imprudente e se vê em um lugar superior à sua posição, e com este comportamento, comete um desvio que o leva a uma condição sem retorno. E exemplifica com alguns heróis trágicos das séries de TV contemporâneas, os quais não aceitam a condição que estão colocados e fazem suas escolhas como bem entendem, sem se submeterem às ordens da sociedade e sem considerarem os efeitos que elas podem trazer.

Sob a perspectiva de Rodrigues sobre o herói trágico, ele é o personagem que se esforça para restabelecer o equilíbrio rompido, com isto ocupa o lugar de protagonista. Rodrigues explica que no caso de Walter White, ele ser herói ou anti-herói é uma diferença de nomenclatura, pois ele é o personagem que luta para buscar a estabilidade abalada. Logo, ele passa a fazer parte da categoria de herói. Ainda assim, o protagonista de *Breaking Bad* se encaixa na ideia de anti-herói que Campos estabelece por muitas vezes ser mau, frente aos preceitos éticos da sociedade, e, ao mesmo tempo, receber a torcida do espectador.

De acordo com os gêneros lírico, épico e dramático propostos por Campos, o perfil do personagem é manifestado nas situações de acordo com a categoria escolhida. Se for lírico, a situação dada deve revelar a subjetividade do personagem, se for épico, a situação disposta a ele mostrará o que ele vive, e se for dramático o personagem se revelará por meio dos jogos de ação que vivencia.

Para Comparato, um personagem é determinado por três elementos: identidade, contraste e contradição. A identidade agrega aspectos do perfil do personagem e seus valores. A contradição expressa a profundidade do personagem nos quesitos de dúvidas e sentimentos. O contraste é o que diferencia o personagem dos demais e do ser humano. Um personagem pode ter pouca contradição e muito contraste, pois ele pode manter-se o mesmo do início ao fim da narrativa e sempre com fortes aspectos que o tornam único. O personagem com alto nível de contradição tem a tendência de agir em busca de seu objetivo ao mesmo tempo que se opõe aos valores de sua identidade.

As características de um personagem podem compô-lo, mas não mostram realmente quem ele é, o que vai revelar isso são suas escolhas. Os personagens se revelam nas situações em que são colocados. Com isto, se compreende que o personagem pode mudar, permitindo que o espectador tenha outra percepção dele a partir do momento em que ele faz as escolhas nos momentos de conflito. Desta forma, a revelação pode contradizer o caráter exibido inicialmente.

2.4.1 Personagem e conflito

Conflito é elemento essencial da narrativa, pois é ele que a torna atrativa, e por meio de sua presença que os personagens agem e se revelam. Segundo Campos (2007, p. 177): “Conflito é o jogo de ações que se dá através de embate”. O enfrentamento entre os personagens e suas lutas contra forças internas ou externas formam o conflito.

McKee (2011, p. 77) explica que os níveis de conflito dos personagens fazem parte do ambiente da estória: “Nível de conflito é a dimensão humana. Um ambiente inclui não apenas seus domínios físicos e temporais, mas sociais também. [...] NÍVEL DE CONFLITO é a posição da estória na hierarquia das lutas humanas”. Dentro da dimensão humana, os conflitos podem ser divididos em categorias que incluem tudo o que se opõe aos personagens.

Há três níveis de conflito que os personagens podem vivenciar: conflito interno, conflito pessoal e conflito extra-pessoal. O conflito interno é quando o personagem está em confronto consigo mesmo, enfrentando o que se opõe ao seu corpo, sensações e sentimentos. O segundo contém os conflitos pessoais, que incluem os relacionamentos dos personagens com o mundo exterior, por exemplo, com familiares, colegas etc. O conflito extra-pessoal trata do confronto entre o personagem e instituições, como empresas, governo, igreja etc. Abaixo, no gráfico de McKee, cada círculo representando um nível:

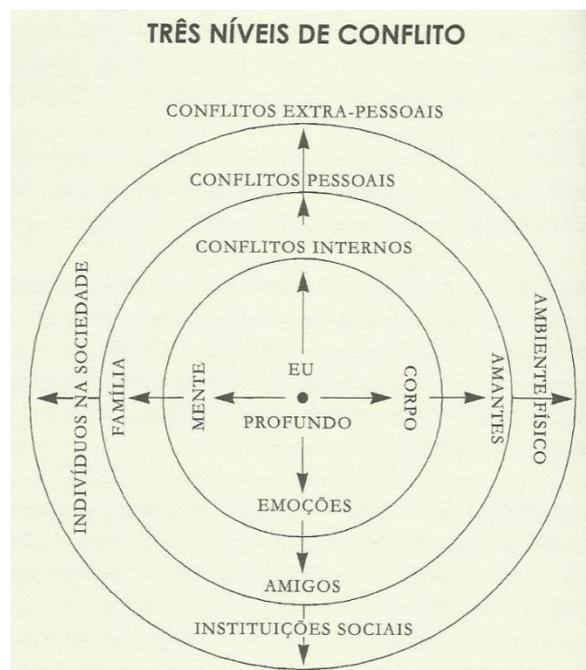


Figura 1 – Gráfico dos três níveis de conflito propostos por Robert McKee (2011, p. 144).

Para McKee, quando o escritor faz com que o personagem enfrente conflitos nos três níveis, ele o torna mais complexo, o que enriquece a narrativa. Juntamente com as adversidades, o personagem principal tem um *desejo consciente* e um *inconsciente*, e ele deve ser capaz de alcançar o que ele quer, mesmo que pareça algo inatingível. Motivado pelos seus desejos, o protagonista busca agir para alcançá-los com a certeza de que terá êxito. Ao tomar uma atitude, o personagem tem em mente que está fazendo o mínimo para chegar aonde quer, porém, ao agir, ele estimula forças desfavoráveis aos seus desejos.

Comparato identifica os desejos do personagem como *vontade direta* e *vontade indireta*. A vontade direta é o desejo consciente do personagem, é aquilo que ele sabe que quer conquistar e tem certeza de qual é seu objetivo. A vontade indireta é o desejo inconsciente que ele tem, é o que está em seu interior, como alguma motivação ou trauma que pode ser explícito no decorrer da narrativa.

A reação diferente ou contrária do que o personagem espera é chamada por McKee de *Brecha*. Como um conflito menor, a Brecha frustra as expectativas do personagem, como quando ele está a caminho de conquistar seu objeto de desejo, ela surge e impede ou atrasa seu triunfo. A busca do personagem pelo objeto de desejo causa reações que o dificultam de chegar aonde ele quer. McKee coloca como surge a Brecha:

O Incidente Incitante lança o protagonista em uma jornada por um Objeto de Desejo, consciente ou inconscientemente, para restaurar o equilíbrio da vida. Para começar a busca do desejo, ele toma uma ação mínima e conservativa para provocar uma resposta positiva da realidade. Mas o efeito de sua ação desperta forças do antagonismo do Nível de Conflito interior, pessoal, ou social/ambiental que bloqueiam seu desejo, criando a Brecha entre expectativa e resultado. (MCKEE, 2011, p. 200).

Com a aparição da Brecha, o personagem deve tomar uma atitude mais extrema para alcançar seu objetivo, pois a estória deve ser movida adiante, e sempre levada a ter dimensões maiores, sem regredir, até chegar ao seu fim. Mesmo com a Brecha, o personagem deve continuar sua busca pelo objeto de desejo. McKee explica que o desejo é o que mantém o personagem em atividade na narrativa, pois atrás dele está a motivação. Personagem com desejo é personagem motivado, o que significa um personagem disposto e empenhado a mover-se em direção ao que almeja.

O personagem motivado age em benefício do que ele quer. Segundo Campos (2007, 174): “Motivação é o que motiva e impulsiona uma ação. Objetivo é o que uma ação objetiva”. Assim, desejo, motivação e objetivo permitem que o personagem seja ativo e saia em busca da sua satisfação e da estabilidade que foi rompida no início.

Além da busca pelo objeto de desejo, os personagens podem lutar consigo mesmos em uma situação de dilema que, de acordo com Campos (2007, p. 180) “[...] é o conflito interno de um personagem”. Para McKee, a situação de dilema

[...] confronta o protagonista, que, quando face-a-face com as forças do antagonismo mais poderosas e focadas de sua vida, deve tomar uma decisão de fazer uma ou outra ação em uma última tentativa para alcançar seu Objeto de Desejo. (MCKEE, 2011, p. 289).

Com o dilema, o conflito se manifesta de forma subjetiva para o personagem, visto que é papel dele fazer uma escolha, a qual irá trazer a revelação de quem ele é.

2.4.2 Forças do antagonismo

As forças do antagonismo são opostas ao plano do protagonista de chegar até seus desejos. Elas tentam impedir que ele seja bem-sucedido em suas estratégias e podem adiar seu momento de realização. Estas forças podem aparecer na estória contada na forma de um vilão. De acordo com Campos:

Vilão é personagem errado, pérfido, talvez feio e vestido de preto, mas com certeza repulsivo e mau. Vilão é personagem que narrador e espectador amam condenar, adoram odiar, distante de quem querem estar, com quem não querem se identificar e que, enfim, desmascarado, punido e infeliz. (CAMPOS, 2007, p. 154).

McKee explica no princípio do antagonismo que a medida da força do protagonista não deve ser maior ou menor do que as forças que o opõem, o que seria quase uma relação de igualdade entre as forças do personagem e as forças do antagonista. Em um exemplo, é possível esclarecer este princípio ao imaginar um protagonista extremamente forte em confronto com um vilão extremamente fraco. Tal exemplo ilustra um personagem que não é digno de admiração, sem capacidade de surpreender, pois sua vitória é vista pelo público como óbvia ao perceber a disparidade entre as forças.

Segundo Aristóteles, a tragédia imita homens virtuosos e evoca sensações de terror ou piedade. Ele sustenta que, neste gênero, o homem de má índole não deve ter êxito, pois isto causaria repugnância. E o homem bom não pode ser derrotado injustamente porque isto não é intrínseco do ser humano. É possível ilustrar este argumento ao imaginar um vilão que termina vitorioso e sem punição e um herói que falha ou é vencido. Assim, em ambos os casos, os sentimentos de terror ou piedade não seriam estimulados. Por isto, pode ser inferido que o protagonista deve lutar contra o que lhe opõe e deve ter a oportunidade de vencer.

O tamanho das forças oponentes torna o personagem complexo, de acordo com McKee. As forças do antagonismo exigem esforço do personagem, e, com a capacidade de lutar, ele se torna um personagem desenvolvido. Quanto maiores as forças contrárias ao protagonista, mais potencial será exigido dele. Comparato argumenta que a força antagonista deve ter a mesma dimensão dramática que o personagem principal, mas não necessariamente deve ser tão profundo quanto ele. O peso dramático pode ser entendido como a capacidade de enfrentamento que as forças oponentes têm.

O antagonismo se manifesta em forma de personagens (como na figura do vilão) e também em todo tipo de força que é contrária ao que o protagonista busca. McKee acrescenta que as forças do antagonismo devem, inicialmente, ser mostradas como invencíveis ao personagem principal. Elas devem se apresentar como sendo mais fortes porque o protagonista precisa se desenvolver e mostrar o poder de vencer, para, assim, a estória surpreender, ter clímax e ser satisfatória.

2.4.3 Protagonista, público e empatia

Dentro da estória é possível colher um personagem que irá se destacar dentre os demais, não necessariamente um herói, mas um que terá maior atenção na narrativa. Campos explica que é a figura do narrador que seleciona o personagem principal com o objetivo de criar uma referência em que a narrativa será exposta. Não há diferenciação entre personagem principal e protagonista devido às origens dos termos:

A palavra “protagonista” vem do grego e aglutina *prôtos* (“primeiro”) a *agonistés* (“combatente”). Por implicar combate, jogo de ações, protagonista é termo privativo da narrativa dramática; por implicar primeiro personagem, protagonista se refere a personagem principal. Portanto, numa narrativa dramática, protagonista é sinônimo de personagem principal. (CAMPOS, 2007, p. 150).

McKee explica que uma estória pode ter mais de um protagonista ou que este personagem pode ser trocado no decorrer da trama. Mesmo se a narrativa dá ou não destaque para mais de um protagonista, há uma característica importante de atribuir a ele, a força de vontade:

[...] O PROTAGONISTA é uma personagem voluntariosa. [...] A força de vontade de um protagonista pode ser menor do que a do Jó bíblico, mas tem que ser poderosa o suficiente para sustentar o desejo ao longo do conflito e finalmente agir e criar mudanças significativas e irreversíveis. (MCKEE, 2011, p. 137).

Comparato afirma que o personagem protagonista é o herói da narrativa, e é aquele que é capaz de agir e se expressar. O personagem principal é o que mais se desenvolve no decorrer da trama. O autor também traz a distinção entre personagens *planas* e *redondas*. Os personagens planos costumam ser previsíveis e constantes e com um perfil estático, já os redondos agem de modo imprevisível e revelam novos aspectos de seu ser, o que os torna complexos. Estas composições de personagens devem incluir traços verossímeis e que os tornem reconhecíveis e empáticos.

Aristóteles declara que a origem da poesia trágica e cômica vem da aptidão do homem em imitar. O ser humano seria um *imitador*, e o ato de reproduzir as coisas conforme o que é visto é o que o diferencia dos outros seres viventes. Aristóteles acrescenta que os indivíduos apreciam observar a imitação de coisas que sentem aversão por causa do prazer do aprendizado. As imagens, ou imitações, permitem que haja o reconhecimento, ou seja, o homem identifica o que é mostrado porque tem certa semelhança com que ele vive.

A empatia é outro componente que deve estar inserido na narrativa, pois é por meio dela que o público se aproxima do personagem. Ter empatia significa se colocar no lugar do outro e tentar perceber e compreender o que ele vive por meio de seu ponto de vista. Segundo McKee, o protagonista pode ou não parecer simpático, mas ele deve ser empático para haver relação entre personagem e público. O autor esclarece que o sentido de “simpático” quer dizer “amável”, e que não é necessário que o personagem principal seja deste tipo encantador, mas o importante é que o espectador reconheça a humanidade contida nele mesmo se ele for repulsivo.

De acordo com Rodrigues, a empatia está relacionada com a complexidade do personagem. Este sentimento de compreensão diante do protagonista permite que o espectador seja favorável a ele. Com isto, o criador da narrativa consegue aproximar o público do personagem com uma relação de afeto e identificação.

Ao acompanhar a trama do protagonista e reconhecer seus desejos, o público passa a torcer para que ele seja bem-sucedido, pois ambos passam a compartilhar os mesmos propósitos. Segundo McKee (2011, p. 175): “[...] O público sente empatia por um personagem, indiretamente buscando seu desejo. Ele espera mais ou menos que o mundo reaja da maneira que o personagem espera”. Além disso, McKee explica dois fatores que fazem com que o público fique envolvido com a narrativa:

Dois princípios controlam o envolvimento emocional do público. Primeiro, empatia: identificação com o protagonista que nos coloca na estória, torcendo indiretamente por nossos próprios desejos na vida. O segundo, autenticidade: *nós devemos acreditar*, ou como Samuel Taylor Coleridge sugeriu, nós devemos suspender nossa descrença voluntariamente. (MCKEE, 2011, p. 180, grifo do autor).

Autenticidade e empatia permitem ao público ter uma relação de aceitação e identificação com o protagonista, a primeira convence o espectador das escolhas do personagem e a segunda faz quem assiste torcer para o sucesso dele.

Comparato destaca que deve haver *correspondência* entre público e personagem, e que é isto que vai trazer empatia. Quando surge o conflito, o público deve ser cúmplice do personagem e compartilhar os sentimentos que tem, como aflição e medo. Quando o

personagem tem uma *razão* ou *motivação* plausível, a cumplicidade se forma. O autor classifica de *ponto de identificação* a relação entre público e espectador, que no caso também é a empatia. Este é o momento em que a audiência percebe que o conflito do personagem também poderia ser seu, por mais fantasioso ou irracional que pareça o problema.

Em relação ao público torcer para o que é “certo” e “errado”, McKee traz a ideia de *Centro do Bem*. No Centro do Bem, o público identifica o que é bom para o personagem de acordo com o ambiente da narrativa. Por exemplo, um personagem criminoso pode achar seu modo de vida correto e levar o espectador a ter a mesma percepção. McKee identifica isto em filmes de gângster, nos quais a empatia é movida para personagens envolvidos no crime porque outros não têm as mesmas qualidades dos primeiros, ou seja, são mais cruéis. Ao assistir uma narrativa, o público procura localizar o que é negativo e o que é positivo no universo fictício, para assim, saber quem é mais digno de receber sua torcida.

McKee expõe que logo quando o público começa a acompanhar a narrativa, ele tende a buscar o Centro do Bem, e julga o que é bom e ruim de acordo com o que acontece diante dele. Após o encontro com o Centro do Bem, a emoção do espectador vai para este aspecto da narrativa:

Não importa quem está no público, cada um procura o Centro do Bem, o foco positivo por empatia e interesse emocional. No mínimo, o Centro do Bem deve estar localizado no protagonista. Outros podem compartilhá-lo, pois podemos sentir empatia por um número infinito de personagens, mas *temos que* sentir empatia pelo protagonista. Por outro lado, o Centro do Bem não quer dizer “ser bonzinho”. Ser “bom” é definido tanto pelo que o protagonista não é quanto pelo que ele é. Do ponto de vista do público, “bom” é um julgamento feito na relação com um pano de fundo de negatividade, um universo que é visto ou sentido como “ruim”. (MCKEE, 2011, p. 326, grifo do autor).

Para Turner, a narrativa tem início quando o conflito se forma. Ele utiliza a ideia de *oposições binárias*, concedida por Lévi Strauss. Estas oposições são usadas pelo ser humano para classificar o que faz parte do mundo a partir daquilo que as coisas não são. No caso da ficção, por exemplo, isto é visto nas forças contrárias herói *versus* vilão. Logo, um herói é um “não-vilão”. Este meio de discernir o que é percebido também pode ser usado pelo espectador quando ele assiste a narrativa e passa a determinar o que positivo e negativo nela.

A partir dos agentes que se enfrentam na narrativa, o que é negativo para o herói é visto da mesma forma pelo público devido à relação de empatia que ele sente ao ver o personagem em uma situação de confronto. É possível perceber que o Centro do Bem, de McKee, tem semelhança com o que Turner examina a respeito do que o herói faz e como isto é recebido por quem assiste:

[...] O herói está diante de uma ameaça, um desafio ou uma necessidade que precisa ser atendida ou satisfeita. Essas forças que inibirão o enfrentamento da ameaça ou desafio, ou a satisfação da necessidade, são vistas como estando em oposição (como inimigas) ao espectador, que se identifica com o herói. Assim, um simples sistema binário é construído e nele medimos o bem e o mal com a categoria determinante do bom herói. (TURNER, 1997, p. 78).

Desta maneira, pode ocorrer que o público deixe de lado os conceitos de “bem” e “mal” do mundo real (ou do que cada cultura/sociedade julga), e, conforme o que há de negativo e positivo na narrativa, eles se recriam. Isto permite que o público aceite as escolhas e vibre com o personagem, mesmo que na própria vida ele rejeite as ações da ficção.

3 A ESTRUTURA DE *BREAKING BAD*

Break bad é uma expressão coloquial utilizada na região sul dos Estados Unidos, e é aplicada quando uma situação dá errado ou quando alguém muda de comportamento e passa a ser cruel. O termo também é usado quando um indivíduo toma atitudes momentâneas que expressam raiva e insatisfação. Com isto, o título de *Breaking Bad* carrega o valor dos eventos exibidos e, principalmente, do modo de agir de Walter White, o qual vivencia conflitos que o levam a se corromper sem chance de remissão.

David Thomson (2015) chama *Breaking Bad* de um filme estendido, mesmo com a narrativa exibida episodicamente. Ela pode ser vista desta forma devido à continuidade que cada episódio requer para chegar ao seu final fechado. Ainda assim, ela é um produto seriado, e seria impossível assistir às suas dezenas de horas de duração em apenas um dia, o que é facilmente exequível com um filme de duas horas.

Neste trabalho, a construção do personagem é analisada através das categorias teorizadas anteriormente. Nas legendas das imagens da série, é colocado o número referente à temporada e o episódio do qual se trata, sendo a centena o indicador da temporada, e a dezena/unidade informa o número do episódio. Por exemplo, o número 516 representa o décimo sexto episódio da quinta temporada.

Ao analisar a série sob os termos de McKee, constata-se que, em sua maior parte, ela comporta elementos do Design Clássico/Arquitrama. Neste formato ocorre a ruptura do equilíbrio na vida do protagonista, que no caso de Walter White é a descoberta do câncer. Na Arquitrama, o protagonista é ativo e age em busca da estabilização, e este é outro aspecto presente na série. Diante da doença, Walter vai atrás de seu ex-aluno para produzirem drogas juntos, e assim, enriquecerem (figura 2).

A doença do protagonista é o incidente essencial da trama principal de *Breaking Bad*, pois é através da descoberta do câncer que Walter toma uma atitude, e é por meio da postura dele que se desencadeiam mudanças irreversíveis na narrativa. A decisão do protagonista em ser ativo frente ao incidente traz uma sucessão de eventos que apresentam novos personagens e subtramas, e Walter, para ser bem-sucedido, enfrenta quem lhe apresenta obstáculos. Segundo Campos (2007), os jogos de ação entre personagens é característica da narrativa dramática. E é este gênero de narrativa que permanece predominantemente na série do início ao fim.

Na narrativa é estabelecido que Walter White é o personagem principal e que ele decide encarar o que lhe sucedeu para voltar ao estado de plenitude. Campos explica como funciona a narrativa dramática:

Aos personagens de uma narrativa dramática falta algo, falta passar por algo, falta conquistar algo. [...] a narrativa dramática recobre a fatia da vida que narra com uma teia de elementos de estória específicos desse seu gênero, cuja finalidade é atrair e reter a atenção do espectador: um problema a ser resolvido, um jogo de ações a ser decidido, um objetivo a ser alcançado – enfim, elementos de suspense que visam fazer com que o espectador espere para ver como aquilo tudo vai terminar. (CAMPOS, 2007, p. 74).

O programa tem início no aniversário de 50 anos do protagonista, e termina quando ele completa 52. Este período da vida do personagem foi a *fatia da vida* selecionada para narrar a estória do professor que se torna criminoso (figura 3). Após a descoberta do câncer, Walter percebe que o que lhe falta é dinheiro para o tratamento e para deixar para sua família, caso ele morra. O que é exibido na série é a exterioridade das ações do personagem e suas reações aos eventos que lhe sobrevêm. Walter passa por adversidades e enfrenta outros personagens, e, por isto, a narrativa do programa é predominantemente dramática.



Figura 2 – 101. Walter vai até Jesse chatageá-lo.



Figura 3 – 101. Walter dá aula de química.

No entanto, além deste, o gênero lírico também é utilizado para expor alguns elementos da estória e informar o espectador a respeito da subjetividade do protagonista. Campos argumenta que no gênero lírico há a exibição da psique do personagem, como seus pensamentos, lembranças ou imaginação. O íntimo de Walter White é expresso quando ele se lembra de uma paixão que teve na universidade e também quando ele tem uma alucinação dentro do porta-malas do carro de Jesse, onde Tuco o colocou.

Com o recurso lírico, a narrativa enriquece e conta a estória com um estilo diferente do que é mais usual. Por meio deste artifício utilizado na série, o público fica ciente do que permeia a mente do personagem. Em episódios posteriores é mostrado que Gretchen Schwartz é esposa de Elliot Schwartz, co-fundador da empresa *Gray Matter Technologies*, da qual Walter também foi criador (figura 4). Por ter seu amor não correspondido, o protagonista abriu mão da parceria

que poderia tê-lo feito rico. Este evento na vida do personagem também é um fator motivador de suas escolhas.

O gênero lírico foi aplicado também na cena em que Walter tem um delírio e pensa que vê Skyler (figura 5). Esta foi uma maneira de demonstrar o quanto ele sofria preso dentro do porta-malas do carro, no calor do deserto e sem nenhum mantimento. As condições nas quais ele foi colocado eram tão desumanas a ponto dele ter perdido a sanidade por instantes e ter “visto” o que não estava presente.



Figura 4 – 103. Walter lembra de Gretchen na universidade.



Figura 5 – 201. Walter imagina Skyler diante de si.

Dentro da estrutura de *Breaking Bad*, além da trama principal, há a presença das subtramas. Campos faz a diferenciação entre tramas secundárias e subtramas, e afirma que cada uma é determinada de acordo com a escolha do narrador. Nesta análise, não será feita distinção entre as tramas secundárias e subtramas, e serão chamadas apenas subtramas ou *subplots* as tramas em que Walter não é o protagonista. Dentro das cinco temporadas da série, estão presentes as subtramas dos seguintes personagens: Jesse Pinkman, Skyler White, Hank Schrader, Marie Schrader e Walter White Jr. Além destes, personagens importantes surgem ao longo da narrativa compondo o restante das subtramas, um deles é Saul Goodman.

Jesse Pinkman é um importante personagem na série, pois é através dele que Walter vê a solução para seu problema financeiro. O *subplot* de Jesse mostra o conturbado relacionamento dele com sua família, seus problemas com drogas e seu caso amoroso com Jane e posteriormente com Andrea. Quando a subtrama dele é relacionada com Walter, ela cumpre a função de fortalecer a trama principal, pois é através de Pinkman que outros personagens são apresentados e novas conexões entre eles são feitas.

Após a morte de Gus Fring, a convivência entre Walter e Jesse é, por vezes, amigável. Se percebe isto quando Jesse presenteia Walter com um relógio em seu aniversário de 51 anos. Antes disso, Jesse havia se rebelado contra Walter porque pensava que ele havia envenenado o

menino Brock. Ainda assim, Walter conseguiu manipular Jesse para que ele começasse a pensar que quem fez isto foi Gus.

Quando Hank descobre que Walter é Heisenberg, Jesse se revolta e ajuda o policial a chegar até seu cunhado. A partir deste momento, o *subplot* de Jesse traz conflito para a trama central da série, pois quando tudo é descoberto sobre Heisenberg, o rapaz escolhe mudar de lado e não apoiar mais seu ex-professor.

A subtrama de Skyler White realiza o papel de trazer conflito para Walter e também de dar destaque para a trama principal. Inicialmente, Skyler passa a desconfiar do comportamento do marido, que fica horas fora de casa, não conversa e tem um segundo telefone. Ela fica sobrecarregada por causa das mentiras dele e chega ao ponto de pedir divórcio. Walter não quer assinar os papéis, e insiste em restabelecer a relação com a família.

Ao desvendar que seu marido está lidando com drogas, Skyler o trai com seu chefe, Ted Beneke. O adultério fere Walter, e neste momento nota-se a intensificação dos conflitos pessoais na vida do protagonista. Quando Skyler percebe que há muito dinheiro envolvido na produção de metanfetamina, ela passa a ajudar seu marido. Assim, ela sugere comprar uma lavadora de carros e se oferece para administrar o negócio. A trama de Walter é realçada por Skyler e ela só se desliga de seu marido quando Hank morre. Com isto, o *subplot* dela reforça ainda mais os enfrentamentos de Walter e também evidencia a trama principal.

O *subplot* de Hank traz conflito para a trama de Walter, pois Hank é o policial em busca de Heisenberg. A subtrama dele mostra a variação no ponto de vista na série, o que traz certa ironia, pois o público sabe desde o início quem ele procura. As tramas de Walter e Hank são contrastantes, pois além de diferirem pelo nível de importância, elas se distinguem pelo nível de conhecimento que os personagens têm entre si. Hank e Walter só se encontram verdadeiramente na temporada final do programa, quando já é tarde para os personagens terem um final justo.

A subtrama de Marie adia os eventos da trama principal, pois os transtornos psicológicos dela não afetam Walter. Apesar da narrativa de Marie não trazer efeitos para Walter, ela altera o ritmo da série. Através de Marie é exposto um personagem secundário vivenciando eventos paralelos, e sua posição na série pode servir para não expor em excesso o protagonista. Desta forma, por meio da personagem Marie são adiados eventos relacionados com a trama central sem desqualificar o programa.

O personagem Walter Jr. aumenta os conflitos pessoais de Walter, todavia não de forma tão complexa. Para Jr., Walter deve manter a aparência de pai/marido/professor e esconder suas atividades ilícitas, o que faz aumentar suas mentiras. Saul Goodman é apresentado na segunda

temporada, e sua subtrama fortalece a trama de Walter, pois é através do advogado que o personagem Gus aparece. Saul também faz vários arranjos para Walter conseguir ser bem-sucedido na produção de metanfetamina.

A partir destas observações, pode-se concluir que a série é predominantemente uma narrativa dramática que utiliza artifícios líricos e épicos. A construção do personagem Walter White teve subtramas para realçar sua narrativa. Mesmo incluindo diferentes *subplots*, *Breaking Bad* é narrada com artifícios característicos de uma Arquitrama. Assim, nota-se que a maior parte das subtramas é relacionada com o protagonista da série e dão mais ênfase à trama principal.

3.1 A TEMPORALIDADE DA SÉRIE

Aristóteles declara que, quanto mais extensa for a tragédia, mais bela ela será, pois é dentro de seu limite que as ações se sucedem, e elementos como a verossimilhança são expostos. É na extensão da tragédia que os eventos podem alterar seus valores, como de felicidade para infelicidade, como coloca o filósofo. Com isto, pode-se inferir que dentro dos tempos (da estória e da narrativa) as mudanças ocorrem, e os valores positivos e negativos são posicionados.

Comparato conceitua dois tempos que compõem a narrativa audiovisual: o *tempo dramático total* e o *tempo parcial*. O parcial é o tempo que cada cena expressa, e nele são estruturados os eventos, as ações dos personagens e as próprias passagens do tempo. A soma de cada tempo parcial forma o tempo dramático total da obra. É importante esclarecer que o tempo de duração de um audiovisual, o quanto o espectador demora para assistir, é o tempo real.

Somados os tempos parciais de cada cena em *Breaking Bad*, o tempo dramático é de dois anos, os quais foram demonstrados no tempo real de pouco mais de 49 horas de duração divididas em um total de 62 episódios¹⁶. É percebida a passagem do tempo cada vez que Walter faz aniversário, e com isto é indicado o tempo parcial no qual o programa se situa.

Na divisão temporal de narrativas apresentadas por Campos, o tempo da estória e o tempo da narrativa, pode-se observar que a série abrange dois anos na vida de Walter White, os quais compõem o tempo de estória. Estes dois anos foram contados no tempo de quase 50 horas de programa, e é este o tempo de narrativa que o espectador acompanha a trajetória do protagonista. O tempo da estória pode ser indicado por certos recursos, como legendas,

¹⁶ Dados disponíveis no livro *Breaking Bad: The official book*, de David Thomson.

narração, diálogos, figurinos, cenários. Na série, foram utilizadas maneiras mais indiretas de demonstrar o tempo da estória, como nos aniversários de Walter em que sua esposa lhe prepara o café da manhã com o formato de sua idade.

Quando é mostrado Walter completando 51 anos, é situado que já faz um ano que ele entrou para o crime e enfrentou o câncer. O tempo dramático/tempo da estória completou um ano na quinta temporada. No piloto do programa, um dos modos de indicação do tempo utilizado foi o café da manhã de Walter, preparado por Skyler. Antes do incidente incitante, ela cuidava da saúde dele, e em seu aniversário lhe ofereceu bacon vegetal com a forma do número 50 (figura 6). Já na quinta temporada, Walter faz 51 anos, e Skyler só prepara o prato por insistência de Jr., e agora já é um alimento mais calórico (figura 7). Nestas indicações temporais, o narrador é oculto e mostra o intervalo de tempo que a série se encontra.



Figura 6 – 101. Prato preparado por Skyler no café da manhã para Walter.



Figura 7 – 504. O café da manhã de Walter um ano depois de se envolver com o crime.

Breaking Bad possui uma extensão que permite o melhor desenvolvimento da trama principal e das tramas complementares, e também maior abrangência na construção dos personagens. Como visto antes, a série é predominantemente do gênero dramático, conceituado por Campos. Este gênero é caracterizado pela linearidade temporal, a qual é presente na série, no entanto, por vezes, *Breaking Bad* move sua estória de maneira descontínua para exibir particularidades dos personagens e trazer eventos explicativos.

Há momentos em que são subvertidas na série as imposições da narrativa dramática, e são usados recursos como *flashback*, *flashforward*, *teaser* e *time-lapse*. Gaudreault e Jost (2009) explicam que o *flashback* ou analepse servem para explicar o caráter de um personagem, como ocorre com Walter, quando é mostrado ele e Gretchen na faculdade. O amor não correspondido faz parte da psique do personagem e vem a influenciá-lo nas suas escolhas, de forma que ele busca certa recompensa no crime por não ter ficado com quem gostaria. E também é colocado que o *flashback* tem papel de expor detalhes da narrativa que podem esclarecer acontecimentos

ao espectador, ou também atrasar o que está perto de acontecer e estimular a ansiedade do público.

Segundo McKee (2011, p. 320), as razões de se usar o passado do personagem são que: “Revelações poderosas vêm da ESTÓRIA PREGRESSA – eventos significantes anteriores na vida das personagens que o escritor pode revelar em momentos críticos para criar Pontos de Virada”. A indiferença de Gretchen quanto a Walter o marcou de forma que ele decidiu vender sua parte na empresa que tinha com ela e Elliot Schwartz. Anos depois, a *Gray Matter Technologies* passou a valer bilhões de dólares, o que fez aumentar a amargura de Walter. O recurso do *flashback* também é usado na série para trazer explicações de como um evento deu sucessão a outro.

Na terceira temporada, antes da abertura de *Breaking Bad*, é mostrado como Jesse arranhou o *trailer* que ele e Walter usaram para produzir droga. Combo vendeu o veículo de sua mãe por um preço inferior ao que vale (figura 8). Este evento foi evocado porque posteriormente Hank investigaria a morte do rapaz para chegar até Jesse, que poderia leva-lo até Heisenberg. Ainda na terceira temporada, um *flashback* foi usado para mostrar quando Walter e Skyler compraram a casa onde vivem (figura 9). A compra do novo lar pode ter sido exibida com o objetivo de demonstrar o perfil de Walter, ainda um homem calmo, sereno e também para expor equilíbrio na a relação dele com sua esposa.



Figura 8 – 305. Combo e Jesse negociam o trailer.



Figura 9 – 313. Walter e Skyler compram a casa.

Os *flashforwards* são momentos na narrativa que o tempo acelera e um evento é exibido antecipadamente. Gaudreault e Jost afirmam que esta estratégia pode prender o público, pois um evento sem explicação gera perguntas. Há também o *teaser*, que poder ser um *flashforward*, com a diferença de que é exibido no início do audiovisual, pois ele é um aguçador da curiosidade do público. O *teaser* mostra trechos da estória que está por vir sem dar a solução de imediato à audiência, de forma que ele a mantém atenta para continuar a acompanhar a trama. Em *Breaking Bad*, o *teaser* é utilizado em muitos episódios, como no piloto por exemplo.

No início da série é mostrado Walter dirigindo o *trailer* no deserto enquanto há pessoas desmaiadas no veículo. Até então, o público ainda não tinha conhecimento nenhum sobre a trama e os personagens (figura 10). Este vídeo de abertura deixa muitas perguntas para o espectador que está assistindo pela primeira vez a série, como “quem é este homem?”, “do que ele está fugindo?” e “quem são aquelas pessoas desmaiadas no *trailer*?”. Com isto, o recurso do *teaser* cumpre seu papel de gerar questionamentos e manter a audiência instigada.

A estratégia da legenda também é usada na série para localizá-la no tempo. Segundo Campos, este recurso é do gênero épico, pois é agregado na massa da estória, e não faz parte daquele fio selecionado para ser narrado. É o momento que o narrador se mostra e evidencia a passagem do tempo. Gaudreault e Jost comentam sobre a localização no tempo ao utilizar a cartela em filmes:

[...] A cartela permite, pois, dar à sucessão das imagens um outro valor que não unicamente o da sucessão cronológica: ele nos projeta no futuro e introduz uma nova temporalidade, sempre estabelecendo a onisciência da instância narrativa (que extrai lições e conclusões fora do alcance do espectador). (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 91).

Na narrativa épica, o tempo da estória tende a ser imensamente maior que o tempo da narrativa, e pode contar décadas da vida dos personagens. Como Campos nota, não há gênero puro quando se produz uma narrativa, o que permite a utilização de vários estilos quando se conta uma estória. No primeiro episódio de *Breaking Bad*, uma legenda foi utilizada após a exibição do *teaser* para indicar que a partir dali, seriam exibidos os eventos que antecederam as cenas iniciais (figura 11). Com isto, ao expor a legenda “Três semanas antes”, é esclarecido ao espectador que a narrativa está sendo exibida de forma não-linear, e é como se lhe fosse dito que a partir dali que a série começa e que as perguntas serão respondidas.



Figura 10 – 101. *Flashforward* no início de *Breaking Bad*.



Figura 11 – 101. Três semanas antes. Narrador épico indica o tempo antes dos eventos das primeiras cenas do piloto.

Na segunda temporada, o uso dos *flashforwards/teasers* é recorrente. É mostrada a imagem de um urso de pelúcia caindo, o que traz questionamentos, pois até então não havia sido esclarecida sua procedência (figura 12). Cenas do lado de fora da casa de Walter exibem homens com roupas de proteção especial retirando objetos da piscina e cobrindo corpos (figura 13). Somente no último episódio da temporada que é exibida a causa destes eventos: uma colisão entre dois aviões no céu de Albuquerque.



Figura 12 – 201. Enigmático urso de pelúcia cai na casa de Walter.



Figura 13 – 201. Homens cobrem corpos na casa de Walter.

É importante mencionar o *flashforward* exibido no início da quinta temporada, no qual é apresentado Walter White em um restaurante. É o dia de seu aniversário de 52 anos, ele está mais magro e sua aparência está decaída. Como tradição, ele monta em seu prato a idade que está completando. Somente na segunda metade desta temporada que são exibidas quais as razões dele ter chegado onde está (figura 14).

A montagem é outro recurso de estruturação da temporalidade usado na série. Cenas em que Walter e Jesse fabricam metanfetamina são exibidas de forma acelerada, o que faz o tempo da narrativa encurtar (figura 15). Nestas montagens são mostrados quase que passo a passo os processos de produção da droga. Com isto a equipe de produção pôde explorar o estilo de expressar o aspecto estético da série e ao mesmo tempo manipular sua temporalidade.



Figura 14 – 501. *Flashforward* exibido no início da quinta temporada. Esta cena também fez parte do episódio final da série.



Figura 15 – 503. Uma das montagens que mostram Water e Jesse produzindo metanfetamina.

O uso de *time-lapse* também é visto no programa para aceleração do tempo. Esta técnica consiste em gravar uma sequência em um lugar fixo durante certo período, e ao ser inserida em um audiovisual, ela emite a mensagem de que o tempo passou. A seguir, dois momentos em que foi utilizado o recurso. As cenas demonstram o dia passando, o que faz a narrativa dar saltos no tempo e omitir eventos de menor importância durante determinado intervalo.



Figura 16 – 410. *Time-lapse* na série.



Figura 17 – 412. Outro uso do recurso de *time-lapse* em *Breaking Bad*.

Após a descoberta do câncer, foi dito a Walter White que ele teria apenas mais dois anos de vida. Dentro deste tempo ele se recuperou, cometeu crimes, perdeu a família e adoeceu de novo. Para que estes eventos ocorressem e fosse mostrado como o tempo estava passando, foram utilizadas diferentes estratégias narrativas. *Breaking Bad* não se prendeu a um estilo específico de se narrar, mas utilizou diferentes modelos de localização no tempo. Com isto, a série incluiu a não-linearidade temporal e criatividade estética para que narrativa fosse exposta.

Com toda sua extensão, *Breaking Bad* atinge o público e demonstra que o fator temporal é um diferencial na narrativa seriada. Dentre tantas horas disponíveis para narrar a história de Walter White, é proporcionado na série uma experiência de afinidade entre o protagonista e quem a assiste. Isto leva à conclusão de que o tempo da narrativa influencia na relação de empatia entre personagem e espectador. Em dois anos de tempo de história contados em cinco temporadas, Walter White passa por eventos que faz o espectador ficar ao seu lado definitivamente até a sua morte.

3.2 NARRADOR E NÍVEIS DE CONSCIÊNCIA

Desde o primeiro episódio de *Breaking Bad*, Walter White demonstra que seu nível de conhecimento está acima da média, tanto na sua área de estudo como em relação aos eventos que ocorrem na trama. Quando recebeu o diagnóstico de sua doença, ele guardou para si esta

informação, o que fez com que personagem e espectador tivessem um segredo em conjunto. Ainda no piloto, quando avistou Jesse Pinkman fugindo da polícia, ele atendeu ao seu pedido de silêncio e não o entregou para a DEA (figuras 18 e 19).

Com isto, já se percebe a presença do narrador no programa, que está predominantemente ao lado de Walter White, pois é pela sua perspectiva que o público acompanha a narrativa. Quando o narrador se posiciona ao lado do protagonista, a capacidade de promover a empatia de quem assiste é maior devido à exibição dos enfrentamentos e conflitos. Campos aponta como é identificada a presença do narrador:

Percebemos a existência de um narrador ao percebermos que, de uma massa da estória, foram selecionados alguns elementos e outros foram subentendidos, omitidos ou ignorados; que, dentre os elementos selecionados, alguns foram tomados como principais, outros como secundários, e que a narrativa teve uma determinada progressão e um determinado estilo. (CAMPOS, 2007, p.82).

O narrador ao lado de Walter é do estilo dramático, por isto ele não é percebido de forma explícita. Embora este gênero seja o que prevalece na série, outros estilos de narradores também são usados. Por exemplo, quando Walter lembra de Gretchen Schwartz na faculdade, o narrador lírico leva o espectador a conhecer a subjetividade do protagonista por meio de um *flashback*. Em momentos assim, o narrador se desloca e ocupa o lugar dentro da mente dos personagens para evocar sentimentos e lembranças.



Figura 18 – 101. Walter acompanha Hank em uma ronda.



Figura 19 – 101. Jesse pede para Walter não denunciá-lo e foge.

Há também em *Breaking Bad* eventos interpretados pelo narrador épico, o qual é o narrador que possui mais liberdade de se mover pelo tempo, mostrar eventos e revelar informações. No segundo episódio da primeira temporada, foi utilizada uma legenda para fazer a localização temporal da série, e neste instante se percebe a presença do narrador épico, pois ele se apresenta com o propósito de trazer informações que não estavam ao alcance do espectador (figura 20). Já na terceira temporada, um evento do passado é evocado para trazer

uma explicação a respeito de uma subtrama que envolvia Hank, um informante e os gêmeos Salamanca (figura 21). Novamente se nota a mistura de gêneros narrativos no programa ao alternar o narrador. Campos explica que quando um *flashback* é épico, ele é parte da massa da estória, e não do fio da narrativa. Com isto, este *flashback* foi trazido pelo narrador épico para dar conhecimento ao público a respeito dos eventos.



Figura 20 – 102. Doze horas antes. Recurso de narrativa para indicação temporal.



Figura 21 – 303. *Flashback* exibido por narrador épico.

Durante o decorrer da série, é mostrada a superioridade do conhecimento de Walter quanto aos eventos, pois ele parece sempre estar à frente de seus oponentes. No entanto, há momentos em que ele passa por situações de perigo sem estar consciente disso. Em uma cena, que por McKee seria classificada como uma Ironia Dramática, os gêmeos Salamanca vão até a casa de Walter para matá-lo, e somente o público sabe o risco que ele corre neste momento (figura 22). Ao perceber que o protagonista pode estar prestes a ser assassinado, o espectador sofre por antecipação, pois sabe do perigo iminente. Por causa de uma intervenção de Gus Fring, os primos de Tuco vão embora, o que provoca no público a sensação de alívio (figura 23).



Figura 22 – 302. Leonel e Marco Salamanca esperam por Walter.

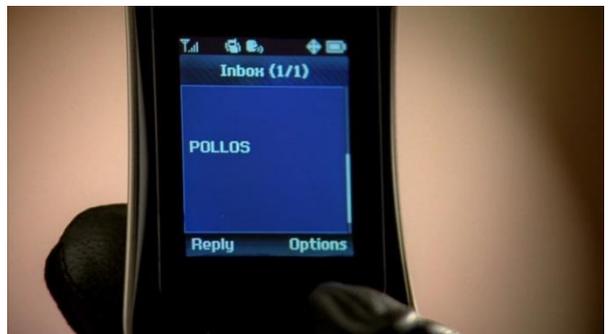


Figura 23 – 302. Com uma mensagem de texto, Gus Fring salva Walter.

Em outro momento, o narrador se moveu para o lado de Skyler. Quando Ted foi descoberto por fraudes fiscais, ela usou o dinheiro de Walter para cobrir a dívida de seu amante. Após Gus ameaçar Walter e sua família, ele planeja fugir, já que, até então, seu pensamento era de que possuía condições financeiras para isto, no entanto, ele descobre que seus ganhos já haviam sido usados para outra finalidade (figuras 24 e 25). Enquanto Walter fazia seu plano de fuga, o público já tinha conhecimento de que não iria dar certo sua ideia, e desta vez a audiência experimenta a ansiedade por causa da vantagem de conhecimento.



Figura 24 – 411. Walter pede ajuda para Saul Goodman para fugir.



Figura 25 – 411. Walter percebe que o dinheiro não está mais escondido.

A descoberta de Hank sobre Heisenberg é mais um momento em que o protagonista possui menos conhecimento do que o público e do que os personagens. Quando Hank se depara com o livro *Leaves of Grass*, tudo se revela para ele, e fica claro quem lhe enganou durante a maior busca de sua carreira (figura 26). Por instantes é feita a troca de ponto de vista, e a narrativa é contada pela percepção do policial. Durante quase toda a série o narrador está ao lado do protagonista. Já quando Hank desvenda o caso, (figura 27), nota-se que ele se desloca para seu lado, e o público teme por Walter ter de pagar na justiça pelos seus atos.

O conhecimento de Hank sobre Walter foi sempre inferior, contudo, a partir deste ponto da série, a relação de consciência entre os personagens muda. Ainda assim, Walter nega que é criminoso e demonstra a destreza que sempre teve para conseguir desviar a atenção de Hank, claro que novamente, sua inteligência trouxe consequências. O policial foi valente e fiel aos seus valores, mas isto não o impediu de ter um final trágico durante a sua perseguição a Heisenberg.

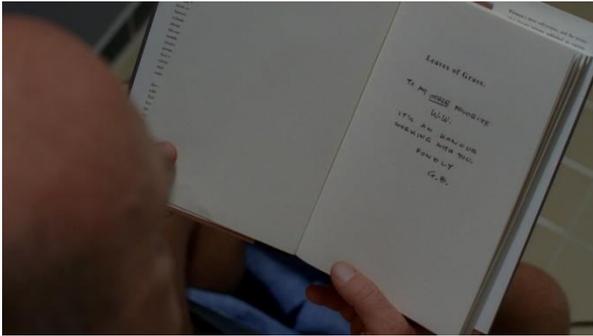


Figura 26 – 508. Hank percebe no livro a dedicatória “Para W.W.”.



Figura 27 – 509. Hank retoma as investigações.

Como cada trama e subtrama em uma estória traz um personagem principal, conseqüentemente, cada uma carrega um narrador. Em *Breaking Bad*, como notado, o narrador do gênero dramático está presente ao lado do protagonista. A subtrama que mais contrasta ao ponto de vista de Walter White é a de Hank Schrader, e é a mais interessante para se observar o ponto de vista e nível de consciência dos personagens no programa. Hank sempre percebeu Walter como um homem inteligente, mas que tinha uma vida comum e sem emoção. Após o professor entrar para o crime, o público passa a perceber que a visão do policial está cada vez mais equivocada.

Em uma das situações em que há contraste entre os saberes destes dois personagens, Hank investiga o roubo de equipamentos no laboratório de química na escola em que Walter trabalha. O próprio Walter abre a sala para que ele investigue, e Hank ainda faz uma brincadeira dizendo para seu cunhado tomar cuidado, porque as pessoas podem passar a desconfiar que ele está por trás do crime (figura 28). A impressão de Hank sobre seu cunhado se opõe ao ponto de vista predominante da série. A subtrama do policial gera uma Ironia Dramática, pois o público sempre sabe mais que ele.

Já na segunda temporada, quando Walter precisa de ajuda financeira para seu tratamento, Hank faz um pedido para que arrecade doações. Ao fazer o apelo para seus colegas, a foto de Walter no pote fica bem próxima das dos criminosos com os quais ele se envolveu, uma estratégia que provavelmente não foi por acaso (figura 29). É outro momento em que se percebe a ironia de Hank saber menos e não enxergar quem realmente é seu parente. Quem Hank queria eliminar estava mais próximo dele do que ele pensava, e para ele seria completamente inesperado que Walter ele fosse o novo produtor de drogas de Albuquerque.



Figura 28 – 106. Hank investiga o laboratório da escola.

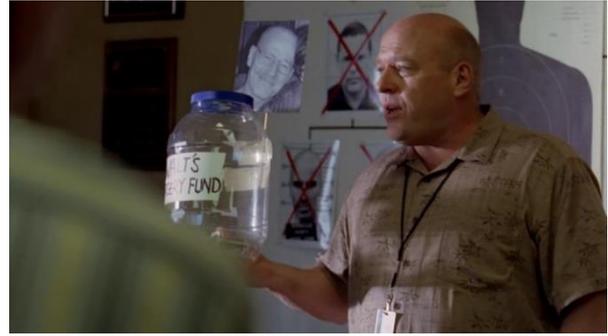


Figura 29 – 213. Hank pede doação financeira para ajudar Walter.

Na segunda temporada, Walter é sequestrado por Tuco sem sua família saber, o que faz com que todos se preocupem. Inclusive, Walter Jr. prepara cartazes para espalhar pela cidade e notificar as pessoas do desaparecimento de seu pai (figura 30). O espectador tem conhecimento do paradeiro do protagonista, que está junto com Jesse sob o poder de Tuco em uma casa distante no deserto. Aqui ocorre outro momento de ironia em relação a uma subtrama, no caso os familiares de Walter possuem um nível de conhecimento menor do que o do personagem principal.

Quando Walter ainda precisava custear seu tratamento, Walter Jr., com boas intenções, criou um site para receber doação financeira para seu pai (figura 31). Inicialmente, Walter achou uma humilhação ser colocado nesta posição. No entanto, por seu cliente estar lucrando com a venda de metanfetamina, Saul Goodman teve a ideia de usar o site para lavar o dinheiro, e com o auxílio de *crackers*, as doações iam para a conta criada por Jr. A cada pequena quantia, Skyler e Jr. comemoravam, enquanto Walter era quase indiferente, pois sabia da procedência da suposta ajuda. Mais uma vez é exposta a preeminência do ponto de vista de Walter na série, o que leva o público a estar junto com ele através destas informações.



Figura 30 – 201. Skyler espalha cartazes para procurar Walter.

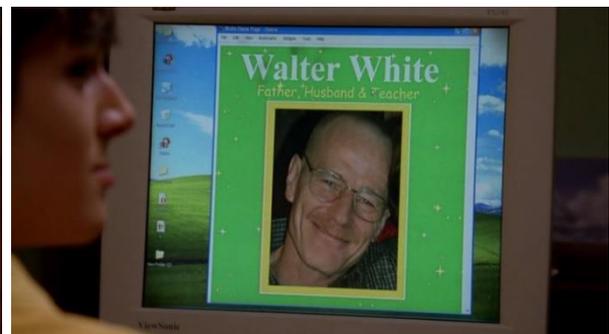


Figura 31 – 212. Walter Jr. mostra o site www.savewalterwhite.com.

Na terceira temporada, Hank faz mais um avanço em sua busca pelo produtor de metanfetamina, e persegue Jesse para saber onde estava o *trailer*. Ao chegar ao ferro-velho, Hank é abordado pelo dono que diz que ele não tinha permissão para abrir o veículo (figura 32). Jesse e seu ex-professor já estavam dentro do automóvel. Isto leva à conclusão de que o narrador se posicionou ao lado de Walter, pois o espectador acompanha esta sequência sob o ponto de vista do químico, que sabe mais que o policial.

Ainda assim, há a sensação de temor e suspense, pois Walter corria risco de ser pego e precisava reverter a situação para fazer com que seu cunhado fosse embora. Até então, ele sabia apenas que Jesse estava no local. Para desviar a atenção de Hank, Walter forjou uma ligação com a ajuda de Saul para dizer que Marie sofreu um acidente, o que o fez ir embora imediatamente (figura 33). Após isto, o *trailer*, umas das maiores provas contra Jesse e Walter, é destruído.



Figura 32 – 306. Hank tenta investigar o trailer.



Figura 33 – 306. Hank vai embora, e Walter e Jesse saem do veículo.

A insistência de Hank em perseguir Heisenberg o faz avançar nas suas investigações. O policial consegue chegar até Gus Fring para, indiretamente, obter suas impressões digitais (figura 34). Por instantes, o narrador se posiciona ao lado de Hank para mostrar como ele conseguiu reunir tantas pistas a respeito de Gus Fring, Gale Boetticher e da *Madrigal Electromotive* (figura 35). Assim, o ponto de vista de Hank expõe como ele chegou às conclusões que indicam Gus como suspeito de usar a rede *Los Pollos Hermanos* como fachada para negócios ilícitos. O público percebe o quão próximo ele está de desvendar os crimes, mas Walter consegue o atrasar.



Figura 34 – 407. Hank vai com Walter. Jr. até *Los Pollos Hermanos*.



Figura 35 – 407. Hank mostra para seus colegas as pistas sobre Heisenberg.

A ironia em relação à subtrama de Hank e a trama de Walter é exposta novamente quando o policial pede para seu cunhado o acompanhar enquanto vigia um dos restaurantes de Gus. Walter precisa conter-se e ajudar Hank. Numa outra tentativa de espionar o empresário, Hank descobre a lavanderia e pede para Walter levá-lo até lá. Para que isso não aconteça, o químico força um acidente de carro e frustra os planos de seu cunhado.

O ponto de vista que mais contrasta com o de Walter ao longo da série se localiza na subtrama de Hank. Se a série fosse exibida na maior parte do tempo com o narrador ao lado do agente, mudaria o nível de conhecimento do público, possivelmente haveria outra narrativa, com outro estilo e a empatia se moveria completamente para ele. Por isto a importância de se estabelecer onde que o recurso do narrador será colocado para que os eventos da estória sejam contados, e seus elementos expostos e/ou omitidos.

Apesar de em algumas situações Walter correr riscos por falta de consciência do perigo, a supremacia de seu conhecimento é percebida muitas vezes ao longo de *Breaking Bad*. Walter está quase sempre à frente do que lhe pode ocorrer, e assim, consegue evitar sofrer consequências de suas escolhas ou ataques de seus oponentes.

Quando ele decide matar Gus Fring, ele se alia a Hector Salamanca. Walter vai até Hector, no entanto não fica explícito no primeiro momento o que ele planeja (figura 36). Somente quando Gus morre com a bomba ativada na cadeira de Hector, que o público entende qual era o propósito da visita de Walter na casa de repouso (figura 37). Segundo McKee, esta relação de consciência é chamada de Mistério, e é quando o público é desprovido de informação a respeito da narrativa, e o efeito gerado é a curiosidade. É o que ocorre nestas cenas da série, pois o narrador não acompanhou Walter de forma que levasse ao espectador o conhecimento sobre os planos do protagonista.



Figura 36 – 413. Walter visita Hector Salamanca.



Figura 37 – 413. Walter espera a bomba explodir no quarto de Hector.

Na quarta temporada, há outro momento instigador na série que pode ser classificado como Mistério. Quando o menino Brock foi envenenado, não se sabia como ele tinha ingerido a substância, se desconfiava que era o cigarro de ricina que Jesse guardava. No entanto, envenenar o garoto fazia parte do plano de Walter para colocar Jesse contra Gus. No penúltimo episódio da temporada, Walter está no pátio de sua casa e olha para uma planta próxima de si, era o lírio-do-vale, que somente um espectador mais atento teria percebido que se tratava de tal (figura 38). No episódio seguinte, Brock se recupera e os médicos descobrem o tipo de substância que ele consumiu. Na última cena, um narrador épico e ao mesmo tempo implícito exhibe a planta lírio-do-vale, da qual foi extraído o veneno (figura 39). É uma cena informativa, sem dramatização, e sem personagens para o narrador se posicionar ao lado ou dentro, por isto ele é épico.



Figura 38 – 412. Walter olha para a planta.



Figura 39 – 413. Narrador implícito exhibe a planta lírio-do-vale na casa de Walter.

No último episódio de *Breaking Bad*, Walter tomou certas atitudes que geraram perguntas no espectador. Em uma das cenas que havia sido mostrada como *flashforward* no primeiro episódio da quinta temporada, é colocada novamente no último. Nela, Walter guarda

uma bolsa no porta-malas de seu carro, que já tinha uma arma dentro (figura 40). Até mostrar o verdadeiro propósito destes objetos, o público ainda desconhecia os planos do protagonista.

Outro ato cometido por Walter que só fica explícito posteriormente é quando ele coloca veneno no chá de Lydia Rodarte (figura 41). Nas cenas finais da série é exposto que Walter preparou uma estrutura em seu carro com a arma para matar Jack e seus aliados e revela para Lydia os motivos dela estar doente. Nestes dois momentos, o narrador estava ao lado do personagem principal, mas omitiu informações de maneira que gerou questionamentos e demonstrou a autonomia do personagem ao planejar sua vingança.



Figura 40 – 516. Walter guarda equipamentos em seu carro.



Figura 41 – 516. Walter força uma reunião com Lydia e Todd para colocar a substância na bebida dela.

Portanto, é possível notar que as subtramas causam o deslocamento do narrador em *Breaking Bad*. Além disso, por vezes, o narrador épico surge para trazer informações ao espectador e esclarecer eventos que o haviam instigado. Assim, os três níveis de consciência estão presentes no programa, pois há momentos em que o narrador leva informações para o público por meio das subtramas, e o deixa sabendo mais. Em cenas que Walter parecia não estar completamente a par, e o narrador não estava ao seu lado, o personagem conseguia escapar, confortando quem o assistia. Há também momentos em que o narrador acompanha o protagonista e ao mesmo tempo não conta tudo, como nos eventos do último episódio. E a forma mais predominante, o narrador dramático ao lado de Walter White, que é quando o público tem acesso as mesmas informações que ele. Desta maneira, o recurso do narrador foi empregado para informar e desinformar o público, mas principalmente, lhe despertar sensações.

3.3 PROTAGONISTA, CARACTERIZAÇÃO E REVELAÇÃO

“Anti-herói”, “herói fora de série”, “herói sem nenhum caráter” são títulos que podem ser dados a Walter White, o personagem destaque de *Breaking Bad*. Como professor, pai,

marido ou como produtor de drogas e assassino, o protagonista do programa contagia o espectador com sua inteligência e disposição para sair vencedor das situações que enfrenta, mesmo que a vitória custe a vida de desconhecidos ou de seus próprios familiares.

Inicialmente, Walter White é apresentado com a caracterização de um professor de química do Ensino Médio, que além de enfrentar o desinteresse dos alunos, sofre *bullying*. Apesar disso, ele é fascinado por química e reconhece que é extremamente qualificado para a posição que ocupa na escola. Para complementar sua renda, Walter tem um segundo emprego em uma lavadora de carros, no qual contém-se e aceita as ordens de seu patrão abusivo.

Na vida de Walter nada lhe parece atrativo até então. Ele tem uma personalidade pacata, seu dia-a-dia é tomado pela rotina, tem um filho por nascer, Walter Jr. possui necessidades especiais e seu orçamento é curto demais para lidar com as despesas. Quando o incidente incitante o acomete, o câncer no pulmão, sua visão de mundo muda e ele reconhece em si mesmo uma capacidade especial que pode lhe trazer a solução para as circunstâncias nas quais vive.

O surgimento dos conflitos durante o programa faz o personagem transformar-se, e, com sua mudança, ele contradiz o ser que ele era inicialmente, pois aos poucos ele toma atitudes que um professor honrado não tomaria, por exemplo. No piloto de *Breaking Bad* são expostos vários componentes do perfil de Walter White, os quais contrastam com o homem que ele se torna após se envolver com o crime.

Na caracterização de Walter estão presentes os seguintes itens: homem de meia idade, sério, sem grandes perspectivas para o futuro, infeliz, frustrado profissionalmente, incapaz de reagir aos ataques dos alunos e cumpridor dos seus papéis na família e nos empregos sem nenhuma autoridade. Estes adjetivos também são percebidos pelos personagens ao seu redor, como seus alunos e, principalmente, Hank.

Para expor a caracterização do personagem, foi criada uma cena em que ele é alvo de piadas de dois alunos seus. Enquanto trabalhava na lavadora de carros, dois estudantes se aproximam dele, tiram foto e zombam do professor. Esta cena mostra que o protagonista da série não reage quando humilhado, ou seja, ele ainda não se revela vingativo ou destemido (figura 42). Além disso, esta parte já leva o espectador a sofrer junto com o personagem, de forma que, após conhecer um pouco sobre a vida dele, quem assiste entende que Walter White não merece tal tratamento.

Na festa surpresa de 50 anos de Walter, seu filho pede que ele segure a arma de Hank. Walter hesita, diz que não quer, mas acaba segurando o objeto de maneira completamente desconfortável (figura 43). Esta foi uma oportunidade para mostrar o contraste entre o caráter

de Hank e o de Walter. O policial é colocado como um homem realizado, valente, extravagante e Walter, apesar de inteligente, não ocupa nenhum lugar de destaque.



Figura 42 – 101. Walter trabalha na lavadora de carros. Figura 43 – 101. Walter com a arma de Hank em seu aniversário.

A festa de aniversário era completamente indesejada pelo personagem, pois ele, até então, não tinha motivações para celebrar mais um ano de vida. Ao chegar em casa e ouvir seus amigos e parentes gritarem “Surpresa!”, Walter demonstra um desagradável espanto, talvez ele só quisesse chegar em casa e descansar (figura 44). Um ano depois, quando sua saúde melhora e ele já entrou para o crime, Walter pede para Skyler uma festa para comemorar seus 51 anos. No dia de seu aniversário, quando chega em casa, sua esposa está preparando apenas um jantar, enquanto Walter Jr. assiste TV (figura 45). Com isto, é possível perceber que após ter se tornado Heisenberg, o poderoso produtor de metanfetamina, certa felicidade, que antes não era presente, é despertada no personagem.

Após chantagear Jesse Pinkman, Walter dá início à jornada da sua revelação, na qual se desenvolve a cada atitude frente aos conflitos, tenta combater inimigos que surgem, quer reconquistar a família e enriquecer. Como McKee propõe, o protagonista deve ter força de vontade para conquistar seu objeto de desejo. No caso de Walter White, ele é voluntarioso, o que ele almeja é dinheiro e está disposto a se tornar criminoso para obtê-lo. Ao ter conhecimento em química e saber de sua capacidade de se sair bem na área, ele toma a decisão de produzir drogas. Ele entra por este atalho, o qual pode levá-lo a ter a autonomia e o reconhecimento que ele não obteve em sua carreira de químico.



Figura 44 – 101. Reação de Walter à festa surpresa de 50 anos.



Figura 45 – 504. Walter se surpreende por não haver uma festa lhe esperando.

É importante destacar que o personagem Jesse Pinkman também tem papel essencial na série, embora não seja o protagonista. Para McKee, o papel de protagonista pode ser compartilhado, como em uma narrativa em que são apresentados dois ou mais personagens principais. Em tramas com vários protagonistas, eles agem de forma que um possa beneficiar o outro, e quando um sofre, o outro também passa por adversidades. No caso de Jesse, em alguns momentos ele é beneficiado junto com Walter White, mas também há situações em que seu ex-professor lhe causa sofrimento para que com isto venha a ter algum proveito.

Após superar seu período de resignação, Walter vai para o deserto com Jesse para produzir metanfetamina. Para vender o produto, Jesse procura Emilio Koyama e Krazy-8. Emilio havia sido pego pela DEA enquanto Jesse fugia, e com isto a relação de vendas entre eles não é amigável. Por não entrarem em um acordo, as duplas lutam entre si, e Walter acaba matando Emilio no *trailer*, enquanto Krazy-8 permanece desmaiado.

Agora, Walter e Jesse devem esconder as evidências. Eles decidem no cara ou coroa quem fica responsável por cada um dos traficantes. O professor sugere a Jesse fazer a decomposição química de Emilio, já Walter deve tirar a vida de Krazy-8. Neste momento, na construção do personagem, ele foi colocado em uma situação de dilema e de extrema pressão em que ele deve tomar uma decisão que pode levá-lo a ir mais fundo no crime ou trazê-lo de volta à rotina com certos riscos.

Thomson (2015, p. 1) fala que “[...] Walter devia estar morrendo, mas era a dignidade que ele estava perdendo primeiro”¹⁷. Após o câncer, Walter escolheu executar suas habilidades em atividades criminosas. Com sua sentença de morte, ele é levado a se corromper, e com isto passa por um processo de transformação. Ele deixa de lado os valores que tinha como pai,

¹⁷ Tradução nossa. Texto original: “[...] *Walter might be dying, but it was dignity he was losing first.*”

marido e professor, e sai em busca da sua realização pessoal, apesar de enfatizar que tudo o que faz é pela sua família.

Walter percebe que o envolvimento com a produção e tráfico de drogas não é tão simples, apesar da lucratividade. Suas opções neste momento são: deixar Krazy-8 viver e correr os riscos de ser denunciado ou morto ou dar um fim na vida do jovem e, pela sua percepção, e libertar-se de um problema para, assim, dar continuidade aos negócios.

Por alguns momentos, Walter é resistente e não quer cometer um assassinato. Na casa de Jesse, ele pega uma arma de dentro de uma sacola. Ele olha para o saco plástico e cogita usá-lo, como se se ele sufocasse o rapaz fosse um ato menos violento e lhe pesasse menos na consciência posteriormente (figura 46). Ele faz uma lista contendo os prós e contras sobre a morte de Krazy-8, e inclui que deixá-lo viver é a coisa moral a se fazer e faz parte dos princípios judeus e cristãos, já ao lado escreve que o traficante pode ameaçar toda a sua família se estiver vivo (figura 47).

Krazy-8 é mantido preso no porão da casa de Jesse. Walter desce até o porão para levar alimento ao rapaz, mas desmaia e o prato se quebra no chão. Ao acordar, ambos têm uma conversa profunda, trocam lembranças, Walter fica emotivo e faz o público pensar que ele vai libertar o traficante. No entanto, Walter percebe que um pedaço do prato que quebrou está faltando, e deduz que Krazy-8 o pegou. Após isto, imediatamente o professor muda de ideia e o dilema tem sua resolução.



Figura 46 – 102. Walter pensa em como tirar a vida de Krazy-8.

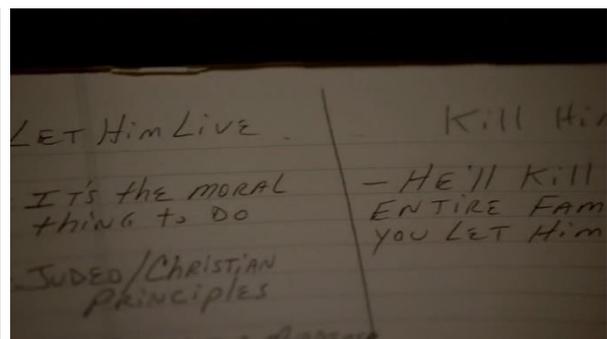


Figura 47 – 103. A lista de Walter: deixar Krazy-8 viver *versus* matá-lo.

Com as próprias mãos, Walter sufoca o rapaz com o ferro que lhe prendia o pescoço. Nesta situação sob pressão é revelado que o personagem é capaz de assassinar para não ser prejudicado. Este fato contrasta com o perfil que foi apresentado inicialmente, de um homem pacato e incapaz de tomar atitudes para defender-se. McKee coloca que a contradição é o que

dá dimensão ao personagem. No caso de Walter, há contradição entre sua caracterização e a verdadeira personagem, e isto é enunciado em suas escolhas. É possível afirmar que a dimensão do protagonista aumenta na medida em que ele se opõe ao que ele era.

Na primeira temporada da série, Walter toma atitudes contraditórias que indicam que ele já não é mais o mesmo homem aflito e sem reação que era antes de descobrir a doença. Quando procurava vaga em um estacionamento, um homem aparentemente bem-sucedido ocupou seu lugar, e Walter não fez nada a respeito. Em outra oportunidade, Walter vê o carro deste sujeito estacionado em um posto de gasolina, pega um limpador de vidros e coloca na bateria do veículo, o que causa uma explosão (figura 48). Feito isto, Walter segue em frente se sentindo vitorioso, e mais é revelado sobre o personagem: ele é capaz de deixar de ser pacato e tomar atitudes para se vingar e satisfazer a si mesmo.

No caminho de sua transformação, Walter demonstra sua capacidade de enfrentar quaisquer oponentes que lhe impeçam de atingir seu objetivo de produzir e vender metanfetamina. A primeira negociação com o traficante Tuco, feita por Jesse, não teve êxito e colocou o rapaz no hospital. Este evento exigiu de Walter uma ação para que ele se legitimasse no ramo que acabou de entrar. Assim, como protagonista da narrativa, ele tenta resolver a situação com o traficante indo até ele e levando seu produto. O que surpreendeu foi o fato dele ter entregado a Tuco não metanfetamina, mas fulminato de mercúrio, um composto químico que causa explosões (figura 49).

Com o artifício de química, Walter explode a sala em que estão, o que deixa Tuco e seus subordinados atemorizados. Nesta situação, o traficante cede e aceita negociar com Walter, que se apresenta como Heisenberg. Com isto, Walter se sente no poder de exigir dinheiro para cobrir a despesa do hospital em que Jesse está e um adiantamento como garantia da futura venda.



Figura 48 – 104. Walter explode o carro do sujeito por vingança.



Figura 49 – 106. Walter com o composto químico.

Quando Walter e Jesse são sequestrados por Tuco, o traficante descobre o verdadeiro nome do professor. Walter diz que Heisenberg é apenas um nome comercial. Neste momento

de ameaça em que ele não se sente mais forte que seu oponente, Walter prefere abrir mão da identidade que estava começando a criar para si mesmo, e reduz a importância de seu pseudônimo. Na quinta temporada da série, quando o protagonista está evoluído em grandes proporções, ele negocia com outro grupo de traficantes e se orgulha ao fazer com que eles o identifiquem como “o cozinheiro” ou “o homem que matou Gus Fring”, e insiste que digam seu nome. Quando dito “Heisenberg”, Walter confirma com satisfação.

Na primeira venda de metanfetamina que Walter faz para Gus Fring, ele é novamente colocado sob pressão. Ele vai até a casa de Jesse para buscar a droga, e na sua procura incessante, ele recebe uma mensagem de Skyler avisando que o bebê vai nascer (figuras 50 e 51). Neste ponto da narrativa, é dado a Walter duas opções: ou ele vai acompanhar o nascimento da filha ou segue em frente com sua negociação. Para Walter, ambas as opções lhe trazem benefícios. McKee classifica dois tipos de dilema que os personagens podem enfrentar:

A verdadeira escolha é um dilema. Ela ocorre em duas situações. Primeiro, uma escolha entre bens irreconciliáveis: do ponto de vista da personagem duas coisas são desejáveis, ele quer as duas, mas as circunstâncias o forçam a escolher apenas uma. Segundo, uma escolha entre o menor de dois males: do ponto de vista da personagem, as duas coisas são indesejáveis, ele não quer nenhuma delas, mas as circunstâncias o forçam a escolher uma. Como uma personagem escolhe em um verdadeiro dilema é uma expressão poderosa de sua humanidade e do mundo em que ela vive. (MCKEE, 2011, p. 235, grifo do autor).

Nesta situação, Walter precisa fazer *uma escolha entre bens irreconciliáveis*, pois ele deseja estar presente no nascimento da filha e ao mesmo tempo quer vender o estoque de metanfetamina que possui. Neste dilema, Gus Fring foi a opção de Walter. Com isto, o protagonista expressou o que é de mais importância para ele, o dinheiro. Esta escolha também revela que Walter pensava ter tudo sob controle, pois após fazer a venda, ele foi para o hospital conhecer a filha. É como se ele pedisse para sua família umas horas a mais e um pouco de paciência para que consiga lidar com cada evento. Quando Walter chegou no hospital, Ted Beneke já estava com Skyler. A presença dele trouxe mais tensão para este momento na vida de Walter, pois, de certa forma, Ted cumpriu o papel de pai/marido ao estar com Skyler enquanto ela dava à luz.

Uma cena de grande importância no programa, e que motivou o personagem a fazer uma escolha que traria enormes consequências, foi a que ele presenciou a morte de Jane, namorada de Jesse. Em uma visita a casa de seu parceiro, Walter percebe os jovens deitados inconscientes devido ao uso de drogas. Ele vê Jane sufocar-se, mas não intervém. Walter opta em omitir ajuda,

pois Jane tinha chance de afastar Jesse dele, e com isto ele poderia perder seu colega de crime (figuras 52 e 53).



Figura 50 – 211. Mensagem de texto “Bebê a caminho”.



Figura 51 – 211. Walter lê a mensagem enquanto procura a metanfetamina escondida na casa de Jesse.

Mesmo não tendo relação direta com a morte da moça, Walter ainda é assassino, pois anteriormente ele havia tirado a vida de Krazy-8. Pode-se compreender que o julgamento do comportamento de Walter nesta cena é, de certa forma, ambíguo, pois ao mesmo tempo que ele não assassinou Jane, ele também não interferiu para que ela se salvasse. No entanto, é possível acrescentar que, ainda assim, foi escolha dele não socorrê-la, e isto lhe traria benefícios, então ele tem parte na morte dela. Como ele mesmo confessa para Jesse na quinta temporada, ele poderia tê-la ajudado, mas não fez nada a respeito.



Figura 52 – 212. Walter vê Jane sufocar-se.



Figura 53 – 212. Walter se sensibiliza ao ver a moça, mas não age.

Na terceira temporada de *Breaking Bad*, em outro momento de revelação sob pressão, Walter recusa uma oferta de 3 milhões de dólares para trabalhar durante três meses produzindo metanfetamina para Gus Fring. O químico ainda tenta convencer Gus de que não é um criminoso e que agir de tal forma não é ser ele mesmo (figuras 54 e 55). O protagonista fez isto

porque estava temendo perder a família, e com pequenas atitudes tentava reconquistar Skyler. Neste instante em que ele recusa fabricar a droga, é mostrado no programa que, por mais tentadora que lhe fosse a oferta, Walter ainda precisaria de um estímulo para voltar a dar vida a Heisenberg.

Os impulsos foram ter ouvido a confissão de Skyler dizendo que o traiu com Ted Beneke, a perda do emprego após assediar a diretora da escola, e também de ter visto que Jesse estava produzindo metanfetamina com sua fórmula. Inicialmente, Walter pode até ter recusado a ideia de Gus, mas como não estava sendo bem-sucedido em nenhum aspecto de sua vida, ele decidiu trabalhar no superlaboratório que lhe esperava, onde teria respeito e seus conhecimentos seriam valorizados.

Isto faz lembrar novamente de quando McKee (2011, p. 351) fala sobre personagem e dilema: “A VERDADEIRA PERSONAGEM só pode ser expressa através de uma escolha em um dilema. Como a pessoa escolhe agir sob pressão é quem ela é – quanto maior a pressão, mais verdadeira e profunda a escolha da personagem”. Walter poderia ter escolhido tentar recomeçar sua vida, mas optou pelo caminho mais obscuro, que lhe traria recompensas que ele sempre quis, como bom pagamento, prestígio e reconhecimento.

A ambição de Walter e sua disposição em produzir drogas para satisfazer-se aumentam na medida em que ele percebe que pode enriquecer e ser prestigiado com isto. Na segunda vez que Walter negociou com Tuco, ele fez um cálculo de despesas, e chegou ao total de 737 mil dólares, e disse que essa era a quantia exata que ele precisava (figura 56). Após um período de tratamento, seu câncer diminuiu 80%, o que o fez avisar Jesse que ele não iria mais produzir drogas. Mas seu negócio não teve fim. Após a intervenção do advogado Saul Goodman, Gus Fring se interessa pelo produto de Walter, e assim, o protagonista dá continuidade à atividade ilegal.



Figura 54 – 301. No restaurante *Los Pollos Hermanos*, Walter recusa a proposta de 3 milhões de dólares.



Figura 55 – 305. Gus apresenta o superlaboratório para Walter. Mesmo surpreendido com as instalações, ele recusa a oferta.

Além das revelações sob pressão que Walter apresenta, ele também muda sua postura e percepção sobre si após ter feito conquistas como Heisenberg. Depois que matou Gus Fring, que era um homem de poder, Walter não cessa seu desejo de realização pessoal através da produção de metanfetamina. Mike e Jesse, que haviam feito parceria com Walter para reiniciarem a fabricação da droga, decidem sair devido às mortes causadas por eles. No entanto, Walter é insistente e diz que agora está no “negócio do império”, e não vai desistir de expandir esse império como ele desistiu da *Gray Matter Technologies* (figura 57). Walter reluta e diz que não tem trabalhado tanto para simplesmente parar, pois sabe a magnitude que ainda pode alcançar com seu produto.

Se antes ele ficaria satisfeito com uma pequena quantia que suprisse necessidades básicas dele e de sua família, agora ele já está imerso neste negócio e não quer abrir mão do que conquistou até então. O prestígio em ser Heisenberg, “o cozinheiro” que sabe produzir a droga pura e azul, e a ideia de enriquecer sem obedecer aos limites da lei, atraem o personagem ao mundo do crime de maneira que ele não cogita voltar a ser o antigo Walter White.



Figura 56 – 201. Walter calcula quanto de dinheiro precisará. Até então, eram 737 mil dólares.



Figura 57 – 506. Walter afirma que está no “negócio do império”.

Walter é um protagonista dinâmico e expressa sua mudança por meio de suas escolhas e percepções sobre os eventos. Com isto, o professor se transforma em Heisenberg, um homem com atitude, que se impõe e elimina obstáculos sem se preocupar se está infringindo a lei. Comparato explica que, quando se cria um personagem, é colocado nele traços identificáveis para compor seu perfil, mas que é interessante a alteração de seu comportamento ao longo da narrativa. Assim, é explicado que:

Tal como o ser humano, uma personagem nunca é estática, inamovível. Muda, se modifica. A mobilidade é inerente a todas as coisas vivas. É bom assinalar que

também as transformações internas se refletem no exterior, no rosto, na maneira de caminhar, de vestir, na postura etc. Ainda que tudo seja trabalho do ator. Dessa forma uma personagem que inicialmente seja onipotente e distante pode acabar humilde e afetuosa a múltiplos contratemplos sofridos no decorrer da história. Esse processo é chamado *evolução da personagem*. (COMPARATO, 2009, p. 83, grifo do autor).

Percebe-se que, na evolução de Walter White, aos poucos, ele toma medidas a seu favor que o tornam um personagem contraditório, no sentido de que ele não é um ser constante, mas que nos conflitos faz escolhas que surpreendem e contam ou acrescentam algo novo sobre seu caráter. Como o próprio Walter reconhece na quarta temporada, ele viveu sob a ameaça de morte durante um ano, fez suas escolhas, e as consequências destas se aproximam dele. Naquele momento, quem lhe ameaçava era Gus Fring.

Conforme as complicações se agravavam, cada vez mais Walter se tornava manipulador e autoritário. Para conseguir que Jesse fosse um aliado seu contra Gus Fring, Walter envenenou o garoto Brock com a intenção de convencer seu ex-aluno de que quem fez isto foi seu chefe. Walter também demonstra sua capacidade de manipulação com o seu advogado Saul Goodman. Quando Saul intenta abandoná-lo como cliente, o protagonista é enfático ao afirmar que somente ele pode dizer quando acabou. Com isto, Walter envolve Saul até ele chegar ao ponto de trocar de identidade e fugir de Albuquerque.

O sentimento de poder tomou o personagem após a entrada dele para a produção de metanfetamina. Na quarta temporada, ao ser questionado por Skyler se ele estava em perigo, ele diz que não, e que nunca usou essa palavra, no entanto as coisas estavam ficando complicadas. Ele reage à pergunta de forma defensiva e depois muda de postura para que Skyler se acalme, e garante que não está em situação de ameaça.

Em outra ocasião, o assunto é retomado por Skyler e ela diz que Walter não é um criminoso, mas que ele está enfrentando um momento difícil com o câncer e com os problemas financeiros. Ela insiste para que Walter reconheça que está em perigo, só que desta vez, o químico se impõe, e furiosamente diz que ele não está em perigo, mas que ele é o perigo (figura 58).

Walter também ostenta seu suposto poder quando encontra o grupo criminoso de Jack, na quinta temporada. Walter planejava assassinar todos os presidiários envolvidos com Gus que poderiam entregar para a polícia todo o esquema que tinham. O detalhe desta operação é que Walter queria que tudo ocorresse dentro de dois minutos. Sem temor, ele disse a Jack que isto poderia ser feito exatamente como queria (figura 59).



Figura 58 – 406. Walter diz à Skyler que não está em perigo, mas que ele é o perigo.



Figura 59 – 508. Walter negocia com Jack os assassinatos.

Observada esta exposição do aspecto autoritário do protagonista da série, nota-se que aquele Walter do início da narrativa, que inclusive tinha medo de segurar uma arma em suas mãos, deu lugar a um homem ameaçador e sem medo de se envolver com um grupo de neonazistas. O início da narrativa de Walter mostrou ele como um professor pacato, e com sua evolução, ele teve momentos de glória, riqueza e terminou se vingando dos inimigos que roubaram seu dinheiro e mataram Hank. O prestígio que isso lhe trouxe ele nunca havia vivido antes. Como ele mesmo diz no último episódio da série, ele se sentia vivo. McKee comenta sobre elementos do desfecho do personagem principal em estórias:

O público quer ser levado ao limite onde todas as questões são respondidas e todas as emoções satisfeitas – o fim da linha. O protagonista nos leva a esse limite. Ele deve tê-lo dentro de si para buscar seu desejo nos confins da experiência humana, seja em profundidade, amplitude ou ambos, para alcançar uma mudança irreversível e absoluta. (MCKEE, 2011, p. 140).

Até o final de *Breaking Bad*, Walter é um protagonista ativo. Ele terminou sem a reconciliação com a família, no entanto, conseguiu o dinheiro e se vingou de inimigos. Ele não se via como derrotado diante das adversidades, e unia sua força de vontade com suas atitudes e movia-se para vencer. Walter passou por um processo de transformação que de um homem que era inicialmente apático e desinteressante, se tornou ao mesmo tempo herói e anti-herói. Herói por sua disponibilização em solucionar os conflitos e anti-herói devido aos meios que utilizava para superar suas tribulações.

3.4 NÍVEIS DE CONFLITO, COMPLEXIDADE DO PERSONAGEM E EMPATIA

Desde o início de *Breaking Bad*, apesar do aparente equilíbrio, Walter White é um homem em conflito, talvez a própria estabilidade em excesso fosse o seu maior enfrentamento.

Ele é insatisfeito com o emprego que não valoriza seu talento, seu filho possui necessidades especiais e sua esposa está grávida, fato que não gera tanto contentamento devido à situação financeira que vive. No entanto, o destino de Walter muda quando ele descobre o câncer no pulmão. A sentença de morte do personagem foi dada no primeiro episódio, e o acompanha até o final da série. Este pode ser mais um elemento da história que leva o espectador a se afeiçoar ao protagonista. O incidente principal também trouxe à tona os desejos do personagem e o fez ir em busca da satisfação.

A grande ruptura na vida de Walter White o moveu ao ponto de tomar decisões que não poderiam o trazer de volta à sua antiga condição. McKee aborda que o personagem tem desejos conscientes e inconscientes, e Comparato argumenta sobre a vontade direta e indireta. A partir desta divisão de desejo/vontade, é possível observar que Walter expressa seu desejo de ter dinheiro. A razão consciente do personagem é melhorar sua vida financeira para que obtenha um tratamento adequado e para que sua família possa viver em condição estável, caso ele morra.

Como visto anteriormente, é demonstrado durante o desenvolvimento do personagem que ele planejava contabilizar 737 mil dólares e sair do crime, satisfazendo sua vontade direta. Como Walter não se conteve, ele passou a ser motivado pelo seu desejo inconsciente, que possivelmente era o poder. A vontade de ser prestigiado pela sua capacidade e também de ser temido por indivíduos do ramo que ele atuava também são elementos que podem ser considerados como desejos inconscientes de Walter White. Após a melhoria de sua situação econômica, ele ainda continuou no chamado “negócio do império”.

Por muitas vezes, o protagonista insistiu em afirmar que tudo o que ele fez foi em nome da família, e ele se posicionava como um homem que batalhava pelo bem de seus entes queridos. Contudo, no último episódio ele faz uma confissão que revela seu verdadeiro pensamento a respeito do que ele fazia: “Eu fiz por mim. Eu gostava, eu era bom nisso e eu estava mesmo... eu estava vivo”¹⁸. Comparato reflete sobre o personagem empenhar-se na busca de seus propósitos:

[...] A exemplo dos humanos, a personagem não é um ser estático e avança na busca de uma completude existencial. Por meio de seus conflitos transforma o seu entorno para alcançar a sua necessidade dramática. E para conquistar ou não o objetivo dramático colocado como marco no encerrar da trama ela tem perdas e ganhos, exteriores e interiores. Para isso ela usa todas as armas: até contrastes mais sedutores e os disfarces mais medonhos. (COMPARATO, 2009, p. 87).

¹⁸ Na fala original: *I did it for me. I liked it, I was good at it and I was really... I was alive.*

Um dos principais recursos que o protagonista usou para atingir seus objetivos foi sua inteligência. Ele causou mudanças na vida dos que eram direta ou indiretamente envolvidos com ele e assumiu sua posição de Heisenberg para realizar-se pessoalmente. Apesar do personagem parecer se sentir completo e satisfeito na última cena da série, sua jornada não foi tão simples, e envolveu uma série de conflitos.

Conforme McKee sustenta, um personagem pode estar em conflito em três níveis: interno, pessoal e extra-pessoal, e se ele enfrentar dificuldades nestas três áreas, atingirá por completo sua complexidade. Walter White é complexo porque se depara com obstáculos nos três níveis abordados. Sua batalha contra o câncer é conflito interno, pois neste segmento o personagem enfrenta a si mesmo. No nível de conflito mais íntimo, o protagonista da série já sofre, e talvez somente este aspecto tornaria sua narrativa uma tragédia.

A busca pela solução de seu conflito interno faz a dimensão de seus confrontos aumentar. Walter possui conflitos pessoais com vários personagens. Skyler se torna um deles quando passa a desconfiar do marido, pede divórcio e o trai com seu chefe. Emilio, Krazy-8, Tuco, os gêmeos Salamanca, Gus Fring e Jack são os personagens de mais destaque que dificultaram a vida de Walter. Cada um lhe trouxe impedimentos, ameaças e prejuízos durante sua jornada.

Nos conflitos de Walter, há um caso especial, Hank Schrader. O agente pode representar uma ameaça no nível pessoal e no extra-pessoal. Até a quinta temporada, Walter se esforçava para ocultar sua “segunda profissão”, e quando seu cunhado parecia chegar mais próximo de desvendar o caso, ele se mantinha à frente e tomava medidas para o atrasar. Já quando Hank se deparou com o livro *Leaves of Grass*, ele se tornou um conflito de terceiro nível, pois tinha o poder de levar Walter preso. Claro que é importante ressaltar que desde que entrou para o crime, Walter já estava em conflito com a lei, que se localiza no nível extra-pessoal. No entanto, este enfrentamento só se sobressaiu quando Hank descobriu quem era Heisenberg.

O fato de Walter ter de lutar contra três níveis de forças oponentes o faz ser um personagem complexo. Conforme a narrativa progride, ele é desafiado com três escalas de dificuldade, e é exigido dele potencial para que seja vencedor. Na primeira temporada ele queria ser apenas o “parceiro silencioso” de Jesse, que só se envolvia com a produção da droga. No entanto, as coisas se sucederam de modo diferente, e os conflitos o fizeram ser mais do que apenas um químico.

Outro fator que também desafiou Walter foram as Brechas. Como esclarecido anteriormente, a Brecha faz recuar os planos do protagonista, para que assim ele tome medidas mais extremas para atingir seus objetivos. Em um dos momentos que ocorre a Brecha em

Breaking Bad é quando, na quarta temporada, Walter coloca uma bomba no carro de Gus Fring, para assim eliminar seu inimigo. Ao se dirigir para o estacionamento, Gus observa ao seu redor com muita desconfiança e não entra no veículo. Walter observava de longe, e percebe que o antagonista não caiu em sua armadilha (figuras 60 e 61).

Esta Brecha fez com que Walter tomasse outra atitude, e ele usou sua persuasão para que Hector Salamanca aceitasse a ideia de colocar a bomba em sua cadeira e ativasse quando Gus estivesse perto. Walter usou uma medida mais extrema para acabar com o homem que ameaçou assassinar sua família, e com isto mostrou que é um personagem que age na busca de seus objetos de desejo. Pode-se dizer também que a Brecha é um elemento que faz o personagem evoluir, suas ações sob estas circunstâncias revelam o tamanho de sua força de vontade e o quão ele é capaz de combater as adversidades.

McKee menciona que a Brecha causa reações no público, e o faz colocar-se ao lado do personagem. Perguntas como “E agora?” fazem o espectador expressar a angústia de ver o protagonista ser frustrado, e cria certa expectativa para saber qual será o próximo passo para ver o desejo dele concretizado. Além disso, McKee também argumenta que um personagem complexo, que muda ao longo da narrativa e mostra sua dimensão é um importante aspecto para manter o público fascinado ao longo de tantas temporadas¹⁹.



Figura 60 – 412. Walter observa se Gus vai entrar no carro.



Figura 61 – 412. Gus Fring caminha ao redor do estacionamento.

Como registra Aristóteles, o homem tende a olhar com repugnância para atos criminosos, mas contempla a imitação e sente prazer em observá-la e aprender com ela. Em entrevista para o livro oficial da série, Vince Gilligan afirma que primeiramente ele gostaria que o público se afeioasse a Walter White, e só depois viesse a conhecê-lo de verdade. Ao ter este objetivo, o criador de *Breaking Bad* estabeleceu uma relação emocional entre o espectador

¹⁹ Informações obtidas na entrevista de Robert McKee para a página *Chris Jones Blog*. Disponível em <<http://www.chrisjonesblog.com/2015/06/television-excited-prospects.html>>. Acesso em 21 nov. 2015.

e o protagonista. A partir da apresentação do personagem e de seus diversos conflitos, o envolvimento sentimental surge e proporciona perceber Walter de forma empática.

Walter comete atos imorais, como produção de drogas ilícitas e assassinatos. Todavia, ele possui aspectos que fazem, de certa forma, abrandar a gravidade de suas escolhas. McKee²⁰ explana a ideia de Centro do Bem e como se cria um personagem empático, e diz que o princípio é que a empatia ocorra com personagens que expressam características humanas, ou seja, aspectos universais. Ele reconhece que o mundo é dividido entre uma metade positiva e outra negativa, e que o escritor deve inserir no personagem qualidades do lado positivo do ser humano, e isto formaria o Centro do Bem na narrativa. McKee ainda acrescenta:

[...] A qualidade positiva da humanidade que o público pode reconhecer como sendo dele mesmo, e ao fazer isto eles se identificam com o protagonista. Qual é a qualidade em particular? Quem pode dizer? Poderia ser generosidade, poderia ser perseverança, poderia ser coragem, poderia ser amor, poderia ser inteligência, poderia ser senso de humor, senso de ironia, e assim por diante, a lista é sem fim. [...] Então, além disso, você deve de alguma maneira preservar a empatia, não importa o quão longe você vai na outra direção.²¹

Ao inserir no protagonista aspectos positivos, não significa limitá-lo a ter características do lado do *bem*. Como McKee complementa no vídeo, na formação do personagem deve haver equilíbrio entre seus aspectos positivos e negativos, e tendo isto, a empatia ocorre. Em Walter White, talvez o mais notável como positivo seja a sua inteligência.

Grandes experimentos químicos marcam a série, se são possíveis de serem executados na realidade ou não, já é outra questão. O interessante é que há neles verossimilhança, e eles contribuem profundamente para a construção do personagem. Tais fenômenos mostram que ele é um químico perspicaz, logo, personagem inteligente gera empatia. Inclusive, as habilidades científicas de Walter recebem um admirador além do público, Gale Boetticher, que o coloca como um de seus favoritos.

Uma das situações que Walter usa seus saberes técnicos é na quinta temporada quando Mike o deixa preso no escritório do *Vamonos Pest*. Walter arranja uma maneira de escapar utilizando fios elétricos para queimar a pulseira que o prendia (figura 62). Como sendo um

²⁰ Em vídeo, McKee responde como um escritor gera empatia em seu personagem. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=OY9iTja4jJc> >. Acesso em 21 nov. 2015.

²¹ Tradução nossa. No original: [...] *The positive quality of humanity that the audience can recognize as like themselves, and having recognize that and then they identify with the protagonist. What that particular quality is? Who can say? It could be generosity, it could be perseverance, it could be courage, it could be love, it could be intelligence, it could be sense of humor, sense of irony, and on it goes, the list is endless. [...] So that, beyond that, you got to somehow preserve empathy, no matter how far you go on the other direction.*

aspecto identificável no ser humano, a inteligência do protagonista permite colocá-lo em um lugar privilegiado e move a empatia para seu lado.

Os crimes que Walter comete são parte de sua negatividade, além de sua ambição e imprudência ao pensar que sempre tinha sob controle as situações que enfrentava. São quase inúmeras mortes na série que tiveram sua influência, como de Krazy-8, Gus Fring, os presidiários, Mike, e uma das mais trágicas, a de Hank. No entanto, os crimes não ocorreram a curto prazo, mas foram fatos inseridos no programa de modo gradual. Há momentos em que Walter é trazido de volta, como na terceira temporada quando ele quer voltar para a família e recusa a oferta de Gus.

Para não explorar em demasia o lado negativo de Walter e não gerar a repulsa do público, ele foi posto para fazer tarefas como consertar a encanação da casa. Com isto sua imagem paterna, do homem que tem cuidados com a família é evocada. Já na quinta temporada, Walter, de modo sórdido, confessa a Jesse que poderia ter salvado Jane, mas deixou-a morrer. Isto pode ser percebido pelo espectador como uma maldade, contudo, a empatia por Walter é retomada.

Como era próximo o final da série, a relação emocional entre público e personagem deveria manter-se, então Walter foi colocado em situações que resgataram este sentimento. No penúltimo episódio da série, Walter está refugiado em uma cabana e precisa fazer quimioterapia. Sua situação é degradante, e, além da volta da doença, ele precisa implorar por companhia e pagar milhares de dólares para uma hora da presença de Ed, seu pedido é comovente (figura 63). Isso mostra que ele ainda é empático, pois é uma situação que provoca compaixão e complacência diante do herói da série.



Figura 62 – 506. Walter consegue escapar do escritório.



Figura 63 – 515. “Fique mais um pouco? Eu lhe dou mais 10 mil dólares”. Walter implora por companhia.

O público procura o Centro do Bem para torcer pelo personagem e identificar-se com suas lutas, que podem representar também as lutas humanas. Assim, Walter causa empatia na

audiência por ser um personagem ativo, em busca de seus desejos e enfrenta oponentes que são parte do lado negativo da narrativa. McKee complementa a respeito do Centro do Bem:

A razão pela qual procuramos o Centro do Bem é que cada um de nós acredita que somos bons ou certos e queremos nos identificar com o positivo. Lá dentro, sabemos que temos falhas, talvez algumas sérias, até mesmo criminosas, mas de alguma maneira achamos que, apesar disso, nosso coração está no lugar certo. (MCKEE, 2011, p. 326).

Há duas cenas interessantes de serem comparadas no programa. Na terceira temporada Walter tentava se reconciliar com a família, enquanto Skyler providenciava o divórcio. Eles têm um jantar juntos, mas na imagem, uma coluna separa Walter de sua família (figura 64). Já na quinta temporada, quando Skyler recebeu seu marido de volta, e aparentemente o equilíbrio havia se estabelecido, e nada mais na cena separa Walter dos outros (figura 65). Foi um modo de mostrar o resgate do personagem para o que é positivo, e só depois colocá-lo em conflito novamente.



Figura 64 – 305. Walter é separado da família por uma coluna.



Figura 65 – 509. Walter é recebido por Jr. e sua esposa.

Walter se colocava como o pai/marido que estava buscando recursos para sua família viver em melhores condições, e talvez tenha convencido o espectador disso. Mas também sua persistência em vencer, em não se intimidar pelos antagonistas e ostentar certo poder são aspectos que podem ser reconhecidos como universais e positivos, o que faz levar o público para o lado do protagonista.

O fato de haver na série criminosos mais violentos (e experientes) que Walter também posicionam a empatia para seu lado. Na terceira temporada, Jesse estava em uma situação de perigo diante dos assassinos do garoto Tomás, e Walter chega e atropela os traficantes (figuras 66 e 67). Um sobrevive, mas Walter o mata com um tiro. As circunstâncias são de violência, se fosse feita uma análise de quais tipos de crime que Walter cometeu, ele provavelmente não teria

chances de absolvição. Como não é este tipo de observação que o público faz, Walter fez algo positivo porque ele é percebido através o Centro do Bem. Os criminosos ameaçavam seu parceiro, Jesse, e Walter o salvou, então isso não pode ser ruim.

Há outros personagens antagonistas que fazem suas atrocidades se sobressaírem em relação às de Walter. Gus Fring tinha parte na morte do menino Tomás, além de outros crimes, e Jack era líder de um grupo neonazista. Walter não matou Brock, apesar de envenená-lo e nunca cogitou matar Hank. Então personagens como Gus e Jack, o espectador quer ver derrotado, pois eles não fazem bem ao protagonista, apesar de Walter também ser um criminoso.



Figura 66 – 312. Walter mata com um tiro o traficante.



Figura 67 – 312. Walter manda Jesse fugir.

O fato do público simpatizar com um personagem imoral também pode ser relacionado com o conceito de Comparato sobre a trama de *conversão*. Neste tipo de *plot* ocorre o seguinte:

Se baseia na possibilidade de um bandido se tornar herói, de uma sociedade injusta se transformar etc. Na realidade se trata de uma tentativa de converter o público. [...] A conversão trabalha na transformação da personagem que psicologicamente é dinâmica. De usurpadora ela pode passar a conhecer os direitos do usurpado e assim adquirir nova consciência do mundo que a cerca. (COMPARATO, 2009, p. 131).

Pode-se inferir que, assim como Walter se transforma de um homem apático para um criminoso, quem assiste também é convertido para poder fazer parte do time de torcedores do herói da narrativa. Gradativamente o protagonista faz suas escolhas em busca de seus desejos, e o espectador absorve suas atitudes e determina sua positividade de acordo com o Centro do Bem. Turner aborda que o espectador vibra pelo personagem porque ele quer solucionar de forma simbólica o que não consegue resolver na realidade. Então, as conquistas de Walter podem representar de forma metafórica possíveis vitórias que o espectador almeja, o que também causa uma conexão entre personagem e quem assiste.

Vince Gilligan, em entrevista para o livro oficial da série, diz que ninguém deseja se identificar com a falta de poder. No início, Walter não tinha autoridade nenhuma, nem no emprego e nem em casa, mas ao se corromper ele adquire meios de ser prestigiado e temido. Ele não abandona sua força de vontade, e mantém a busca pela sua realização pessoal. Mesmo doente, e correndo risco de ser pego pela polícia, Walter volta até Jack e seu grupo para vingar-se. Como os neonazistas estão fora do Centro do Bem, o massacre que Walter comete é percebido como algo positivo, ou até mesmo justo.

Com sua invenção, Walter foi atingido fatalmente, e não teve um final propriamente feliz, o que não significa que a série terminou de modo insatisfatório (figuras 68 e 69). Turner (1997, p. 80) ensaia sobre o final de narrativas: “[...] o segundo ponto de estabilização não é igual ao primeiro. Inversamente, em alguns filmes o equilíbrio no final talvez seja atingido reconhecendo-se que não podemos mudar ou afetar o poder da força causadora da ruptura”. Desde que Walter decidiu infringir a lei, seria difícil conquistar o equilíbrio de forma plena, e já era sabido que ele morreria. Assim, como consequência de suas escolhas, ele teve o mesmo fim que seus inimigos.



Figura 68 – 516. Walter admira o laboratório.



Figura 69 – 516. Walter morre.

McKee (2011, p. 131) aborda as ideias de Platão para refletir sobre as dimensões que as histórias tomam quando atingem o público e as emoções que elas provocam: “[...] Na verdade, o poder persuasivo de uma história é tão grande que podemos acreditar em seu significado até mesmo quando achamo-nos moralmente repulsivos”. É o que ocorre com Walter White, pois a audiência é induzida a se identificar com o protagonista, que está em conflito, enfrenta forças oponentes e ao mesmo tempo busca sua realização.

McKee também coloca que o escritor tem o papel social de atenuar os conflitos humanos através das histórias. Em *Breaking Bad*, há atos que o protagonista comete que são repulsivos e seriam reprovados se praticados na realidade. No entanto, a ficção tem o poder de levar o público a se comover. Quem assiste à série compartilha o sentimento de Walter de libertar-se

de seu passado sem grandes conquistas, e é estimulado a simpatizar com o protagonista que não desiste de ir atrás de sua realização pessoal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como registrou o químico francês Antoine Lavoisier, a química é a ciência em que “nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”. Walter White não se consagrou por grandes experimentos ou descobertas científicas, mas deixou vir à tona seu lado obscuro para compensar-se, e com isto se transformou. Pode-se dizer que em *Breaking Bad* foi explorada a dualidade do ser humano, como as lutas internas entre bem e mal, certo e errado. Walter demonstrou que tinha a consciência de que o que fazia era moral ou não, no entanto era movido pelos seus desejos e ambições.

Se no início o protagonista hesitava, fazia lista de prós e contras a respeito dos crimes, ele mudou a ponto de ficar sem mais escrúpulos, e de agir pelo prazer de estar fora dos limites da lei. Quando percebeu que seu potencial poderia ser sua fonte de poder e riquezas, Walter abandonou seus valores, e aos poucos deu lugar para seu lado deplorável tomar decisões.

Observar o personagem por meio dos conceitos de roteiro permitiu perceber que suas mudanças foram consequências de suas escolhas, e que a narrativa ficcional disponibiliza recursos que colocam em jogo os valores da sociedade. Foi reconhecido que o tempo é um grande diferencial da narrativa seriada, e que sua extensão vem influenciar diretamente na narrativa. O público pode se envolver mais e o personagem pode evoluir imensamente. Quando em determinados períodos os eventos eram indiferentes em *Breaking Bad*, foram usados meios criativos para que ocorresse o avanço temporal.

A incontestável presença do narrador é vista na série para guiar o espectador e lhe trazer reações, pois o ponto de vista pode emitir ou omitir informações. O *percebedor* da narrativa perpassa pelos eventos, pelo tempo, pelas mentes dos personagens e entrega ao público o conhecimento de acordo com que deseja causar.

Os enfrentamentos do personagem o forçam a buscar medidas extremas para que saia ileso. Ainda que Walter White seja manipulador, produtor de drogas e assassino, é notável que ele continue empático. Seus aspectos positivos são percebidos pelo Centro do Bem, e os vilões da série têm um comportamento mais cruel do que o do protagonista. Assim, a empatia localiza-se nele, o que ajuda a explicar um pouco do sucesso do programa.

Na literatura já foram lançadas narrativas que trabalharam o tema bem *versus* mal dentro de um mesmo personagem. *O médico e o monstro: o estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, é um ótimo exemplo. Na obra é apresentado como os dois valores habitam o ser humano, e como um pode se sobressair dependendo das circunstâncias. Talvez,

no caso de Walter, o que evocava seu “Mr. Hyde” era a *blue meth*, seu produto tão aclamado, que ele mesmo compara como sendo a Coca-Cola do ramo.

O estudo de narrativas permite reconhecer os parâmetros e estratégias de como contar estórias e converter o público para que se afeioe aos personagens. Atualmente se fala na nova era de ouro da televisão, com *homens difíceis* como protagonistas. Personalidades complexas que carregam ideias em conflito permeiam as séries dramáticas norte-americanas. Walter White, mesmo criminoso, expressa sentimentos tão humanos, que não deixa a empatia se perder, e faz o público ver-se em suas batalhas e querer exterminar quem o aflige.

Breaking Bad tem química em sua essência, pois exhibe um talentoso professor, um gênio da área, que entende de substâncias cristalinas que podem ser altamente voláteis até decomposição da matéria em ácido. Também há a química no relacionamento entre dois indivíduos, como entre espectador e personagem, em que um torce para que o outro seja bem-sucedido por compartilharem os mesmos anseios e desprezarem as meias medidas para vencer.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores).

CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. São Paulo: Summus Editorial, 2009.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: UnB, 2009.

GERBASE, Carlos. A elipse como estratégia narrativa nos seriados de TV. In: **Significação – Revista de Cultura Audiovisual**. São Paulo, v. 41, n. 41, 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/83420/86405>>. Acesso em 10 jun. 2015.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 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.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte & Letra, 2011.

RODRIGUES, Sonia. **Como escrever séries: roteiro a partir dos maiores sucessos da TV**. São Paulo: Aleph, 2014.

THOMSON, David. (Org.). **Breaking Bad: The oficial book**. New York: Sterling, 2015.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

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.

BBREAKING 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 (615min), 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.

FILMOGRAFIA E OUTRAS OBRAS

BIG BANG: A TEORIA. Criadores: Chuck Lorre; Bill Prady. Intérpretes: Johnny Galecki, Jim Parsons, Kaley Cuoco et al. Estados Unidos. Warner Bros, 2007–.

FAMÍLIA SOPRANO. Criador: David Chase. Intérpretes: James Gandolfini, Edie Falco, Lorraine Braco et al. Estados Unidos. Warner Bros, 1999-2007.

JANELA INDISCRETA. Diretor: Alfred Hitchcock. Intérpretes: James Stewart, Grace Kelly, Thelma Ritter et al. Estados Unidos. Paramount, 1954.

MAD MEN. Criador: Matthew Weiner. Intérpretes: Jon Hamm, Christina Hendricks, Elisabeth Moss et al. Estados Unidos. Universal Pictures, 2007-2015.

MATAR OU MORRER. Diretor: Fred Zinnemann. Intérpretes: Gary Cooper, Thomas Mitchell, Lloyd Bridged et al. Estados Unidos. Stanley Kramer, 1952.

NASHVILLE. Diretor: Robert Altman. Intérpretes: David Arkin, Barbara Baxley, Ned Beatty et al. Estados Unidos. ABC, Paramount, 1975.

SCARFACE. Diretor: Brian de Palma. Intérpretes: Al Pacino, Steven Bauer, Michele Pfeiffer et al. Estados Unidos. Universal, 1983.