

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICANÁLISE: CLÍNICA E CULTURA**

**ANA PAULA WILKE FRANÇOIS**

**OS DESERTOS DE *BREAKING BAD*:**  
**SOBRE AS NOVAS SÉRIES TELEVISIVAS,**  
**A ADOLESCÊNCIA E O MAL-ESTAR NA CULTURA**

**Porto Alegre**

**2018**

**ANA PAULA WILKE FRANÇOIS**

**OS DESERTOS DE *BREAKING BAD*:**

**SOBRE AS NOVAS SÉRIES TELEVISIVAS, A ADOLESCÊNCIA E O MAL-ESTAR  
NA CULTURA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura como parte dos requisitos para obtenção do Título de Mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**Orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Liliane Seide Froemming.**

**Porto Alegre**

**2018**

**Ana Paula Wilke França**

**Os desertos de *Breaking Bad*: sobre as novas séries televisivas, a adolescência e o mal-estar na cultura**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para a obtenção do título de Mestre em Psicanálise Clínica e Cultura.

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lúcia Serrano Pereira**  
**Instituto APPOA – Clínica, Intervenção e Pesquisa em Psicanálise**

---

**Prof. Dr. André Oliveira Costa**  
**Instituto APPOA - Clínica, Intervenção e Pesquisa em Psicanálise**

---

**Prof. Dr. Amadeu de Oliveira Weinmann**  
**Universidade Federal do Rio Grande do Sul**

---

**Prof. Dr. Carlos Henrique Kessler**  
**Universidade Federal do Rio Grande do Sul**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Liliane Seide Froemming**  
**Universidade Federal do Rio Grande do Sul**  
**Professora Orientadora – Presidente da Banca Examinadora**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a:

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Liliane Seide Froemming, pela sua orientação sensível e pela interlocução contínua e inspiradora ao longo da realização desta dissertação.

Professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura.

Técnicos administrativos da UFRGS

Professores e colegas do grupo de pesquisa *A Psicanálise e a Clínica na Universidade*.

Professores da banca de qualificação, Dr.<sup>a</sup> Maria Cristina Candal Poli, Dr. Amadeu de Oliveira Weinmann e Dr. Carlos Henrique Kessler, pelas contribuições realizadas, que foram tão importantes para o andamento deste estudo.

Professores da banca de defesa de dissertação, Dr.<sup>a</sup> Lúcia Serrano Pereira, Dr. André Oliveira Costa, Dr. Amadeu de Oliveira Weinmann e Dr. Carlos Henrique Kessler, por aceitarem o convite à interlocução.

Colegas (em especial aos da CIS, DGP e Concamp do IFRS-Campus Feliz) e gestores do IFRS, pelo apoio institucional.

Iene Arend, Michele Mendonça Rodrigues e Lílian Escandiel Crizel, amigas e colegas de setor de Assistência Estudantil, pelo coleguismo, parceria e incentivo durante todo o processo do Mestrado.

Paula B. Leão, amiga e colega, pelo trabalho de revisão deste texto, pela interlocução e por ter estado ao meu lado nestes últimos dias de elaboração da dissertação.

Amigas e amigos, pelo carinho, pelo apoio, por tornar esta trajetória mais alegre.

Magda, minha tia, pelo estímulo aos estudos (desde sempre) e pela convivência e apoio durante o Mestrado.

Lísia, minha tia, pelo incentivo constante e, em especial, no momento da qualificação.

Jovita, minha avó, pelo exemplo de força, pela ternura, por ser sempre tão encorajadora.

Minha irmã, Jaqueline, pela alegria e pelo entusiasmo.

Minha mãe, Nadiesca, pelas manifestações de afeto, por incentivar o gosto por aventuras e por entender que esta também é uma grande aventura.

Meu pai, José Roberto, por todo o carinho e pelas muitas horas de conversas e contações de histórias.

Rafael, meu companheiro, por me presentear com o livro sobre séries que possibilitou que esta ideia surgisse; por ser meu lar e meu maior incentivador durante este percurso.

## RESUMO

François, A. P. W. (2018). *Os desertos de Breaking Bad: sobre as novas séries televisivas, a adolescência e o mal-estar na cultura*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.

Este estudo aborda o enlace que se dá entre os sujeitos da adolescência e as novas séries audiovisuais. Os questionamentos levantados acerca da temática partiram da escuta realizada a jovens estudantes que buscaram atendimento psicológico em um setor de Assistência Estudantil de um Instituto Federal de Educação. E a pesquisa que aqui se configura apoia-se na aposta de que o estudo dessas produções culturais possa permitir saber um pouco mais sobre os sujeitos que as acessam. Para delimitação do objeto de pesquisa, optou-se por apenas uma dessas séries: *Breaking Bad*. Esta chamou a atenção pelo apelo que exerce junto ao público, bem como por trazer uma trama que remete a certo *mal-estar*, incomum às séries habitualmente acessadas pelos adolescentes até pouco tempo. Devido a isso, além do trabalho com o conceito de *Adolescência* (entendida aqui, de acordo com os pressupostos da teoria psicanalítica, como operação psíquica, um período de recapitulação, um só-depois do estágio do espelho), realiza-se também a articulação teórica com o conceito freudiano de *Mal-estar na Cultura*. Ainda, como referencial metodológico para análise da obra, utilizam-se os estudos que estabelecem diálogos entre *Psicanálise* e *Cinema*, concebendo o *Cinema* como linguagem e tomando a obra enquanto texto fílmico. Com isso, embora realizem-se algumas articulações acerca da narrativa, é priorizada a análise das operações por meio das quais signos fílmicos remetem uns aos outros, suscitando efeitos de sentido. Para tal análise utilizou-se de fragmentos do *Episódio-piloto* de *Breaking Bad* e suas possíveis associações a outras cenas de outros episódios. E, por fim, trata-se de elementos fílmicos que se destacaram durante a série e de como eles possibilitam tecer reflexões acerca do *mal-estar na cultura* e do sujeito da *adolescência* contemporânea. Destas reflexões, destacam-se as dimensões espacial e temporal, que são exploradas em profusão por meio de recursos formais presentes na obra e permitem pontos de diálogo diversos com a temática da *adolescência*. Observa-se ainda, que conforme a abordagem dada a algumas cenas,

estes aparecem de forma propícia a evocar a questão do *mal-estar* (aqui entendido como topológico, marca de um lugar, de algo da ordem espacial), que já está amplamente presente em aspectos narrativos da série. Assim, trazemos uma discussão que revela alguns entrelaçamentos *entre as Novas Séries Televisivas, Mal-Estar na Cultura e Adolescência*.

Palavras-chave: Adolescência. Séries televisivas. Mal-Estar na Cultura. Cinema. Psicanálise.

## ABSTRACT

François, A. P. W. (2018) *The deserts of Breaking Bad: the new television series, adolescence and malaise in culture*. Master's Dissertation, Postgraduate Program in Psychoanalysis: Clinic and Culture, Federal University of Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brazil.

This study addresses the link between adolescents and new audiovisual series. The questions raised about the theme came from listening to young students who sought psychological care in a student assistance sector of a Federal Institute of Education. This research is based on the bet that the study of these cultural productions may allow us to know a little more about these young people that access them. To delimit the research object, only one of these series was chosen: *Breaking Bad*. It drew attention because of its appeal to the public, as well as for its plot that points to a certain *malaise*, unusual for the series usually accessed by adolescents until recently. Due to this, alongside working with the concept of Adolescence (understood here, according to the presuppositions of psychoanalytic theory, as a psychic operation, a period of recapitulation, an afterwards the mirror stage), there is a theoretical articulation with the Freudian concept of *Malaise in culture*. Also, as a methodological reference for the analysis of the work, we use studies that establish dialogues between Psychoanalysis and Cinema, conceiving Cinema as language and taking the cinematographic work as filmic text. Thus, although some articulations about the narrative are made, we prioritized the analysis of the operations through which filmic signs refer to each other, provoking effects of meaning. For this analysis fragments of the Pilot Episode of *Breaking Bad* were used in its possible associations to other scenes from other episodes. Finally, this analysis looks at film elements that stood out during the series and how they make it possible to think about the malaise in the culture and the subject of the contemporary adolescence. Those reflections highlight the spatial and temporal dimensions, which are profusely explored through formal resources present in the work and allow various points of dialogue with the theme of adolescence. It is also observed that, according to the approach given to some scenes, these appear to be able to evoke the issue of malaise (here understood as topological, mark of a place, something of the spatial order),



which is already widely present in narrative aspects of the series. Thus, we bring a discussion that reveals some interweaving between Breaking Bad, Malaise in Culture and Adolescence.

Key words: Adolescence. Television series. Malaise in culture. Film language. Psychoanalysis.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>DESENVOLVIMENTO</b> .....	<b>12</b>
2.1	O trabalho em educação e as falas dos sujeitos em atendimento .....	12
2.2	Os sujeitos contemporâneos e as produções audiovisuais .....	13
2.3	O encontro com as séries audiovisuais .....	15
2.4	O encontro com <i>Breaking Bad</i> .....	16
2.5	A série no contexto da indústria cultural.....	17
2.6	Os novos anos dourados da televisão e o mal-estar na cultura de Freud .....	19
2.7	Como analisar a série? .....	26
2.8	O episódio-piloto .....	28
2.9	Análise.....	30
2.9.1	<i>O deserto e as religiões</i> .....	31
2.9.2	<i>A vinheta de abertura e os tóxicos</i> .....	39
2.9.3	<i>O cotidiano e o círculo de tempo</i> .....	45
2.9.4	<i>Adolescência (e bacon vegetariano) no café da manhã</i> .....	46
2.9.5	<i>A sala de aula e a arte de educar</i> .....	51
2.9.6	<i>O trabalho, o sistema e o lava-jato</i> .....	59
2.9.7	<i>Festa-surpresa</i> .....	65
2.9.8	<i>A queda e o corpo</i> .....	67
2.9.9	<i>“Um pouco de emoção”</i> .....	70
2.9.10	<i>Adolescência, transgressões e fugas</i> .....	71
2.9.11	<i>Hibridismo, humor e alívio cômico</i> .....	81
2.9.12	<i>“Isto é arte, Sr. White!”: sobre a ciência e a educação.</i> .....	87
2.9.13	<i>As drogas e os infinitos</i> .....	99
2.9.14	<i>“Nosso novo melhor inferno vívido”</i> .....	105
<b>3</b>	<b>DISCUSSÃO</b> .....	<b>116</b>
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>124</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>127</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Este estudo aborda o enlace que se dá entre os sujeitos da adolescência e as séries de televisão. Os questionamentos levantados acerca da temática partiram da escuta realizada a jovens estudantes que buscavam (ou eram encaminhados para) atendimento psicológico em um setor de Assistência Estudantil de um Instituto Federal de Educação<sup>1</sup>.

Em meio a demandas relativas a dificuldades escolares/acadêmicas, como forma de contornar resistências presentes em atendimentos iniciais e favorecer a livre associação de ideias, passei a questioná-los sobre o que costumavam fazer no tempo livre e quais eram seus objetos de lazer. Foi assim que acabamos nos deparando com consideráveis referências a respeito de produtos da cultura. Estas apareciam em suas falas como formas de dizer de si e de suas percepções acerca do mundo em que vivem.

Entre tais referências, destacaram-se as relativas a produções audiovisuais, o que nos levou a buscar estudos que relacionavam esse tipo de linguagem à constituição psíquica do sujeito contemporâneo. A pesquisa que aqui se configura apoia-se na aposta de que o estudo dessas produções audiovisuais possa nos permitir saber um pouco mais sobre estes sujeitos que as acessam.

Para delimitação de objeto de estudo, elencamos séries, tanto devido às referências que vinham sendo realizadas às mesmas pelos sujeitos em atendimentos, quanto pelo crescente espaço que tais obras vêm ocupando na cultura e no cotidiano dos adolescentes.<sup>2</sup> Optamos ainda por escolher apenas uma dessas séries para realização de análise, com referencial metodológico dos estudos que estabelecem diálogos entre Psicanálise e Cinema, concebendo o Cinema como linguagem e tomando a obra enquanto texto fílmico.

---

<sup>1</sup> Neste caso, o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul – IFRS.

<sup>2</sup> A temática das referências realizadas pelos sujeitos em atendimento acerca destas produções audiovisuais contemporâneas já foi abordada pelas autoras deste estudo no artigo: François, A.P.W. & Froemming, L.S. (2017, Julho). As novas séries, outros tempos e outras cenas. *Correio da APPOA (267) Fora de Séries*. Recuperado em 06 de março de 2018, de [http://www.appoa.com.br/correio/edicao/267/8203as\\_novas\\_series\\_outros\\_tempos\\_e\\_outras\\_cenas/471](http://www.appoa.com.br/correio/edicao/267/8203as_novas_series_outros_tempos_e_outras_cenas/471)

A série escolhida foi *Breaking Bad* (Gilligan, 2008-2013). Esta chamou atenção pelo apelo que exerce junto ao público, bem como por trazer uma trama que remete a certo *mal-estar*, incomum às séries habitualmente acessadas pelos adolescentes até pouco tempo atrás.

Assim, a partir da análise da obra, pretendemos entregar uma discussão que revele alguns entrelaçamentos entre *Breaking-Bad*, *Mal-Estar na Cultura* e *Adolescência*.

No capítulo inicial falaremos um pouco do contexto de trabalho do qual emergem as falas cujas referências foram inspiradoras desta pesquisa, bem como destes sujeitos da adolescência aos quais estamos nos referindo.

Logo depois realizaremos uma discussão acerca da relação entre os sujeitos contemporâneos e as produções audiovisuais. Trataremos também do contexto da indústria cultural do qual emerge *Breaking Bad*. E, em seguida, abordaremos interlocuções entre as novas séries de televisão e o conceito *de Mal-Estar na Cultura*.

Ainda, faremos breves considerações sobre a metodologia utilizada para analisar uma série e trataremos de como nos utilizamos, para tal, de fragmentos do *Episódio-piloto* de *Breaking Bad* em suas possíveis associações a outras cenas. E então realizaremos a análise de fragmentos da obra, estabelecendo diálogos com conceitos da teoria psicanalítica.

Por fim, trataremos de elementos fílmicos que se destacaram durante a análise e de como eles nos possibilitam tecer reflexões acerca do *Mal-Estar na Cultura* e do sujeito da Adolescência contemporânea.

## 2 DESENVOLVIMENTO

### 2.1 O trabalho em educação e as falas dos sujeitos em atendimento

O trabalho como psicóloga em um ambiente educacional compõe-se por ações diversas; algumas de caráter coletivo, outras que envolvem atendimentos individuais, oferecidos a estudantes de diferentes modalidades de ensino.

Embora não seja regra, pois não há restrição quanto à demanda inicial por atendimento, é muito comum que as primeiras queixas manifestas sejam relativas ao processo educativo. Apresentam-se (ou são apresentados) como sujeitos com dificuldades de aprendizagem, de adaptação a aspectos diversos do sistema de ensino ou do funcionamento institucional, conflitos relacionais ou dificuldades de comunicação com professores, colegas, etc. Quase nunca se restringe a isso; as questões se expandem, desviam, ramificam-se, mas dificilmente deixam de ter pontos de contato com este universo da Educação.

Aqui cabe o olhar mais atento a algo que, se pensarmos bem, pode nos parecer óbvio: a amplitude daquilo que é considerado Educação. Pude escutar diversas vezes, de estudantes que chegavam a atendimento, questões do tipo: “Posso falar de qualquer coisa aqui? ”; “É pra falar só da escola? ”; “Tinha uma coisa que eu queria dizer, que eu tenho pensado sobre, mas não tem a ver com o meu curso...”.

Ora, essa delimitação não foi proposta em nenhum momento, não ao menos por mim. Mas talvez seja mais comum nos dias de hoje que, diante das problemáticas, os sujeitos procurem seccionar, repartir, dividir, fragmentar para tentar resolver. Talvez se pense que no serviço da Instituição de Educação, deva-se falar sobre o que cabe diretamente à Educação.

Mas digamos que viéssemos a embarcar nessa. Para isso, precisaríamos nos indagar o que cabe diretamente à Educação. Em um esforço para sermos restritivos, talvez às questões de aprendizagem... Mas o que é aprender? Quando começamos a aprender? Por que aprendemos? Por que não aprendemos? De onde vem o desejo de aprender? E a vontade de permanecer na ignorância? Com que finalidade buscamos o aprendizado? E mais, por que buscamos determinadas áreas, cursos específicos? De onde vêm nossas preferências? Em que estão apoiadas nossas escolhas?

São questões que remetem tanto às curiosidades infantis mais arcaicas, quanto aos ideais mais elevados dos sujeitos adultos; que remetem a tempos imemoriais e ao momento presente, que perpassam nosso modo de estar no mundo e nossas relações mais íntimas.

Assim, quando um sujeito se refere a um *mal-estar* relativo à Educação, ele refere-se também aos seus contratempos nesta jornada que é constituir-se como ser humano inserido na cultura, que é tentar encontrar um lugar no laço social e dar conta de ocupá-lo.

O olhar que este estudo confere à temática ampara-se no referencial da Teoria Psicanalítica. Nesse sentido, é interessante observar que as ideias de Sigmund Freud (1856-1939) sobre a educação se encontram em textos que tratam principalmente sobre outras questões. Conforme refere Kupfer (1989), isso não se dá sem motivo, mas devido ao fato de as ideias educacionais do autor emergirem em momentos precisos em que Freud se volta para articulação da teoria psicanalítica que ele se dedicava a construir.

Assim, após a elaboração de um novo conceito psicanalítico:

[..] era como se Freud parasse um instante para refletir sobre as consequências da conceituação recém-nascida sobre o seu modo de pensar a cultura, a sociedade e a Educação. Punha-se a examinar, naquele conceito, o que era proveniente de uma particularidade do funcionamento psíquico e o que era fruto direto das influências educativas recebidas pelo indivíduo. Disso se deduz que as ideais Freudianas sobre Educação se encontram em íntima conexão com as ideias por ele produzidas para compor a sua teoria psicanalítica. (Kupfer, 1989, p.13).

Com essa passagem buscamos sublinhar a amplitude e a importância que a teoria psicanalítica dá à temática da educação, colocando-a juntamente com significantes como Cultura e Sociedade nas articulações teóricas que lhe são tocantes.

## **2.2 Os sujeitos contemporâneos e as produções audiovisuais**

A educação é, portanto, o cenário do qual partimos e que possibilitou a escuta dos sujeitos que nos levaram às questões de pesquisa. Porém, não é nele que vamos continuar, ainda que não o abandonemos por completo, pois permanecem pontos de contato e mais adiante poderemos voltar a visitá-los.

Continuemos, então, a falar dos sujeitos que chegavam aos atendimentos. Conforme mencionei anteriormente, havia notável resistência em alguns atendimentos iniciais, que me

levaram a pensar estratégias para favorecer a emergência de uma fala que pudesse ir além da mera repetição da queixa escolar/acadêmica, normalmente reproduzida de modo quase mecânico, por meio de falas padronizadas.

Foi com isso que a proposição de escutar sobre o que gostavam de fazer no tempo livre possibilitou que passassem a contar sobre o que lhes acontecia “no tempo em que deveriam estar estudando” ou, em outros casos, daquilo que gostariam de continuar fazendo caso não tivessem “ficado sem tempo” por conta das exigências da escola. Desse modo, realizou-se certo giro no trabalho com estes adolescentes.

Desse giro decorria uma mudança de posição de quem fala a respeito de uma falta a ser tamponada para a posição de quem fala a respeito de um saber, de quem tem algo a dizer (Voltolini, 2001). Era aí então que faziam referências a vários produtos da cultura, que chamavam atenção às especificidades a respeito das produções audiovisuais. Suas falas eram ricas em detalhes, traziam comentários sobre aspectos técnicos das obras, bem como relatos de conversas com os pares.

E de tal escuta emergiram os questionamentos a respeito do enlace destes sujeitos às produções audiovisuais. Sobre isso, podemos encontrar algumas pistas nos estudos que, já há algum tempo, tratam do diálogo entre Psicanálise e Cinema.

Embora Freud particularmente apresentasse pouco interesse em olhar para o Cinema, Rivera (2008) lembra que Lou Andreas-Salomé chegou a esboçar algumas ideias a respeito do tema já no ano de 1913. Em seus escritos, Lou observou certa semelhança entre a velocidade da sucessão de imagens que a técnica cinematográfica permitia e as faculdades de representação humanas, bem como “sua versatilidade” e interrogou-se acerca do que o cinema poderia vir a significar para nossa constituição psíquica.

Sobre as colocações de Lou, Rivera (2008) reflete que parece haver nestas uma espécie de previsão sobre o Cinema que viria a se constituir como um “[...] domínio cultural privilegiado para se refletir sobre o sujeito.” (Rivera, 2008, p.10), acrescentando que hoje, podemos considerar, tornamo-nos sujeitos cinematográficos.

Pois bem, se já naquela época se podia dizer de uma aproximação entre o campo da técnica cinematográfica e o de nossa constituição psíquica, o que falar das gerações mais recentes, que passam parte considerável de seus dias diante dessas imagens em movimento?

*Youtube, Netflix, Snapchat* possibilitam às crianças e adolescentes o lugar de

consumidores e produtores de conteúdos audiovisuais. Desde muito cedo, olham e são olhados por câmeras de alta resolução, que revelam mais cores nos objetos do que o olho humano daria conta de perceber naturalmente. E veem projetadas diante de si, na sala de casa, personagens em tela grande, por vezes em tamanho real e em maior resolução do que percebem os sujeitos que estão sentados ao lado.

### 2.3 O encontro com as séries audiovisuais

No exercício de delimitação do objeto de análise para o anteprojeto de pesquisa e em meio à variedade das produções audiovisuais contemporâneas, as séries emergiram como uma possibilidade de recorte, já que compunham um fenômeno que parecia ocupar um espaço notável (e crescente) tanto na indústria cultural, quanto nos cotidianos dos sujeitos, especialmente aqueles da adolescência. Observou-se também o modo significativo com que os conteúdos delas vinham incidindo nas subjetividades.

Se comparadas às obras cinematográficas, talvez ainda não se possa dizer que elas apresentem grandes inovações de estilo, mas certamente configuram um avanço em relação à qualidade das novelas tradicionais veiculadas pela televisão aberta. Estas últimas parecem remeter principalmente a uma satisfação pela fantasia, obtida por meio daquilo que Freud denominava “fruição da obra de arte” (Freud, 1929/2015), algo que o autor refere que pode ser experimentado pelos artistas e, também, por intermédio destes, torna-se acessível aos que não são eles mesmos criadores.

Seligmann-Silva (2015) observa que, apesar do profundo conhecimento de Freud a respeito do sublime, a abordagem dada ao tema no texto *O Mal-Estar na Cultura* (1929/2015) sucumbe a um modelo clássico do belo pacificado. Nesse ensaio, ele vê na arte uma espécie de filtro do esquecimento, que a aproxima a certas drogas, ao amor e à religião.

Mas, ainda que os discursos dos adolescentes acerca das séries remetessem, em partes, a esse mesmo tipo de satisfação (relativa ao “belo pacificado”), algo parecia dizer que não era apenas dessa “suave narcose” que se tratava ali. Isso porque suas falas traziam também algo da ordem de uma inquietação e certo *mal-estar*, seja pela referência a anti-heróis, personagens sombrios e problemáticos, seja pela densidade que marca a diegese fílmica.



## 2.4 O encontro com *Breaking Bad*

Essa foi uma das razões que nos levaram a assistir a alguns exemplares dessas obras (ou ao menos alguns fragmentos delas). E especificamente uma se fez notar entre as séries observadas, tanto por ter sido referenciada por diferentes sujeitos em atendimento, quanto por significativas alusões remetendo à mesma em conversas informais pelos corredores da Instituição e nas redes sociais na *internet*. A série favorita desses sujeitos era *Breaking Bad* (Direção: Vince Gilligan, 2008-2013), cujos personagens centrais são *Walter White* e *Jesse Pinkman*.

Ela se desenvolve em torno da história de White<sup>3</sup>, professor de Química de Ensino Médio, superqualificado para sua função e mal remunerado, que logo no início da trama se descobre com um câncer de pulmão inoperável e sem recursos financeiros para o tratamento. Já Pinkman<sup>4</sup> é um ex-aluno seu que, após ter saído da escola, passa a produzir e comercializar metanfetamina. No enredo, Jesse é apresentado quando escapa de uma batida policial a um laboratório clandestino. Walter, que inusitadamente acompanhava seu cunhado do departamento de narcóticos em uma ocorrência do trabalho, é o único que acaba por presenciar a fuga de Jesse. Na sequência, ele decide realizar o convite ao ex-aluno para que passem a produzir metanfetamina juntos. Embora contenha fragmentos que carregam certas doses de humor, aventura e afeto, a trama vai se desenrolando de maneira cada vez mais dramática, disruptiva e violenta.

Do contato com a obra e seus espectadores, decantaram-se alguns questionamentos: O que levou esses jovens a serem capturados de tal forma pela história de um sujeito de meia idade, se havendo com uma doença terminal e de um garoto implicado em uma rede de produção e tráfico de metanfetamina? O que os fez se declararem fãs de uma série que apresenta um aumento exponencial de violência e de carga dramática? Parecia haver aí uma notável diferença em relação às obras desse tipo<sup>5</sup> que outrora fizeram sucesso junto a esse público.

---

<sup>3</sup> Interpretado por Bryan Craston. Mais informações disponíveis em: <http://www.imdb.com/name/nm0186505/>, recuperado em 15 de fevereiro, 2018.

<sup>4</sup> Interpretado por Aaron Paul. Mais informações disponíveis em: <http://www.imdb.com/name/nm0666739/>, recuperado em 15 de fevereiro, 2018.

<sup>5</sup> Seguem alguns exemplos de séries que fizeram sucesso junto ao público jovem, ao longo das últimas décadas: *Star Trek* (Roddenberry, 1966-1969); *Chaves* (Bolaños & Segoviano, 1971-1980); *As Panteras* (Goff & Roberts, 1976-1981); *Alf* (Fusco & Patchett, 1986-1990); *Jiraiya* (Toei Company, 1988-1989); *Simpsons* (Groening, 1989-Atual); *Um maluco no pedaço* (Borowitz & Borowitz, 1990-1996); *Friends* (Crane & Kauffman, 1994-2004).

E além da quantidade considerável de fãs que, conforme emissora responsável pela série (a empresa *AMC*), transformaram Walter White em um “ícone cultural”,<sup>6</sup> *Breaking Bad* vinha sendo apontada como uma obra de boa qualidade técnica, sendo aclamada pela crítica, recebendo 230 indicações e um total de 118 prêmios em diferentes categorias.<sup>7</sup>

Diante dessas particularidades, optamos por analisar a obra apostando que poderia haver aí elementos interessantes para pensar a respeito dos sujeitos contemporâneos que constituem seu público. Porém, antes de nos debruçarmos sobre a série, decidimos realizar uma busca a respeito do que diziam os estudos na área da comunicação, em uma tentativa de, primeiramente, conhecer um pouco mais sobre o contexto do qual ela emerge.

## 2.5 A série no contexto da indústria cultural

Um dos estudiosos da temática, Brett Martin (2014), apontava para uma “nova edição dos anos dourados da televisão”, que trazia como uma das características a presença de protagonistas pertencentes à “[...] espécie que se poderia chamar de Homem Acochado ou Homem Oprimido – atormentado, aflito e frustrado pelo mundo moderno.” (Martin, 2014, p.21). Além disso, destacava que trama era marcada por ambiguidades e não oferecia ao público catarse ou fácil resolução.

As séries que compõem essa *Terceira Era de Ouro* da televisão norte-americana<sup>8</sup> foram consideradas pelo autor como produtos representativos do amadurecimento de um mercado e da configuração de uma forma própria de arte. Martin chegou a afirmar que “[...] esses seriados se tornaram uma forma artística típica dos Estados Unidos na primeira década do século XXI, equivalente ao que os filmes de Scorsese, Altman, Coppola e outros haviam representado nos anos 1970.”<sup>9</sup> (Martin, 2014, p.29).

Assim, percebendo *Breaking Bad* como parte de uma tipologia específica de obras que se apresenta como “algo novo” no segmento das séries audiovisuais, entendemos que seria

<sup>6</sup> Matéria sobre a série disponível no site da AMC: <http://www.amctv.com.br/blog/breaking-bad-um-sucesso-nas-telas-e-nos-premios>. Acesso em: 06 de fevereiro de 2018.

<sup>7</sup> O site IMDb disponibiliza a lista completa de indicações e prêmios. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0903747/awards>. Acesso em: 06 de fevereiro de 2018.

<sup>8</sup> A primeira dessas eras teria sido no desabrochar da criatividade nos primeiros tempos desse meio e a segunda, “um breve período de excelência incomum na programação das emissoras nos anos 80” (Martin, 2014, p.27).

<sup>9</sup> Exemplos: *MASH* (Altman & Preminger, 1970); *O Poderoso Chefão* (Coppola & Ruddy, 1972); *Taxi Driver* (Scorsese, Philips, & Philips, 1976); *Apocalypse Now* (Coppola, Frederickson, & Ross, 1979).

importante nos determos um pouco mais sobre seu conjunto, para depois adentrar na análise de suas especificidades.

Realizaremos então algumas pontuações a respeito do que esses produtos possuem em comum, buscando atentar para as repetições e os deslizamentos que operam, estabelecendo diálogos preliminares com a teoria psicanalítica. Observaremos ainda algumas questões relativas aos formatos de produção, exibição e consumo. Com isso, pretendemos estabelecer uma base para pensar a respeito dos elementos por meio dos quais *Breaking Bad* se integra a esse grupo de produções da cultura de seu tempo, bem como a respeito daquilo que apresenta de forma singular. Embora boa parte dessas produções contenha fortes componentes de humor (alívios cômicos), todas são categorizadas como séries “dramáticas”.

Aumont e Marie (2006) observam que o vocábulo “drama” surge bem antes do advento da linguagem cinematográfica para designar o conjunto do gênero teatral. É apenas a partir do século XVIII que passa a ser usado para nomear um gênero intermediário entre a tragédia e a comédia. A expressão atravessa toda a história do cinema, mas com múltiplas declinações, o que denota tanto sua plasticidade quanto sua importância.

Nos primeiros catálogos de cinema, a categoria drama é utilizada para qualificar os temas não cômicos e não documentários. Ela designa

[...] uma ação no mais das vezes violenta ou patética, na qual se enfrentam personagens histórica e socialmente inscritas num espaço crível. Mesmo se elementos cômicos são suscetíveis de ser integrados à ação, o caráter dominante deve ser sempre a gravidade. (Aumont & Marie, 2006, p.87).

É possível observar que a composição da atmosfera em que se inserem os “homens atormentados” dessas séries traz como elementos importantes os aspectos que Aumont e Marie assinalam em sua definição da categoria (a criação de um espaço crível em termos históricos e sociais, o desenvolvimento da trama neste espaço potencial entre a tragédia e a comédia, o tom de gravidade...).

Tais personagens, por sua vez, são carregados de ambivalências em suas caracterizações, geralmente envoltos em transgressões às normas sociais e não raramente protagonizando explosões de violência.

Precedendo *Walter White*, *Tony Soprano* (de *Família Soprano*<sup>10</sup>) é apontado como primeiro personagem icônico deste grupo de produções. Martin (2014) o qualifica como “chefe

---

<sup>10</sup> Criado por Chase (1999 – 2007).

careca, gorducho, cheio de defeitos, mas carismático”. Após o surgimento de *Tony*, o autor observa que, em pouco tempo, os canais estavam sendo ocupados por diversas variações do personagem. Essas variações de uma série para a outra eram, por vezes, sutis: deslizavam de “liderando um bando de mafiosos” para “liderando um bando de policiais corruptos”, por exemplo. Entre os tipos aos quais os espectadores eram apresentados, cita o “policial alcoólatra e narcisista”, o “impiedoso chefe das drogas”, o “assaltante gay homicida”, o “bombeiro alcoólatra autodestrutivo que lidava aos trancos com os fantasmas do *11 de Setembro*”.

Se fossem dar ouvidos às opiniões convencionais ainda em vigor, esses seriam personagens que os americanos nunca permitiriam entrar em suas salas de estar: criaturas infelizes, moralmente incorretas, complicadas, profundamente humanas. Eles se envolviam num jogo sedutor com o espectador, desafiando-o emocionalmente a investir, às vezes a torcer e até amar, uma gama de personagens criminosas cujos delitos acabariam incluindo tudo [...]. (Martin, 2015, p.21).

## 2.6 Os novos anos dourados da televisão e o mal-estar na cultura de Freud

Esse estilo de caracterização de personagens, associado à presença deliberada de ambiguidades, bem como um caráter disruptivo na trama, foram os elementos que inicialmente nos levaram a pensar a possibilidade de tessitura de um diálogo entre estas séries e o texto Freudiano sobre *Mal-estar na Cultura* (1929/2015).

Este ensaio foi escrito por Freud “em meio aos acontecimentos da quebra da bolsa de Nova York (EUA) no ano de 1929 e da ascensão do partido nazista que, em 1931, fez 39% dos votos na Alemanha. Tempos sombrios.” (Froemming, 2016).

Nele, Freud retoma a teoria do impulso de morte/destruição, já presente em *Além do Princípio do Prazer* (1920/1996e) e o entrecruza com outras pesquisas psicanalíticas, propondo-se a pensar a respeito de questões relativas à cultura humana e ao seu mundo contemporâneo.

Tal conceito de *pulsão de morte* trata de “uma energia que ataca o psiquismo e pode paralisar o trabalho do eu, mobilizando-o em direção ao desejo de não mais desejar, que resultaria na morte psíquica.” (Endo & Sousa, 2015, p.13).

Endo e Souza (2015) salientam que é provavelmente a primeira vez que se postula no psiquismo uma tendência e uma força capazes de provocar a paralisia, a dor a destruição. Com isso, a paisagem de nossa cultura apresentada por Freud é “[...] marcada pela violência, por um

impulso incontrolável de agressão que põe por água abaixo a visão humanista e iluminista do homem racional como centro do mundo e coroamento da natureza.” (Seligmann-Silva, 2015, p.32).

Por cultura, entende-se “um processo a serviço de *eros*, que deseja reunir indivíduos humanos isolados, depois famílias, então tribos, povos, nações em uma grande unidade, a humanidade.” (Freud, 1929/2015, p.142). Ou, ainda, a “soma total de realizações e disposições pelas quais a nossa vida se afasta da de nossos antepassados animais, sendo que tais realizações e disposições servem a dois fins: a proteção do homem contra a natureza e a regulamentação das relações dos homens entre si.” (Freud, 1929/2015, p.88).

O natural impulso agressivo do homem, por sua vez, essa hostilidade de cada um contra cada um faz oposição a esse programa da cultura. Freud chega a afirmar que é nessa inclinação que a cultura encontra seu mais poderoso empecilho, já que, conforme salienta Costa (2016), a formação de comunidades humanas demanda o cerceamento de rivalidades entre supostos semelhantes.

Elias (1994/1939) aborda esse fenômeno a partir do estudo do que denomina “processo civilizador” que, conforme refere, constitui-se por uma mudança no que diz respeito às condutas e sentimentos humanos rumo a uma direção muito específica. O autor analisa transformações culturais, incluindo-se modificações nas modulações do comportamento, desde as sociedades feudais e guerreiras até o advento da burguesia. E assim observa que, dos sujeitos, passou a ser exigida a modulação das paixões de acordo com o gabarito social vigente, bem como um aumento do autocontrole e conseqüente abrandamento da agressividade exercida para com o semelhante. A violência física passou a não ser mais permitida para quaisquer, mas confinada aos quartéis, de onde deve irromper (e penetrar na vida do indivíduo) apenas em casos extremos, em tempos de guerra ou revolução. Tais modificações tornaram a vida diária mais livre de reviravoltas súbitas de sorte. Para isso, organizações monopolistas da força passaram a montar guarda à margem da vida social, na medida em que controlam a conduta do indivíduo.

Essas formas de organização e controle não foram, entretanto, suficientes para suprimir a influência decisiva que a violência física (incluindo-se a ameaça que dela emana) exerce sobre a vida dos sujeitos, estejam eles conscientes disso ou não.

Não é mais, contudo, a insegurança perpétua que ela trazia a vida do indivíduo, mas uma forma peculiar de segurança. Não mais o lança nas fortunas mutáveis da batalha, como vencedor ou derrotado, em meio a terríveis explosões de prazer e terror. Uma

pressão contínua, uniforme, se exerce sobre a vida individual pela violência física armazenada por trás das cenas da vida diária, uma pressão muito conhecida e quase despercebida, tendo as condutas e as paixões se ajustado desde tenra mocidade a essa estrutura social. (Elias, 1994/1939, p. 200).

Assim, mecanismos sociais e subjetivos exercem pressão constante e uniforme voltada à inibição de explosões emocionais. Isso diminui o medo e o pavor entre os homens, porém restringe suas condutas e limita certas possibilidades de “descarga emocional agradável”, de satisfação direta de anseios e paixões. Ou, nas palavras de Freud: “O homem aculturado trocou uma parcela de possibilidades de felicidade por uma parcela de segurança” (Freud, 1929/2015, p131).

A partir daí “[...] parte das tensões e paixões que antes eram liberadas diretamente na luta de um homem com outro homem terá agora que ser elaborada no interior humano” (Elias, 1994/1939, p.203). Isso se faz possível pelo desenvolvimento da consciência moral<sup>11</sup> e do sentimento de culpa<sup>12</sup>, funções atribuídas à instância psíquica denominada Supereu.

O Supereu é uma proposição Freudiana que compõe sua *Segunda Teoria do Aparelho Psíquico*, consequência dos desdobramentos que o conceito de *pulsão de morte* trouxe à sua teoria pulsional. Essa instância, conforme apontam Endo e Sousa (2015), ao mesmo tempo em que possibilita uma aliança psíquica com a cultura, a civilização, os pactos sociais, as leis e as regras, é também responsável pela culpa, pelas frustrações e pelas exigências que o sujeito impõe a si mesmo, muitas delas inalcançáveis. Daí o *mal-estar* que acompanha todo sujeito e que não pode ser inteiramente superado. Com isso, “[...] os sentimentos apaixonados que não podem mais manifestar-se diretamente nas relações entre pessoas frequentemente lutam, não menos violentamente, dentro delas contra essa parte supervisora de si mesma. ” (Elias, 1994/1939, p.203).

Assim, é a partir desses desdobramentos que Freud defende a tese acerca da existência de um *mal-estar* inerente ao laço social, que se evidencia pelas contraposições entre a satisfação

---

<sup>11</sup> Consciência moral refere-se à função de vigiar e julgar os atos e as intenções do eu, uma atividade censora. (Freud, 1929/2015, p.168).

<sup>12</sup> “O sentimento de culpa, o rigor do supereu, é, portanto, a mesma coisa que a severidade da consciência moral, é a percepção reservada ao eu de ser vigiado dessa maneira, a avaliação da tensão entre suas aspirações e as exigências do supereu”. (Freud, 1929/2015, p.168) Freud aponta tal sentimento de culpa como o problema mais importante no desenvolvimento da cultura, quando afirma que o preço do progresso cultural é pago com a perda da felicidade devido à intensificação deste, tanto nos casos em que se torna acessível à consciência (por vezes, impondo-se à mesma “ruidosamente”), quanto naqueles em que permanece inteiramente inconsciente, “sem que por isso seus efeitos sejam menores”. (Freud, 1929/2015, p.166).

pulsional e aquilo a que o sujeito é tensionado a se submeter por conta das exigências da vida em sociedade.

Além disso, das reformulações teóricas que Freud realiza ao longo do tempo resulta que esse conflito passe a ser considerado de ordem estrutural, incontornável.<sup>13</sup>

No texto sobre o *mal-estar*, abandona-se a ideia de um possível domínio seguro das pulsões sexuais, passando a entender-se como necessária uma espécie de gestão interminável do conflito pelo sujeito.

Dessa forma, o discurso Freudiano assume uma perspectiva ética e política sobre o conflito: o sujeito não poderia se deslocar de sua posição originária de desamparo. Dada a irreduzibilidade dessa posição, trata-se, portanto, de reconhecer a necessidade de um trabalho infinito de gestão do conflito, face ao desamparo incurável. (Horst, 2016, p.2/5).

Assim, pensando-se a popularidade das séries permeadas por atos de transgressão à lei e explosões de violência, associada a esta irreduzibilidade do conflito entre as pulsões do sujeito e as demandas da cultura; acreditamos que seja possível reconhecer que nelas “a mesma mistura de terror e libido está na origem das emoções mais fortes – como a teoria do sublime prega e nós todos o observamos no teatro e nas salas de exibição de cinema”, o que lhes confere o referido “potencial catártico nada desprezível” (Seligmann-Silva, 2015, p.33).

A respeito desse potencial, basta pensar na gama de obras que têm como mote a violência, apresentada em suas diferentes faces. São produções que abordam temáticas relativas à guerra, às organizações criminosas, à vida em instituições prisionais, aos grupos *outsiders*. Ou, então, pode-se pensar no quão icônicas se tornaram algumas cenas de explosão violenta do cinema e das séries de televisão, tendo suas falas repetidas pelos fãs, sendo homenageadas em outras obras, mais atualmente sendo transformadas em *gifs*<sup>14</sup> etc. Há um número considerável de sujeitos que se identificam com esse tipo de cena; e graças ao prazer puramente formal, espécie de revestimento estético dado à ideia pelos criadores, a violência que de outro modo poderia parecer repulsiva - e para alguns, talvez ainda assim pareça – acaba assumindo o lugar de uma brincadeira adulta, ou “sonho diurno”. (Freud, 1908/2015).

---

<sup>13</sup> “Se em 1908 Freud supunha possível a conquista de uma harmonia entre as exigências da pulsão e da civilização, em 1929 Freud reformula seu pensamento, passando a considerar esse conflito de ordem estrutural, que jamais seria ultrapassado.” (Horst, 2016, p.2/5).

<sup>14</sup> Sobre o que é *gif*: <http://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2012/04/o-que-e-gif.html>, recuperado em 01 de março, 2018.

Essa questão da violência em obras da cultura é também abordada por Elias ao tratar do processo civilizatório. Assim, o autor aponta que a vida diária, ao tornar-se menos perigosa, torna-se também menos emocional e agradável (pelo menos no que diz respeito à satisfação direta do prazer), o que faz com que os sujeitos busquem substitutos “nos sonhos, nos livros, na pintura”. (Elias, 1994/1939). E exemplifica que a nobreza, evoluindo para se tornar cortesã, passou a ler novelas de cavalaria. Os burgueses, por sua vez, assistem a filmes à violência e à paixão erótica.

Assim, pode-se dizer que isso não é exatamente uma novidade no cinema. Já há algumas décadas esse tipo de obra atinge grande popularidade junto ao público. O que talvez seja novo é que agora este tipo de cena parece adequada à televisão.

Mais ainda, colocar o sujeito comum, trabalhador da classe média, morador do subúrbio e pai de família a protagonizar este tipo de ato (como no caso de *Walter White*) é a espécie de recurso que permite ilustrar o que Martin coloca a respeito desses programas trazerem homens “enfrentando batalhas cotidianas que os espectadores reconheciam”. (Martin, 2015, p.21). É algo que certamente se exacerba no exemplo de *Walter* e talvez seja um dos grandes motes de *Breaking Bad*. Mas o autor refere que isso estava ali desde *Tony Soprano*, que embora chefe da máfia, é acometido por uma crise de pânico já no primeiro episódio e vai parar em terapia, *acossado, atormentado e aflito*. Em parte, era devido a isso que o público passava a se mostrar disponível, a aceitar que esses sujeitos entrassem em suas salas de estar e fossem exibidos em suas telas, em horário nobre, em que a família se reúne para assistir à televisão.

A escolha por esses protagonistas, que remetem às ambivalências de um sujeito comum e não à sordidez de um vilão linear de contos de fadas, também dialoga com outro aspecto relativo ao conceito de *Mal-estar na Cultura*. Quando Freud situa em todos os homens as tendências destrutivas, antissociais e anticulturais, ele assim se recusa “[...] a reduzir o contraste da natureza humana em antíteses sociais entre grupos estabelecidos e grupos *outsiders*.” (Costa, 2016, p.1/4). Com isso, a linha que separa cidadãos “bem-educados” e civilizados de sujeitos bárbaros, transgressores ou marginalizados torna-se um pouco mais sutil.

Os telespectadores a que nos referíamos, por sua vez, ao se identificarem com as batalhas desses anti-heróis, ganham uma espécie de licença para trafegar na pele desses sujeitos “moralmente reprováveis”. Isso me faz lembrar uma das referências realizadas em atendimento (que não é fala incomum a respeito desse tipo de obra), em que um rapaz contava ter se surpreendido consigo mesmo, no meio da série, ao se dar conta de que estava “torcendo pelo vilão”.



Esse sujeito de ímpetos agressivos e amorais que tomou as salas de estar talvez nunca tenha estado assim tão distante do espectador – apenas não tinha licença para ocupar a tela em horário nobre, no papel de protagonista. O espectador não tinha antes aval para se identificar com ele, não na sala de casa.

E no enlevo dessas abordagens a respeito de transgressões e violências surge outro ponto de tensão bastante explorado nessas obras: a morte. Assim, roteiristas passaram a conduzir tais histórias de modo que

Não era mais seguro supor que todas as coisas em seu programa de TV dariam certo no final, nem pensar, inclusive, que o pior não iria acontecer. A súbita morte de personagens habituais, antes uma manobra impensável em roteiros, tornou-se tão corriqueira que lançou de fato a moda de um mórbido jogo de tabuleiro em que se passava a especular quem seria o próximo. (Martin, 2014, p.22).

E, ainda, sobre a forma como a violência passou a ser apresentada na tela (utilizando-se de *Dexter*<sup>15</sup> como exemplo), Martin (2015) afirma:

Dez anos antes, eu teria me sentido a salvo de uma cena dessas, graças às regras e as convenções da televisão: isso era algo que não iria acontecer porque simplesmente *não poderia* acontecer. Foi uma sensação chocante e extremamente eletrizante compreender que não existia mais essa proteção (Martin, 2015, p.23).

Ora, não é assim que nos sentimos, cada vez mais, ao andar pelas ruas de nossas cidades? Não que esse tipo de sensação (de não estar a salvo, de não ser poupado de cenas chocantes de violência) não existisse antes, mas era algo mais comumente confinado a zonas de conflito e localidades periféricas específicas. Com um pouco de privilégio econômico, já se podia viver com a sensação de estar protegido desse tipo de cena, ao menos até certo tempo atrás. Agora, esse desamparo se aproxima mais de uma sensação quase generalizada, que acomete a todas as classes sociais em grandes cidades, por exemplo. Assim como passou a acontecer nas telas, também nas ruas dificilmente alguém sente estar a salvo. Aqui não se trata apenas de uma identificação com cenas que produzem efeitos catárticos relativos à agressividade, mas de outro

---

<sup>15</sup> Dexter (Manos, 2006 - 2013) é uma série cujo personagem principal é um analista forense especialista em dispersão de sangue do departamento de polícia do Condado de Miami-Dade. Quando não está trabalhando nas investigações da divisão de homicídios, ele usa seu tempo perseguindo e assassinando criminosos que conseguem escapar da polícia. “Ele gasta seus dias ensolarados resolvendo crimes - e as noites enluaradas cometendo-os” contra outros criminosos. Recuperado em 08 de fevereiro, 2018, de <http://www.imdb.com/title/tt0773262/>.

efeito, relacionado ao desamparo diante de cenas que trazem representações relativas a uma ameaça à vida humana, à integridade do corpo, relativas à morte.

A mortalidade do corpo também é abordada por Freud em *Mal-Estar na Cultura* como uma das fontes de infelicidade que ameaçam o ser humano; juntamente com as já referidas relações entre os sujeitos, com seus conflitos irremediáveis; e as forças da natureza, capazes de produzir catástrofes, abatendo-se sobre nós com “forças prepotentes, implacáveis e destrutivas”. Sobre o corpo, Freud observa que este está irremediavelmente destinado à ruína e à dissolução e que “[...] não pode prescindir nem mesmo da dor e do medo como sinais de alarme”. (Freud, 1929/2015, p.64).

Pensando esta relação entre desamparo e *mal-estar* como algo que se encontra no fundamento da cultura, apontamos para as reflexões de Dunker (2015) acerca do tema. O autor realiza um estudo acerca do problema da tradução da expressão “*Unbehagen*” (de *Unbehagen in der kultur*) e constata que o termo deveria ser traduzido por *mal-estar na civilização*, desde que por *mal-estar* pudéssemos ler a impossibilidade de *estar*, negação de *estar* e não apenas a negação de *bem-estar*. Assim, sugere que “[...] *mal-estar* é essa ausência de lugar ou essa suspensão da possibilidade de uma escansão do ser, a impossibilidade de uma clareira ao caminhar na floresta da vida.” (Dunker, 2015, p.8).

O *mal-estar* (*Unbehagen*) remete à ausência deste pertencimento, dessa suspensão no espaço, dessa queda (*fall*) impossível fora do mundo. Ele é a impossibilidade dessa clareira na qual se poderia estar. Ora, *mal-estar* está tanto na vida feita de cercamentos determinados (construções culturais, leis, formas sociais e condomínios) quanto na experiência do aberto indeterminado, como no deserto (nossa errância desencontrada, familiar-estrangeira, esquizoide). (Dunker, 2015, p.199).

Sobre estas elaborações de Dunker, Froemming (2016) observa que há que se demarcar esse conceito de *mal-estar* como topológico, marca de um lugar, algo da ordem espacial.

Tais perspectivas nos parecem interessantes para a abordagem do tema do *mal-estar* nessas obras audiovisuais. Em *Breaking Bad*, por exemplo, já no episódio-piloto, ganham projeção tanto esses cercamentos, quando vemos *Walter* indo de-casa-para-o-trabalho-para-o-outro-trabalho-para-casa-novamente; como o aberto indeterminado do deserto em que ele e Jesse decidem se lançar da forma “mais evasiva possível”.

Tendo aqui já iniciado algumas discussões acerca de *Breaking Bad*, assinalando tanto aspectos relativos ao seu contexto de emergência na indústria cultural, quanto alguns pontos da narrativa (escolhas temáticas, caracterização de personagens, etc.), nos direcionaremos agora para o estudo da composição formal da obra, tendo como referencial a pesquisa psicanalítica, que olha para o cinema enquanto linguagem singular. Assim, embora não deixemos de realizar

algumas articulações sobre a narrativa, buscaremos priorizar “as operações, repetições, variações, alternâncias, etc. – por meio das quais os signos fílmicos se remetem uns aos outros, suscitando efeitos de sentido.” (Weinmann, 2017, p.8).

Também é importante lembrar que nossas interrogações iniciais diziam respeito aos enlaces que os adolescentes produziam com essa obra. E ainda, que *Breaking Bad* remetia desde o começo a este certo *mal-estar*. Devido a isso, buscaremos atentar para as possibilidades de diálogo entre a linguagem fílmica que compõe a série e essas duas articulações conceituais da teoria psicanalítica, porém sem necessariamente nos limitarmos às mesmas. Dessa forma, temos uma direção, mas também pretendemos uma flexibilidade ou uma abertura que nos permita vislumbrar o inesperado.

Do mesmo modo, dentre os aspectos da linguagem cinematográfica, procuraremos estar sensíveis ao que aparecer de mais pungente; mas não deixaremos de estar atentas ao “espaço do filme”, ao lugar da cena, que permite pensar sobre a clareira e o deserto, o abrigo e desabrigo dos personagens diante do *mal-estar* posto na trama.

## 2.7 Como analisar a série?

Colocados os pressupostos que nos orientam, fica a questão sobre como proceder.

Bem, parece que uma das primeiras coisas (e das mais evidentes) a serem feitas é rever a obra, talvez tentando realizar algumas anotações. Não se trata aqui de perseguir o mito da descrição exaustiva – empreendimento que Vanoye e Goliot-Lété (2012) sinalizam como evidentemente fadado ao fracasso, dado o caráter movente e fugidio do texto fílmico –, mas de atentar para o fato de que a memória cinéfila (que aqui estamos transportando para as séries) muitas vezes se engana, “[...] pois lembramo-nos de ter visto o que agrada ou fortalece uma hipótese de análise ou a impressão de conjunto” (Vanoye & Goliot-Lété, 2012, p.11).

É assim que os autores se referem à invenção do videocassete como uma contribuição histórica às pesquisas em análise fílmica, já que este passou a oferecer a possibilidade de manipulação infinita do filme e da condução de análises microscópicas (o que nem sempre é pertinente, dependendo do eixo de trabalho).

Nesse sentido, as evoluções tecnológicas contemporâneas seguem oferecendo contribuições, na medida em que permitem o acesso à obra em dispositivos diversos, como computadores, *tablets* e aparelhos celulares. Esses são facilitadores do processo, tanto por simplificar o acesso, quanto por permitir agilizar a análise. Assim, pausar, voltar a cena, etc.

tornaram-se processos simples e rápidos (facilitando muito uma análise plano a plano<sup>16</sup>, por exemplo). Além disso, plataformas de serviços (como a empresa *Netflix*<sup>17</sup>) realizam a transmissão contínua, por meio de distribuição digital (sem necessidade de *download*), o que permite que o usuário reproduza, a qualquer momento, conteúdos protegidos por direitos autorais.

Assim, além de poder contar com a obra completa (com seus sessenta e dois episódios divididos em cinco temporadas) à disposição a qualquer momento da pesquisa, fez-se possível manipular os fragmentos fílmicos estudados por diversas vezes e atentar para alguns planos de maneira muito detalhada.

Contudo, isso nos remete a uma das peculiaridades das séries, que diz respeito à duração, pois se esta já não é uma tarefa simples para o pesquisador que se debruça sobre um filme (com média de 110 minutos), acaba por demandar uma preocupação especial no caso de uma obra como *Breaking Bad*, com cerca de 3000 minutos de duração. Considera-se que abordar uma obra a partir do método da análise fílmica, de modo a contemplar a interlocução entre psicanálise e cinema, demanda a escolha de alguns elementos como objetos de análise. Assim, para um longa-metragem, é usual que se realize a escolha de determinadas (e poucas) cenas a serem detalhadamente estudadas.

Desse modo, de todos os planos e cenas que compõem a extensão de um texto fílmico, faz-se necessário elencar recortes de alguns minutos para apreciação mais aprofundada, o que nos levou a algumas questões: que critérios utilizaríamos para a escolha de cenas? Deveríamos considerar essa serialidade que confere um tempo diferenciado à obra? Se sim, de que forma?

Assistindo a *Breaking Bad* sob a ótica dos pressupostos da teoria psicanalítica, poderíamos elencar cenas que nos permitissem dialogar com os conceitos elegidos inicialmente (adolescência e *mal-estar*) e talvez outros mais que se evidenciassem na série, nos entregando assim ao que essa nos fizesse associar. (Froemming & Ribeiro, 2007) <sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Plano é tudo que está entre dois cortes. É previsto no roteiro e adquire sua constituição final na montagem. (Primeiro Filme, 2017).

<sup>17</sup> *Netflix* é uma provedora global de filmes e séries de televisão via streaming, atualmente com mais de 90 milhões de assinantes. Fundada em 1997 nos Estados Unidos, a empresa surgiu como um serviço de entrega de DVDs pelo correio. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Netflix>

<sup>18</sup> Guardando aqui o devido cuidado de diferenciar essas associações daquilo que se dá em uma sessão de análise. “Não se trata de uma sessão de análise; não há sujeito suposto saber das nossas inquietações nos esperando na sala de cinema, mas este último constitui, por suas próprias características, um forte vetor para onde podem convergir nossas elucubrações no sentido do que nos toca.” (Froemming & Ribeiro, 2007, p. 387).

A perspectiva de elencar cenas que permitissem dialogar com esses conceitos e, ao mesmo tempo, pensar possibilidades de cadeias associativas entre cenas de diferentes tempos da obra (seja dentro de um mesmo episódio, ou de distintos episódios e temporadas) nos parecia algo interessante. Mas deveríamos pensar essas escolhas em relação às subdivisões da própria obra?

Poderíamos buscar uma cena representativa de cada temporada; ou, quem sabe, nos ater aos inícios e finais destas temporadas, de modo semelhante ao que é feito em análises que optam por priorizar inícios e finais de filmes (Vanoye & Goliot-Lété, 2012, p.81). Ou talvez devêssemos escolher apenas uma temporada, ou realizar o recorte de apenas um episódio?

Foi com essas inquietações em mente, ao partir para o que seria o início de mais uma jornada de *Breaking Bad*, na tentativa de realizar escolhas de cenas, que se evidenciou a importância do episódio-piloto. Salienta-se que, nessa série, esse episódio não chegou a receber um título diferenciado, como acontece com todos os outros. Ficou sendo chamado de *Piloto* mesmo.

## 2.8 O episódio-piloto

Este episódio deve, usualmente, apresentar o tema central da obra e dar suporte a trama. Em algumas séries ele é inclusive mais longo, justamente para que tal apresentação possa ser realizada de maneira adequada.

Existem duas versões do episódio *1x01 Piloto* de *Breaking Bad*, pois, depois da primeira exibição, a empresa AMC editou o episódio, estabelecendo censura e cortes que o reduziram a 45 minutos. Há também uma versão disponibilizada em DVD, Blu-ray, e pela empresa *Netflix* que contém os 58 minutos originais e sem censura. Nossa análise se dará com base nesta última.

Escolhemos trabalhar com esse fragmento de série como um primeiro tempo fundamental para a apreciação da obra, não apenas pelo caráter inaugural que traz (o que equivaleria à cena de abertura de um filme e que já não seria pouco), mas também porque, em uma visada posterior, percebeu-se que já estavam contidos ali, de maneira substancial, os elementos relativos a todas as principais discussões que este estudo pressupõe que a obra evoca.

Não há como, para este momento, analisar se estamos tratando de uma relevância (de episódio-piloto) comum a todas as séries de televisão ou se *Breaking Bad* traz um destaque neste sentido. Contudo, pode-se dizer que já nesse episódio é possível observar uma riqueza no uso de simbolismos e referências que virão a fazer sentido em um *só depois*.<sup>19</sup>

Uma discussão que pode ser relacionada a essa produção de sentidos *a posteriori* é trazida por uma pesquisa realizada pela empresa *Netflix*. Com base em dados globais de *streaming*<sup>20</sup> da primeira temporada de dez das mais assistidas séries de televisão, o estudo buscou identificar quando os espectadores foram “fisgados” por cada uma delas.

Como o serviço possibilita que o público possa assistir a seus produtos (séries, filmes, documentários) sem horário fixo e sem comerciais, de acordo com seu próprio ritmo, é possível apreciar com maior precisão o que se chama de fenômeno de surgimento de fãs.<sup>21</sup> Assim, a pesquisa revelou o que seria um “episódio-gancho”: aquele ao qual é atribuído o efeito de fazer com que 70% do público que o assiste continue capturado pela série até o final da temporada.  
22

Um dado curioso sobre a pesquisa é que este episódio-gancho em nenhuma das séries observadas foi o episódio-piloto. E, ainda, das séries avaliadas, apenas *Breaking Bad* e outra (*The Walking Dead*)<sup>23</sup> tiveram este efeito de “gancho” já no segundo episódio.

A observação dos dados e do próprio episódio (piloto) nos permitiram levantar alguns questionamentos a respeito do formato do mesmo. Embora esta parte da obra seja “desenhada” para capturar o interesse da empresa produtora/financiadora, talvez se possa dizer que não conta ainda com a influência direta da questão da audiência, carregando um pouco mais da ideia original dos autores sobre a obra. Soma-se a isso o dado de que não é esse o episódio que captura

---

<sup>19</sup> *Só-depois* é uma expressão que se equivale à *posteriori*. Na teoria psicanalítica, “o termo resume o conjunto da concepção Freudiana da temporalidade, segundo a qual o sujeito reconstitui seu passado reconstruindo-o em função de um futuro ou de um projeto.” (Roudinesco & Plon, 1998, p.32).

<sup>20</sup> *Streaming* (fluxo de mídia ou fluxo de mídia) é uma forma de distribuição de dados, geralmente de multimídia em uma rede através de pacotes. Recuperado em 03 de março, 2018, de <https://pt.wikipedia.org/wiki/Streaming>

<sup>21</sup> Os dados permitem identificar exatamente em que cena, em que plano de cada episódio determinado telespectador deixa de assistir uma série, por exemplo.

<sup>22</sup> Recuperado em 03 de março, 2018, de <http://gizmodo.uol.com.br/a-netflix-sabe-exatamente-qual-episodio-de-cada-serie-fisgou-o-publico/>

<sup>23</sup> Série de televisão dramática e pós-apocalíptica, que conta a história de um grupo de sobreviventes de um apocalipse zumbi. “O enredo da série é voltado principalmente para os dilemas que o grupo enfrenta, como a luta para manterem-se vivos, os sentimentos confusos e os desafios do dia-a-dia em um mundo hostil e praticamente dominado por mortos-vivos.” Recuperado em 15 de fevereiro, 2018, de [https://pt.wikipedia.org/wiki/The\\_Walking\\_Dead\\_\(s%C3%A9rie\\_de\\_televis%C3%A3o\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Walking_Dead_(s%C3%A9rie_de_televis%C3%A3o)). Mais informações em: <http://www.imdb.com/title/tt1520211/>, recuperado em 15 de fevereiro, 2018.

o público, mas que contém as linhas da trama que serão posteriormente desenvolvidas. Assim, será que poderíamos dizer, por conta disso, que essa seria uma parte da produção que carrega certa integridade, que pode se produzir menos comercial, digamos assim, e mais artística e investida daquilo que seria um desejo de autoria?

Também cabe salientar que o piloto de *Breaking Bad*, embora tenha lá seus recursos para angariar a simpatia do público, principalmente em relação a White, não apresenta cenas especialmente empolgantes ou impactantes em comparação ao que é possível observar no seguimento da série. O foco do episódio parece estar na apresentação dos personagens, dos cenários pelos quais transitam, bem como do drama vivenciado pelo então protagonista.

## 2.9 Análise

Foi considerando os fatores colocados que decidimos inaugurar nossa análise com o episódio-piloto.

Por conta dos recursos estilísticos relativos ao tempo na obra, consideramos interessante analisá-la fazendo um percorrido pelas cenas conforme o segmento que é apresentado. As cenas do primeiro episódio vão ser assim apresentadas na mesma ordem em que aparecem na obra. Contudo, selecionamos algumas delas para uma abordagem mais minuciosa, ao passo que a descrição de outras passagens será realizada de modo mais sucinto, apenas para “conectar eventos” e destacar elementos interessantes para a composição de cadeias associativas.

Quando descrevemos as cenas, procuramos tratar da composição formal das mesmas, já estabelecendo diálogos com a teoria psicanalítica. Assim, a escrita tem idas e vindas, em que trechos narrativos se intercalam com trechos sobre Cinematografia e outros sobre Psicanálise. E de acordo com o que cada cena parece evocar, tratamos de diferentes conceitos, que talvez possam parecer um pouco desconexos ao início da leitura, mas pedimos que nos acompanhem nestas suspensões que nos possibilitarão logo adiante um “tempo de compreender”.

Ainda, em meio às análises de cenas do episódio-piloto, haverá algumas incursões a outros pontos da obra, evocando uma cadeia associativa a outros episódios, outros planos, outras cenas.

### 2.9.1 O deserto e as religiões

#### *O deserto*

*Início da cena 00h00 min.*

A cena inicial traz três tomadas<sup>24</sup> muito curtas (de aproximadamente dois segundos cada) da paisagem no deserto: uma com cactos em primeiro plano e montanhas rochosas ao fundo e outras duas com montanhas rochosas em primeiro plano. Pode-se considerar que são planos de ambientação, pelos quais se revela o meio em que, sequencialmente, serão inseridos os personagens e a ação. As cores que predominam são o marrom e o verde. Ouvem-se ruídos de grilos e aves fora de campo.<sup>25</sup>

A tomada seguinte é de um céu azul profundo, em *contra-plongée* (ou *contra mergulho*). A câmera está, assim, abaixo do nível dos olhos e voltada para cima. Nesse plano, ao mesmo tempo em que escutamos o barulho de tecido em movimento (em atrito com o ar) inicia-se um som *off*<sup>26</sup> agudo, que aumenta progressivamente enquanto uma calça cor cáqui “cai do céu”. Ao chegar ao chão da estrada do deserto, acompanhamos a calça sendo atropelada por um *trailer*. O ângulo agora é frontal, mas a câmera continua em uma posição inferior. Quase ao mesmo tempo, inicia-se um som extradiegético de música frenética, em que batimentos de percussão vão se tornando cada vez mais acelerados. O veículo traz um cabide com uma camisa verde, pendurado no espelho retrovisor.

---

<sup>24</sup> Tomada é o que a câmera registra desde o momento em que é ligada até o momento em que é desligada. É uma noção relativa à filmagem. Um mesmo plano, por exemplo, pode ser filmado várias vezes, de modo a gerar várias tomadas. (Primeiro Filme, 2017).

<sup>25</sup> Diz-se fora de campo quando “a fonte do som não é visível na imagem, mas pode ser situada imaginariamente no tempo-espaço da ficção mostrada”. (Vanoye e Goliot-Lété, 2012, p.46) Nesse caso o som é diegético, ou seja, pode ser inserido no universo de ficção, no “mundo” sugerido pela obra.

<sup>26</sup> “Emana de uma fonte invisível situada num outro espaço-tempo que não o representado na tela; som extradiegético ou hetero diegético.” (Vanoye e Goliot-Lété, 2012, p.46).





**Figura 1.** Calças “caindo do céu”.<sup>27</sup>

Aqui temos elementos cênicos que vão nos acompanhar por toda a série (ganhando cada vez maior importância) e na trajetória desta escrita: o deserto, o *trailer* e o céu azul. Há também um destaque para as peças de roupas e suas cores. Nesta cena as peças não estão vestidas pelo seu personagem. Aparecem, inclusive, antes dele, sendo precedidas em ordem de aparição apenas pelos elementos da paisagem. Sua coloração é ainda semelhante às cores do deserto (a calça tem cor parecida com a da areia e a camisa traz um tom verde claro, como o de algumas vegetações). Além disso, os ângulos de câmera sublinham a importância tanto da cenografia, revelada em fotografia panorâmica, quanto dos objetos de cena, como o veículo e as peças de vestuário.

Sobre cenários e cores, Thomson (2017) coloca que é praticamente impossível falar de *Breaking Bad* sem ver o que ele chama de “céu azul e mordaz” ou “opressivamente azul”. Conforme lembra o autor, a cor aparece em momentos e em elementos cruciais da série. Um exemplo disso é o nome da esposa de Walter, Skyler (*sky* = céu). E que esse azul, para além da beleza comumente enaltecida dos céus em dias ensolarados, possa remeter a algo de caráter mordaz e opressivo é uma coisa que interessa à nossa perspectiva de análise.

---

<sup>27</sup> Recuperado em 01 de março, 2018, de <https://www.amigosdoforum.com.br/wp-content/uploads/2018/01/calcabreakingbad.jpg>

Azul também é a cor do cristal de metanfetamina que Walter cozinha, o que é considerado uma novidade para Jesse – já que a pedra de metanfetamina se apresenta normalmente na coloração branca - e, no decorrer da trama, inexplicável para o perito Gale. Thomson (2017) refere que isso poderia remeter a um caráter mágico ou demoníaco.

As cores também estão presentes nos nomes dos personagens Walter White (branco) e Jesse Pinkman (rosa). A referência à cor branca no sobrenome do Walter, de acordo com a figurinista Kathleen Detoro, ilustra o vazio que se busca associar ao personagem no início da trama. Da mesma forma, seu figurino inicial se apresenta conservador, de cores neutras. A mudança de cores no transcorrer da série diz respeito ao arco de transformações ocorridas com Walter. (Thomson, 2017)

As peças de roupa que vemos caindo e no cabide, antes mesmo de vermos Walter, demarcam um ponto de transformação do personagem. Assim, na medida em que passa a apresentar as primeiras mudanças de comportamento e a produzir metanfetamina, seu figurino vai gradualmente modificando-se de cores neutras (como a da calça) para tons mais vivos, saturados. A partir daí, verdes (como o da camisa) e azuis entram em sua paleta de cores.

Tais cores, conforme referimos, encontram-se também no deserto, cenário esse utilizado por uma extensa gama de obras artísticas e cinematográficas, fazendo parte de locações de filmes históricos, de histórias bíblicas, de ficções científicas, obras futuristas e *Westerns*. Os filmes do Velho Oeste, aliás, são uma das grandes inspirações de *Breaking Bad*. Assim, na série encontram-se elementos narrativos e cenas que homenageiam diretamente algumas obras consagradas do gênero.<sup>28</sup>

Deste modo, em *Breaking Bad* há certo intento em se produzir um faroeste moderno, atravessando os extensos desertos do Sudoeste, realizando uma espécie de renovação na

---

<sup>28</sup> Para muitos, o *Western* é considerado o gênero cinematográfico norte-americano por excelência. Com os primeiros filmes em que aparecem *cowboys* datando da virada do século XIX para o século XX, o *Western* inclui-se entre os primeiros gêneros de filmes narrativos da história. Se, ao longo do século passado, *Hollywood* tornou-se a indústria do cinema hegemônico, certamente os índios, bandidos e mocinhos do Velho Oeste deram uma grande contribuição para o sucesso desse cinema entre o público norte-americano e mundial. Mas o sucesso do gênero não se limitou ao público; sua influência sobre a cinematografia de outros países pode ser observada em filmes de samurais japoneses, cangaceiros brasileiros, em filmes indianos, russos e mexicanos, além, é claro, das francas imitações na Alemanha e na Itália, que desenvolveu a imitação mais bem-sucedida de todas, o popular *Western Spaghetti*, cujo principal diretor foi Sérgio Leone. E sua influência não foi menor dentro das fronteiras nacionais, espalhando seus motivos e convenções por praticamente todos os gêneros hollywoodianos, invadindo da comédia ao musical, do filme de gangster ao filme de terror, da ficção científica ao filme de autor. (Vugman, 2006, p.159).

paisagem e na iconografia. Além dos faroestes, algumas das influências explícitas para a obra advêm de dramas policiais e de comédias, sobre as quais poderemos dialogar, a partir de cenas que serão referenciadas adiante.

Retornando às cenas da obra, em seguida ao trecho descrito, logo após o “atropelamento da calça”, aparece uma tomada panorâmica do *trailer* na estrada e somos então levados ao interior do mesmo, dirigido por Walter. Podemos vê-lo de costas em meio às sombras que cobrem o interior do veículo, em contraste com a luz que entra pelo para-brisa. Depois ele aparece de perfil, mais iluminado, vestindo cuecas e máscara (do tipo equipamento de proteção individual – EPI) e olhando preocupado para o rapaz no banco do carona, que surge em contracampo<sup>29</sup>, aparentemente desacordado. Ouve-se barulho de vidro quebrando e tem-se um plano de ambientação do fundo do *trailer*, em que dois corpos (de pessoas também aparentemente desacordadas) rolam pelo chão, conforme os movimentos do veículo.

Em seguida, em mais uma tomada panorâmica da estrada, vemos o *trailer* derrapar, sugerindo perda de controle da direção do veículo. Temos mais um plano de perfil e na sequência uma câmera subjetiva<sup>30</sup> que nos coloca na direção, juntamente com Walter. E então enxergamos de longe, do meio da vegetação, o veículo percorrendo a estrada rapidamente. Temos mais um *close-up*<sup>31</sup> de Walter, que olha para o lado, preocupado. O ritmo da música desacelera um pouco e vemos um plano detalhe do visor embaçado da máscara que ele parece tentar tirar. A imagem da lente da câmera pela qual assistimos a cena também parece borrada.

Seguem-se alternâncias entre câmeras subjetivas que remetem à direção do *trailer* com visão prejudicada e da estrada percorrida pelo mesmo. Até que o vemos, de frente, saindo da estrada, descendo um pequeno barranco e batendo em um monte de terra. Há uma pausa brusca na música.

É possível observar, no caso das cenas acima descritas, como a música é utilizada para reforçar a ação na tela, acentuando-lhe o ritmo, além de ser utilizada ao final como ruptura

---

<sup>29</sup> “O contracampo é uma figura de decupagem que supõe uma alternância com o primeiro plano, então chamado de ‘campo’. O ponto de vista adotado no contracampo é inverso daquele adotado no plano precedente e a figura formada dos dois planos sucessivos é chamada de ‘campo-contracampo’” (Aumont, J., & Marie, 2006 p.62).

<sup>30</sup> “A câmera subjetiva assume um dos personagens, passando a comportar-se segundo seu ponto de vista e seus movimentos.” (Primeiro Filme, 2017).

<sup>31</sup> Também denominado plano fechado. Trata-se de quando a câmera está bem próxima ao objeto, de modo que ele ocupa quase todo cenário. (Primeiro Filme, 2017).

sonora, para a marcação de um corte. O espectador pode agora desacelerar, tomar um fôlego e tentar entender quem é esse sujeito e o que está lhe acontecendo.

Vemos poeira do deserto em torno do carro, em plano aberto. A porta do veículo se abre, com um líquido escorrendo por ela. O homem sai, tossindo, tentando arrancar a máscara. Em seguida, coloca um par de óculos, olha para cima e diz baixinho “Oh, meu deus!” e então grita enfurecido “Cristo!”. Joga a máscara longe, põe as mãos na cabeça e continua proferindo xingamentos.

Observemos aqui como se inaugura o uso da linguagem falada. As primeiras palavras proferidas na obra remetem as figuras do pai e do filho das religiões de orientação cristã. O nome do pai é dito em voz suave e queixosa e parece decorrente do desespero de perceber que as coisas vão mal, que o sujeito se encontra encurralado, em apuros, desprotegido talvez. Em um segundo momento, aparece raiva/revolta e o nome filho proferido como um xingamento.

Escutam-se sirenes. O homem demonstra ainda mais nervosismo. Vemo-lo vestir a camisa. A imagem de dentro do carro revela também o jovem caído sobre o painel, ainda desacordado. Ele entra no *trailer*, tira a arma de um dos corpos e a coloca na parte de trás da cueca. Vai até a frente do veículo, empurra a cabeça do rapaz desacordado para alcançar o porta-luvas, de onde pega documentos e uma filmadora. Sai rapidamente do *trailer*, tossindo.

Ao som das sirenes, ele aponta a câmera para si. Na sequência, um *close* frontal e trêmulo nos revela a gravação do que seria um último recado para a esposa e os filhos.

Mensagem de Walter à família:<sup>32</sup>

Meu nome é Walter Hartwell White. Eu vivo na Alameda Arroyo Negro, Albuquerque, Novo México. Eu estou consciente. Para todas as entidades responsáveis pela aplicação da lei, esta não é uma admissão de culpa. Estou falando com a minha família agora. Skyler, você é o amor da minha vida. Eu espero que você saiba disso. Walter Júnior, você é meu garotão. Vai haver algumas coisas que vocês vão ficar sabendo sobre mim nos próximos dias. E eu só quero que vocês saibam que não importa o que venha a parecer, eu só tinha vocês em meu coração. Adeus.

---

<sup>32</sup> Tradução realizada após consulta a obra na *Netflix* e ao texto do roteiro original. Disponível em: [http://www.pages.drexel.edu/~ina22/splaylib/Screenplay-Breaking\\_Bad-Pilot.PDF](http://www.pages.drexel.edu/~ina22/splaylib/Screenplay-Breaking_Bad-Pilot.PDF). Acesso em: 05 de fevereiro de 2018.

Walter aparece muito emocionado e ao mesmo tempo nervoso ao gravar a mensagem. Em alguns momentos, em que parece estar quase chorando, interrompe a fala por poucos segundos.

É possível pensar que ele tenta se justificar por algo que fez e também dizer que não deixou de pensar na família. Parece, ainda, que ele imagina que não estará lá para se explicar quando a família escutar as tais coisas sobre ele.

Ao encerrar a mensagem, Walter White tira a arma da cueca, vai até a estrada e aponta para a direção da qual estão vindo carros com sirenes ligadas. A tela escurece e aparece a vinheta de abertura da série.



**Figura 2.** Walter White no deserto.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup>.Fonte:

[https://78.media.tumblr.com/b6555eb6a6a0c5dd87515b07bc2658cf/tumblr\\_nsm86jPNTB1s3mlhro3\\_1280.png](https://78.media.tumblr.com/b6555eb6a6a0c5dd87515b07bc2658cf/tumblr_nsm86jPNTB1s3mlhro3_1280.png), recuperado em 01 de março, 2018.

Esse homem, demonstrando um misto de desespero e fúria, invoca o que seriam os símbolos máximos de uma religião e em seguida o assistimos em um ato suicida (ao que tudo indica) de enfrentamento da lei.

Para uma breve pontuação acerca desses dois elementos, religião e suicídio, busca-se a abordagem que Froemming (2016) faz no texto *O presente e a presença do mal-estar* sobre o diálogo estabelecido entre Freud e Romand Rolland. A autora aponta para um fragmento do texto *O Mal-Estar na Cultura* em que Freud interroga-se sobre o conceito de “sentimento oceânico”<sup>34</sup>, que seria, na concepção de Rolland, a genuína fonte de religiosidade, a partir do qual observa que ele (Freud):

[...] faz uma certa ironia ao dizer que tal posição de Rolland se assemelha ao consolo extravagante que se oferece a um suicida, “desse mundo não poderemos cair”, cuja variação conhecida hoje seria algo como “pare o mundo que eu quero descer”. (Froemming, 2016, p1/3).

Seria isso o que temos nessa cena, um homem em seu último apelo ao pai, em busca de amparo antes de “parar o mundo e descer”? Ou o assistimos ali, imbuído em desespero, em uma manifestação de revolta e de desistência em relação a qualquer tipo de consolo ou proteção? Ele invoca um deus que, a despeito do que venha a fazer, espera que lhe compreenda e proteja, ou revolta-se contra esse deus e desiste de buscar seu amparo e proteção? Busca, ainda, um deus que compreenda o absurdo de sua situação, ou se vê privado dessa luz divina?

Também aparece como curioso o fato de que, embora as primeiras e impulsivas palavras proferidas por esse homem, logo quando é apresentado ao público, sejam de cunho religioso, ao longo da série poderemos ver que esse não é um traço marcante de seu caráter. Há, aliás, apenas mais uma breve menção aos princípios religiosos na primeira temporada. No restante da série, isso praticamente desaparece, mesmo em tempos em que o personagem está se havendo com o enfrentamento de uma doença terminal, momento em que usualmente as religiosidades dos sujeitos ganham mais vigor e proeminência.

---

<sup>34</sup> Um sentimento que ele gostaria de chamar de sensação de “eternidade”, um sentimento como o de algo sem limites, sem barreiras, “oceânico”, por assim dizer. Esse sentimento seria um fato puramente subjetivo, e não um artigo de fé; a ele não se ligaria nenhuma garantia de continuidade pessoal, mas ele seria a fonte da energia religiosa que as diferentes Igrejas e sistemas religiosos captam, conduzem por determinados canais e com certeza também consomem. (Freud, 11929/2015, p.42)

Inclusive, não foi em um primeiro momento, de visão mais geral à obra, que esse elemento nos chamou atenção. Isso ocorreu apenas quando, pela análise fílmica, buscou-se escandir os elementos apresentados nessa abertura de série. Assim como um olhar atento nos apontou para um protagonismo do cenário, uma escuta atenta demandou o estudo mais cuidado dos significantes enunciados nesta cena de abertura.

Ora, mas por que tomar como imbuído de significado algo que, se pensarmos bem, já está tão banalizado em séries, filmes e na cultura de modo geral? Pois as pessoas evocam significantes religiosos em momentos dramáticos ou extremos.

“Ó meu deus! ”; “Minha nossa senhora! ”; “Santo cristo! ”; “Meu senhor! ”; e até a recente expressão, popular entre os adolescentes, “Mano do céu! ” são certamente utilizados em demasia em cenas em que o sujeito se encontra espantado, assustado, em apuros ou até mesmo raivoso; sendo estas proferidas por sujeitos religiosos ou não. E até onde sabemos é por conta destes deslizamentos significantes que conferem às evocações divinas o caráter de interjeição que, neste momento de extremo desespero, essas palavras são as que nos apresentam a Walter.

Mas por que cabem elas ali, ao invés de quaisquer outras?

Freud conjectura que as necessidades religiosas são derivadas do desamparo infantil e do anseio que a presença paterna desperta. O autor coloca ainda que esse sentimento se conserva, ao longo da vida adulta dos sujeitos, pelo medo das forças superiores do destino e salienta: “Eu não saberia indicar uma necessidade infantil que tivesse força semelhante à necessidade de proteção paterna”. (Freud, 1929/2015, p.58).

O humano é assim apresentado enquanto ser marcado pelo desamparo, sentimento que se evidencia não apenas na vida infantil, mas estende pela vida adulta do sujeito em relação às forças do destino, ao imprevisível, ao incontornável, ao absurdo que pode acometer qualquer um de nós. É diante desse que muitos sujeitos encontram abrigo na religião, que lhes assegura uma “providência cuidadosa”, “[...] um pai grandioso e elevado que zelará por suas vidas.” (Freud, 1929/2015, p.59).

Assim, talvez seja possível que essas situações de susto, de pânico, de surpresa, que levam o sujeito a um estado de não saber em relação ao porvir, remetam ao recorrente sentimento de desamparo que nos faz ansiar por proteção. Nada mais espontâneo e instintivo do que chamar por uma providência que possa zelar por nossas vidas. Talvez não seja tão em

vão que estas interjeições remetam ao nome do pai, da mãe ou de quem quer que seja que possa olhar pelo sujeito.

Cabe assinalar que o trabalho fílmico parece reiterar essa dimensão de desamparo devido ao modo como realiza, especialmente, o trabalho de câmera: alternando seguidamente planos gerais e tomadas panorâmicas, com primeiros planos e câmeras subjetivas. Os primeiros (planos gerais e tomadas panorâmicas) fazem o sujeito em cena parecer pequeno diante do meio, diante deste “mundo” que as locações e a cenografia representam, já os outros dois (primeiros planos e câmeras subjetivas) permitem produzir intimidade entre o espectador e o personagem. Este, por sua vez, a todo o tempo dá indícios de angústia e desespero. Além desses indícios, há também outros sinais relativos ao sofrimento físico, discretos, porém significativos, quando o sujeito aparece tossindo repetidamente.

### **2.9.2 A vinheta de abertura e os tóxicos**

#### *Vinheta de abertura*

*Início da cena: 00h03min*

A cena de 03 minutos se encerra e aparece a vinheta de abertura da série. Nesta, sobre um fundo preto e verde, vemos símbolos da tabela periódica emergirem em verde claro. Os créditos de abertura mostram a fórmula  $C_{10}H_{15}N$  (fórmula química da metanfetamina), que se repete várias vezes, aparecendo em diferentes quadrantes na tela. O número 149,94, que representa o composto molecular da metanfetamina também aparece. Ainda é possível ler a palavra *meth* em alguns quadrantes. Em uma fração de segundos, vemos tabelas periódicas representadas na cor branca sobrepondo-se ao fundo verde. Estas aparecem em tamanho bastante grande e pouca definição (como se estivessem borradas) e vão se afastando do olhar do espectador até uma distância que permite menor tamanho e maior definição.

Enquanto isso acontece, ganha destaque o símbolo “Br” do Bromo e depois “Ba”, do Bário. O restante da imagem se dissolve e vemos “Br” e “Ba” formarem as palavras *Breaking Bad*. O fundo verde passa a se parecer com um quadro escolar rabiscado por fórmulas químicas, sobreposto por uma das tabelas periódicas cuja imagem parece se apagar ou dissolver. Por fim,



vemos uma fumaça verde clara surgir a partir do canto inferior direito e invadir a tela. Apaga-se a imagem dos escritos *Breaking Bad* e aparecem os créditos “*Created by Vince Gilligan*”.<sup>35</sup>



**Figura 3.** Vinheta de Abertura<sup>36</sup>

Aqui é válido que se destaquem alguns desses elementos que, na medida em que se acompanha a série, percebe-se estarem imbuídos de significações.

Primeiramente cabe atentar para a cor. Já mencionamos anteriormente que a paleta de cores do figurino de *Walter* é utilizada para indicar transformações no arco do personagem. Como poderemos destacar nas próximas análises de cena, isso também se estende à caracterização dos demais.

---

<sup>35</sup> Gilligan é criador e *showrunner* de *Breaking Bad*. Ao longo das cinco temporadas, trabalhou como produtor executivo, escritor e diretor de episódios. O *Piloto* foi criado e dirigido por ele, mas é importante salientar que *Breaking Bad* contou com o trabalho de diversos outros roteiristas e diretores. “*Showrunner* é o termo utilizado nos Estados Unidos para designar a pessoa responsável por uma série de televisão. Normalmente ele assume funções combinadas de produtor-executivo, roteirista e criador. Diferentemente do que ocorre no cinema, seu poder de decisão e controle criativo costuma ser maior do que o do diretor.” (Martin, 2014, p.25).

<sup>36</sup> Recuperado em 10 de março, 2018, de <https://i.ytimg.com/vi/a35gds8nbws/maxresdefault.jpg>

Thomson (2017) observa que a manipulação da paleta de cores para o alcance de diferentes efeitos emocionais e temáticos é algo que distingue na série. A cor verde, particularmente, é utilizada como símbolo de “renascimento” e “vida” no figurino de Walter, que é utilizado no momento em que este começa a produzir metanfetamina. Estranhamente, a descoberta da doença terminal e a controversa tomada de decisão de se tornar um fabricante de drogas produzem uma espécie de giro na trajetória do personagem, que inicialmente é representada na narrativa como uma espécie de despertar. A cor representativa deste “despertar” é a mesma escolhida para servir de pano de fundo à representação da fórmula da substância que Walter decide produzir ilegalmente.

Antes de falarmos sobre as especificidades da metanfetamina, cabe colocar que a forma como sua fórmula química é visualmente apresentada, incluindo-se o relevo que é dado a ela nessa vinheta de abertura, é digna de nota. A imagem desta, aparecendo em negrito e repetidamente, juntamente com o nome da substância aparecendo da mesma forma, parece-nos um convite a pensar sobre alguma significação especial que essa representação de substância poderia trazer consigo.

Além disso, esta faz lembrar outra descrição de imagem de uma fórmula química (neste caso da trimetilamina), que teria aparecido em um dos sonhos analisados por Freud. Tal análise faz parte da composição de um texto de importância crucial ao desenvolvimento da teoria psicanalítica: *A interpretação dos sonhos* (1900/1996a).

Que a descrição da imagem que aparece em um sonho possa se assemelhar à imagem que aparece em obras fílmicas também é algo que toca em pontos de diálogo interessantes, já estabelecido por autores que tratam de interlocuções entre psicanálise e cinema.

Froemming, por exemplo, coloca que, desde o início da história da Psicanálise, quando Freud propunha a seus pacientes que associassem livremente, eles invariavelmente lhe contavam sonhos; e de modo similar, hoje “[...] nossos pacientes contam além de sonhos, filmes, impressões causadas por filmes e utilizam muito a expressão, ‘era como num filme’ para nos dizer de uma impressão difícil de ser traduzida em palavras” (Froemming, 2002, p.12).

A autora aponta assim, para a riqueza da abordagem à questão que se coloca para a Psicanálise e para a arte cinematográfica “[...] se trata de pensar a produção de cadeias associativas, de operar com a lógica das representações, das considerações quanto à figurabilidade das ideias em sonhos ou lembranças. ” (Froemming, 2017, p.41). Já Rivera

(2017) refere-se às obras fílmicas como dispositivos capazes de “[...] levar a reflexão e a teoria a reencontrar a intensidade do sonho ou do devaneio”. (Rivera, 2017, p.8).

Diante disso, torna-se interessante para este trabalho realizar uma breve observação acerca de como Freud procede à análise de imagens em sonhos, atentando, portanto, ao que toca à figurabilidade das ideias e às cadeias associativas que se produzem a partir das mesmas. Assim como Freud aposta que a imagem insistente de uma fórmula química no contexto de um sonho possa evocar importantes associações; aposta-se aqui que esse elemento em uma vinheta de abertura possa representar algum potencial nesse sentido – considerando-se as sobreposições, deslocamentos, condensações de imagens e seu acompanhamento sonoro, analisados em associação a elementos que compõem outros tempos da obra.

Observemos então a referida análise, em que Freud se utiliza de um relato de sonho próprio para compartilhar com o leitor o método que vem desenvolvendo. No referido sonho, por ocasião de uma festa, ele encontra-se com Irma, uma ex- paciente. Na conversa com Irma, acaba a repreendendo e dizendo que, se ela não está melhor de suas dores, é porque não aceitou a “solução” que lhe ofereceu. Diante das queixas que Irma passa a realizar logo após essa repreensão, Freud e outros amigos médicos, também presentes no sonho, resolvem examiná-la. Em decorrência do exame, identificam uma infecção e também a origem da mesma, que estaria na aplicação indevida de uma injeção. Esta, realizada por um de seus colegas, teria sido mal administrada tanto pela substância de escolha, quanto pela higienização precária da seringa.

É neste contexto do sonho que Freud relata que via, diante de si, a fórmula desse preparado impresso em grossos caracteres:

Além disso, a fórmula estava impressa em negrito, como se tivesse havido um desejo de dar ênfase a alguma parte do contexto como algo de importância muito especial. Para que era, então, que minha atenção deveria ser assim dirigida pela trimetilamina? (Freud, 1900/1996a, p.89).

É assim que Freud, em seu exemplo, toma uma fórmula química como imbuída de significado diante da cadeia associativa que compõe sua análise, interrogando-se sobre a mesma. Em suas reflexões aparecem também diversas outras substâncias: um preparado de propil, ácido propiônico, metil, álcool amílico, morfina, cocaína...

No texto, discorre ainda sobre uma série de casos e prescrições realizados por ele e por colegas de profissão, incluindo-se inclusive situações de erros médicos. O seguimento ou não destas recomendações por parte dos pacientes também é mencionado. É neste enlevo que ele lembra que o uso indevido de cocaína por parte de um grande amigo seu acabou por apressar-

lhe a morte. Assim como menciona o fato de que ele (Freud) foi um dos primeiros a recomendar o emprego da cocaína em 1885, o que acabou trazendo sérias recriminações contra ele próprio. Além disso, em suas interpretações, o autor discorre sobre diversas situações em que as patologias foram avaliadas da maneira puramente biologicista, porque os médicos desconheciam a histeria.<sup>37</sup>

Por fim, em um apanhado de todas essas coisas, interpreta que podem ser enfeixadas na temática da conscienciosidade profissional que, no caso do médico, diz respeito à própria saúde e das outras pessoas.

Os desdobramentos da análise realizada por Freud permitem a abordagem de questões que tocam, de diferentes maneiras, na relação dos sujeitos com as substâncias químicas, seus efeitos sobre o corpo, os benefícios e os riscos diante dos modos de uso. Trata-se, ainda, da administração de substâncias pela classe médica e também do uso deliberado pelos próprios sujeitos. Assim, a substância química que se produz enquanto fármaco (de *pharmakon*)<sup>38</sup>, em suas dimensões de remédio e veneno, atravessa diversos momentos das histórias (tanto as do sonho que Freud nos contou, quanto as da série que estamos analisando agora).

A metanfetamina, substância que é representada em letras garrafais na referida vinheta de abertura, é considerada, nos Estados Unidos, substância controlada de categoria II, que a DEA (*Drug Enforcement Administration*) define como substância que tem usos médicos aceitáveis (entre os citados: tratamento de narcolepsia e de transtorno de déficit de atenção e hiperatividade). Os efeitos descritos são de euforia, aumento do estado de alerta, da autoestima, do apetite sexual e intensificação das emoções, além de diminuição da fadiga. Contudo, foi proibida em diversos países devido à alta incidência de dependência e uso abusivo.

A droga em forma de cristal é considerada extremamente pura e potente e é geralmente fumada de modo similar ao *crack*. Entre os referidos problemas decorrentes de seu uso

---

<sup>37</sup> Por fim, percebe que a metilamina que lhe aparece em sonho relaciona-se a estudos que estavam sendo empreendidos sobre a questão da química dos processos sexuais, fator ao qual atribuía máxima importância na origem dos distúrbios nervosos. Ainda, outros desdobramentos desta análise levaram Freud à importante conclusão de que o sonho tem caráter de realização de desejos. (Freud, 1900/1996a).

<sup>38</sup> Referência à obra *A farmácia de Platão* (1930) de Jacques Derridá, em que o autor, partindo diálogo platônico *Fedro*, trabalha a respeito do tema da escritura, referida no diálogo analisado como um *pharmakon*. Para tal, Derridá analisa a polissemia da palavra: “Assim, por exemplo a palavra *phármakon*. E então que melhor deve aparecer, esperamos, essa polissemia regulada que permitiu, por deformação, indeterminação ou sobredeterminação, mas sem contrassenso, traduzir a mesma palavra por “remédio”, “veneno”, “droga”, “filtro”, etc.” (Derridá, 1930/2004 p.76).

prolongado constam a degeneração acelerada e a perda dos dentes; estados psicóticos induzidos e morte.

No Brasil, a metanfetamina está na Lista F2, “Substâncias Psicotrópicas”, das *Listas de Substâncias de Uso Proscrito no Brasil*, publicada pela Agência Nacional de Vigilância Sanitária (Anvisa), conforme Resolução da Diretoria Colegiada – RDC n. 39, de 9 de julho de 2012. [N. do T.]” (Guffey & Koontz, 2014, p.23)

O uso de substâncias psicotrópicas encontra-se entre os artifícios utilizados pelos sujeitos para evitação de desprazer e sofrimento, por meio da influência exercida sobre o próprio organismo (Freud, 1929/2015): “Afinal de contas, todo sofrimento é apenas sensação, existe apenas na medida em que o percebemos, e apenas o percebemos em consequência de certas disposições do nosso organismo” (Freud, 1929/2015, p.66).

A intoxicação é referida, no texto *O Mal-Estar na Cultura* (Freud, 1929/2015), como o método mais grosseiro, mas também o mais eficaz para se obter tal influência, uma vez que, nesta, as substâncias proporcionam sensações imediatas de prazer, “além de modificar de tal modo as condições de nossa vida perceptiva a ponto de nos tornarmos incapazes de perceber sensações de desprazer”. Assim, ambos os efeitos se situam ao mesmo tempo e também intimamente ligados.

O êxito dos tóxicos na busca da felicidade e afastamento da desgraça é tão apreciado que tanto indivíduos quanto povos lhes concederam um lugar fixo na economia libidinal. Por meio deste, além deste ganho de prazer, tais sujeitos experimentam também uma parcela ardentemente desejada de independência em relação ao mundo externo. Com o “apaga tristeza”, “[...] se pode sempre escapar da pressão da realidade e encontrar refúgio num mundo próprio com melhores condições de sensibilidade” (Freud, 1930/2015, p.68).

Aqui, pode-se perceber mais uma vez a temática do *mal-estar* enlaçada a uma noção de lugar. Aparece a problemática da relação do sujeito com um mundo externo, do qual desejaria estar “independente” e da busca ou encontro, por meio dos tóxicos, de um mundo próprio, de um lugar que sirva como refúgio.

Retomemos a análise da vinheta de abertura: após as referências à metanfetamina, aparece a tabela periódica e, em seguida, o fundo transforma-se em um quadro escolar, rabiscado de fórmulas e outras notas - que podemos associar ao lugar que a Química, como ciência, ocupa na vida de Walter, bem como à sua profissão de professor.

Conforme Walter refere em cena para a qual atentaremos mais cuidadosamente na sequência, “tecnicamente a química é o estudo da matéria”, mas ele prefere encará-la como o

estudo da transformação. Transformação é um significante que atravessa a obra, já que praticamente todos os personagens sofrem mutações dramáticas e, muitas vezes, inquietantes.

A própria música tema do programa foi pensada pelo compositor da série, Dave Porter, para ser algo representativo da transformação de *Walter White* ao longo da obra. Assim, o tema composto por um som ressonante de guitarra, que escutamos na vinheta de abertura, é intencionalmente brusco e agressivo, buscando uma aproximação não do personagem ao qual somos apresentados no começo da obra, mas daquilo que este deverá vir a ser. (Thomson, 2017, 182). O tema é tocado em um violão feito de metal, *Dobro*, cujo som associa-se ao sudoeste americano, salientando assim aproximação da série a um *Western* pós-moderno. (Thomson, 2017, p. 189).

Já sobre o nome da obra, *Breaking Bad*, este se refere a uma expressão utilizada no Sul dos Estados Unidos, que equivale a “causar desordem”, “tocar o terror”, “pirar de vez”<sup>A</sup> expressão também pode ser observada na literatura acadêmica, na composição de outro vocábulo: “*breaking bad news*”. Este se refere à comunicação clínica de notícias difíceis a pacientes na área da saúde e pode ser comumente observado em trabalhos relativos a comunicações a pacientes com câncer.

### **2.9.3 O cotidiano e o círculo de tempo**

Deixemos em suspenso esses elementos que parecem representativos da obra e retomemos a diegese fílmica.

Nas cenas seguintes, Walter aparece em seu contexto familiar, laboral e social. Para isso, há um recorte que se inicia no quarto do casal, transita pelo quarto do bebê que ele e sua esposa esperam, passa pela mesa do café da manhã da família e vai até os cenários dos dois empregos de Walter: uma escola e um lava-jato. Após, aparece também a sala de estar, transformada em cenário de festa do seu quinquagésimo aniversário. E temos ainda uma ambulância e o ambiente hospitalar (sala de exames e consultório médico) em ele que vem a descobrir que está sofrendo de câncer de pulmão.

A descoberta do diagnóstico, aliada à problemática da falta de recursos para o tratamento – que não é financiado pelo Estado e nem coberto pelo plano de saúde com o qual família pode arcar – marca um giro na história.

Essas cenas após a vinheta de abertura produzem o efeito de *flashback*, técnica narrativa popular na arte cinematográfica, que primeiro nos mostra algo acontecendo em um suposto presente e depois nos joga de volta ao passado para procurar a origem dos acontecimentos – “como se remássemos de volta contra a corrente num rio casual” (Carrière, 2015, p.101). Após, nos é devolvida a história que está sendo contada. Dessa forma, Carrière (2015) refere que o tempo é verdadeiramente negado. O cinema nos permite voltar de fato, contrariando os filósofos, apresentando-nos um rio que passa duas vezes, sim, já que podemos encontrá-lo depois de vários minutos, onde o ponto de partida é também nosso destino. Fecha-se uma espécie de círculo do tempo.

No nosso episódio-piloto, essa volta no tempo se dá aos 04 minutos de duração da obra, com a vista da casa de Walter White ao amanhecer e um anúncio de “Três semanas antes”; e vai até aproximadamente os 52 minutos, quando somos devolvidos à cena de Walter vestido com camisa verde, cueca branca, apontando uma arma para a estrada, no meio do deserto, ao som de sirenes. Com isso, temos a maior parte dos 58 minutos deste episódio destinada a um retorno ao tempo passado.

Assim, após a vinheta de abertura, vemos a fachada da casa de Walter, ao amanhecer, ao som de grilos cantando. Depois, já no quarto do casal, vemos o personagem deitado na cama, de olhos bem abertos e expressão preocupada, ao lado da esposa que dorme. No criado-mudo, um relógio marca 5:02 e uma luz suave entra pelas janelas. Ele se levanta.

Em seguida temos algumas tomadas em um cômodo que mostram brinquedos e outros elementos que remetem a um projeto de quarto infantil. Enquanto isso, escutamos o barulho de um aparelho e logo vemos o Walter se exercitando, no meio do quarto, em um pequeno simulador de caminhadas. Com expressão de exaustão, ele para e vemos que seu olhar se direciona a parede onde há uma placa de homenagem por prêmio científico, por participação em uma pesquisa sobre radiografia por próton, para a qual foi concedida o prêmio Nobel.

#### **2.9.4 *Adolescência (e bacon vegetariano) no café da manhã***

A montagem nos leva, então, até uma das muitas cenas de café da manhã que a série trará ao longo suas temporadas. Nessa primeira, que nos apresenta a família, Skyler<sup>39</sup> parabeniza Walter por seu aniversário de 50 anos. Podemos vê-la beijando o rosto do marido ao mesmo tempo em que serve um prato de omelete com o número cinquenta escrito com “bacon”.

Walter descobre que seu bacon é vegetariano e tenta saber o porquê (algo relacionado controle do colesterol). A essa conversa emenda-se outra, sobre o horário em que Walter chegará do trabalho naquela noite, junto a uma reclamação que denota que ele costuma ficar para além do horário pelo qual é pago. Nessa cena, Walter também aparece tossindo e a esposa pergunta se ele tem tomado o remédio direito.

Nisso, chega à sala de jantar um rapaz de muletas, Walter Jr.<sup>40</sup> Skyler solta uma expressão irônica, que se refere ao atraso do rapaz para a refeição. Ele procura ignorar Skyler e deseja feliz aniversário a Walter. Segue-se um diálogo entre Skyler e o adolescente em que se confrontam, ironicamente, por pequenas coisas do cotidiano (como o atraso, o horário de acordar, o banho que estava frio porque o aquecedor de água não funciona direito, etc.) e que acaba com o rapaz reclamado do bacon vegetariano, dizendo que tem gosto de *band-aid* e pedindo por “bacon de verdade”. Walter produz finalmente um corte na discussão, dizendo ao filho que coma o seu bacon vegetariano, embora ele mesmo não pareça muito animado com a escolha do cardápio nesse seu café de manhã de aniversário.

Walter Jr. é o único personagem que remete a uma adolescência coincidindo com o momento logo após a puberdade e que aparece continuamente na trama. Para este estudo, entende-se adolescência enquanto “trabalho psíquico”, conforme preconizam alguns autores contemporâneos da teoria psicanalítica. (Rassial, 1999); (Weinmann, 2012). Consideram-se para tal, as mudanças ocorridas na cultura ocidental, desde já algum tempo, no que tange ao processo de ser reconhecido como um adulto. Com essas, tal reconhecimento não mais aparece como “efeito quase mágico” de um ritual, como acontecia na cultura tradicional. Ao invés disso, impõe-se um processo longo e incerto, no qual cada um tem que estabelecer as condições de

---

<sup>39</sup> Interpretada por Anna Gunn. Mais informações disponíveis em: <http://www.imdb.com/name/nm0348152/>, recuperado em 15 de fevereiro, 2018.

<sup>40</sup> Interpretado por R.J. Mitte. disponíveis em: <http://www.imdb.com/name/nm2666409/>, recuperado em 15 de fevereiro, 2018.



sua passagem. “Não se trata, pois, de efeitos da natureza e dos hormônios, mas da subjetividade e da cultura.” (Kessler, 2004, p.40).

Assim, para que falemos sobre adolescência, não é suficiente apenas que ocorra o advento da puberdade: é necessário também o aparecimento dessa operação psíquica que, conforme nos coloca Weinmann (2012), compõem-se pela morte do corpo infantil e pelo abalo da função paterna. Essa saída da posição infantil - não apenas em se tratando de um estágio biológico ou mudanças orgânicas, mas referindo-se a uma determinada posição do sujeito em relação à linguagem – tem como pré-condição a passagem pelos tempos estruturantes da infância. Assim, Mano e Weinmann (2013) relatam como é possível testemunhar na prática clínica cotidiana o encontro com indivíduos que, apesar do advento da puberdade, não experienciam e talvez jamais cheguem a experienciar algo próximo do que aqui se entende por adolescência, devido a psicopatologias que os aprisionam em tempos primitivos da infância.

Por outro lado, testemunhamos crianças precocemente introduzidas na adolescência antes mesmo que seus corpos possam demonstrar as correspondências biológicas esperadas, e, de outra parte, sujeitos que prolongam indefinidamente um tempo dito "de passagem", vivenciando por décadas uma transição que nunca chega a termo. (Mano & Weinmann, 2013, p.220).

Com isso, nossa abordagem a respeito da adolescência no texto não se restringirá apenas a personagens que poderiam ser considerados como tal por conta do desenvolvimento pubertário, mas trabalharemos com composições de personagens, passagens narrativas e elementos fílmicos que de algum modo pareçam dialogar com a conceitualização da operação psíquica conforme exposta acima.

De todo modo, Walter Jr é um personagem que traz, para além das manifestações da etapa biológica, algumas características afins à perspectiva de adolescência a partir da qual pretendemos dialogar. São comuns as manifestações de pequenas rebeldias: pequenos atrasos, reclamação para comer o que mãe coloca na mesa, etc. Há uma ocasião em que ele é preso por tentar comprar bebida alcoólica, quando atrapalhadamente resolve pedir ajuda a um policial à paisana para cometer o delito. Ao ser detido, pede ajuda ao seu tio Hank, que, aliás, parece ser uma figura de identificação, uma espécie de modelo de masculinidade.

Hank aparece em outras cenas na sequência, apresentando-lhe uma arma de fogo, tentando conversar com ele sobre os riscos do uso de drogas e também dando dicas de como conquistar uma mulher. Na cena em que Walter Jr. chama Hank para lhe livrar da enrascada em que se meteu ao tentar comprar bebida, o tio o ajuda com tranquilidade e de forma afetiva,

mas diz que não foi legal que ele o tenha chamado, ao invés de recorrer ao próprio pai. Hank fala que se Walter ficar sabendo que Walter Jr. preferiu pedir ajuda ao tio, pode ficar chateado.

Outro evento interessante relativo a Walter Jr. é que, com o transcorrer da trama, ele decide que quer passar a ser chamado por outro nome (Flynn). E se Skyler demonstra muita naturalidade em relação a isso, explicando ao marido que entende isso como algo relativo à necessidade de autoafirmação da adolescência, Walter, por sua vez, mostra-se perplexo, parece não compreender. Justo ele, que decide, no mundo do narcotráfico, passar a se chamar *Heisenberg*.

Lacan (1974/2003), ao abordar o tema em seu *Prefácio ao despertar da primavera* analisa o encontro dos jovens com a com a pluralização dos *nomes do pai*. O Nome-do-pai diz respeito ao significante mestre que funda o sujeito ao assujeitá-lo à língua. Constitui-se assim como uma espécie de marco de referência ou “chave de leitura” que permite ao sujeito atribuir significação ao seu mundo e decifrar o enigma do desejo do Outro. (Lustoza & Calazans, 2010). Trata-se da metáfora paterna que permite a esse representante do mundo dos adultos um poder e um saber a mais sobre esse significante que ao mesmo tempo confirma a alienação ao Outro e designa um lugar e, portanto, representa o sujeito. (Rassial, 1999). Em um segundo tempo, trata-se também de que “a introdução à lógica edípica permita ao sujeito fazer desfilar, depois deste Nome-do-Pai fundador, nomes-do-pai como inscrições simbólicas de sua história.” (Rassial, 1999, p.48).

Assim, o “é você” virá primeiro se resolver num “sou eu, Fulano”, para em seguida esta designação, onde o desejo está neutralizado, possa mesmo assim enriquecer-se com outros modos de designar: “eu menino ou menina”, “eu com idade tal”, “eu em tal profissão”, etc., até mesmo “eu com tal sintoma”. (Rassial, 1999, p.48).

Esses outros modos de designar operam como significantes que poderiam tomar o lugar do Nome-do-pai, mesmo que sejam aqueles oferecidos socialmente ao sujeito: “a Mulher, primeiramente, mas também o Trabalho, o Exército, a Revolução, qualquer coisa que venha fundar uma doutrina, um saber.” (Rassial, 1999, p.52). Assim, Rassial refere que, na adolescência, “desfilam, particularmente, mais ou menos tingidos de imaginário, todos os significantes que poderiam tomar lugar de nome-do-pai” (Rassial, 1999, p.52).<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> “Mas o Pai tem tantos e tantos e tantos que não há um que lhe convenha, a não ser o Nome do Nome do Nome. Não há nome que seja seu Nome Próprio, a não ser o nome como ex-sistência.” (Lacan, 1974/2003, p.559).

Contudo, essa operação simbólica<sup>42</sup> só se faz possível porque esse real<sup>43</sup> em jogo na adolescência afeta a encarnação imaginária<sup>44</sup> do Outro que são os pais. É isso que coloca a exigência de um deslocamento. O encontro com a semelhança entre o próprio corpo e o corpo do adulto; a constatação de que assim como o seu próprio, o corpo do pai também envelhece; e de que esse que até então encarnava imaginariamente o Outro também é mortal são questões que exigem uma importante revisão nas identificações (Rassial, 1999). O pai passa a ser percebido como mais um nessa infinita cadeia de gerações, de tempo e de espaços – infinitos esses com os quais o adolescente se confronta e que imaginariamente precisa tentar integrar.

É interessante que esta cena, que mostra Walter Jr. no café da manhã comportando-se como um “adolescente típico”, é a mesma em que, ao parabenizar o pai por seus 50 anos, faz uma piadinha, perguntando a ele como é se tornar velho, ao que Walter lhe responde com outra pergunta sobre como é se tornar espertinho.

Uma das possibilidades de compreender essas pequenas contraposições ou rebeldias cotidianas dos adolescentes é contemplá-las sob a ótica dessa necessidade de construção de uma enunciação de si. Assim, não se deseja mais que os pais designem quem este sujeito é, como se organiza com os horários, o que come, etc. Há uma reivindicação pela possibilidade de dizer “Sou eu, Fulano, com preferências próprias, desejos próprios, um modo próprio de estar no mundo”. E que essa nova independência seja tão relativa ou tão frágil é mais um motivo para afirmá-la insistentemente.

É interessante observar também como os familiares de adolescentes costumam reagir a essas pequenas manifestações. Assim, nos atendimentos aos adultos responsáveis por esses

<sup>42</sup> Remete ao termo *simbólico*. “Termo extraído da antropologia e empregado como substantivo masculino por Jacques Lacan a partir de 1936, para designar um sistema de representação baseado na linguagem, isto é, em signos e significações que determinam o sujeito à sua revelia, permitindo-lhe referir-se a ele, consciente ou inconscientemente, ao exercer sua faculdade de simbolização. Utilizado em 1953 no quadro de uma tópica, o conceito de simbólico é inseparável dos de imaginário e real, formando os três uma estrutura. Assim, designa tanto a ordem (ou função simbólica) a que o sujeito está ligado quanto a própria Psicanálise, na medida em que ela se fundamenta na eficácia de um tratamento que se apoia na fala.” (Roudinesco & Plon, 1998, p.715).

<sup>43</sup> Termo empregado como substantivo por Jacques Lacan, introduzido em 1953 e extraído, simultaneamente, do vocabulário da filosofia e do conceito Freudiano de realidade psíquica, para designar uma realidade fenomênica que é imanente à representação e impossível de simbolizar. (...) Designa a realidade própria da psicose (delírio, alucinação), na medida em que é composto dos significantes foracuídos, rejeitados do simbólico. (Roudinesco & Plon, 1998, p.645). Assim, o *real* remete a um “resto”, a uma realidade desejante inacessível a qualquer simbolização.

<sup>44</sup> Remete a *imaginário*. “Termo derivado do latim *imago* (imagem) e empregado como substantivo na filosofia e na psicologia para designar aquilo que se relaciona com imaginação, isto é, com a faculdade de representar coisas em pensamento, independentemente da realidade. Utilizado por Jacques Lacan a partir de 1936, o termo é correlato da expressão *estádio do espelho* e designa uma relação dual com a imagem do semelhante. (...) se define, no sentido lacaniano, como o lugar do eu por excelência, com seus fenômenos de ilusão, captação e engodo.” (Roudinesco & Plon, 1998, p.371).

jovens, por exemplo, após tratarmos de questões aparentemente “mais graves ou mais sérias” – não raro quando os encontros se encaminham para seus desfechos – é quase comum que pais, mães, avós queiram conversar sobre um detalhe específico. Referem então sentirem-se incomodados com algum elemento particular relativo ao jovem, embora “não pareça algo tão importante”. Daí surgem menções ao vestuário, à nova decoração do quarto, ao estilo musical, ao cabelo comprido que esconde o rosto, etc. Talvez a importância desses detalhes esteja no valor simbólico pelo qual estão revestidos, essa necessidade de saída da família em busca de um lugar no laço social, que leva a procura por novas identificações.

A aproximação de Walter Jr. a Hank, aliás, é um interessante exemplo desse momento de passagem, onde entre a figura primeira representante deste Nome-do-pai e a busca de outros significantes passíveis de identificação no laço social, o sujeito recorre a alguém da família estendida (aos avós, tios, primos, etc.).

Essa passagem também parece estar simbolizada pela troca de nome que o garoto realiza. Ele, que tem o mesmo nome-do-pai, decide que não quer mais ser chamado de Walter Jr, mas sim de Flynn. Os significantes estão sendo colocados a desfilar.

Na cena seguinte vemos ambos, o homem e o rapaz chegarem juntos a uma escola, em que estacionam em uma vaga para deficientes físicos. Walter pergunta se o filho precisa de ajuda para chegar até a sala. O garoto agradece, dizendo que consegue ir sozinho. Em seguida, o Walter está à frente de uma sala de aula repleta de outros adolescentes.

### **2.9.5 A sala de aula e a arte de educar**

*Sala de aula*

*Início da cena: 00h07min*

A primeira tomada traz um plano aberto, em que a câmera está junto aos estudantes, no fundo da sala. Walter aparece de frente para a turma. Esse é um plano de ambientação, que permite que nos localizemos neste cenário (Primeiro Filme, 2017). Ao mesmo tempo escutamos o professor indagando: “Química... É o estudo de quê? ”.

No plano seguinte, temos um movimento de câmera subjetiva, em que somos convocados a assumir o ponto de vista de Walter. Defrontamo-nos assim com uma turma de

aproximadamente 20 adolescentes. E escutamos Walter insistir diante do silêncio: “Alguém?” A visão inicial da turma revela alguns estudantes atentos à fala do docente, outros distraídos. De modo geral estão quietos e em silêncio e não parecem muito envolvidos ou animados.

Um menino levanta a mão timidamente. Então vemos Walter falar o nome do garoto: “Ben” e lhe oferecer o lugar de fala. Walter está vestindo um suéter de cor neutra, correspondendo à composição de figurino inicial permeada por peças e cores sóbrias. O garoto responde: “Componentes químicos”. Somos levados novamente ao fundo da sala, sob o ângulo de câmera em plano aberto. Ele repete o que o rapaz falou e em seguida profere: “Não. Química é...”.

Após, temos um plano médio em *contra-plongée* de Walter, que nos permite vê-lo relativamente de perto, de um ponto de vista em meio aos estudantes. Esse é um plano de posicionamento e movimentação. Assim, embora Walter ocupe uma parte considerável do ambiente, ainda há espaço à sua volta. E seguimos escutando-o: “Tecnicamente é o estudo da matéria, mas eu prefiro encarar como o estudo da transformação. Apenas pensem sobre isso...”.

Temos então um meio primeiro plano *plongée*<sup>45</sup> de perfil, que permite visualizar, ao mesmo tempo, Walter, sua bancada de trabalho e a turma de estudantes. Ele volta-se para a bancada que conta com coloridos equipamentos laboratoriais, onde há três recipientes com borrifador e uma espécie de fogareiro.

Walter começa a produzir atrito, com um pequeno objeto de metal, logo acima do fogareiro e fala: “Elétrons, eles mudam seu nível de energia.” E então se faz uma chama. Segue explicando: “Moléculas...”.

Novamente o ângulo retorna para um plano médio e o vemos da perspectiva dos estudantes. Ele borrija líquidos dos recipientes coloridos nas chamas. “Elas alteram suas ligações.” Enquanto isso, as chamas tomam as cores dos recipientes.

Novamente temos uma alternância de campo e contracampo, que nos mostra Walter e também a reação de seus estudantes às explicações.<sup>46</sup> Alguns parecem bastante atentos, outros

---

<sup>45</sup> A palavra francesa significa mergulho. Trata-se de quando a câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo. É também chamada de câmera alta. (Primeiro Filme 2017).

<sup>46</sup> Veja um gif com a cena: [https://cdn.shopify.com/s/files/1/1268/2639/files/breaking\\_bad\\_grande.gif?v=1478459537](https://cdn.shopify.com/s/files/1/1268/2639/files/breaking_bad_grande.gif?v=1478459537)

realizam anotações no caderno. Alguns sorriem com as mudanças de cores das chamas. Outro rapaz olha para o teto. Um casal namora ao fundo.



**Figura 4.** Aula de Química<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Fonte: [http://www-tc.pbs.org/prod-media/newshour/photos/2013/08/26/Breaking-Bad-science-3-blog\\_main\\_horizontal.jpg](http://www-tc.pbs.org/prod-media/newshour/photos/2013/08/26/Breaking-Bad-science-3-blog_main_horizontal.jpg), recuperado em 01 de março, 2018.



**Figura 5.** Ponto de vista do professor<sup>48</sup>



**Figura 6.** Ponto de vista dos estudantes<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Captura de tela de vídeo disponível no *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=5rgdOVftBII&feature=youtu.be>, recuperado em 03 de março, 2018.

<sup>49</sup>Fonte: [https://s.yimg.com/ny/api/res/1.2/wam7b\\_66dld\\_cnjA.mHDMw--/YXBwaWQ9aGlnaGxhbmRlcjtzT0xO3c9MTAyNDtoPTY4Mw--/http://media.zenfs.com/en/homerun/feed\\_manager\\_auto\\_publish\\_494/a087da56ccbeb7ffdf9be150179de47](https://s.yimg.com/ny/api/res/1.2/wam7b_66dld_cnjA.mHDMw--/YXBwaWQ9aGlnaGxhbmRlcjtzT0xO3c9MTAyNDtoPTY4Mw--/http://media.zenfs.com/en/homerun/feed_manager_auto_publish_494/a087da56ccbeb7ffdf9be150179de47), recuperado em 01 de março, 2018.

Segue a aula: “Elementos. Eles se combinam e mudam seus compostos. Isso faz parte da vida, certo? É uma constante. É o ciclo. É solução, dissolução, infinitamente.”.

A câmera aproxima-se mais do ator, que aparece em primeiro plano, em *contra-plongée*, enquadrado junto com a chama do experimento de bancada. “É crescimento, declínio e transformação.” Enquanto realiza a explicação, pode-se ver o personagem gesticulando e a fala parece ir tomando uma entonação progressivamente empolgada. Ao chegar à palavra “transformação” ergue os braços e esboça um sorriso. “É fascinante, mesmo”. E sorri mais uma vez, olhando para baixo.

Porém, logo na sequência, podemos ver a expressão facial transformando-se em algo que sugere incômodo e a explicação é interrompida. Escutamos risos e temos um plano aberto da sala de aula, que mostra novamente o casal ao fundo da sala. Os dois estão muito próximos e rindo, aparentemente alheios ao que acontecia no ambiente. Vemos alguns estudantes voltando-se para trás e olhando para eles. O casal sequer nota que está sendo observado.

Walter então se dirige ao garoto: “Chad, não há algo de errado com a sua mesa?”. Vemos o casal mais de perto. Enquanto a cena se passa, também é possível ver que o rapaz sentado logo ao lado está tentando equilibrar um lápis no nariz. O casal fica sério e Chad se levanta.

Walter continua a explicação: “Ok. Ligações iônicas...” A explicação é interrompida por um barulho de metal arrastando.<sup>50</sup> A câmera volta-se para Chad, que puxa a cadeira pelo piso, ao que parece, deliberadamente, enquanto a garota o olha com expressão de surpresa. O som é colocado em altura tal que sugere incômodo ao espectador, de modo que talvez colabore para uma identificação em relação ao personagem do professor. Walter aparece com expressão de raiva. O garoto senta-se na fileira da frente, no que parece que deveria ser seu lugar habitual.

Escutamos Walter perguntar se Chad já terminou, ao passo que vemos o estudante olhar para o professor com expressão desafiadora e debochada, erguendo as sobrancelhas e mordendo o lábio. Walter aparece novamente em primeiro plano juntamente com a chama do experimento. Ele fala desanimadamente: “Ligações iônicas, capítulo seis”, seu olhar volta-se para baixo e a chama do experimento se apaga. Em seguida, uma tomada muito curta revela Walter sentado, sozinho, no que parece que seria uma sala de professores, fazendo um lanche enquanto realiza anotações em alguns papéis. No fundo da sala, uma janela revela como paisagem o cenário do

---

<sup>50</sup> Lembremos que o som de metal foi associado a agressividade na composição da vinheta de abertura.



deserto, mesmo deserto em que vamos vê-lo, no decorrer da história, ensinando química de maneira inusitada.

Temos nesta cena, em que pela primeira vez o vemos realizar a atividade de professor, ambivalências em relação à profissão. Evidencia-se esta chama acesa, este colorido, esta fascinação no que se refere à ciência, além do empenho do personagem no que tange à transmissão de conhecimento. Por outro lado, vemos tomadas que sinalizam a dimensão árdua da atividade docente. Nelas, Walter se defronta com um estudante que se mostra alheio aos seus esforços de transmissão e, ainda, desrespeitoso e desafiador. Esse primeiro recorte que temos de seu exercício profissional é breve, mas já nos permite tocar em alguns pontos relativos à função de educador, que de outras formas irá ganhar mais relevo e visibilidade durante a série.

Observemos que as instituições educativas se prestam tanto para as tarefas de transmissão, construção de conhecimento e desenvolvimento do espírito crítico, quanto como instrumento de manutenção da autoridade do Estado. Isso ocorre não apenas por meio do que é dito, mas pelas normas de condutas e procedimentos implícita e explicitamente estabelecidas.

Nesses processos há exigências aos sujeitos de renúncia à satisfação pulsional e modulação dos comportamentos, de modo que a “energia” desviada seja utilizada para “fins mais elevados”, que possam vir a contribuir para o progresso das comunidades humanas. Como exemplo, na cena que acabamos de analisar, Chad e a garota ao fundo da sala de aula deveriam abrir mão de namorar para que pudessem se dedicar ao aprendizado das ciências. E Walter estava ali para, entre outras coisas, lembrá-los disso. Trata-se dessa dimensão de poder da qual é investido o professor como figura que deve zelar pelo processo civilizatório.

Nesse sentido, na cena que acabamos de estudar, há um sensível trabalho de câmera para a abordagem destas posições de professor e aluno. Assim, na sala de aula, Walter nos é apresentado sob a perspectiva de seus estudantes, sendo olhado de baixo para cima (quando a câmera é colocada em meio a estes) ou sob sua própria perspectiva (por meio da câmera subjetiva), olhando-os de cima para baixo. Ali, além de transmitir conhecimento, ele exerce autoridade sobre os sujeitos, sobre seus corpos. O professor decide quem tem lugar de fala, controla os lugares em que os estudantes devem sentar-se. De sua posição, também determina o assunto da aula, aquilo que vai ser dito e o que vai ser lido, o que está certo ou errado em relação ao conteúdo. Com isso, além do controle sobre os corpos, há o controle sobre a palavra. Ou, ao menos, a tentativa de controle.

Kupfer (1989) assinala que é através da palavra, aliás, que a Educação exerce seu poder. Seus esforços concentram-se na tentativa de estimular, pelo discurso dirigido à consciência, os indivíduos a se conduzirem em uma direção por ela própria determinada. A retórica, entendida como a instituição de leis orientadoras para a construção de um discurso, não aspira senão ao aumento desse poder de convencimento, característico da palavra.

É justamente o fato de a arte de educar ser atravessada pelo domínio da palavra que lhe confere o caráter de impossibilidade, apontado por Freud (1925/1996f)<sup>51</sup>, pois o inconsciente ensina que a palavra escapa ao falante. Ela constitui uma base paradoxal, desliza facilmente em incoerências e, assim, o sujeito que fala está fadado a cometer atos falhos, a revelar-se pela fala. O mesmo discurso que tem como objetivo submeter acaba por retornar ao próprio falante, a submetê-lo a realidade de seu desejo inconsciente. (Kupfer, 1989). Com isso, os sujeitos que exercem seu ofício por meio da palavra estão constantemente diante de um paradoxo: encontram-se em um lugar que é ao mesmo tempo de poder e submissão.

Ao analisar os posicionamentos Freudianos em relação à Educação, Kupfer (1989) entende essa afirmação de impossibilidade não necessariamente como uma afirmação niilista, mas como algo que aponta para “[...] os limites da ação educativa, fazendo lembrar ao educador que seu instrumento de ação não é assim tão poderoso como supunha.” (Kupfer, 1989, p.12).

Já que não há controle total sobre o que é dito, nem sobre os efeitos das palavras sobre o ouvinte (ou sobre o leitor), acaba restando, se acreditarmos no inconsciente, a suposição de que a transmissão poderá gerar efeitos no inconsciente do ouvinte, ainda que não se saiba exatamente quais serão, já que não há método capaz de controlar o inconsciente. Assim:

Ao professor, guiado por seu desejo, cabe o esforço imenso de organizar, articular, tornar lógico seu campo de conhecimento e transmiti-lo a seus alunos. A cada aluno cabe desarticular, retalhar, ingerir e digerir aqueles elementos transmitidos pelo professor, que se engancham em seu desejo, que fazem sentido para ele, que, pela via da transmissão única aberta entre ele e o professor – a via da transferência – encontram eco nas profundezas de sua existência de sujeito do inconsciente. (...) Se um professor souber aceitar essa “canibalização” feita sobre ele e seu saber (sem, contudo, renunciar às suas próprias certezas, já que é nelas que se encontra seu desejo), então estará contribuindo para uma relação de aprendizagem autêntica. (Kupfer, 1989, p.100)

---

<sup>51</sup> Em texto que serviu de prefácio ao livro *Juventude Desamparada*, de August Aichhorn (1925/1996f), a arte de educar foi apontada por Freud como um dos três ofícios impossíveis, juntamente a governar e curar – neste caso, destacando o ofício próprio da psicanálise.

Nesta, haveria uma espécie de rebeldia inconsciente, que não se constituiria como manifestação perversa ou delincente, mas em algo importante para o desenvolvimento intelectual dos alunos, que constitui a substância da qual terão que lançar mão para que possam vir a pensar sozinhos.

Retomando: por um lado se faz necessário um domínio dos impulsos; por outro, que tenha vez essa espécie de rebeldia substancial a qualquer processo criativo, a qualquer posição autoral.

Isso remete ao problema do equilíbrio entre o que seria um rigor excessivo e o que seria complacência. Problema esse, aliás, que parece ser uma constante nas discussões sobre educação dos sujeitos em suas diversas esferas. Assim, já os contemporâneos de Freud traziam preocupações sobre os “tipos de patogênicos de educação” (Freud, 1930/2015). Atualmente, os debates entre os docentes (nos conselhos de classe, como exemplo) tratam de inquietações que vão do temor em realizar exigências que seriam “inalcançáveis” para determinados alunos, até a preocupação sobre estarem sendo permissivos com “alunos malandros, que não estudam”, ou “que não querem nada com nada”. Há ainda as angústias dos familiares, que manifestam dúvidas sobre estarem “prendendo demais”, “cobrando demais” ou “deixando muito soltos”. Os pais temem que seus filhos fiquem excessivamente estressados ou deprimidos devido ao volume de atividades e cobranças, mas também que eles não aprendam a assumir as responsabilidades que lhes cabem e só venham a se dar conta “quando for tarde demais”.

São debates importantes, que parecem ter como pano de fundo a tentativa de conciliação entre a necessidade de serviço aos ideais culturais e a busca por bem-estar individual aos sujeitos. Cabe a ressalva, contudo, de que os conflitos psíquicos são, em alguma medida, inevitáveis e que, assim como o *mal-estar* inerente à cultura, o *mal-estar* na educação também é, em certos pontos, irremediável.<sup>52</sup>

Então, embora tanto ideais culturais quanto educacionais tenham suas parcelas de determinação na constituição do sofrimento psíquico dos sujeitos, de acordo com seus níveis de repressão e permissividade, é necessário levar em conta as variações de sensibilidade subjetiva. Há, assim, uma dimensão singular na maneira como cada sujeito reage a

---

<sup>52</sup> Sobre isso, Freud observa que processo cultural da humanidade e o processo educação do indivíduo apresentam-se com natureza muito semelhante, “se é que não são o mesmo processo agindo sobre objetos diferentes.” (Freud, 1930/2015, p.175). Porém, assinala o nível mais elevando abstração que toca ao processo cultural da espécie humana, se comparado ao desenvolvimento de um indivíduo, o que torna bem mais difícil sua apreensão concreta.

determinadas práticas educativas. A educação seria, com isso, uma espécie de “coautora” no conflito psíquico entre o eu e uma ideia incompatível com suas exigências. (Kupfer, 1989, p.38).<sup>53</sup>

Assim, esse primeiro ofício que vemos Walter realizar traz uma faceta nada fácil, especialmente se pensarmos na realização desse em meio à juventude, tão afeita às transgressões, caracterizada por profundas mutações subjetivas ao longo dos tempos e por modos diversos de exercer essa rebeldia que lhe é constitutiva. (Weinmann, 2012), (Corso & Corso, 2018).

Haverá uma cena analisada na sequência deste estudo que permitirá abordar o tema da juventude de forma mais detalhada. A arte de educar também será retomada em mais uma análise, quando poderemos dialogar com outros aspectos seus. Por ora, sairemos deste cenário e iremos para aquele em que Walter tem seu segundo emprego.

### ***2.9.6 O trabalho, o sistema e o lava-jato***

#### *Lava-jato*

#### *Início da cena: 00h09min*

Um plano aberto nos mostra uma garagem em que alguns veículos são lavados por sujeitos uniformizados e, bem ao centro, aparece Walter lavando os pneus de um carro vermelho esportivo. Vê-se que, dos lavadores, ele é o único que não está com uniforme adequado para a atividade, trajando camisa, calça e sapato social, o que reforça que não estava preparado para tal.

---

<sup>53</sup> E essa é uma boa razão para sustentarmos que dificilmente haverá uma receita pronta sobre o que seria uma “boa educação”, assim como as soluções pré-prontas que visam a “obturar” problemas de aprendizagem mostram-se comumente ineficazes.



**Figura 7.** Lavando pneus<sup>54</sup>

Embora o fundo revele montanhas bastante iluminadas, a parte interna da garagem aparece notadamente escura. Assim, pode-se ver uma mudança na fotografia, um trabalho com luzes e sombras diferente do da maioria das cenas anteriores, que parece sugerir uma atmosfera mais dramática. Em relação à iluminação, Carrière (2015) observa que, por convenção, quanto mais violentos os contrastes, menos divertimento apareceria em cena, “[...] a frivolidade evita as sombras. O divertimento foge dos contrastes violentos” (Carrière, 2015, p.15).<sup>55</sup>

Nas tomadas seguintes, temos um plano médio que nos aproxima de Walter. Ele está se movimentando no entorno do carro, segurando balde e uma esponja. Ao fundo, vemos um balcão onde parecem ficar os clientes na espera. Escorado neste balcão, é possível visualizar o mesmo casal que estava na sala de aula na cena anteriormente descrita.

O enquadramento do plano seguinte é um *contra-plongée* próximo ao chão, que mostra Walter se agachando para lavar as rodas do carro. O próximo plano, em *plongée*, mostra a

---

<sup>54</sup> Captura de tela de vídeo disponível no *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=5rgdOVftBII&feature=youtu.be>, recuperado em 03 de março, 2018

<sup>55</sup> Ao menos esse seria o costume, embora o autor observe que nesse campo os padrões podem mudar rapidamente, seguindo o amadurecimento da linguagem.

traseira do veículo. Fora de campo, escuta-se uma voz jovem chamando: “Hey! Sr. White”. E podemos entrever, atrás do carro, a cabeça de Walter erguendo-se e revelando uma expressão facial que sugere um misto de surpresa e vergonha.



**Figura 8.** Ponto de vista de Chad<sup>56</sup>

No contracampo vemos Chad, com uma máquina fotográfica em punho e acompanhado da garota, boquiaberta, ao telefone. “Deixe esses pneus brilhantes, certo? ” – Diz o rapaz rindo, enquanto fotografa. A garota então exclama: “Oh! Meu Deus! ”. E fala ao telefone: “Você não vai acreditar quem está lavando o carro do Chad”. E os dois seguem rindo. Walter não responde. Podemos vê-lo abaixar a cabeça e seguir esfregando o pneu. Enquanto isso se escuta a garota dizer, ao fundo: “O Sr. White. De Química”.

---

<sup>56</sup>Captura de tela de vídeo disponível no *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=5rgdOVftBII&feature=youtu.be>, recuperado em 03 de março, 2018



**Figura 9.** Ponto de vista de Walter<sup>57</sup>

A cena seguinte traz Walter dirigindo. Uma placa indicadora de vagas para pessoa com deficiência está pendurada no espelho do carro, através do qual vemos sua expressão séria e incomodada. E então Walter aparece tentando fechar o porta-luvas que insiste em ficar aberto. Após várias batidas no mesmo, sem sucesso, ele desiste com expressão de resignação.

O trabalho de câmera de campo e contracampo associado ao uso de ângulos em *plongée* e *contra-plongée* das duas últimas cenas que descrevemos parece assinalar momentos de altos e baixos e posições de poder e de assujeitamento. Assim, se na cena da sala de aula, conforme referimos, Walter nos é apresentado sob a perspectiva de seus estudantes ou sob a sua própria, nas cenas do lava-jato vemos uma inversão. O patrão insiste em colocá-lo em uma função que, ao que parece, não era aquela para a qual estava contratado. Assim, da posição de caixa do lava-jato, ele tem que se deslocar para a de lavador de carros, na qual o observamos abaixado junto aos pneus, esfregando-os. E aqui Walter é mostrado olhando de baixo para cima e sendo olhado, em posição inversa, pelos estudantes que tentam humilhá-lo. De certo modo, esses altos e baixos anunciam algo da trajetória de Walter na série.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Captura de tela de vídeo disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5rgdOVftBII&feature=youtu.be>, recuperado em 03 de março, 2018.

<sup>58</sup> Agradeço as colaborações realizadas em orientação conjunta, em que o Gustavo Rosa e a Marisa Oliveira realizaram observações acerca dessa inversão relativa ao trabalho de câmera nas duas cenas, que poderia ser considerada como uma espécie de metáfora a respeito do que acontece com Walter na série.

Além disso, esse jogo é acentuado pelos objetos de cena, já que ele lava as rodas do belo carro esportivo do seu jovem estudante e depois volta para casa em seu veículo popular, utilitário, cujo porta-luvas insiste em ficar aberto, irritando-o.<sup>59</sup>

Sobre o papel dos veículos em *Breaking Bad*, Dennis W. Milliken, chefe dos transportes na série, observa que Vince Gilligan deu bastante atenção ao que cada personagem ia dirigir, incluindo cuidados com a idade, a cor e as condições do veículo. Ele pontua ainda que os carros eram escolhidos de modo enfatizar aspectos da personalidade dos personagens. (Thomson, 2017).

Carros vermelhos aparecerão em outros momentos na série e especificamente este tipo esportivo e luxuoso surge novamente em uma cena do episódio *1x04*, intitulado *Cancer Man*, em que Walter é mais uma vez desrespeitado.

Se o estudante trazia características que remetiam ao estereótipo do sujeito popular entre os adolescentes do Ensino Médio, porém arrogante e prepotente; o motorista do segundo carro vermelho era um representante deste estereótipo no mundo dos adultos. Thomson (2017) define o sujeito como um empresário atarracado e falastrão, que faz ligações no volume máximo (tomando conta do espaço sonoro nos locais em que se encontra). Ao telefone, na conversa que todos escutam, ele utiliza praticamente todo o tempo gabando-se do próprio sucesso, chamando outros sujeitos de perdedores e referindo-se a mulheres de forma ofensiva. Isso acontece quando ele e Walter estão na mesma fila em uma agência bancária. Mas Walter já havia encontrado com o sujeito em momento anterior, em um estacionamento. Nessa ocasião ele havia lhe “roubado” a vaga em que tentava estacionar.

Acontece que posteriormente eles se reencontram em um posto de gasolina, onde o sujeito é facilmente reconhecível por estar agindo exatamente da mesma maneira ao telefone e também pela placa de seu carro, na qual está escrito “KEN WINS” (KEN VENCE/GANHA).

Thomson observa que Ken faz questão de se declarar um ganhador (*winner*) em um contexto socioeconômico em que a maioria dos norte-americanos estava perdendo (*losers*). O

---

<sup>59</sup> O carro de Chad é um *Chevrolet Corvette C6* (2005-2013). O *Corvette* é o primeiro modelo de carro superesportivo inteiramente estadunidense, criado em 1953 e produzido até hoje. Já o carro de Walter é um *Pontiac Aztec 2004*, *crossover* de médio porte, econômico, com linhas controversas (foi eleito algumas vezes como carro mais feio do mundo), fabricado apenas de 2001 a 2005. Este último, aliás, já estava especificado no roteiro original do *Episódio-piloto*.



autor refere-se à crise financeira que assolava o país na data em que *Breaking Bad* ia ao ar. A série foi lançada em 2008, no auge dessa crise que produziu reflexos em toda a economia mundial. Ele observa ainda que *Breaking Bad* não é uma obra que faz muitas referências ao mundo exterior, à política ou ao ambientalismo. Assim, embora se passe em local próximo à fronteira, não há uma abordagem direta à questão da imigração. Diferentemente do que acontece em muitas das obras estadunidenses, o espectador não fica sabendo quem é o presidente.

Porém, o autor refere que ainda assim não se pode deixar de perceber na série reverberações desse período que caracteriza como “declínio norte-americano rumo ao desamparo. Sim, tudo está errado ou é perigoso (...)” (Thomson, 2017, p.9).

Retomando a cena do posto de gasolina, Walter para neste porque começa a tossir muito enquanto dirige, ao ponto de cuspir sangue na própria mão. Enquanto olha para o sangue com expressão consternada, escuta uma buzina e vê “Ken Wins” gritando a uma velha senhora para que saia da frente. (“*Move your ass!*”).

Nessa ocasião, Walter aproveita uma oportunidade em que Ken deixa o carro, ao entrar na loja de conveniências, e sabota o veículo. Para tal, causa um curto-circuito na bateria do carro com um rodo de limpeza. Walter sai sorrindo enquanto vê o veículo pegar fogo e Ken se desesperar.

O final de cena é embalado pela canção *Didn't I*, single de 1973 de Daronzo (1946-2013), cantor californiano de *R&B*, funk e *soul*. O trecho traz o início da música em que o sujeito faz perguntas como: “Eu não te tratei bem agora? Não? Eu não te fiz o melhor que eu pude? Não? Eu não te dei tudo? Não? Eu tentei o meu melhor apenas para ser um homem. Não?”.

Sobre uma possibilidade de efeito dessa cena sobre o espectador, Thomson refere: “E nós estamos com ele nesta pequena vitória, e sorrindo junto porque em *Breaking Bad* há sempre o desejo de revidar contra o sistema injusto.” (Thomson, 2017, p.11) E ainda aponta que essa é a cena em que se pode observar o primeiro cutucão gratuito, mas vingativo, de Walter no “sistema”. Um Walter que vinha antes tentando seu melhor, revolta-se. É uma das cenas em que acompanhamos uma transformação em relação ao sujeito apresentado nos primeiros momentos em *flashback*. Falando nisso, voltemos desta nossa incursão ao futuro próximo do *Episódio 1x04* e sigamos no *flashback* que estava em curso.

### 2.9.7 Festa-surpresa

Após a cena do lava-jato ser cortada, o novo plano mostra Walter abrindo a porta de casa e tomando um susto com gritos de “surpresa”. O contracampo revela uma sala cheia de pessoas sorrindo e alguns balões coloridos. Bem à frente aparecem sua esposa e filho. E, por breves segundos, vemos Walter novamente com expressão extremamente séria e de aparente chateação e desagrado. A esposa se aproxima com uma cerveja. Ele a encara, sério. Ela lhe dá um beijo e fala, ao pé do ouvido: “Você está tão atrasado! ”.

O dia ainda não terminou e mais dessas cenas estão por vir, mas já é possível observar uma sequência de eventos em que Walter parece incomodado, chateado ou irritado, embora ele praticamente não expresse isso por meio de palavras. Junto aos recursos diegéticos que acentuam contrariedade, constrangimento e até humilhação, temos um interessante trabalho de câmera, executando em diversos momentos, em primeiro plano ou em *close up*. Isso permite observar com detalhes as expressões faciais executadas pelo ator Bryan Craston, nos aproximando de algumas de suas reações emocionais, mesmo que no campo da fala e de ações mais explícitas isso ainda não se revele.

Assim, as linhas gerais do episódio-piloto parecem evidenciar aquilo em que Walter é frustrado, as facetas que em seu cotidiano o revelam como um sujeito oprimido pelo mundo contemporâneo. Temos aqui nosso exemplar daquilo que Martin (2015) caracteriza como “homem acochado” que, conforme coloca, constitui o personagem central de várias das novas séries de televisão.

As cenas que seguem são as da festa de aniversário. Nela somos apresentados aos amigos e a mais alguns familiares do personagem. Entre eles o cunhado de Walter, Hank,<sup>60</sup> que é agente da DEA (*Drug Enforcement Administration*), órgão governamental de controle e combate às drogas. O trabalho de Hank é um dos destaques destas cenas, já que ele inicia mostrando a arma que usa para trabalhar, em meio a um grupo de homens atentos e animados com as façanhas que ele conta ter realizado com a mesma. Ao terminar sua exposição sobre a arma, Hank a entrega na mão de Walter Jr.

---

<sup>60</sup> Interpretado por Dean Norris. Mais informações disponíveis em: <http://www.imdb.com/name/nm0606487/>, recuperado em 28 de fevereiro, 2018.

Walter, que estava um pouco afastado, observando a conversa sem participar da mesma, chega a esboçar um som quando vê o cunhado entregar a arma na mão de seu filho. Porém, diante do interesse que o garoto manifesta, acaba se contendo e nada diz. Walter Jr., por sua vez, chama o pai e lhe pede que também pegue a arma. Ao pegá-la, um pouco relutante, Walter acaba ouvindo piadas de Hank sobre seu desconcerto – “É por isso que contratam homens”; “Parece Keith Richards segurando um copo de leite quente”. E todos riem, inclusive Walter, levemente embaraçado.

Na sequência Hank propõe um brinde ao aniversariante: “Você tem um cérebro do tamanho de Wisconsin, mas não vamos usar isto contra você. (Risos). Mas seu coração está no lugar certo. Nós amamos você”. Dito isso, pega o copo de Walter para brindar. Todos brindam e Walter aponta a arma para cima, já que é a única coisa que lhe sobrou nas mãos. Na sequência, tenta entregá-la a Hank.

Este, contudo, lembra-se que neste exato momento está passando uma matéria na televisão, em que ele aparece falando da prisão de alguns sujeitos em uma apreensão a um laboratório de metanfetamina. Neste momento, vemos Walter no outro canto da sala, sozinho, com uma taça na mão, virado de lado para o grupo que assiste Hank na TV.

No plano seguinte Walter aparece aproximando-se aos poucos do grupo e questionando Hank sobre a quantidade de dinheiro que costuma ser apreendida. No meio da conversa, Hank o convida para ir junto a uma apreensão, em que vai poder vê-los “detonando um laboratório de metanfetamina” e, assim, “animar um pouco a vida”. “Algum dia” – responde Walter e a cena se encerra.

Essas cenas assinalam o caráter contido e educado de Walter, que por algumas vezes traz uma expressão de incômodo, associada ao esboço de um sorriso gentil. Há ainda momentos em que, embora seja sua festa, aparece um pouco isolado, afastado do restante do grupo. Também podemos vê-lo sendo alvo de piadas, por não se enquadrar exatamente em certo padrão de masculinidade.

O personagem do cunhado, por sua vez, parece ser colocado ali de modo a exercer certo contraste: é um homem grande, que gosta de armas, de cervejas, fala alguns palavrões, permite-se fazer piadas politicamente incorretas e com isso parece despertar admiração no filho adolescente de Walter. Além disso, a intelectualidade de Walter também vira motivo de gracejo e Hank sugere que falta emoção em sua vida. É nessa mesma cena que um interesse sutil por

parte de Walter aparece em relação à metanfetamina, partindo do lucro que esta aparenta produzir.

Na próxima cena, temos Walter e Skyler na cama do casal. Com o computador no colo, olhando para a tela e teclando com uma mão, ela passa a masturbar o marido com a outra. Nenhum dos dois parece muito animado e a cena denota falta de sintonia e de erotismo entre o casal. Walter boceja, falam da pintura do quarto do bebê e ela parece não compreender porque ele não consegue ter uma ereção. Ele coloca como uma espécie de desculpa o fato de estar preocupado com o bebê. Ela tenta então animá-lo, dando a entender que aquilo é um de presente de aniversário para ele. Eles seguem tentando, porém, quando Walter parece estar quase chegando a um orgasmo, Skyler - que seguiu acompanhando a tela do computador - vibra com a venda de um objeto e corta o clima de Walter. A cena também é cortada.

### **2.9.8 *A queda e o corpo***

Depois vemos Walter novamente no lava-jato, empurrando um grande barril azul, realizando esforço físico. O ambiente é escuro e o chão está molhado. Há uma espécie de fumaça/vapor que pode ser visualizado na cena. Podemos ver também um semblante de mulher, de cabelos longos e escuros, usando um vestido verde e sapatos de salto alto. Ela está próxima a um carro na porta da garagem. O mesmo vapor que paira no ar torna nebulosa a figura feminina de verde. Essa estética de um vapor surgindo de fora de campo, pairando sobre um fundo verde, assemelha-se ao efeito produzido na vinheta de abertura. Outra nota relevante é que o semblante dessa mulher se parece com o de alguém que nos será apresentada mais adiante e que fez parte do passado de Walter.

Em seguida, temos mais um plano americano em que o protagonista começa a tossir, enquanto o som diegético (uma mistura de música ambiente com os barulhos do local de trabalho) é substituído por um som extra que produz um efeito de suspense. Ele bota a mão no peito e cai, em aparente desmaio, em direção ao canto direito inferior da tela, sumindo de campo.

O próximo plano traz o corpo de Walter caído, com a mão esticada em direção à tela e a cabeça sobre uma parte do chão em que se localiza uma espécie de bueiro, de onde finalmente podemos ver que saem os vapores. Ao fundo, de costas, vemos as mulheres alheias à queda de

Walter. A mulher de verde entra no carro e escuta-se um som fora de campo, de sirene. A isso segue a imagem de uma ambulância andando por um viaduto pintado com largas faixas azuis em sua lateral.

Lembremos que a cor verde é utilizada na obra, de acordo com os criadores da mesma, em certa associação ao significante “renascimento” (Thomson, 2017). Nessa primeira cena de queda de Walter, o verde se encontra em elemento externo ao personagem, mas logo estará compondo o figurino do mesmo. Ainda haverá outras quedas, em que poderemos ver o personagem de forma muito semelhante, com uma das laterais do rosto junto ao chão. Além disso, há um azul que aparece pontualmente no barril, e depois “deixa um rastro no viaduto”.

Já no interior da ambulância, usando um respirador, Walter procura convencer o enfermeiro de que está bem e revela que sente aquilo (ter desmaiado) como um “vexame”. Ele tenta justificar o desmaio com explicações banais e, por fim, pergunta ao enfermeiro se não pode ser largado na esquina. Diante da negativa, justifica que não tem o melhor seguro de saúde, sinalizando que provavelmente não terá cobertura. O enfermeiro parece mais preocupado com seus pulmões e pergunta se ele é fumante, ao que Walter responde que “nunca”. Em seguida, questiona por que ele está perguntando sobre isso.

Nessa cena se reforça a dimensão do desamparo que havia sido sinalizada anteriormente, mas de forma sutil. Sinais relacionados ao desamparo do corpo estavam presentes quando Walter aparecia por muitas vezes tossindo em cena, com dificuldade de fazer esforço físico, etc. E havia também referências àquele relativo às condições materiais ou financeiras (o aquecedor de água estragado, a necessidade de jornada dupla de trabalho, o carro que não está em seu melhor estado).

Assim, aqui ficamos sabendo que, apesar de sua rotina nada fácil, Walter não tem direito e nem acesso aos cuidados de saúde de que necessita. Isso permite observar que a obra, além de tratar daquilo que é inescapável à condição humana, a qualquer sujeito inserido em uma cultura, aborda também o *mal-estar* relativo ao laço social, ao modo como se estabelecem os vínculos sociais de acordo com os discursos que operam em determinadas conjunturas ou circunscrições históricas.

No texto sobre o *mal-estar*, Freud faz uso do termo cultura (*Kultur*) para designar “tanto o fundamento da civilização humana, nos seus primórdios, quanto a sua atualização nos diferentes momentos e formas de organização, ao longo da história da humanidade”. (Poli, 2004, p.41). E mesmo que esse seja um fator que dificulta a discriminação, ainda assim é

possível, de acordo com Poli (2004), assinalar uma diferença sutil, mas importante, entre a cultura e as relações sociais.

Em o *Futuro de uma Ilusão* (1927/1996g), Freud estabelece a distinção seguinte: a cultura consistiria em um princípio geral de regulação; já as formas plurais de relações sociais constituiriam um dos campos sobre os quais esse princípio incide. Estas, “[...] juntamente com a coerção imposta pela natureza e a mortalidade do corpo, situam as dificuldades na instalação do princípio regulador que o psicanalista se propõe a explorar.” (Poli, 2004, p. 41).

Assim como o *mal-estar* posto na trama nos permite discutir sobre o princípio geral relativo do conceito, as circunstâncias que envolvem os personagens podem remeter a conjunturas específicas; no caso, a um arranjo de “sistema” como este em que, em determinado contexto socioeconômico marcado pelo desamparo, uma “maioria está perdendo” enquanto assiste (e escuta) a uma pequena minoria “ganhadora”, prepotente e exibicionista. Assim, a obra, ao trazer elementos que remetem a este “cutucão no sistema”, toca em algo relativo à composição social de seu tempo. O atravessamento dos discursos sobre a crise que circulam em determinadas épocas deve conferir diferentes tonalidades a cenas deste tipo.

A cena seguinte se passa em um hospital. Primeiramente somos levados junto com Walter para dentro de um aparelho de ressonância magnética. Em seguida, vemos Walter e um médico em um consultório, em que ele recebe a notícia de que tem câncer de pulmão, inoperável, e que, no melhor cenário, com quimioterapia, viverá no máximo um par de anos.

Depois somos levados de volta à casa da família, em que Skyler está sentada no balcão da cozinha, ao telefone, resolvendo um problema com o cartão de crédito. Ela desliga o aparelho e chama a atenção de Walter (que acaba de chegar em casa), por ter usado um cartão que haviam combinado que não poderia ser utilizado. Ao ser questionado sobre como foi seu dia, ele hesita um pouco e então diz apenas que foi tudo bem.

Na sequência, no lava-jato, Walter aparece olhando para horizonte e um som agudo torna difuso, quase “silencia”, o som do ambiente. Esse efeito sonoro já havia sido utilizado antes, no momento do recebimento do diagnóstico (*breaking bad news*). É quando temos uma “imagem acústica borrada”.

Ele tosse, parece tonto, mas o som agudo some e Walter volta escutar quando seu chefe, Bogdan, chama-lhe a atenção, perguntando se ele está ali para trabalhar ou para olhar o céu. Bogdan manda que se mexa, que vá lavar carros. É aí que vemos o primeiro ataque de fúria de

Walter, que responde ao chefe com palavrões, xingamentos e gestos obscenos, derruba vários acessórios para carros que estavam dispostos em um *display* e vai embora enfurecido.

A partir daqui seu comportamento contido, sua repressão aos gestos agressivos (e mesmo à sexualidade) será cada vez menor.

### 2.9.9 “*Um pouco de emoção*”

Em seguida temos um plano médio de Walter usando roupão e chinelos, sentado em uma cadeira, à beira da piscina. Ao seu lado uma mesa com uma garrafa de cerveja, um par de óculos e um telefone. A piscina está suja, o pátio ao redor cheio de folhas. Walter segura um fósforo aceso e o joga na piscina. Faz isso sucessivamente e logo podemos ver a piscina suja de folhas e cheia de palitos de fósforo. Voltamos a ver Walter em plano médio. Ele pega o telefone, faz uma ligação e escutamos o seguinte: “Hank, é o Walt... Oi.... Escute, eu não te acordei, né? ... Ótimo.... Oh! Não, não, não. Nada está errado.... É que.... Eu andei pensando sobre a oferta.... Para dar aquela volta...”

A música extradiegética que escutamos durante toda a cena contribui para a atmosfera melancólica composta pelo cenário, os gestos e o tom de voz de Walter. A imagem de Walter “brincando com fogo” é uma espécie de prenúncio.

Na cena seguinte, vemos o cunhado de Walter, Hank, junto de seu parceiro dentro de um veículo do DEA. Walter está no banco de trás. Eles fazem piadas e falam sobre trivialidades, aguardando o momento da batida.

Walter muda de assunto e pergunta como sabem que é um laboratório de metanfetamina. Hank passa a explicar que teve um informante e que a polícia tem relatos de que o produtor responde pelo apelido de *Captain Cook*, famoso por adicionar *chili*<sup>61</sup> em pó na metanfetamina. E então comenta: “Vocês, mexicanos exóticos...”, ao que seu parceiro, de traços latinos, reage: “Ãaa... *Captain Cook*, isso é um nome de garoto branco. Muito drogado também”.

---

<sup>61</sup> Pimenta malagueta seca e moída que serve de base para molhos e um prato tradicional da cozinha mexicana que leva o mesmo nome.

Hank propõe apostar 20 dólares, que ele ganhará caso o sujeito seja mexicano. Em seguida vem um carro preto com vários policiais fardados e mascarados.

Enquanto a equipe está se preparando para adentrar no local, Hank explica sobre o risco de haver gás mostarda no laboratório. Ao que Walter prontamente o corrige: Gás fosfino. Hank vira-se e olha para ele, aparentemente um pouco surpreso. Walter manifesta uma espécie de dúvida: “Eu acho...” “É, exatamente” - diz Hank. E segue explicando sobre os riscos: “Uma fungada pode matar você. Por isso o uso das máscaras”.

Vemos um interior de laboratório bastante bagunçado e um sujeito escutando *hip hop* e fazendo carreiras de cocaína em uma mesa. A polícia explode uma porta de vidro com um tiro e a equipe entra no laboratório. O sujeito tenta sair correndo, esbarra nos móveis e é pego. No rádio informam a Hank que a casa está vazia e eles têm um suspeito sob custódia. Ele então pergunta se o suspeito é latino, ao que é informado que o nome dele é Emilio Koyama. O colega de Hank sorri, dizendo que é asiático e bota a mão no dinheiro. Hank o interrompe dizendo que o primeiro nome é Emilio “É pelo menos meio latino”. Propõe dividirem o dinheiro e debocha: “Fique quieto, bobão. Seu povo ainda tem J.Lo<sup>62</sup>”. Walter interrompe novamente a discussão deste, dessa vez para perguntar se pode conhecer o laboratório. Hank pensa um pouco e responde que sim, dizendo que apenas precisam dar uma olhada primeiro e pede, então, que Walter espere no carro.

### ***2.9.10 Adolescência, transgressões e fugas***

#### *A fuga*

*Início da cena: 0h26min*

Walter aparece aguardando dentro do carro quando, ao fundo, na casa ao lado daquela em que ocorria a batida policial, aparece um sujeito passando por uma janela. O sujeito vai parar no telhado que cobre a varanda, junto à porta de entrada da casa. Podemos vê-lo do tórax

---

<sup>62</sup> “Jennifer Lynn Lopez (Nova Iorque, 24 de julho de 1969),<sup>[3]</sup> também conhecida como J.Lo, é uma atriz, dançarina, cantora, compositora, produtora musical, TV, estilista, filantropa e produtora de televisão norte-americana de ascendência porto-riquenha. É a pessoa descendente de latino-americanos mais rica em *Hollywood*, de acordo com a revista Forbes e a artista hispânica mais influente nos Estados Unidos, de acordo com a lista dos cem hispânicos mais influentes, da revista People en Español”. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Jennifer\\_Lopez#cite\\_note-4](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jennifer_Lopez#cite_note-4). Acesso em: 20 de fevereiro de 2018.



para cima, vestindo cuecas vermelhas. Essa é a segunda vez que vemos cuecas. Elas ainda devem voltar a aparecer até o final do episódio.

De costas, sobre o telhado, o rapaz aparece tentando colocar as calças. Nesse momento, Walter também o vê de relance. No plano seguinte, temos um *close* de Walter, atento à cena que se passa no telhado e com expressão intrigada.

Em seguida, com a câmera posicionada no banco traseiro do carro, vemos, ao mesmo tempo, o garoto caindo aos gritos e Walter reagindo à queda com um sobressalto. O corpo do rapaz gira em uma espécie de cambalhota por cima do telhado e logo aparece Walter com expressão de susto. Em seguida vemos um recorte do primeiro andar da casa e as calças de cor escura passando rapidamente pela tela.



**Figura 10.** Jesse cai do telhado<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Captura de tela de vídeo disponível no *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=5rgdOVftBII&feature=youtu.be>, recuperado em 03 de março, 2018.

Depois de ver as calças caindo (também pela segunda vez neste episódio), vemos o rapaz ofegante, entrando em campo pela parte de baixo da tela, levantando-se da queda. Aqui podemos vê-lo da cintura para cima, tórax e rosto. Há uma tatuagem em seu peito. Ele esgueira-se atrás da parede da varanda, enquanto tenta observar o que acontece na lateral esquerda da casa, na direção do laboratório. Cai mais uma peça de roupa.

Inicia-se um som não diegético (algumas notas em volume baixo, que remetem a viola mexicana). Temos mais um contracampo de Walter, boquiaberto. O próximo plano volta-se novamente para a janela no segundo andar da casa, pela qual vemos uma mulher que aparece nua da cintura para cima e jogando peças de roupas e calçados.

Encostado na parede, o rapaz olha para o lado e seu olhar direciona-se para a câmera. Escutamos, em som *off*, Walter proferindo: “Oh, meu deus!” Em seguida aparece o rapaz em contracampo, abaixando a cabeça, fechando os olhos e apertando os lábios, compondo uma expressão que sugere que percebeu estar sendo observado. Walter aparece novamente, dizendo o nome do rapaz: “Jesse Pinkman”. No contracampo, este coloca o dedo em riste na frente dos lábios, como quem sinaliza por silêncio.

Vemo-lo então sair correndo e passar rapidamente por trás do carro. Walter vira-se para acompanhar seus movimentos. Ele aparece entrando em um carro vermelho. No vidro traseiro há um adesivo de um punho erguido.<sup>64</sup>

Walter sai do carro em que estava para observá-lo fugindo. O carro canta pneu e a placa é enquadrada. Nela está escrito THE CAPN<sup>65</sup>, em letras maiúsculas e grandes. Abaixo destas, encontra-se a expressão “*Save a Tree, eat a Beaver*”.<sup>66</sup> O veículo vira a esquina em alta velocidade, enquanto Walter, parado no meio da rua, observa.

---

<sup>64</sup> Lima (2016) apresenta uma discussão interessante sobre o gesto a que o adesivo faz referência, situando que nos Estados Unidos ele é fortemente identificado no período à saudação *black power*, usada pelos Panteras Negras. Tendo sido utilizado por atletas negros americanos em protesto contra discriminação racial nas Olimpíadas de 68. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/06/24/Qual-o-significado-do-gesto-de-levantar-o-bra%C3%A7o-com-o-punho-fechado>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2018. À época estes atletas foram condenados severamente. “Com a passagem dos anos os dois foram saindo de párias para aquilo que são hoje – heróis.” (Nogueira,2012). Disponível em: <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/o-maior-protesto-da-historia-das-olimpiadas/>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2018.

<sup>65</sup> Referente à *Captain Cook*

<sup>66</sup> *Save a tree, eat e beaver* (Salve uma árvore, coma um castor) é uma piada com expressão urbana que faz referência a “fazer sexo oral em uma mulher” (Informações em: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=save%20a%20tree>. Acesso em: 16 de fevereiro de 2018.

A música que escutamos é *Tacuman*, de Rodrigo e Gabriela, violonistas mexicanos conhecidos internacionalmente por tocar *rock* acústico. Suas músicas, instrumentais e aceleradas trazem composições que mesclam influências de ritmos latinos e *rock*, o que produz um gênero híbrido.

Jesse aparece de cuecas assim como Walter, mas diferentemente do contexto em que se apresenta o outro personagem, elas são vermelhas e fazem parte da composição de uma cena que mistura perigo e sexualidade. Ele está em fuga da polícia, ao mesmo tempo em que parece estar saindo de uma cena de sexo com a vizinha seminua, que aparece lançando suas roupas pela janela. E ainda, Jesse tem o peito tatuado e foge em um carro (também vermelho) a toda velocidade.



**Figura 11.** Carro de fuga<sup>67</sup>

A sexualidade ostentada, o gosto pela velocidade, o flerte com o perigo e o comportamento transgressor são aspectos comumente associados à noção de adolescência desde a década de 50.

O cinema, principalmente hollywoodiano, participou amplamente da construção. Autores como Weinmann (2012) e Corso & Corso (2018), por exemplo, trazem a obra *Rebel Without a Cause* (Dir.: Nicholas Ray, 1955, título traduzido no Brasil por *Juventude*

---

<sup>67</sup> Captura de tela de vídeo disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5rgdOVftBII&feature=youtu.be>, recuperado em 03 de março, 2018

*Transviada*) como emblemática desta nova subjetividade, dessa mutação cujos jovens da época de lançamento do filme foram considerados fundadores.

O filme encontra-se “[...] no epicentro da emergência de uma nova cinematografia – a *teenpics*<sup>68</sup> – e, o que é ainda mais relevante, no olho do furacão do aparecimento de uma nova juventude, dita rebelde sem causa ou transviada: a adolescência” (Weinmann, 2012, p.387). A obra retrata uma geração que teria se tornado influente por algo diferente das imagens heroicas com as quais eram representados os jovens das gerações anteriores, pois seu prestígio relacionava-se com aparentes futilidades, como o estilo de vestir, expressar-se e divertir-se (como o fascínio pela velocidade). E para isso contaram com o cinema e a música – o *rock* – como embaixadores. (Corso & Corso, 2018).

Entretanto, já era possível observar um discurso semelhante em publicações da imprensa inglesa no século XIX, quando esta ajuda a construir o estilo dos jovens delinquentes típicos de uma época turbulenta (no caso, 1898). Estes são vistos com uma mescla de fascínio e rejeição (Corso & Corso, 2018).

Em *Breaking Bad*, as cores primárias utilizadas com frequência para os figurinos e objetos de cena que circundam o personagem Jesse (normalmente vermelho, amarelo e azul vibrantes) remetem, de certa forma, a essa já conhecida mistura. Por um lado, trazem vivacidade à paleta de cores da obra, são chamativas.<sup>69</sup> Por outro lado, vermelho é utilizado em diversas cenas em associação à agressão e violência e amarelo à precaução, “como um aviso que é melhor pisar com cuidado”. (Thomson, 2017).

---

<sup>68</sup> Weinmann, com Passerini (1996) traz que a *teenpicture* – ou, abreviadamente, o *teenpics* – foi uma nova vertente cinematográfica surgida em meados da década de 1950, contemporânea do declínio da produção hollywoodiana clássica. Tratava-se de filmes destinados aos *teenagers*. “Um cinema que adota adolescentes como protagonistas, ao mesmo tempo em que inclui seus problemas e inquietudes no núcleo de suas tramas.” (Weinmann, 2012, p.387). O autor refere, ainda, que apesar de a temática ter ganhado mais notoriedade apenas na década de 50 – mesma época em que a adolescência adquire estatuto legal e organismos estatais são criados para o enfrentamento do problema da delinquência juvenil; “Passerini observa que obras marcantes da explosão adolescente são escritas na primeira metade da década de 1940, mas só obtêm sucesso na segunda parte dos anos 1950: *On the road*, cujo título original é *The beat generation*, é escrito por Jack Kerouac em 1951 e recusado pelos editores até 1957; *Rebel without a cause*, romance de Robert Lindner, escrito em 1944, só se torna famoso em 1955, quando do lançamento do filme homônimo de Nicholas Ray. (Weinmann, 2012, p.387).

<sup>69</sup> Lembremos que amarelo e vermelho e mesmo o azul são cores muito utilizadas em *marketing*, nos logotipos de grandes empresas.

Esse amálgama de fascínio e rejeição é acentuado na composição da imagem do adolescente transformado em uma espécie de fetiche cultural, que veio a se tornar a menina dos olhos de um mercado florescente. (Corso & Corso, 2018).

Após essa apresentação que temos de Jesse Pinkman, somos levados até a sua casa por Walter, que decide visitar o antigo aluno. Ao perceber que tem visita, Jesse tenta se esconder, parece assustado e desconfiado, quer saber por que Walter está ali. Walter diz que está curioso e que embora nunca tenha esperado muito do garoto, metanfetamina é algo que não imaginava. Deixa claro que sabe que Jesse é *Captain Cook*, mas assegura que ninguém está procurando por ele.

Jesse acha que Walter está lá para dar algum discurso sobre “ficar bem com Jesus e se entregar”. Diz, então, que o Ensino Médio foi há muito tempo e que Walter não é bem-vindo de volta. Pede que não faça discursos. Durante todo o diálogo, ele chama Walter de Sr. White.

É então que Walter revela o motivo de seu interesse. Ao saber que Jesse está sem parceiro, dinheiro ou laboratório, devido à apreensão do DEA, ou seja, “não tem nada”, ocorre-lhe propor ao ex-aluno que seja seu parceiro: “Você conhece o negócio e eu conheço a química.”.

Jesse mostra-se perplexo, parece não acreditar no que está escutando. Mas, antes que responda algo, Walter lhe impõe uma escolha: “Nós fazemos isso ou eu te entrego”.

Na breve cena que segue temos, na casa dos White, Skyler e sua irmã Marie<sup>70</sup> conversando sobre as atividades de Skyler (vendas de objetos *on-line* e escritura de contos). Marie faz piada com os lucros de vendas de Skyler e diz que contos não vendem. Em seguida Walter vira tema de conversa e as duas falam sobre como ele está diferente. Skyler diz que está apenas mais quieto e que imagina que seja porque “não deve ser fácil fazer 50 anos”. Marie especula se ele está passando por algum problema sexual. Skyler fica sem jeito, dando a entender que a irmã passou dos limites com seus comentários.

As tomadas seguintes mostram um atrapalhado Walter roubando equipamentos do laboratório da escola e os carregando em caixas de papelão, ao som de um *reggae*. A música se estende para outra cena, em que chega à casa de Jesse com o equipamento. Eles conversam e

---

<sup>70</sup> Interpretada por Betsy Brand. Mais informações em: <http://www.imdb.com/name/nm1336827/>, recuperado em 28 de fevereiro, 2018.

discutem sobre os equipamentos usados para cozinhar. Walter assume um tom professoral e corrige as colocações de Jesse, perguntando se ele não aprendeu nada nas suas aulas de química. Um desanimado Jesse responde: “Não. Você me reprovou. Lembra? ”. “Não me admira” - responde Walter. “Só uma coisa” - diz Jesse - “Isso não é química, isso é arte.”.

Debatem, então, sobre a metanfetamina de Jesse e Walter faz um entusiasmado discurso científico falando da pureza do produto que vão produzir. “Que cumpra o que promete. Sem adulterantes.” Diz, ainda, que não usarão mais o *chili* em pó, marca registrada de Jesse. O rapaz se irrita: “*Chili* em pó é minha assinatura”.

Jesse, no começo da trama, fala de modo entusiasmado sobre seu produto. Há um momento em que questionam um ao outro sobre o porquê de estarem fazendo aquilo e Jesse diz a Walter que é por dinheiro, “principalmente”.

E mesmo que esta pareça a motivação principal do rapaz, sua resposta denota que não é apenas por isso. E a trama desenvolve bem esta questão ao nos mostrar seu progressivo interesse, tanto pelos processos de produção quanto pela qualidade do produto final. Além disso, parece que estas funções de “cozinheiro” e de fornecedor, dizem de um lugar que de certo modo ele tem orgulho de ocupar.

Pode-se perceber, ao longo da história, que Jesse sinaliza dificuldades para encontrar lugar no laço social. Não se sabe ao certo como ele se tornou traficante, isso não é contado. No episódio *IX04 Cancer Man*, conhecemos sua família, quando decide ir para casa dos pais, após ele e Walter terem combinado parar com a produção.

As primeiras imagens que vemos são de uma bela casa em que a mãe, o pai e o irmão jantam ao som de música clássica enquanto falam do dia escolar do menino, de suas atividades extracurriculares e tecem elogios ao garoto.

É quando escutam um barulho no quintal e, ao irem verificar, veem Jesse, que havia chegado em casa pulando o muro. Ele engancha-se em uma cadeira de jardim e tenta tirar a cadeira da perna. Enquanto a família o assiste, o pai pergunta que diabos ele está fazendo ali fora.

Em seguida vemos um *time-lapse* da frente da casa, em que aparece a mudança de luz ao longo das várias horas do dia. *Time-lapse* “[...] é um tipo de cinematografia que registra movimentos sutis aos olhos ao acelerar *frames* de filmagem em pouco espaço de tempo” (Thomson, 2017, p.166). O recurso é frequentemente utilizado em *Breaking Bad* para sinalizar

a passagem do tempo. No caso deste específico, a cena que segue nos ajuda a atribuir sua significação, já que o próximo plano mostra Jesse dormindo em seu antigo quarto. Assim entendemos que ele dormiu por várias horas, até quase a noite do dia seguinte.

Há outra cena em que Jesse aparece no quarto do irmão, Jake, tentando conversar enquanto ele realiza um trabalho escolar no computador. Jake tem muitas medalhas e troféus por diferentes atividades. Jesse parece orgulhoso: “Olha só pra você”. Pede que toque um *Jethro Tull*<sup>71</sup> na flauta, ao que Jake corrige dizendo que é um flautim. Jesse diz então ao irmão que eles deveriam sair mais juntos e que ele poderia lhe dar conselhos se quisesse, pois “nem todo conhecimento vem dos livros” e Jesse “já passou por um monte de coisas”.

É quando a mãe entra no quarto, pergunta se está tudo bem, repete a pergunta a Jake e deixa a porta aberta. Jesse se chateia com atitude, diz que não foi legal, que a mãe deve estar pensando: “Esse traste não vai perverter nosso filho favorito”. Jake, por sua vez, ironiza a posição que Jesse lhe atribui de “favorito”, dizendo que os pais praticamente só falam sobre ele.

Parece difícil a decisão dos pais sobre acolher ou não Jesse em casa novamente. Eles especulam o que será que ele está usando dessa vez, a mãe fala na possibilidade de mandá-lo a um grupo da igreja. E apesar de deixarem claro sua reprovação em relação ao modo de vida de Jesse, os pais são contidos, quase gentis com o mesmo. Não há brigas, nem gritos (ao menos não ainda nestas cenas), mas fica claro que eles não sabem mais o que fazer a respeito do filho mais velho.

Durante esse curto período que Jesse fica na casa dos pais, ocorre que a faxineira encontra um cigarro de maconha escondido. Ele acaba sendo culpado e, por isso, expulso de casa. Porém, quando está indo embora, o irmão vai se despedir e, por meio da conversa deles, ficamos sabendo que a maconha era na verdade do menino mais novo. Ele agradece a Jesse por não ter lhe entregado e pergunta se pode ter a maconha de volta. Jesse pega o cigarro, esmaga, joga no chão e pisa, dizendo: “É só maconha, de qualquer forma”. E entra no taxi.

---

<sup>71</sup> Banda de rock inglesa que esteve em atividade de 1967 a 2011. De construção musical complexa e pouco usual, *Jethro Tull*, que trazia como líder, Ian Anderson, conhecido por um vocal cheio de maneirismos e uso da flauta de forma única. A banda teve como base o *blues rock*, mas ao longo do tempo incorporou influências de diversos estilos como *folk*, *hard rock*, música clássica. Mais informações disponíveis em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Jethro\\_Tull](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jethro_Tull), recuperado em 23 de fevereiro, 2018.

Parece uma tentativa de que o irmão se mantenha dentro dos muros da casa da família, lugar em que ele não vai conseguir ficar.

Nesse meio tempo, também havíamos visto uma tentativa fracassada de Pinkman de buscar emprego, que provavelmente fazia parte da promessa realizada aos pais sobre mudar de vida. Ele pega os classificados, troca as roupas, tenta mudar o jeito de falar. Procura uma vaga de vendedor. Na entrevista diz que embora isso não esteja em seu currículo, ele tem boa experiência em vendas. O possível empregador sorri e fala que a vaga não está disponível, mas mesmo que estivesse eles normalmente exigiriam formação acadêmica e experiência registrada. E então diz que a vaga que poderia ser ocupada por Jesse seria a mesma ocupada por um rapaz que ficava na calçada, na frente da empresa, vestido de dólar (uma espécie de “placa humana”). O rapaz segurava uma seta que tentava ficar girando acima da cabeça e volta e meia deixava cair.

Jesse sai da empresa decepcionado e acaba descobrindo que o jovem vestido de dólar era seu amigo, Badger,<sup>72</sup> que estava trabalhando ali por causa da condicional. O amigo pergunta se ele tem ainda algo para vender e fica chateado quando Jesse diz que está tentando parar. Fala que o produto dele era ótimo. Antes disso, quando estava em seu antigo quarto, ele também havia recebido uma ligação de outro amigo, tentando comprar seu produto e elogiando-o muito.

Depois da tentativa que descrevemos, não vemos mais Jesse procurar um emprego legalizado. Em seguida ele volta a traficar e cozinhar junto com Walter.

O universo da droga, para Jesse, vai além da “viagem”. Ele se identifica com o que cozinha e oferece aos demais. Isso atravessa seu contato com os pares, os temas de conversa, o reconhecimento que recebe do grupo de amigos que vamos vir a conhecer ao longo das temporadas. Esses pares não são apresentados apenas como sujeitos em busca de mais uma dose, embora isso aconteça algumas vezes. Parece haver certa lealdade entre eles. À sua maneira, eles se preocupam uns com os outros e sentem quando algo ruim acontece a um dos amigos. Mas é preciso assinalar que todos os momentos de diversão em grupo que vemos são atravessados pelo uso da droga.

Nessas situações a droga compõe um código, faz função significante, de senha. “E todo um vocabulário, uma gíria funcionam aí, uma língua de iniciados que autoriza certo laço social.

---

<sup>72</sup> Interpretado por Matt L. Jones. Mais informações disponíveis em: <http://www.imdb.com/name/nm2804503/>, recuperado em 28 de fevereiro, 2018.



” (Rassial, 1999, p.98). Isso remete ao que na adolescência ocorre, quando o sujeito busca no grupo de sua geração (grupo de irmãos) um estatuto social que a sociedade não lhe outorga. Assim, na turma, reedita-se o estúdio do espelho. Desta vez, é junto aos amigos que o sujeito constitui a imagem de si. “Tal especularidade grupal, se dá lugar a novas identificações, também oferece o risco de aprisionamentos identitários.” (Weinmann, 2012, p.384). Assim, no caso de Jesse e seus amigos, essa fraternidade identitária é atravessada em muito (embora não apenas) pelo objeto em que a droga se constitui. Mas também se pode observar a importância das gírias, da música, do modo de vestir, entre outros traços. (Weinmann, 2012).

Na próxima cena, Walter e Jesse estão na garagem da casa de Pinkman discutindo onde vão cozinhar. Jesse refuta as sugestões de Walter, que entende serem inadequadas ou de muito fácil apreensão. Os dois ficam pensando possibilidades até que Jesse sugere: “Um *trailer*. É isso que nós queremos.”. “Tipo um *Winnebago*?” – Pergunta Walter. “Sim. Conheço um cara que quer vender o dele. Ele costumava acampar... Mas um laboratório de metanfetamina móvel. Ia ser demais. Dirigir pelo deserto sempre mudando. Ser o mais evasivo possível.” – Fala Jesse, agora um pouco mais entusiasmado. Walter faz expressão de concordância e aparece na cena seguinte retirando dinheiro e entregando ao rapaz para que negocie o *trailer*.

A ideia de um laboratório móvel, de mais difícil apreensão, instalado em um antigo veículo de *camping*, parece uma boa opção para a atividade que pretendem realizar. Além disso, Jesse fica animado com a ideia, associando-a estar sempre mudando de lugar, a ser evasivo. Coloca-se aí a questão de circular pelo espaço e se esquivar, remete à viagem sem ponto de parada. A circulação, a fuga, o pé na estrada e a viagem são significantes aos quais os adolescentes são bastantes afeitos.

A economia social, por sua vez, se organiza de modo a não autorizar muitas circulações. Com exceção do turismo durante as férias, ou de dar uma volta para depois retornar ao seu lugar, é apenas a circulação simbólica (que diz respeito ao dinheiro e as mercadorias) que é comumente autorizada. (Rassial, 1999)

Nesse sentido, a vida adulta traz consigo impedimentos em relação a ir e vir a bel-prazer, que envolvem tanto questões financeiras quanto de tempo. A ideia de um “emprego fixo”, de “sonhar com uma casa própria” e o exercício da parentalidade produzem esses cercamentos de espaço e de tempo. Os adultos estão limitados por exigências de agendas, de orçamentos e, quando têm filhos, precisam ainda adequá-los às necessidades daqueles que estão sob seus cuidados. (Corso & Corso, 2018).

O adolescente, por sua vez, vive a experiência de frequentar lugares coletivos como algo da marcação de uma “saída da família”. É importante circular por cenários como cinemas, cafês, praças, locais de passagem. E há o desejo de colocar o pé-na-estrada, de viajar com a turma. E quando ele percebe que a economia social (na qual é usualmente esperado que encontre um lugar) autoriza apenas a circulação simbólica a qual já nos referimos, “[...] ele tenta circular realmente, através da fuga, pegando a estrada, ou através de outras partidas intempestivas.” (Rassial, 1999, p.87).

Na sequência, em cena que se passa em uma loja de roupas, Walter Jr. está comprando calças e precisa de ajuda para experimentá-las (mais uma vez as calças). Skyler pergunta se ele prefere ajuda sua ou de Walter e o garoto pede pelo pai. Nesse momento, outro rapaz, em grupo, debocha de situação colocada pela deficiência física de Walter Jr., imitando-o e fazendo piadas com o fato de ele precisar de ajuda para comprar as calças. É aí que temos mais uma cena de explosão de Walter.

Enquanto Skyler está se direcionando ao grupo, provavelmente para repreendê-lo, Walter dá a volta na loja e entra por uma porta que o posiciona por trás do garoto, de modo que ele o surpreende, derrubando-o, xingando e pisando em sua perna quando está no chão. “Algum problema para caminhar, chefe?” – Walter pergunta, enquanto o garoto protesta. O rapaz pensa em brigar, mas desiste enquanto Walter o enfrenta verbalmente. A esposa faz expressão de surpresa e Walter Jr. sorri, ao passo que rapaz grandalhão sai assustado da loja, junto com os amigos, chamando Walter de maluco (*psycho*).

### **2.9.11 Hibridismo, humor e alívio cômico**

*Casa de vacas*

*Início da cena 0h 39min*

O plano que segue nos leva de volta para a paisagem do deserto. Temos imagens e som muito parecidos com os de abertura da série e vemos o *trailer* branco estacionado em meio às formações rochosas. Walter salta do *trailer*, olhando ao redor.

Depois Jesse aparece sobre as formações rochosas gritando para Walter: “É. Nada além de vacas. Tem uma casa de vacas enorme a uns 3 km daqui. Eu não vejo ninguém”.

Vemos Walter espremendo os olhos por causa da luz. Ele volta-se novamente para a direção em que Jesse está e pergunta: “Casa de vacas? ”. Jesse responde: “É, onde elas moram. As vacas”.

Nessa cena, podemos ver com mais detalhes o figurino de Pinkman. Ele usa um gorro de lã, calças bastante grandes para o seu tamanho, tênis de skatista, moletom amarelo e um casaco xadrez. O casaco tem mangas longas que quase cobrem suas mãos. “Tanto faz cara. *Yeah!* Vamos cozinhar aqui” – diz Jesse, e pula da rocha em que estava.

Sobre os figurinos, Kathleen Detoro caracteriza o personagem do começo da série como o “*Jesse hip-hop*”. (Thomson, 2017, p.201). Assim, as primeiras peças de roupas dele trazem referências frequentes ao estilo de vestir deste movimento cultural, produção da comunidade negra norte-americana. Assim como o adesivo do punho fechado no carro e a própria trilha sonora, que traz músicas também ligadas ao *hip-hop*, incluindo-se mesmo as suas raízes jamaicanas.

A paleta musical de Jesse, inclusive, é um incremento à paleta de cores, já usualmente utilizada para sinalizar transformações nele e em outros personagens. Com Jesse, houve um cuidado de fazê-lo também pela música. Com isso, o supervisor musical Thomas Golubíc (Thomson, 2017) refere que esta reflete as qualidades aspiracionais de Pinkman, seu desenvolvimento e as transformações em suas circunstâncias. Assim, temos uma composição que inclui, com o passar dos episódios, guitarras e instrumentos inspirados pelo *rock*, *hip hop* pesado, *reggae* e música jamaicana, ritmos caribenhos, *dancehall*, *dubstep* e música eletrônica.

E pensando-se na diversidade de ritmos, bem como nos elementos de caracterização visual, talvez se possa se dizer que o personagem traz consigo certo hibridismo.

A primeira vez que escutamos algo sobre Jesse, trata-se dos policiais discutindo se ele seria um garoto branco ou latino, já que a marca registrada de *Captain Cook* era o tempero típico da comida mexicana (*chili*). E há mesmo em sua caracterização vários elementos relativos ao povo latino, começando pelas músicas, passando pelas expressões linguísticas, pelos convivas, até a família que Jesse chega a constituir com Andrea Cantillo<sup>73</sup> e seu filho, Brock.

Assim, se por um lado, ele é mais um garoto que deseja ser chamado de *Captain* – alusão emblemática, que pode remeter a personagens tipicamente norte-americanos como os

---

<sup>73</sup> Mais informações em: <http://www.imdb.com/name/nm1986960/>, recuperado em 18 de fevereiro, 2018.

admirados heróis dos filmes de guerra, os populares capitães de times de futebol, os super-heróis das histórias em quadrinhos e suas adaptações para o cinema – por outro, ele se denomina *Capitão Cozinheiro*, que tem como marca registrada, para seu ofício anti-heroico um ingrediente tipicamente latino. E como vamos vendo ao longo da série, ele leva esse seu ofício mais a sério do que a princípio se imagina.<sup>74</sup>

Jesse traz assim características que associam elementos da juventude classicamente apresentada pelo cinema desde os anos 60 – como pudemos ver em análise anterior – a elementos relativos aos guetos negro e latino.

E estes guetos carregam sua marca de resistência, pois se sabe que são duas populações historicamente marginalizadas na cultura norte-americana, considerando-se aqui a problemática secular do racismo sofrido pela população negra e as questões mais recentes relativas à imigração do povo latino, também intensamente discriminado. E Jesse certamente não os representa.

Aliás, a série joga com os velhos clichês de vilões, morenos, assustadores e pouco civilizados, sendo subjugados por sujeitos brancos de origem europeia e “de educação mais elevada.”. Nesse aspecto, não difere tanto daquela estrutura realizada nos primeiros filmes de faroeste, em que o índio era representado como “um personagem irracional, selvagem e sedento de sangue” (Vugman, 2006, p.164). Uma história muito antiga e manipulada, carregada da ideologia dos primeiros colonizadores puritanos, de valores e tradições norteados pela conquista territorial.

As diferenças que talvez se insiram em *Breaking Bad* é que a batalha travada não é nem um pouco nobre e que o sujeito “civilizado” acaba se mostrando mais assustador do que aqueles que representariam os *outsiders*. Nesse sentido, *Breaking Bad* se assemelha um pouco mais aos *Westerns* do final da década de 30 e início dos anos 40. Estes trazem tramas também carregadas

---

<sup>74</sup> Outra possibilidade de associação a *Captain Cook*, levando ainda em consideração seu aspecto anti-heroico, é o parônimo *Captain Hook* (Capitão Gancho), arqui-inimigo do garoto que se recusava a crescer. O personagem da obra *Peter Pan* (1911) de J. M. Barrie é bastante popular nos Estados Unidos e tal associação parece permitir desdobramentos interessantes para uma discussão acerca da adolescência, enquanto uma transição que pode se estender por décadas sem chegar a termo (Mano & Weinmann, 2013); bem como acerca do processo de “teenagização da cultura” (Kehl, 2008). (Agradeço à Paula B. Leão, por esta contribuição, relativa ao parônimo, realizada durante a revisão do texto).

de ambivalências, com heróis em conflito com a lei e uma organização social corrupta, com dificuldades em estabelecer “verdadeira ordem e justiça”. (Vugman, 2006, p.170).

De todo modo, é interessante que esses elementos se façam notar, assim como talvez seja interessante notar a posição de Jesse, que tende a se identificar com esses sujeitos.

Retomando a cena, Walter se direciona para o espelho retrovisor do *trailer*, em que pendura um cabide. “Casa de vaca. Que deus me ajude.” – Resmunga, enquanto começa a abrir o zíper das calças. Vemos Jesse se aproximando no contracampo, depois Walter fazendo um esforço para tirar as calças. Em seguida temos um plano aberto em que podemos ver ambos e o *trailer*. Um primeiro plano de Jesse nos mostra ele boquiaberto: “O que você está fazendo?”. Então, no contracampo, vemos a já conhecida figura de Walter usando cuecas brancas.

“Estas são minhas roupas boas. Você não pode ir pra casa cheirando a um laboratório de metanfetamina.” – Responde, enquanto pendura as calças e começa a tirar a camisa. “Sim, você pode. Eu volto” – responde Jesse.

Essas calças são aquelas mesmas que vemos “caindo do céu”, nas primeiras cenas da série. Elas ficarão rolando pelo deserto e as encontraremos novamente adiante, próximo ao final da última temporada, em um episódio intitulado *Ozymandias (T5E14)*.

Um novo plano nos mostra Jesse um pouco assustado, apontando para a direção de Walter e dizendo: “Essas, você vai ficar com essas, certo?” – Referindo-se às cuecas. Walter termina de tirar a camisa e vira-se para o rapaz, dá um suspiro impaciente e diz: “Vamos, está fervendo aqui.”.

“Oh, meu deus.” – Exclama Jesse e pega uma câmera do bolso. Ele então entra no *trailer* filmando Walter, fazendo piadas com seu *look* e sua masculinidade, dá um *close* em seu traseiro.

Walter, concentrado, mexendo nos equipamentos, apenas diz a Jesse que se cale e o ajude. A visão de telespectador é a da câmera subjetiva, alinhada a lente da filmagem. Ele continua fazendo piadas e filmando Walter até que este se vira em direção a Jesse e, ao perceber que está sendo filmado, coloca a mão sobre a lente, interrompendo também a nossa visão.

Assim como esse seu ex-aluno, também já havíamos visto outros jovens estudantes tentando zombar de Walter ao vê-lo em uma situação incomum. E mais uma vez há uma câmera envolvida. Mesmo que no caso de Jesse isso se caracterizasse como uma estupidez a mais –

pois seria uma espécie de registro de um crime, um tipo de rastro – ele não resistiu a filmar o Sr. White trabalhando de cuecas.

Embora o humor não tenha idade, Corso e Corso (2018) observam que ele nunca é tão necessário como na adolescência. Esse humor que tenta desfazer dos mais velhos, essa cumplicidade criada entre os jovens, que se destina a ridicularizar os adultos, de certa forma ajuda a aturá-los. (Corso & Corso, 2018, p.129).

E ainda é preciso considerar que encontros deste tipo, entre um estudante e seu antigo mestre da escola, podem perfazer um desses momentos em que o tempo presente parece “mergulhar na obscuridade entre os dez e os dezoito anos”, que surgem para os sujeitos “[...] dos escaninhos da memória, com todas as suas conjeturas e ilusões, suas deformações dolorosas e seus incentivadores sucessos”. (Freud, 1914/1996b, p.162).

Jesse e Walter já haviam discutido em alguns momentos sobre o conhecimento em química e os procedimentos laboratoriais, referindo-se aos conteúdos dados nas aulas de Química. Walter ficava cobrando-o sobre como não se lembrava do que ele havia ensinado. E embora Jesse tenha feito questão de, em seu primeiro diálogo, sinalizar que o Ensino Médio havia sido há muito tempo atrás, as reclamações que fazia a Walter por “tê-lo reprovado”, o próprio modo como se dirigia ao mesmo chamando-o formalmente de Sr. White e a atitude de tentar ridicularizá-lo parecem sinalizar que certas coisas insistem apesar da passagem do tempo cronológico.

Mas esse tipo de humor, quando Jesse caçoa de Walter, não é o único que aparece na trama e que atravessa a caracterização destes personagens. A composição do personagem de Jesse, bem como as interações que se produzem entre esta dupla improvável que ele Walter formam, certamente são fontes importantes de alívio cômico na obra.

Assim, Jesse aparece seguidamente de maneira desajeitada, caindo, tropeçando, esbarrando, esgueirando-se. E Walter, embora pareça normalmente mais discreto, formal e até mesmo elegante nos movimentos corporais, passa a viver com Jesse situações que por muitas vezes colocam ambos nervosos, ofegantes, agitados ou atrapalhados.

E se alguns destes momentos são bastante tensos, remetendo às perseguições dos filmes policiais, outros trazem essa dimensão mais cômica (ou tragicômica), beirando o ridículo.

Para esses momentos, as comédias são outra fonte notável de inspiração a roteiristas e produtores de *Breaking Bad*. Há influências de comédias sóbrias como *Fargo* (Dir.: Ethan Coen, Joel Coen, 1996)<sup>75</sup> e de fontes mais leves e clássicas como os *Três Patetas* (1922-1970).

Vince Gillian quase sempre fala da necessidade de incluir elementos cômicos para impedir que o tema pesado e sombrio da série venha a se tornar monótono ou insuportavelmente sem vida”. [...] Além da sensibilidade para a comédia, a série também se tornou bem conhecida por escalar atores cômicos contra estereótipos e deixá-los flexionar seus músculos dramáticos. (Thomson, 2017, p.87)

Craston, por exemplo, era uma figura tão conhecida por suas interpretações em comédias que foi questionado pelos executivos da emissora se haveria aprovação do público ao vê-lo em papel tão sombrio como o de Walter White. Além dele, há diversos outros comediantes no elenco, que oferecem um leve contraponto ao programa de assunto decididamente sério.

Ao dedicar-se especificamente ao humor, em texto de 1927, Freud inicia ilustrando suas reflexões justamente com um exemplo que denomina grosseiro, relatando a história de um criminoso, que levado à forca na segunda-feira, comenta: “Bem, a semana está começando otimamente”. A isso ele relaciona a produção de um tipo de prazer humorístico, utilizado como recurso justamente em um momento um tanto sombrio.

O outro tipo de humor que Freud explicita trata-se de

[...] quando um escritor ou narrador descreve o comportamento de pessoas reais ou imaginárias de modo humorístico. Essas próprias pessoas não precisam demonstrar humor algum; a atitude humorística interessa apenas à pessoa que as está tomando como seu objeto, e, tal como no primeiro exemplo, o leitor ou ouvinte partilha da fruição do humor. (Freud, 1927/1996h, p.99).

Em obras como a de nossa análise, esse humor aparece, mas não como tema ou objetivo principal e sim, como já havíamos referido anteriormente, como alívio diante da tensão posta em cena. Assim, soma-se essa característica de uma partilha de produção de prazer a certa elevação diante das aflições e provocações da realidade.

Freud refere que essa grandeza ou elevação típica do humor (também contida nos chistes e no cômico) “[...] reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego. O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer.” (Freud, 1927/1996h, p.100). Há assim uma insistência

---

<sup>75</sup>Cuja trama inspirou uma série homônima de humor negro e drama, dirigida por Noah Hawley, no ar desde 2014 pela emissora FX.

em não ser afetado por traumas do mundo externo, em afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais.

E esse é mais um dos aspectos que fazem com que o humor e adolescência tragam afinidades. As preferências estilísticas ou estéticas por piadas e sarcasmos são formas de emprestar alguma leveza aos tempos espinhosos em que se vive. (Corso & Corso, 2018, p.128). É possível pensar também que, por vezes, esses tempos intrincados da passagem adolescente somam-se a atmosfera sombria que configura determinadas épocas e conjunturas sociais, o que daria ainda mais função e peso ao recurso humorístico.

Os autores também salientam a questão de que o humor pressupõe um vínculo, “[...] pois é necessário algum tipo de empatia para entender o subtexto da piada. Graças a isso, com ele, sentimo-nos menos avulsos, menos sós, temos nossa tribo que ri junto do que nos oprime” (Corso & Corso, 2018, p.129). As piadas *nonsense*, por sua vez, seriam uma forma de ataque à racionalidade do mundo. Observando-se o quanto pode ser assustador abandonar a infância e enfrentar a vida adulta, poder fazer piada com o bloco de regras que nos organizam funciona como forma de alívio e permite certa resistência. Como diria Freud, o humor não é resignado, mas rebelde.

### **2.9.12 “Isto é arte, Sr. White! ”: sobre a ciência e a educação.**

Retomando nosso momento de alívio cômico, atentemos para o fato de que a câmera pilotada por Jesse é, ao que tudo indica, a mesma que Walter utiliza para gravar o recado para sua família no início do episódio. Assim, no mesmo episódio, somos duas vezes levados a “filmar” Walter por meio desse equipamento. Em uma das cenas, isso ocorre pelas imagens que ele produz de si; em outra, pela identificação ao olhar de Jesse.

Nesse sentido, o diretor de fotografia Michael Slovis observa que *Breaking Bad* é um estudo de personagem. O trabalho de câmera volta-se para a criação de um “[...] imaginário permanente que captura a história de Walter White enquanto seu mundo mudava”. (Thomson, 2017, p.151). Assim, somos levados ora a assumir a perspectiva de Walter, ora daqueles que o circundam, atravessados por interrogações permanentes acerca de quem é este sujeito e sobre o modo como se relaciona com aquilo que ocorre no mundo ao seu redor. Quem é Walter White e o que ele virá a fazer a seguir são questões que se mantêm em suspenso por quase toda a série, a partir deste primeiro giro que ocorre no *Episódio-piloto*.



As cenas que se seguem trazem uma montagem acelerada, acompanhada de música eletrônica, que resulta em uma composição de procedimentos laboratoriais. Essa é uma das muitas sequências de montagens de cozimentos que foram realizadas. Outras foram utilizadas para mostrar a vendas de drogas, assim como os processos de trabalho de Mike (colocando escutas), de Hank (em suas investigações) e de Skyler (escondendo dinheiro). Seja para retratar o trabalho policial, como para revelar as minúcias das atividades dos sujeitos envolvidos de alguma forma na rede de tráfico, as montagens traziam um cuidado em apresentar os procedimentos e as etapas de trabalho. “Montagens são uma forma maravilhosa de contar uma história complicada de um jeito dinâmico e eficaz.” (Thomson, 2017, p.173).

Assim, podemos ter uma compressão do tempo (procedimentos de horas são mostrados em segundos) sem que, para isso, se perca tanto das minúcias ou da complexidade dos processos realizados. E como a série versa, em diversos pontos, sobre o fascínio pela ciência; que principalmente os procedimentos laboratoriais pareçam dinâmicos, atrativos e ao mesmo tempo rigorosos e detalhados é algo bastante interessante. Tanto em relação a tais procedimentos quanto para a criação dos cenários de laboratórios, a produção de *Breaking Bad* consultou verdadeiros agentes da DEA. Os produtores tinham como objetivo realizar algo “[...] realista sem tornar glamoroso”. (Thomson, 2017, p.194).

Depois dessa montagem, segue-se um plano de Walter em pé, manipulando um pilão sobre uma bancada de madeira. Jesse faz o mesmo, porém sentado e girando em uma cadeira.

As cores do interior do *trailer* remetem às mesmas cores do deserto. Vemos a bancada em madeira e cortinas xadrez em um tom que oscila entre branco, marrom e um amarelado. Vemos as mãos de Walter manipulando habilmente equipamentos e misturando substâncias, em planos-detalhe. Produz-se um líquido rosa e, quando Walter vai realizar sua filtragem, nossa visão se desloca para um plano *plongée*. Nosso olhar também entra nos frascos e se aproxima das etiquetas que nomeiam os produtos. Algumas imagens são subitamente ampliadas.

Em seguida, vemos Jesse trabalhando com fones de ouvido, dançando, girando equipamentos no ar. Ele se atrapalha quando um produto borbulhante começa a produzir espuma e ameaça vazar. Walter vem rapidamente em seu socorro.

Conforme já referenciamos em relação ao seu traço cômico, o corpo de Jesse nos é apresentado constantemente de maneira desajeitada. Somam-se a esse desajeitamento uma agitação e uso de roupas muito largas para o seu tamanho, com mangas das blusas que são mais compridas que os braços, por exemplo.

Esse desajeitamento corporal é também algo comum ao sujeito da adolescência. Muitos destes sujeitos acham-se esquisitos, mostram-se insatisfeitos com o próprio corpo. Os familiares, por sua vez, frequentemente referem-se ao tamanho inadequado das roupas, em alguns casos consideradas muito reveladoras ou muito apertadas, em outros demasiado grandes e desalinhadas.

Em parte, são questões que podem remeter a aspectos culturais não específicos a operação psíquica, como as exigências da cultura sobre os corpos, a traços de estilo e mesmo de identificação grupal. Por outro lado, podem remeter também ao desmoronamento da imagem corporal que o sujeito tinha na infância.

Na adolescência, o corpo transborda e os contornos se movem a cada instante. É por conta disso que a corporeidade parece desengonçada, pois nessa passagem há um retorno da fantasmática do corpo despedaçado e o adolescente precisa tentar dar conta de trocar de pele, às vezes inclusive literalmente. (Weinmann, 2012) A tatuagem, que também podemos ver em Jesse, é uma das representações dessa “troca de pele” literal.

Conforme refere Costa (2004), todas as situações de passagem (como menstruação, adolescência, menopausa) fazem “lembrar” do risco de perda dos limites do corpo – essas “[...] balizas dos contornos corporais que precisam ser construídas no conjunto da relação ao outro, no estabelecimento recíproco de territórios e geografias” (Costa, 2004, p.23).

Devido a isso, o trânsito do corpo da infância para o corpo do adulto, em diversas culturas, costumava contar com o suporte de rituais sociais que utilizavam as marcas corporais. É essa a razão pela qual a iniciação sexual e marcas corporais estão associadas em muitas sociedades.

Ou seja, toda iniciação – implicando a passagem de um estado para o outro – é acompanhada pela realização de marcas na pele, por meio de tatuagens, *piercings* ou mesmo escarificações. São cerimoniais que cumprem a função de ritos de passagem, com mudança de identidade social, que acontecem especialmente na adolescência. (Costa, 2004, p.21).

Esse suporte ao sujeito em busca de subjetivação, de apropriação simbólica, dava-se comumente por meio das construções do sagrado em relação ao corpo, cujo lugar em nosso contexto ocidental moderno foi tomado em muito pelo “discurso da ciência”. Isso, porém, não reduziu a disseminação de marcas corporais, que seguem se apresentando inclusive em grande variedade, não podendo, portanto, ser tomadas apenas como marcas de pertença identitária.

Interrogando-se sobre as significações dessas práticas no contemporâneo, Costa (2004) lembra-nos que uma iniciação diz respeito à passagem a um estado sem representação anterior. A iniciação que ocorre na adolescência coloca em jogo a questão de que uma identidade sexual não é suficiente para conter o gozo, já que sempre há uma medida de dissolução, algo que não pode ser totalmente representado.

Isso faz com que toda iniciação necessite de uma confirmação, de uma inscrição de um traço num registro discursivo. E mesmo que em nossa atual forma de organização social caiba ao sujeito suportar o registro desta inscrição em sua neurose, o traçado dessas marcas no corpo segue ocupando sua função ritual de suporte.

Assim, declarações relativas à sexualidade, desajeitamento corporal, marcas corporais que aparecem na caracterização de Jesse, lembram-nos sobre um sujeito que tem de lidar com a fantasmática do corpo despedaçado. Esta é própria de situações de passagem, de transição de um estado ao outro, em que os contornos da corporeidade se movem e precisam ser reeditados.

Na próxima cena, em um meio primeiro plano, vemos Jesse e Walter lado a lado. Jesse está vestido, mas sem equipamentos de proteção. Walter está de cuecas, avental, luvas e máscara. Logo em seguida, Jesse aparece botando a máscara e observando os produtos, bem de perto, deitado sobre a bancada.

A ação na cena é discreta, porém vai se revelar bastante significativa. Logo em uma das primeiras conversas dos dois personagens acerca do processo de produção, Jesse implica com a orientação de Walter sobre utilizar equipamento de proteção. Porém, em meio a esse “primeiro cozimento”, ele muda de ideia e passa a proteger-se como Walter, na mesma cena em que se mostra visivelmente interessado pelo que acontece no laboratório.

Walter segue manipulando mais alguns equipamentos (uma seringa, uma mangueira...) e produz-se um vapor branco saído de um frasco. Uma tomada muito rápida mostra o *trailer* de fora e podemos ver que de seu teto sai uma fumaça branca e amarelada.

Vemos Jesse de perfil, debruçado sobre bancada com uma pinça na mão. O volume da música baixa ao mesmo tempo em que o observamos dizer: “Isso é vidro de primeira. Jesus! Você conseguiu cristais de cinco e sete centímetros!” Vemo-lo então virar para Walter e dizer, impressionado: “Isso é puro vidro!”.

Walter aparece em contracampo, sentado com os óculos nas mãos. Ele ergue as sobrancelhas, com expressão calma e meio acanhada, olha para baixo e coloca os óculos.

“Você é um artista! Isso é arte, Sr. White! ” – Declara Jesse.

Walter pega a máscara na mão, enquanto responde, em tom solene: “Na verdade é só química básica, mas obrigado, Jesse. Que bom que é aceitável”.



**Figura 12.** Primeira produção<sup>76</sup>

Aquele aparente interesse de Jesse pelo processo de trabalho que Walter realizava nas cenas logo antes acentua-se com a impressão que ele tem ao ver o resultado. A partir daqui veremos aquele Jesse resistente e pouco interessado no que Walter dizia assumir a posição de seu aprendiz atento.

É interessante que, nos momentos, ao longo das temporadas, em que ficamos sabendo de algo mais sobre o passado ou da vida pessoal de Jesse, há sempre uma referência à arte. Na ocasião em que ele visita a casa da família, há uma cena em que ele encontra desenhos da época em que estava na escola - incluindo-se uma caricatura do Sr. White nas costas de uma prova em que ele teve resultado ruim e o professor escreveu: “Ridículo! Aplique-se mais! ” Há também desenhos enquadrados na parede.

---

<sup>76</sup> Figura montada no site: <https://www.montagemfotos.com.br/>, recuperado em 03 de março, 2018; com capturas de tela de vídeo disponíveis no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5rgdOVfiBII&feature=youtu.be>, recuperado em 03 de março, 2018

Ainda, quando está na reabilitação, em um momento de grupo em que é convidado a lembrar de algo significativo, ele conta em detalhes de um processo de produção artesanal de uma caixa de madeira, que o fez receber muitos elogios por suas habilidades com a marcenaria. E também há a garota que parece ser sua maior paixão durante a história, que é uma tatuadora que vive a desenhar e que, inclusive, lhe dá desenhos como presentes românticos.

E é de arte que Jesse chama o que Walter produz ali no *trailer*, o que certamente vai se revelar como sinalizador da qualidade excepcional do produto que vai vir a ser tão famoso na trama; mas isso talvez possa nos sugerir que, para Jesse, o que se passa ali tem uma importância maior.

Assim, Walter passa a ocupar para ele um lugar de referência. A relação é contraditória, por vezes violenta, e Jesse vai interrogar-se muitas vezes se Walter de fato se importa com ele. Mas por um longo tempo não deixa de segui-lo e, de certa forma, de tê-lo como um modelo. O vínculo também se intensifica porque, em meio às enrascadas em que se metem, acabam protegendo-se e salvando a vida um do outro em vários momentos. E, de modo surpreendente, Jesse torna-se um aprendiz aplicado e talentoso. Em uma discussão que ocorre devido a uma das situações mais dramáticas envolvendo a dupla, um Jesse raivoso com as atitudes altamente questionáveis de Walter, diante de muitos pedidos de reparação possíveis, solicita apenas que Walter finalmente admita que sua metanfetamina é tão boa quanto a dele.

Antes de seguirmos tratando da relação de ambos, atentemos para o fato de que toda a história tem como base a relação apaixonada de Walter pela ciência. Na cena em que Jesse se empolga e o elogia, vemos Walter assumir uma atitude modesta. Ele chama o que fez de “aceitável”, o que, de certa forma, condiz com as habilidades que vamos saber que Walter desenvolveu nessa área.

Já pudemos ver, pendurado em uma parede de sua casa, um prêmio Nobel por participação em pesquisa na área de cristalografia. No episódio *IX05 Gray Matter* (Massa Cinzenta) somos apresentados a Elliot e Gretchen Schwartz, donos da multibilionária organização *Gray Matter Industries*. Isso se dá por ocasião da festa de aniversário de Elliot, para a qual Walter e Skyler foram convidados por Walter ter sido colega de universidade de ambos. Descobrimos durante a festa que Walter fundou a empresa junto com o casal, enquanto ainda eram universitários, mas vendeu sua parte para os Schwartz. O nome da mesma é inclusive uma junção de White (branco, em inglês) com Schwartz (preto, em alemão).

Nessa festa, dada por seus velhos amigos, aparece como algo curioso aos antigos colegas, e também ao espectador, o fato de que alguém que carregava certo brilhantismo intelectual tenha se afastado dos círculos científicos. Em algumas cenas pode-se notar até

mesmo um constrangimento no fato de Walter ter como profissão a docência ao Ensino Médio, algo que ele próprio deprecia ou “diminui”, dizendo que passa os dias tentando ensinar a tabela periódica aos adolescentes. Note-se que, em vários momentos da trama, sinaliza-se que sua profissão é algo nobre. Contudo, para o contexto desta festa, diante dos sujeitos que nela circulam, isso não é o suficiente para que Walter possa dizer da mesma sem constrangimentos.

Ainda, quando os ex-colegas se referem a Walter na época em que era um pesquisador, atribui-se a ele algo que remete a uma capacidade visionária ou inovadora (do rapaz que aparecia com soluções cujos problemas faziam as equipes se debaterem por um longo tempo, alguém capaz de pensar “fora da caixa”). Ao que parece, um cientista capaz de trabalhar com *insights*, um criativo.

Mas mesmo sendo muito elogiado na festa, a cena mostra Skyler e Walter bastante deslocados. Marcações que são feitas pelas roupas que vestem, pelos presentes que levam e pelo estilo das conversas estabelecem um contraste entre o casal e os demais convidados. É como se houvesse um protocolo com o qual não estão familiarizados e que, por vezes, nem compreendem. Ao ver Elliot abrir os presentes (em sua maioria ostensivos, como uma guitarra que pertenceu a Clapton) um por um, na frente de todos, expondo quem presenteou, Skyler pergunta ironicamente quantos anos ele está fazendo mesmo, sugerindo que aquilo parece coisa de festa infantil.

O estilo de construção de cenas dessa passagem permite ao espectador questionar-se sobre o que se passou com a carreira de Walter; ao passo que se assinalam os contrastes entre a vida modesta (e, por vezes, difícil) que acabamos de ver que Walter leva e o modo luxuoso como vivem seus antigos parceiros. E embora a relação entre ele e os Schwartz pareça inicialmente amigável e gentil, os desdobramentos na série vão nos mostrando que algo se passou a respeito do rompimento no passado e que a desistência de sua empresa (e de seu grande projeto científico) não se deu como uma simples transação comercial.

Conversas e cenas sequenciais vão sugerir que havia um romance entre Walter e Gretchen. Esta, inclusive, tem um semblante muito parecido com o da mulher de verde que estava na cena do lava-jato (anteriormente descrita), em que Walter desmaia.

Ainda na festa, Walter recebe uma proposta de emprego de Elliot; assim ele poderia usar o plano de saúde da empresa. Walter toma isso por caridade, ofende-se, recusa a oferta e discute com Skyler por ter ido pedir ajuda aos Schwartz. Posteriormente, o casal se oferece para pagar o tratamento de Walter e ele mente para Skyler que aceitou, quando usa na verdade o dinheiro

do tráfico. Isso ainda vai gerar uma discussão bastante tensa com Gretchen, que descobre essa mentira de Walter e pede a ele que pare de usar seu nome para enganar Skyler. Nessa discussão, ficamos sabendo um pouco mais, mas não o suficiente para entender o que de fato se passou entre Walter e seus ex-colegas cientistas.

Mais algumas ambivalências em relação à ciência aparecerão durante a série. Uma delas se dá quando, ao ministrar uma aula, Walter começa a falar aos estudantes sobre a aplicação dos achados científicos na indústria química e termina por problematizar o pouco crédito atribuído aos cientistas. Além disso, fala do modo como seu trabalho é explorado e da apropriação que ocorre pelas grandes corporações, ao que se segue apenas silêncio. Assim, fascinação e desejo de saber, orgulho e, ao mesmo tempo, decepção para com a ciência nos acompanham nessa relação até o final da série.

Sobre o tema, Seligmann-Silva (2015), em seu prefácio para a *O Mal-Estar na Cultura*, faz uma importante observação ao relacionar o texto à outra obra, *O Futuro de uma ilusão* (1927/1996g). Ele coloca que Freud, em 1927, ainda apresentava um entusiasmo em relação à ciência e sua capacidade superior à religião de descrever a realidade e oferecer uma técnica de vida mais saudável.

Conforme já colocamos sobre religião, o nosso protagonista em questão, Walter, nas cenas iniciais, evoca o nome de Cristo ao proferir um xingamento e o do pai deste ao manifestar desespero. Em outro momento, ao ter que decidir se irá ou não matar um homem, realiza uma metódica lista de prós e contras. Na lista de contras, entre outros, insere “princípios judaico-cristãos”. Walter acaba por matar o homem. E afora isso, não temos muitas menções à religiosidade ou espiritualidade. Skyler até tenta que Walter vá para uma espécie de retiro espiritual, algo de que ele se utiliza apenas como alibi para poder se afastar alguns dias e produzir metanfetamina.

Walter revela-se, assim, durante toda a série, um homem de pouca fé... na religião. Porém, já não se pode dizer o mesmo da ciência. Mesmo diante da complexidade da relação colocada, não restam muitas dúvidas de que Walter pode ser caracterizado como um entusiasta das ciências.

E isso se reafirma nas cenas em que ele insiste, em meio à produção clandestina de metanfetamina, em preservar o rigor na produção e em ensinar um desajeitado e distraído Jesse sobre as exigências do método e compreensão dos fenômenos.

Mas continuando a tratar daquilo que nos apresenta *O mal-estar na cultura*, Seligmann-Silva (2015) coloca que, após uma longa doença e em meio ao recrudescimento do nacionalismo nazista, Freud retoma a teoria do impulso de morte/destruição e mostra a ciência sendo tão ilusória quanto à religião.

E *Breaking Bad* parece tratar deste desconsolo, desse desamparo diante da morte e da destruição, de certa forma ao longo de toda a série, apesar dos progressos das ciências.

Mas voltemos, por ora, à relação entre Jesse e Walter. Esta tem muitos toques de fantasia. Quem sabe seja pouco crível para o mundo do tráfico, mas, mesmo sendo assim às avessas, ilegal, questionável, remete à relação professor-aluno. E, ainda, uma relação que tem algo de reparação, de um aluno que finalmente encontra com o professor que insiste em sua capacidade de aprender, que investe nele; e de um professor que finalmente encontra um aluno que o reconhece como um grande mestre, como alguém que tem ensinamentos muito preciosos a lhe transmitir, que reconhece sua “arte”.

E é difícil, conforme coloca Freud (1914/1996b) – em testemunho sobre a emoção que experimenta ao encontrar velhos professores – dizer se o que exerce mais influência sobre os sujeitos e tem maior importância é a preocupação que estes têm pelas ciências que lhes são ensinadas, ou pela personalidade dos mestres. E acrescenta ainda que, no mínimo, essa segunda preocupação constitui uma corrente oculta e constante nos estudantes.

O autor assinala a ambivalência que os sujeitos costumam ter em relação aos seus professores:

Nós os cortejávamos ou lhes virávamos as costas; imaginávamos neles simpatias e antipatias que provavelmente não existiam; estudávamos seus caracteres e sobre estes formávamos ou deformávamos os nossos. Eles provocavam nossa mais enérgica oposição e forçavam-nos a uma submissão completa; bisbilhotávamos suas pequenas fraquezas e orgulhávamo-nos de sua excelência, seu conhecimento e sua justiça. No fundo, sentíamos grande afeição por eles, se nos davam algum fundamento para ela, embora não possa dizer quantos se davam conta disso. Mas não se pode negar que nossa posição em relação a eles era notável, uma posição que bem pode ter tido suas inconveniências para os interessados. Estávamos, desde o princípio, igualmente inclinados a amá-los e a odiá-los, a criticá-los e a respeitá-los. A psicanálise deu nome de ‘ambivalência’ a essa facilidade para atitudes contraditórias e não tem dificuldade em indicar a fonte de sentimentos ambivalentes desse tipo. (Freud, 1914/1996b, p.163).

Atitudes emocionais dos sujeitos para com pessoas que lhes são de tamanha importância são influenciadas por padrões de relacionamento com aqueles que são suas figuras parentais e seus pares desde períodos mais primitivos de sua existência. Os sujeitos podem posteriormente desenvolver e transformar estas relações, mas uma marca das mesmas deve insistir. Assim,



relacionamentos posteriores acabam sendo obrigados a arcar com uma espécie de herança emocional, defrontando-se com simpatias a antipatias que não são necessariamente produções próprias.

É assim que, aos professores, são transferidos o respeito e expectativas ligadas às figuras parentais da infância, bem como são destinados a estes os confrontos e as ambivalências que remetem a vida familiar dos sujeitos. Freud (1914/1996b) coloca que, a menos que se leve em consideração os ocorridos nos lares dos sujeitos pelos idos da infância, os comportamentos destes para com os professores seriam em muitos momentos não apenas incompreensíveis como também indesculpáveis.

Podemos pensar aqui que as birras, o desafio, a desatenção e mesmo o desrespeito que vemos o Sr. Walter suportar por parte de alguns estudantes (incluindo Jesse) não remete apenas a relação que propriamente se estabelece entre professor e aluno. Há provavelmente uma boa parcela de determinação destas atitudes apoiada em vivências familiares e infantis, o que não anula a possibilidade de que ocorram transformações nas mesmas.

A esse campo que se constituiu entre o professor e o aluno e que estabelece as condições para o aprender, em psicanálise, dá-se o nome de transferência.

Freud mencionou a palavra transferência, pela primeira vez, em A interpretação dos sonhos, livro de 1900. Ali, ele escreveu que alguns acontecimentos do dia, restos diurnos, eram transferidos para o sonho e modificados pelo trabalho do próprio sonho. Via-se o rosto de uma pessoa durante o dia e, à noite, no sonho, aquele rosto aparecia modificado; por exemplo, de barba. Ou envelhecido. Ou com outro nome. O sonho "trabalhava" aquele resto diurno para ele transferido. (Kupfer, 1989, p.87).

Essa manifestação inconsciente revelou-se primeiramente na relação médico-paciente. E Freud acabou dando-se conta de que ela acontecia também nas diferentes relações estabelecidas pelas pessoas no decorrer da vida. Esses protótipos infantis se atualizavam, assim, por meio dos encontros com outros sujeitos. Porém é importante considerar que assim como nos sonhos há certo trabalho, ou modificação. Ocorre, portanto, uma montagem com significação diferente, sendo que o desejo investe formas esvaídas de sentido (que às vezes parecem até insignificantes) com um novo significado. O desejo opera um deslocamento, uma transferência. (Kupfer, 1989).

Assim, a transferência de sentido que ocorre entre os restos diurnos e os elementos do sonho ocorre igualmente em relação ao analista e, de modo análogo, em relação ao professor. Miller afirma que a transferência, no sentido psicanalítico, se produz quando o desejo se aferra a um elemento muito particular, que é a pessoa do analista. Parafraseando-o, podemos dizer que na relação professor-aluno, a transferência se

produz quando o desejo de saber do aluno se aferra a um elemento particular, que é a pessoa do professor. (Kupfer, 1989, p.91).

Não se trata aqui, portanto de uma simples transferência de estereótipo (do clichê que vai da figura dos pais à do professor, por exemplo), mas de que o desejo inconsciente busca aferrar-se a “formas” como a do professor, que se torna depositário de um sentido, de algo que pertence ao sujeito, ao aluno. E é isso que torna essas figuras inevitavelmente carregadas de uma importância especial, da qual emana certo poder que, inevitavelmente, um professor tem sobre o estudante, por exemplo. Assim, da transferência de sentido decorre uma transferência de poder. (Kupfer, 1989). E essas questões de poder vão perpassar a relação que se estabelece entre Walter e Jesse em muitos momentos.

Assim, quando Walter fala modestamente sobre seu produto, Jesse reitera seu deslumbramento:

“Aceitável?” – Questiona ele, rindo – “Você é o deus da culinária. Todo viciado daqui até Timbaktu vai querer provar”. E então esfrega as mãos e diz: “Tenho que experimentar isso!” Walter se levanta e intercede: “Não. Nós só vendemos, nós não usamos isso.” No contracampo, vemos Jesse perguntar: “Desde quando? Você andou assistindo muito *Miami Vice*.<sup>77</sup> Isso não acontece.”

Walter faz uma expressão de desconforto e pergunta: “E então, o que agora?” Jesse olha para ele em silêncio, de olhos arregalados. “Como nós procedemos?” – ele continua. “Cozinhamos mais amanhã. Enquanto isso, sei exatamente com quem vou falar.”

Aqui temos uma piada de Jesse em relação ao que seria uma visão ingênua de Walter sobre o mundo do tráfico, sugerindo que suas concepções são baseadas na ficção. Ele demonstra certo *mal-estar* em relação ao fato de Jesse ser usuário do produto.

Essa faceta de Jesse como usuário aparece em alguns momentos da série, acentuando-se em elementos relativos a uma toxicomania. Já havíamos falado da questão da droga como uma espécie de código em seus relacionamentos com os grupos de pares. O sujeito com quem Jesse vai falar é um dos traficantes com quem trabalhava. Porém, antes que nos encaminhemos

---

<sup>77</sup> “*Miami Vice* foi uma série de televisão americana muito famosa na década de 1980. A série passa-se na cidade de Miami e gira em torno de dois policiais, interpretados pelos atores Don Johnson e Philip Michael Thomas. A série retrata o submundo dos cartéis, corrupção e droga.” Informações disponíveis em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Miami\\_Vice](https://pt.wikipedia.org/wiki/Miami_Vice). Acesso em: 25 de fevereiro de 2018.

para o final, é importante realizar uma breve discussão acerca da questão da toxicomania evocada pela trajetória de Jesse Pinkman na série.

E é interessante notar que, embora inicialmente não pareça que Jesse tenha dado atenção ao que Walter coloca, logo em seguida vamos vê-lo replicando o comportamento do professor, tentando explicar ao amigo Badger que eles não devem usar enquanto produzem.<sup>78</sup>

E quanto mais Jesse se envolve com a dimensão do trabalho de químico, mais se distancia da dimensão da toxicomania, embora isso aconteça de forma sutil ao longo da série, não sem controvérsias ou idas e vindas. É como se, em meio a esses processos de trabalho, Jesse fosse aprendendo, sob a vigência de Walter, a estabelecer maior organização e controle sobre seus impulsos. E há um momento em que ele chega a organizar uma espécie de reunião com seus amigos/distribuidores em sua casa, com alguns comes e bebes. Nesta, ele explica aos colegas não que não haverá tóxicos, já que estão tratando de trabalho. Eles acham estranho, mas a esta altura já estão todos envolvidos com a “empresa” e o respeitam, quase com certa admiração.



**Figura 13.** Superlaboratório<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Entretanto é visível que a transferência entre Badger com Jesse não é da mesma ordem da de Jesse para com Walter. Isso faz com que a dinâmica da dupla seja bem diferente e a tentativa de produzir com Badger não tenha sucesso.

<sup>79</sup> Recuperado em 04 de março, 2018, de [https://media.npr.org/assets/img/2014/10/21/ea378e8d-4dbc-05cd-f811-4883e0a6fa8c\\_barrel2\\_bb4-1- wide-a6580bf0ede0555b4507fe4a2d2796ae347d2796.jpg?s=1400](https://media.npr.org/assets/img/2014/10/21/ea378e8d-4dbc-05cd-f811-4883e0a6fa8c_barrel2_bb4-1- wide-a6580bf0ede0555b4507fe4a2d2796ae347d2796.jpg?s=1400)

Isso se dá, contudo, na mesma temporada em que Jesse conhece Jane<sup>80</sup>, apresentada como toxicômana em processo de recuperação. E eventos trágicos relacionados ao mundo do tráfico de drogas acabam se associando a uma recaída por parte do casal. É nessa situação que Jane apresenta Jesse à heroína. A cena que segue (*Episódio Mandala, 2x11*) testemunha uma faceta dessa relação do personagem com o tóxico, em momentos que remetem a questão da toxicomania.

### **2.9.13 As drogas e os infinitos**

#### *Heroína – Episódio 2x11 Mandala*

*Início da cena: 0h35min*

A cena se inicia com um plano detalhe de uma colher contendo a substância borbulhante, sendo aquecida pela chama azul de um isqueiro. No contracampo vemos Jesse olhando para o procedimento, que é realizado pelas mãos femininas de Jane. Seguem-se alguns planos de Jane manipulando a colher com a droga e também uma seringa. Logo após vemos a garota, com este último objeto na linha dos olhos, analisando-o e dando batidinhas com a ponta das unhas, com precisão. Vemos também Jesse observando com expressão de espanto.

Ela coloca a seringa entre os dentes, tira o cinto das calças e o enlaça no entorno do braço do jovem rapaz. Olha-o nos olhos e diz: “*Hold up*” (algo equivalente a “segure firme”, também usado como expressão equivalente a “mantenha-se forte”). E vemos mais um plano detalhe, dessa vez do braço de Jesse, ganhando duas batidinhas.

“Qual é a sensação?” – Jesse pergunta. “Pode dar um calafrio.” – Responde Jane. “Não esqueça que isso passa. Você vai ver.” – completa, sussurrando, e beija Jesse. A cena desse breve diálogo se dá em campo/contra campo, filmado em plano fechado, expressando intimidade. O beijo que segue é filmado em primeiríssimo plano.

Quando o beijo se encerra, o casal fica se olhando por alguns segundos. Ela diz: “Eu te encontro lá.” Vemos Jane injetar a substância em Jesse e mais um plano detalhe da seringa,

---

<sup>80</sup> Interpretada por Krysten Ritter. Mais informações em: <http://www.imdb.com/name/nm1269983/>, recuperado em 25 de fevereiro, 2018.

dessa vez se enchendo de sangue. Em seguida, a expressão de Jesse se modifica abruptamente e ouve-se música. A câmera que estava em ângulo normal, no nível dos olhos dos atores, passa a filmar em *plongée* (mergulho), A também chamada “câmera alta” fica acima do nível dos olhos de Jesse, voltada para baixo.

O plano que segue nos mostra o personagem experimentando uma sensação que remete a algo regido pelo princípio do prazer. Nele, o acompanhamos sendo suspenso no espaço e ficando cada vez mais “alto”. Jesse parece estar prazerosamente desconectado do que acontece no mundo externo. Percebemos que a namorada segue no lugar em que se encontrava antes e, embora pareça estar fazendo uso da mesma substância, a viagem de Jesse é solitária.

Ao fundo escutamos a música *Enchanted* (1959), da banda *The Platters*, com uma letra que fala sobre: *viver em um sonho que parece encantado, amantes incandescentes, tocar estrelas, as maravilhas da noite, êxtase divino, sonhos inclinados através dos olhos de um amante.*

Remete-se aqui a um gozo sem barreiras, extasiante. Há um outro que ali está apenas para oferecer um olhar e um encantamento, para uma obtenção de satisfação transcendente e total.



**Figura 14.** Heróína<sup>81</sup>

Uma observação sobre a cena é que ela, entre outras que mostram a experiência de Jesse com os tóxicos, foi escolhida pelo efeito de câmera a partir do qual se pode observar a distinção entre aquilo que a câmera consegue transmitir e o que se transmitiria pela forma escrita, por exemplo. Aponta-se aqui para os recursos singulares da linguagem cinematográfica.

E a partir desta cena, podemos também tratar do que Rassial (1999) coloca acerca da experiência toxicomaníaca a respeito do espaço e do tempo no uso da droga, que muito tem a nos dizer sobre a adolescência.

---

<sup>81</sup> Montagem realizada pelo site <https://www.montagemfotos.com.br/>, recuperado em 04 de março, 2018; com imagens obtidas por meio de captura de tela, de vídeo disponível no *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=5rgdOVftBII&feature=youtu.be>, recuperado em 04 de março, 2018.

O autor analisa os diferentes efeitos buscados nos engajamentos toxicomaníacos. São efeitos denominados *planador*, *trip*, *flash*, *speed*. Cada efeito está ligado a um tóxico ou a uma série deles e determina diferentes transformações do campo perceptivo e sensório-motor. E todos têm em comum uma “[...] transformação do tempo e do espaço cotidianos e a produção de um outro tempo e um outro espaço, fenomenologicamente próximos dos modos percepção psicóticos” (Rassial, 1999, p.96). Rassial aponta ainda para uma similitude com as narrativas de ficção científica, tão apreciadas pelos adolescentes, como se a droga desse acesso a uma quarta dimensão.

A cena descrita acima remete a outra, de outra obra, que também trata do uso de heroína: *Trainspotting* (Boyle& Macdonald, 1996). Nessa cena do filme dos anos 90, temos a música *Perfect Day* (1972) de *Lou Reed*.

Na música, o cantor fala de um dia perfeito em que bebe sangria no parque, alimenta animais no zoológico e se esquece de todos os problemas na companhia de algo que não é explicitado pela letra. Por isso, existem muitas maneiras de interpretar a canção. Uma delas diz que “Perfect Day” se refere a algum par romântico de Reed, mas é possível enxergar a composição de uma forma um pouco mais provocativa. Certas pessoas acreditam que o vocalista estava falando de sua relação com a heroína, entorpecente que possibilitaria a perfeição do dia. Esse significado da música fez com que o diretor Danny Boyle a escolhesse para integrar a trilha sonora de *Trainspotting - Sem Limites* (1996), filme sobre a vida de jovens viciados na droga. (Cinema em Cena, 2013) <sup>82</sup>

A composição é ouvida quando o personagem de Ewan McGregor passa por uma *overdose*. Nela, o personagem afunda no chão do quarto, enquanto é acompanhado pelo espectador por meio do mesmo efeito de câmera utilizado em *Breaking Bad*. Em ambas as obras, a viagem relativa às drogas é acompanhada por uma transposição dos limites do espaço.

---

<sup>82</sup> Disponível em: <http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/coluna/ler/396/cinco-m%C3%BAasicas-de-lou-reed-usadas-no-cinema>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2018.



**Figura 15.** Cena de *Trainspotting* (Boyle & Macdonald, 1996).<sup>83</sup>

Aliás, no tocante ao encontro do adolescente com a “experiência da Droga”, Rassial refere que este é contemporâneo à percepção do infinito: espacial, não enumerável, mas real. E há ainda um infinito temporal correspondente, no apagamento da primazia dos pais, à cadeia de gerações, que remete a um tempo “imemorial”, só simbolicamente pontuado pela transmissão (Rassial, 1999, p.96).

---

<sup>83</sup> Montagem realizada pelo site <https://www.montagemfotos.com.br/>, recuperado em 04 de março, 2018; com imagens obtidas por meio de captura de tela, de vídeo disponível no *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=5rgdOVftBII&feature=youtu.be>, recuperado em 04 de março, 2018.



Assim, o adolescente contesta o significante que organiza a orientação do mundo, que limita nosso saber e orienta nossa percepção, o que contribui para que a adolescência se constitua como tempo de experiências, “[...] no sentido forte: tentar experimentalmente, reconstruir o mundo cuja lógica é posta em causa. Mas é verdade que algumas experiências são mais perigosas do que outras”. (Rassial, 1999, p.25).

Ainda sobre este tema dos usos da droga, voltando à nossa narrativa ficcional, alguns acontecimentos do decorrer da série parecem levar Jesse a um encontro de teor mais crônico ou mais arriscado com o tóxico. Esses momentos parecem ser proeminentemente aqueles em que o jovem tem que lidar com os aspectos violentos ou mortíferos desse universo de produção e tráfico de drogas em que se envolve.

Assim, temos uma espécie de tentativa de fuga psíquica desse mundo externo perverso e ameaçador, visto que, fisicamente, Jesse parece não conseguir escapar do mesmo.

Ainda, Jesse e seus amigos, em diversos momentos, parecem estar fazendo com a droga uma brincadeira muito arriscada. Como sinaliza o traço cômico que já havíamos assinalado em algumas cenas e mesmo o modo quase fantasioso como delineiam (ele e os amigos) a rede de distribuição, comparando-se a personagens da ficção.

O brincar infantil, conforme o estatuto dado por Winnicott (1971) – como exercício de transição entre o interior e o exterior, invenção de espaço potencial entre o eu e o não-eu, que mais tarde sustentará o campo cultural do adulto – tem sido diretamente associado ao comportamento toxicomaniaco, em que o objeto tóxico seria uma espécie de derivado do objeto transicional.

Por outro lado, Jesse não consegue assumir o perfil violento ou intimidador que de alguma forma marca os demais traficantes da história. Quanto a isso (a face violenta desse universo), ele parece muitas vezes estar perdido e assustado, sem conseguir mesmo escapar. Parece também sentir-se muito culpado, especialmente quando ocorre a morte de algum personagem que compunha essa rede de relações, quando a droga aparece como um recurso, uma fuga.

Em particular quando ocorrem as mortes de sujeitos com quem se envolve afetivamente (como a do amigo ou da namorada), Pinkman mostra-se devastado. É nesses momentos de luto que a toxicomania assume traços mais proeminentes no personagem e a sua vida aparece como posta em risco pelo abuso de substâncias.

Sobre a perda do objeto amado, Freud (1929) coloca que: “Jamais estamos mais desprotegidos contra o sofrimento do que quando amamos; jamais nos tornamos tão desamparadamente infelizes do que quando perdemos o objeto amado ou o seu amor.” (Freud, 1929, p.75). É no enfrentamento desse luto que a toxicomania se cronifica nesse personagem. Esse tema (luto) também se encontra imbricado a essa passagem adolescente.

E mesmo que o sujeito não venha a ter que enfrentar circunstâncias trágicas como as que aparecem na narrativa ficcional, lembremos que há pelo menos dois trabalhos de luto que remetem à passagem adolescente que temos abordado: o luto pelo corpo infantil (relativo ao real da puberdade) e o luto pela queda dos *imagos* parentais (pelo abalo da função paterna).

#### 2.9.14 “*Nosso novo melhor inferno vívido*”

Mas voltemos à trama, que logo começa a adentrar nesse violento universo do tráfico de drogas ao qual havíamos referido.

Logo depois que Jesse diz a Walter que sabe com quem vai falar (para os próximos passos da venda da metanfetamina que produziram), a banda sonora é invadida por latidos de cachorro e somos levados à cena em que o traficante *Krazy 8*<sup>84</sup> treina um cão, fazendo-o estraçalhar um boneco de pano do tamanho de um humano real, pendurado ao teto de sua sala. O boneco usa roupas vermelhas, mesma cor da roupa de Jesse.

Jesse entra na sala. Tanto o cachorro quanto o traficante mostram-se pouco amigáveis. Ele pergunta sobre Emilio<sup>85</sup>, que é primo de *Krazy 8*. Este, por sua vez, lhe diz que Emílio desconfia que Jesse o tenha entregado à polícia. Jesse mostra-se ofendido com isso. Antes havia dito que o considerava como um irmão. Emílio então aparece, também pouco amigável e *Krazy 8* quer saber onde Jesse conseguiu a droga, dizendo que sabe que não foi ele que cozinhou.

Na tomada seguinte, novamente no deserto, vemos Walter colocando o avental do lado de fora do *trailer*, quando eles chegam em um carro amarelo, tocando *hip hop*. *Krazy 8* sai do

---

<sup>84</sup> Interpretado por: Max Arciniega Mais informações disponíveis em: <http://www.imdb.com/name/nm1362980/>, recuperado em 25 de fevereiro, 2018.

<sup>85</sup> Interpretado por: John Koyama. Mais informações em: <http://www.imdb.com/name/nm0468697/> recuperado em 25 de fevereiro, 2018.

carro rindo e perguntando se Walter é algum tipo de nudista. Elogia o que Walter cozinhou e o convida para cozinhar para ele. Walter diz que estaria disposto a vender para ele, se o preço for justo. O traficante pega um saco plástico de dentro do carro, cheio de dinheiro e mostra a Walter. Em seguida, pergunta se ele está sozinho.

Neste momento, contudo, Emilio sai subitamente do carro e reconhece Walter, dizendo que ele estava lá quando foi pego pelo DEA. Walter tenta negar. Emilio começa a xingar Jesse, chamando-o de dedo-duro. Jesse sai do carro rapidamente, gritando: “Corra, Sr. White! Corra!”, mas tropeça poucos metros a seguir e cai no chão na frente da dupla de traficantes armados. Emilio aponta para sua cabeça, quer acabar com os dois. *Krazy 8* diz a Walter que ele é um artista e que é uma pena ter que matá-lo. Walter então tenta barganhar, pede para ser poupado em troca de ensiná-los a cozinhar. Emilio aparece amarrando Jesse com fita isolante e o chutando.

Desde a cena anterior, em que Jesse busca *Krazy-8*, vemos que ele se coloca em um cenário hostil, que lhe parece arriscado de várias formas. Na cena que o vimos pela primeira vez já apareceram questões relativas à transgressão e ao risco e aqui se acentua como esse risco pode ser mortífero. Ao longo da trama, Jesse vai negociar, e levar Walter a fazê-lo também, com sujeitos de quem declaradamente tem medo. E apesar de amedrontado, não deixa de se colocar em situações das quais por diversas vezes sai inclusive muito machucado.

No processo de ensiná-los a cozinhar, Walter prende a respiração e produz gás fosfina. Escapa do *trailer* e tranca a porta, envenenando Emilio e *Krazy 8*. Eles atiram na porta e tentam forçá-la, mas não conseguem sair. Quando parecem ter parado de se movimentar do outro lado da porta, Walter corre em direção a Jesse para soltá-lo. Mas aí percebe que, próximo ao *trailer*, forma-se um incêndio originado pelo cigarro que Emilio havia jogado fora, por solicitação de Walter, quando estava os ensinando a cozinhar.

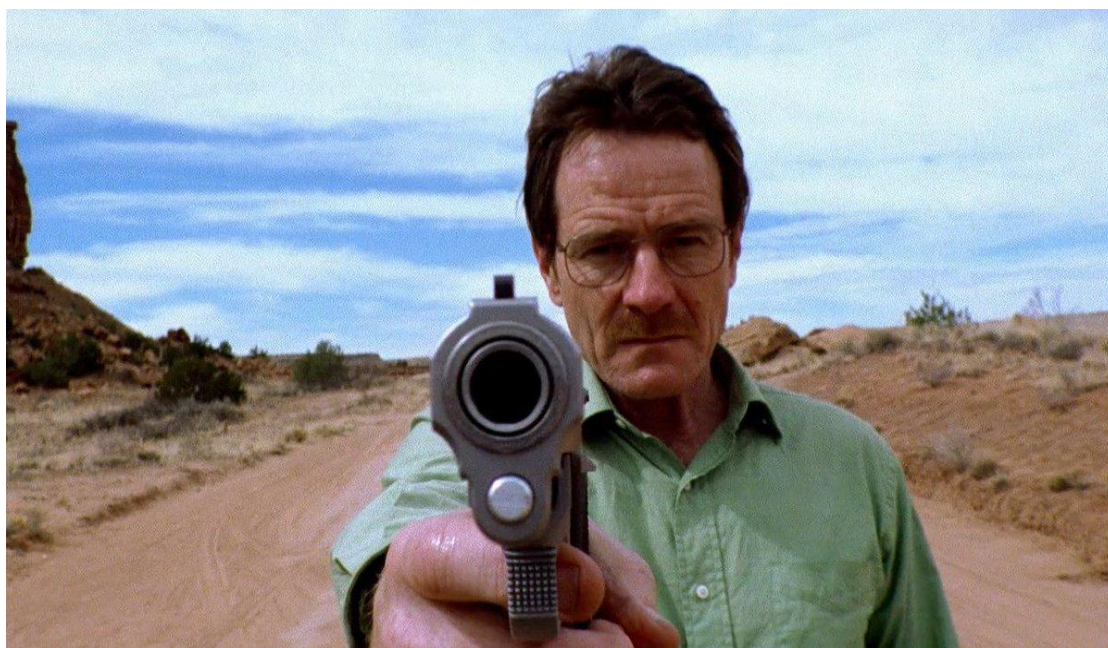
O nosso deserto tem um laboratório fumegante de metanfetamina, violência física, armas de fogo e também arde em chamas. Walter tenta em vão apagar o fogo com os pés e com o avental verde. Em meio a isso o vemos desistindo e temos um quadro com as chamas em primeiro plano, em que ele aparece em meio às mesmas, enquanto olha para os céus. “Albuquerque é o nosso novo melhor inferno vívido, fervendo com justaposições profanas.” (Thomson, 2017, p.17).

Em seguida ele sai correndo, coloca máscara em Jesse. Nessa tomada, podemos observá-lo levando a máscara em direção à câmera, como se ela estivesse sendo colocada no espectador.

Em nova tomada do meio das chamas, vemos a traseira do *trailer* se afastar e ir em direção à estrada, passando pelo carro amarelo. Dessa vez o fogo “amplifica-se”, tomando conta do cenário na tela.

No *trailer*, Walter olha para Jesse desmaiado ao seu lado, em seguida olha para os corpos sendo arrastados no chão de seu novo laboratório. Do lado de fora, seguindo seu retrovisor, vemos o cabide com suas roupas e a calça cai, vindo em direção à câmera. Fomos devolvidos à cena inicial.

Vemos Walter dirigindo freneticamente, derrapando de uma borda à outra da estrada. O *trailer* sai da estrada e, de uma filmagem do chão do deserto, em contra-plongée, passa por cima de nosso campo de visão. A tela escurece e de repente saímos de dentro da arma de Walter, que a aponta olhando diretamente para a tela. A música para.



**Figura 16.** O olhar direto<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Recuperado em 04 de março, 2018, de <https://pbs.twimg.com/media/DV63GBTWsAAZb7t.jpg>

Essa tomada em que a câmera vem “de dentro do tambor da arma e revela uma pistola apontada para nós, segurada por Walter White”, foi idealizada por Vince Gilligan durante a direção do Episódio e realizada pelo diretor de fotografia John Toll. Para a realização foi necessário o aluguel de uma lente chamada *T-Rex* – que tem um metro de comprimento, começa com um diâmetro grande e termina bem pequena na outra ponta – e uso de um tripé. Essa é uma das primeiras inovações da cinematografia de *Breaking Bad*, que acabou tendo como marca registrada tomadas com pontos de vista “estranhos” ao longo de toda a série. (Thomson, 2017, p.152).

Assim, Thomson coloca que “o *palco ameaçador de Breaking Bad*” foi armado através do “uso dramático de ângulos de câmera, técnicas distintas de cores e peças raras de equipamento especial para conseguir cenas que a maioria dos programas nem sequer considera possível” (Thomson, 2017, p.152). Com isso, o autor afirma que a cinematografia da obra oferece aos fãs uma visão distorcida da realidade, que remete à perspectiva da perturbadora jornada de Walter e Jesse ao longo da série.

Conforme observa Michael Slovis houve ainda o cuidado de que cada uma dessas estranhas tomadas estivesse organicamente integrada à narrativa. E para estas, a produção realizou filmagens em que as perspectivas de câmera jogavam o espectador para dentro de covas, pias, privadas, geladeiras, máquinas de ressonância (como vimos anteriormente), máquinas de lavar (como vamos ver a seguir), além da miríade de cenas de ângulos baixos, próximos ao chão (como quando o deserto pegou fogo).

Também houve tomadas que traziam a perspectiva de objetos em movimento, acompanhando a ação dos personagens, por vezes por trás deles (como uma pá sendo carregada sobre os ombros do personagem, por exemplo), como se estivessem sendo seguidos, dando às cenas um tom de vulnerabilidade.

No texto *O estranho* (1919/1996d), Freud interroga-se acerca daquilo que produz efeitos inquietantes nas artes. De acordo com Rivera “[...] o estranho (*Unheimliche*) marca a vacilação em que o familiar (*Heimliche*) mostra-se outro, e o campo da fantasia deixa de ser espelho emoldurando uma realidade homogênea para permitir entrever o avesso inquietante” (Rivera, 2008, p.56). Assinala-se assim, no visual, uma implicação do sujeito. É uma espécie de oscilação frente ao espelho, imagem vacilante que põe em questão o lugar do eu.

Devido a isso, por mais familiarizados que estejamos com esses nossos personagens, em *Breaking Bad* somos sempre jogados em lugares inusitados e, por meio de perspectivas vertiginosas, levados a nos intrigar diante da imagem dos protagonistas.

E além da perspectiva e dos movimentos de câmera, há algo mais, já que Walter White, ao passo que nos aponta uma arma, olha-nos diretamente. Esse olhar direto já havia se ensaiado na cena em que, junto com ele, somos colocados na câmara de ressonância magnética. Lá ele nos olha, brevemente, vira o olhar para um dos lados, olha novamente, vira para o outro. E logo em seguida ficamos sabendo de seu mortífero diagnóstico.

Já na cena da arma, o olhar é mais fixo, não busca outros ângulos. Pereira (2003) associa esse olhar fixo a um olhar de plenitude, “que diz tudo” e nos lembra que a plenitude remete a algo de mortífero, “uma miragem que talvez permitisse a irrupção do estranho, à diferença do olhar quando é lançado mais de lado, oblíquo.”<sup>87</sup> (Pereira, 2003, p.73). Assim, nesta cena em que aparece ora como atirador, ora como suicida, Walter nos olha sem poder angular. A isso talvez possamos associar o que a autora refere como “[...] o olhar sem medição, despido, direto em excesso, o convocador do estranho que pode produzir colapso.” (Pereira, 2008, p.118). E talvez possamos dizer que *Breaking Bad* dialoga com essa noção de colapso.

Sigamos para uma das últimas cenas do episódio, em que vemos um plano aberto de perfil de Walter, parado na estrada, com o *trailer* ao fundo. Escutam-se barulhos de sirene e o vemos novamente de perto, em três planos diferentes (meio primeiro plano, de nuca e de perfil contra-plongée). Sua boca treme. Ele fecha os olhos e ergue a cabeça, coloca a arma ao lado do rosto e diz: “Merda! ”. Ele então baixa a arma e depois a ergue subitamente, colocando-a embaixo do queixo e puxando o gatilho. Nenhuma bala sai. Walter baixa a arma de novamente, esbraveja, tenta mexer nela e atira na estrada. Ele ergue os braços para cima, esbravejando novamente. Parece que desperdiçou sua última bala.

Com expressão de choro, Walter abre os braços, de frente para a estrada, como quem se rende. O som das sirenes parece se aproximar e ele vê que quem vem vindo, na verdade, são os bombeiros (provavelmente por causa do fogo que deixou para trás).

---

<sup>87</sup> A análise sobre a obliquidade do olhar se dá a partir da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, em é colocado em questão o olhar oblíquo de Capitu, bem como os momentos em que Bento Santiago “olha sem poder angular”. (Pereira, 2003, p.77).

A música recomeça. Eles buzinam para que Walter saia do caminho e passam direto. Vemos Jesse saindo do *trailer*, trôpego, tentando tirar a máscara. Ele se aproxima de Walter. Podemos ver sua testa sangrando e seu olho muito roxo.

Jesse pergunta o que aconteceu: “O que fez com eles? ”. Walter responde: “Fósforo vermelho na presença de umidade e calor resulta em hidreto de fósforo. Ou gás fosfina. Uma boa aspirada e...”, abaixa-se e vomita. Jesse vira para o lado, olhando para a estrada. Walter levanta o tronco novamente, com a boca cheia de vômito. Limpa a boca, suspira e diz: “Temos que dar uma geral aqui”.

Inicia-se a música extra diegética. Jesse, sem nada dizer, com a mão na cabeça, olha para Walter entrando no trailer, balança a cabeça e o segue.

Emílio e *Krazy-8* são as duas primeiras mortes dessa jornada em que Jesse e Walter acabam de entrar. Daqui em diante haverá cada vez mais corpos, violência e a ciência será a arma mais forte do arsenal destes nossos anti-heróis. Cada um deles vai reagir à sua maneira. Jesse se tornará “mais maduro” e em alguma medida se fortalecerá, mas também se tornará mais melancólico e o sentimento de culpa vai aparecer em sua caracterização como elemento evidente e atormentador. Walter, por sua vez, vai se caracterizar, progressivamente, por uma “força destrutiva” associada a uma “engenhosidade sombria”. (Thomson, 2017, p.106)

Já tratamos neste estudo dos efeitos catárticos nada desprezíveis de obras como *Breaking Bad*, que carrega um crescimento exponencial da destrutividade e da agressividade. E acreditamos que seria também importante estabelecer alguns diálogos entre esta produção de efeitos e os sujeitos da adolescência (entre os quais a obra é consideravelmente popular). Para tal, é interessante considerar o relevo dos impulsos agressivos na realização dessa operação psíquica.

Ao refletir sobre *o mal-estar juvenil no laço social atual*, por meio de um diálogo realizado com o tema da ultraviolência no filme *Laranja Mecânica*, Pereira e Gurski (2017) retomam a emblemática frase de Winnicott (1975, p.95) “[...] na fantasia inconsciente, crescer é inerente a um ato agressivo”. A partir disto, os autores apostam que a ultraviolência presente no filme em análise “[...] para além das querelas sociológicas e jurídicas, assenta-se igualmente nesta frase por demais condensada, que traz, de saída e de maneira inexorável, três elementos fundamentais, a saber: crescer, ato agressivo e fantasia inconsciente.” (Pereira & Gurski, 2017, p.184).

Os autores levam em consideração também a abordagem lacaniana acerca da pluralização dos *nomes do pai* – e assinalam o desamparo revelado por tal encontro, já que se têm, em uma mesma operação psíquica, a morte deste corpo infantil e o abalo da função paterna (Weinmann, 2012), o que nos permite pensar no trabalho de luto e em certo caráter trágico que a adolescência traz consigo. (Pereira & Gurksi, 2017).

Somada a isso, a separação desta encarnação imaginária do Outro se constitui de certo modo como um ato agressivo (sua morte simbólica). “Logo, constitutivamente, crescer no sentido de se subjetivar implica agressividade, que pode ou não ser exercida com violência”. (Pereira & Gurski, 2017, p.185).

Sigamos para o último trecho fílmico.

Depois dessa cena que vimos no deserto, a tela escurece novamente e a próxima tomada é de dentro da máquina de lavar de Walter, em que podemos vê-lo por trás de notas de dinheiro girando. Ele se aproxima, recolhe as notas e fecha a máquina. A tela escurece novamente e o vemos indo para a cama. Skyler o questiona sobre onde ele andou, pede que ele não esconda as coisas dela. Ele beija a esposa e o episódio se encerra com uma cena de sexo, com um Walter impulsivo e uma Skyler que parece impressionada e um pouco assustada ao mesmo tempo: “Walter, é você? ”.

Essa “lavagem de dinheiro” é a primeira de muitas. E Skyler ainda se deparará com muitas coisas escondidas e ainda muitas outras reveladas. Na sequência dos acontecimentos, ela passará, em algum momento a realizar “lavagens de dinheiro” para o marido, utilizando-se de suas habilidades contábeis oriundas de uma carreira deixada de lado, sobre a qual ainda viremos a saber mais.





**Figura 17.** “Quanto é suficiente?”<sup>88</sup>

Para esconder o negócio crescente de metanfetamina, Skyler e Walter comprarão o lava-Jato de Bogdan, mas as pilhas de notas (assim como as pilhas de corpos) serão cada vez maiores e Skyler em algum momento se perguntará e perguntará ao marido, afinal, quanto dinheiro será suficiente. É uma pergunta que Jesse também fará, assim como os espectadores, porque nenhum dos motivos anteriormente declarados parecerá fazer sentido. É quando Walter revelará a Jesse e a todos nós que, na verdade, não está no negócio pela sua saúde, pela sua família ou mesmo pelo dinheiro, mas pelo “império” (*I’m in the empire business*). (T5E6)

E há um episódio que retoma, por meio de recursos fílmicos, esse significante “império”. Ele é o mesmo em que ocorre o “reaparecimento” das calças que Walter perdera no deserto no *Episódio-piloto*. O nome deste episódio é *Ozymandias* (T5E14).

*Ozymandias* é o apelido grego que foi dado a Ramsés II (1279-1213 a.C), considerado o mais poderoso faraó egípcio. E é também o nome de um famoso soneto de Percy B. Shelley (1792-1822), publicado em 1818. O soneto utiliza a imagem do faraó para tratar da passagem do tempo diante da história de guerras e impérios. Ele aborda ironicamente a megalomania de

---

<sup>88</sup> Recuperado em 04 de março, 2018, de <https://abrilveja.files.wordpress.com/2016/06/breaking-bad-20130927-82-original.jpeg?quality=70&strip=info&w=620>

grandes conquistadores, convidando a refletir acerca da efemeridade e do papel da arte diante de tudo isso. (Carneiro, s/d) <sup>89</sup>

Ouvi um viajante de uma antiga terra  
Dizer: “um par de pernas jaz truncado  
No deserto. E, perto, a areia enterra  
Os restos de um semblante estilhaçado  
Que diz, com lábio e cenho frio de guerra,  
Como à pedra sem vida se esculpiu  
Tais paixões vivas na obra que se fez  
Que a mão logrou e o coração nutriu  
E, ao pedestal, palavras inscritas:  
Meu nome é Ozymândias, rei dos reis,  
Curva-te, Ó grande, ao fausto que ora fitas!  
Nada mais resta, sós, ao longe, à margem  
Da imensa ruína, nuas e infinitas  
As areias compõem toda a paisagem.  
(Scandolaro como citado em Thomson, 2017).

Queda de poder, transitoriedade e o legado das lendas são temas deste poema que ressoam nos episódios finais de *Breaking Bad*. (Thomson, 2017). E embora este não seja o final, nem da série, nem de Walter White, esse é o episódio que marca a perda da família, do parceiro de negócios, do dinheiro, de seu império de poder e metanfetamina. Há um momento no início do episódio em que Walter empurra um galão de dinheiro pelo deserto e passa, sem perceber, ao lado das calças que perdeu no *Episódio-piloto*.

---

<sup>89</sup> Recuperado em 03 de março, 2018, de: <http://www.netmundi.org/home/2017/ozymandias-poema-sobre-tempo-e-poder/>.

A peça de roupa foi colocada de forma sutil, entre o espectador e Walter, mas não necessariamente perceptível.<sup>90</sup> A presença do objeto cênico permite ao espectador produção de sentidos por meio do encadeamento dos dois momentos da obra em que o artefato se coloca. Há uma perda que opera no *Episódio-piloto* e podemos ver (ou não) o objeto perdido, enquanto Walter está ocupado, rolando seu barril de dinheiro pelo deserto.

E algumas cenas após, podemos ver Walter caído, com uma das faces sobre o chão, uma referência à queda da estátua de *Ozymandias*, em ruínas, soterrada pelas areias. O cenário desértico, “em que as areias compõem toda a paisagem”, integram essas duas histórias sobre transitoriedade.

---

<sup>90</sup> Esse tipo de efeito produzido pela calça é comumente denominado *Easter Egg*. A expressão, utilizada em textos não-acadêmicos e discussões do público envolto por essa cultura de séries, pode ser verificada também em alguns trabalhos acadêmicos. Zimmermann, Pires, Pizzol e Santos (2013) colocam que a tradução literal se refere ao ovo de páscoa, que geralmente traz uma surpresa em seu recheio. Por conta disso, o termo passa a ser utilizado para fazer referência a “surpresas” encontradas em obras (literárias, cinematográficas, musicais, etc.) “Surpresas essas que são ocultas, mas ficam claras às pessoas que conhecem o conteúdo referenciado.” (Zimmermann, Pires, Pizzol & Santos, 2013, p.2). Já Bezerra e Covaleski (2015) referem que o termo atualmente é utilizado para tratar de intertextualidades ou referência. Estes *links*, segundo os autores, colocam-se como um desafio aos espectadores; alguns são realmente escondidos e outros expostos claramente. Araújo (2014), por sua vez, define *easter egg* como um segredo virtual.



**Figura 18.** Ozymandias<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> Recuperado em 04 de março, 2018, de <https://i.pinimg.com/originals/98/05/6e/98056e0749d743a953842076001d8e27.jpg>

### 3 DISCUSSÃO

O deserto talvez seja um dos cenários mais representativos do espaço fílmico em *Breaking Bad*. A ambientação nas desoladas paisagens do Novo México traz uma beleza austera à série, trabalhada por meio de amplas tomadas ambientais.<sup>92</sup> Esse “personagem adicional” e nada arbitrário que é “o lugar da ação” estava ali para simbolizar, de partida, a “luta do homem contra a natureza”. (Thomson, 2017, p.158).

Mas o deserto pode também, pela própria amplitude da paisagem, pela extensão em que não se apresentam marcos ou edificações civilizatórias, remeter ao aberto indeterminado, à nossa errância desencontrada, ao estrangeiro familiar que nos habita (Dunker, 2015). Assim, é comum que as narrativas mostrem os sujeitos indo até os desertos para fazer coisas que não seriam possíveis em outros cenários.

Ele é local em que acontecem desde experiências místicas envolvendo uso de tóxicos, passando pelo enterro de objetos e de corpos que não podem ser encontrados, até a produção ilegal de substâncias, como a que assistimos. Lugar de fuga da lei, de escape, de acontecimentos estranhos, o deserto é um lugar em que o sujeito pode não lembrar de seu nome, como diz a canção *Horse with no name*<sup>93</sup>, homenageada pelo título do episódio *3X02 Caballo sin nombre*.<sup>94</sup> É também lugar onde o sujeito sente-se pequeno, desamparado diante do meio, como acentuam as tomadas panorâmicas.

Por outro lado, em *Breaking Bad* há também as locações que simbolizam cercamentos. Assim, a apresentação da rotina de Walter desloca o personagem de um ambiente a outro. Até mesmo seu exercício matinal é enquadrado por quatro paredes. E cada um desses ambientes, em algum momento, aparece tomado por certo *mal-estar*. É quando vemos o sujeito em sua gestão interminável de pequenos conflitos cotidianos.

---

<sup>92</sup> Para o efeito produzido pelas tomadas ambientais em *Breaking Bad*, a produção fez uso de recursos variados como lentes telescópicas, elevadores articulados e *Condors* (dispositivos para erguer a câmera).

<sup>93</sup> *Horse with no name* é um single do grupo britânico *America*, lançado em 1971. “A letra, inspirada no deserto do Arizona e Novo México, descreve uma viagem através do deserto em direção ao oceano.”. Recuperado em 02 de março, 2018, de: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_Horse\\_with\\_No\\_Name](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Horse_with_No_Name).

<sup>94</sup> Agradeço ao Rodrigo T. Wiczorek pelas observações realizadas no grupo de pesquisa acerca do deserto e sua relação com as atividades fora-da-lei que aparecem nas obras cinematográficas.

Para a caracterização dos espaços, a obra faz uso de muitas tomadas ambientais. Assim, antes de adentrarmos nas casas e locais de trabalho, por exemplo, é comum que se anteceda um plano panorâmico revelando a fachada das edificações. Isso não seria algo necessário para nos situarmos, ainda mais considerando os dias de hoje, em que os sujeitos já estão tão “alfabetizados” na linguagem cinematográfica. Poderíamos ser jogados diretamente na parte interna dos ambientes, sem este tipo de convenção e mesmo assim seguir a narrativa instintivamente. Mas *Breaking Bad* parece sempre pôr em questão o lugar da cena.

Isso também ocorre dentro das edificações, nas quais somos levados a conhecer vários cômodos; como a exemplo do início do *flashback*, em que vemos a fachada e depois percorremos três ambientes da casa de Walter em poucos segundos. Nessas cenas há também uma profusão de planos gerais, abertos e médios para localização do sujeito nos espaços.

Adiciona-se a isso o trabalho da direção de arte com os objetos. Há, por exemplo, grande atenção aos veículos com os quais os personagens percorrem locações e que são escolhidos para evidenciar elementos das suas personalidades, como já mencionado. Isso se dá também com as roupas, que comunicam o arco de transformações ocorridas com os personagens. As roupas, aliás, são os elementos em que o rico trabalho com as cores se torna mais evidente. Mas este trabalho também se revela em vários outros artefatos, que de certo modo produzem “rastros”, sinalizando os acontecimentos (como no caso dos fósforos na cena da piscina, em Walter decide “brincar com fogo”).

Repetições também operam nesse sentido, sejam pelas reparações dos objetos, (como o *Easter Egg* com as calças), ou de posicionamentos de personagens (como a queda de Walter com uma das faces sobre o chão). Isso sem falar nas tomadas que levam o espectador a localizações estranhas, permitindo acompanhar os personagens de pontos de vista inusitados, por vezes assinalando perspectivas ou eventos sinistros.

Dessa forma, o trabalho com locações, cenários e objetos que compõem o lugar do filme acaba permitindo a produção de cadeias associativas entre cenas de diferentes tempos da obra. Nesse sentido, Carrière (2015) assinala que o cinema é um engenho capaz de converter o espaço em tempo, e vice-versa.

Tarkovski, por sua vez, coloca que a essência do trabalho de um diretor é “esculpir o tempo”.

Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela — do mesmo modo o cineasta, a partir

de um "bloco de tempo" constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica. (Tarkovski, 1998 p.72).

Aqui o autor refere-se com mais especificidade ao processo de montagem, que ao mesmo tempo perturba a passagem do tempo e lhe dá algo novo, uma expressão rítmica, como na acelerada cena de cozimento de metanfetamina, que nos revelou uma associação de recortes instantâneos de horas de trabalho.

Ainda, Froemming (2002) coloca que há similitude entre os processos de trabalho do montador e o do psicanalista, já que a progressão de cadeia associativa de sujeitos em análise tende a seguir, também, processos de seleção e combinação, assim como o montador seleciona e combina cenas, mediante a realização de cortes. No caso do psicanalista, parte-se “[...] da consigna da associação-livre, tendo a transferência como baliza e a determinação do desejo.” (Froemming, 2002, p.139) O trabalho de selecionar cenas para análise fílmica não deixa de guardar também certa similitude com este tipo de exercício.

E a obra utiliza-se de vários outros recursos oriundos da arte cinematográfica que têm como componente orgânico o “lidar com o tempo”, “[...] quer seja para acelerá-lo, ralentá-lo, cortá-lo ou emendá-lo, dissecá-lo ou até esquecê-lo”. (Carrière, 2015, p.102). E a isso a série ainda acrescenta uma sintaxe própria da categoria de produtos audiovisuais a qual pertence, operando variações desses recursos já conhecidos.

Um exemplo em *Breaking Bad* é a temporalidade inspirada no estilo *Western*, que faz com que a série se mova em um ritmo mais próximo ao dos mitos do que de uma obra naturalista, remetendo-se à tradição dos faroestes (em que esse estilo pode ser observado nas cenas clássicas de duelos e de tiroteios em câmera lenta).

Por conta disso, Thomson (2016) observa que, na série, os acontecimentos parecem se passar em uma espécie de eterno presente:

[...] com a maioria dos marcadores dos dias, meses e anos apagados (às vezes literalmente: se eram encontrados elementos nas cenas que entregavam a data em que as cenas foram filmadas, eles quase sempre apagavam digitalmente para preservar a sensação atemporal do programa). (Thomson, 2016, p.87).

Ao carregar esse recurso para o tempo de uma série, trabalha-se de modo que um único ano da vida dos personagens da trama leve quase cinco para ser contado (desde o *1x01 Piloto* até *5x04 Fifty-one*). Devido a isso, uma parte dos espectadores de *Breaking Bad* passou cinco

anos acompanhando uma obra que, embora trouxesse várias cenas frenéticas, de certo modo deslocava-se em “câmera lenta” e sem marcadores de tempo.

Esse tipo de experiência (em que o espectador passa anos a acompanhar o desenrolar de uma obra) ocorre quando as séries televisivas são apresentadas de modo regular, com uma temporada por ano. Com isso, se um sujeito resolve acompanhar uma série de acordo com suas datas de lançamento, ele pode seguir assistindo à mesma trama, de maneira periódica, por cinco, sete, dez anos ou até mais. Nesses períodos, as séries são lançadas usualmente com episódios semanais, em determinada época do ano, sempre no mesmo horário e dia da semana. São encontros regulares marcados entre a obra e o espectador.

Mas há também o formato diferenciado propiciado pelos serviços de *streaming*, que disponibilizam temporadas inteiras de uma vez (ou a série toda, caso já tenha acabado de ser lançada). Nesse caso, o sujeito pode escolher a frequência e os horários de seus encontros; ou realizar um grande encontro de muitas horas, em que assiste à obra de uma vez só, ou em grandes blocos, realizando o que é comumente chamado de “maratona de séries”.

A própria duração da obra já coloca, por si só, a questão da temporalidade e mesmo do espaço em outro patamar. Há uma amplitude de possibilidades no que diz respeito a percorrer diferentes cenários ou revisitá-los em diferentes momentos, produzindo uma atualização das impressões, às vezes com um espaçamento de anos entre um momento e outro, uma cena e outra. Ainda, há também um “espaço de negociação” maior entre o ritmo que a produção planeja para a obra e o ritmo do sujeito.

Estes elementos, tomados em conjunto, permitem uma variedade de experiências no que tange ao trabalho dos tempos, o que possibilita algumas aproximações a concepções relativas à temporalidade na teoria psicanalítica.

Le Poulichet (1996) refere que a experiência analítica apresenta um tempo que nos desloca de forma muito diversa de uma cronologia, um tempo operado não pelo relógio, mas pela transferência, esta última entendida como tempo de realização dos acontecimentos psíquicos.

O entendimento de escuta flutuante, a partir da perspectiva apresentada, seria o de uma escuta que flutua entre vários tempos, flutua como uma atenção prestada à ordem de sucessões, continuamente aberta e desdobrada em simultaneidades, atenta a cruzamentos de fragmentos de falas, informação e transformação de um fragmento por outro. “Então você está quase no



tempo do sonho, que não é mais que o tempo de transferência: transferência do investimento psíquico de uma representação para a outra” (Le Poulichet, 1996, p.13).

É, por exemplo, uma fala que desperta com intensidade outra fala mais antiga, que anteriormente havia parecido banal, passado despercebida. Esse tipo de movimento instaura na análise “ritmos, laços, composições singulares e identificações movediças” (Le Poulichet, 1996) que revelam um tempo ativo, que inaugura acontecimentos psíquicos.

Mais precisamente, a noção de tempo identificante se imporá aqui, para dar conta do trabalho que se realiza na análise: certas sequências de repetições novas (por exemplo, o encadeamento de um sonho, de associações livres e de um *acting out*) geram um lugar psíquico e modelam identificações movediças, que atravessam o sujeito transformando-o. É em um tempo identificante que ritmos e sequências ligam elementos aparentemente heterogêneos, que se transformam mutuamente, dando *lugares* aos corpos de uma nova maneira. (Le Poulichet, 1996, p.14).

Este curso do tempo que traz de volta um elemento ou um incidente outrora esquecido, não como uma lembrança, mas como um fato que volta a ocorrer, em um novo momento – “que subverte, rasga trama do tempo e por essa rasgadura nos introduz a outro mundo” (Le Poulichet, 1996) – parece servir também para pensar acerca de algo que possibilita a experiência com os produtos da cultura dos quais estamos tratando.

Talvez seja possível, por exemplo, associar este tipo de incidente – que remete a um súbito “brilho de presença” de algo que outrora apenas havia tocado furtivamente a superfície perceptiva – a certas referências que produzem ligações entre elementos de uma cena e outra.

Como exemplo, temos o *Easter Egg* das calças, que nos leva em uma viagem de volta que atravessa cinco temporadas, para ressignificar aquilo que foi o começo de tudo. Há também as cenas de uso da heroína, com efeitos similares de câmera em *Breaking Bad* e *Trainspotting*, quando uma obra leva a ressignificar a outra, permitindo pensar que está em jogo a transposição dos limites do espaço. E ainda as possibilidades de fechar “círculos de tempo” com os *flashbacks*, ou produzir efeitos que remetem a uma parada no tempo, com o apagamento de sinais de sua passagem. Todos estes são trabalhos com os tempos que diferem de uma cronologia e que são passíveis de produzir certas rasgaduras, gerar ressignificações, na medida em as cenas se associam umas às outras.

O espectador, ao ter essas experiências semanais, diárias ou em qualquer que seja sua frequência de assistir à série, insere em sua rotina um espaço em que pode “flutuar entre os tempos” da obra. Mas isso é algo que a literatura também permite, inclusive em termos de

serialidade (há séries de livros, de histórias em quadrinhos e há muito tempo já havia a literatura de folhetim).

É possível “flutuar” em um livro, atentar mais para um diálogo ou descrição do que para outro; assim como também, na leitura de quadrinhos, perceber mais uma parte do trabalho do desenhista (ou do colorista) do que outra, e assim produzir diferentes associações.

Contudo, nas séries, tem-se essa serialidade (associada ao trabalho com o tempo), articulada a dimensões da percepção visuoespacial e auditiva. Os recursos fílmicos permitem ver os movimentos do sujeito no espaço e esse espaço muitas vezes é crível. Além disso, há o som. Associam-se recursos da literatura de folhetim, dos quadrinhos e do cinema. Assim, flutua-se de outra forma.

Podemos ver um desses objetos em cena, ou não. Podemos lembrar em qual cena o havíamos visto antes, ou não. Pode ser que mesmo que não o tenhamos percebido conscientemente em um primeiro momento, ele venha a produzir algum efeito de sentido em uma segunda visada.

Em uma mesma cena, alguém percebe trilha sonora, outro repara nas cores, outro nos efeitos de câmera. Enquanto um sujeito pode associar algum desses elementos ao episódio anterior, outro pode lembrar-se de algo de três temporadas atrás.

E conforme as associações que vão se realizando, as produções de sentido vão se dando de maneira singular, atravessadas por aquilo que é de cada sujeito. E o alinhamento entre presente, passado e futuro, assim como em nossas vidas, é como um cordão percorrido pelo desejo (Freud, 1908/2015). Nestas produções de sentidos sobre as obras, algo do sujeito se evidencia e ele pode falar sobre isso, caso alguém esteja ali para escutar.

E o sujeito da adolescência, por sua vez, também vive um período de rasgaduras e de ressignificações, se havendo com a questão do tempo e do espaço de maneira peculiar.

Conforme já referimos com Rassial (1999), o adolescente atravessa um tempo de recapitulação do estágio do espelho. Nesse *só-depois*, o sujeito precisa se apropriar de objetos que remetem a tempos primitivos de sua existência, ao mesmo tempo em que dele espera-se um projeto de futuro.

Tais efeitos *a posteriori* do estágio do espelho instauram-se a partir da morte do corpo da infância, bem como da queda dos *imagos* parentais. Associa-se a isso a percepção do infinito

temporal, que traz consigo essa dimensão de cadeia geracional, a partir da qual o sujeito pode entender-se como mais um fadado a perecer com o tempo, assim como seus pais, seus avós.

Levando em consideração esses aspectos, pode-se dizer que há um considerável trabalho dos tempos a ser realizado pelo sujeito da adolescência.

Ainda, desde as últimas décadas, a adolescência vem sendo tomada como uma espécie de fetiche cultural, ocupando certo lugar de ideal social contemporâneo. Com isso, associam-se algumas características desse período de passagem a ideias preconcebidas (e consumíveis) do que seja “liberdade”, “felicidade” e “bem-estar”, que operam com forças de imperativos. E o apelo a manter-se “sempre jovem” recai sobre os sujeitos, seus corpos, sobre os laços que tentam estabelecer. (Corso & Corso, 2018) (Mano & Weinmann, 2013) (Kehl, 1998).

Por outro lado, a pressão por maturidade, organização, planejamento e desempenho não cessa e é possível que só aumente. O discurso social de que “as coisas estão cada vez mais difíceis” e de que é preciso fazer cada vez mais (e mais cedo) para conseguir um lugar “junto ao sol” no laço social atravessa décadas.

Desta forma colocam-se ao sujeito exigências ambivalentes. Por um lado, ele é convidado a fazer com o tempo passe devagar (como em uma cena de faroeste), que se apaguem os marcos do tempo e que passagem por “ser jovem” estenda-se indefinidamente; e por outro é convidado a acelerar seus processos (como nas cenas frenéticas em que os personagens correm para salvar a vida), para que possa chegar mais rápido e mais preparado a um determinado lugar no laço social. Isso adiciona complexidade à tarefa de lidar com o tempo.

E além disso esse é um tempo que também se converte em espaço, já que a reedição do estádio do espelho em jogo nesse limite/período traz consigo uma implicação espacial.

O estádio do espelho é uma operação de edificação de um *imago*, que tem como função permitir o estabelecimento de uma relação entre o organismo e a sua realidade, de *Innenwelt* (mundo interior) e *Umwelt* (mundo exterior). Conforme nos coloca Lacan (1949/1998), essa operação repercute em uma série de gestos em que a criança experimenta ludicamente a relação dos movimentos assumidos pela imagem com o seu meio ambiente refletido. É o complexo virtual da realidade que o sujeito reduplica com seu corpo e os objetos que estão em suas imediações.

Particularmente sobre a questão do sujeito no espaço (seu meio ambiente refletido), podemos produzir uma articulação com uma das significações iniciais atribuídas ao termo

“cena” como “lugar imaginário em que se desenrola a ação” (Aumont, J, & Marie, 2006, p.45) Os autores observam que o próprio termo *mise-en-scène* guarda um vestígio do valor espacial da cena.

Lacan analisa ainda os efeitos formadores que uma *gestalt* exerce sobre o organismo. Como exemplo, traz a maturação da gônada na pomba, que tem como condição necessária a visão de um congênere. A isso, Lacan denomina identificação homeomórfica. Aborda também o tema da identificação heteromórfica, que se dá nos casos de mimetismo, por exemplo. Isso o permite levantar o problema da significação do espaço para o organismo vivo. Trata-se então da captação espacial que é manifestada no estádio do espelho, que possivelmente é posta em jogo em sua reedição na adolescência.

O autor lembra-nos, ainda, que os mecanismos psíquicos que envolvem a formação do eu simbolizam-se, oniricamente, por campos fortificados, ou estádios e remetem a escombros, pântanos, campos de luta e castelos – elementos esses que, às vezes, justapõem-se em um mesmo cenário.

Por definição de cenografia, originalmente “a arte de instalar cenários”, temos “a maneira pela qual são representados os lugares”. A arte cinematográfica amplia o sentido atribuído à cenografia, fazendo dela “a arte de definir as relações entre os personagens e arquitetura dos lugares”. (Aumont & Marie, 2006, p.46).

Lembremos então do cuidado que há no que tange à cenografia da obra em análise, em que os espaços pelos quais transitam os personagens são explorados por diversos ângulos, reforçando-se as dimensões de ambientação e localização. E, ainda, da associação desse cuidado ao intenso trabalho de caracterização desses personagens, bem como de expressão das transformações subjetivas ocorridas com eles. Parece haver aí alguns pontos de contato com esta relação *Innenwelt/Unwelt*.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As dimensões espacial e temporal, enquanto estruturantes do sujeito, são exploradas em profusão por meio desses recursos formais presentes em *Breaking Bad*. E ainda, conforme a abordagem dada em algumas cenas, estes aparecem de forma propícia a evocar a questão do *mal-estar*, que já está amplamente presente em aspectos narrativos da série.

Nela aparecem de alguma forma todos os tipos de lenitivos elencados por Freud como “construções auxiliares”, que têm como função auxiliar o sujeito a suportar a vida conforme lhe é imposta. (Freud, 1930/2015).

Assim, nas cenas da sala de aula e do laboratório, temos distrações poderosas como as atividades científicas. Na cena de Jesse com suas duas heroínas, temos entorpecentes que oferecem ao sujeito “melhores condições de sensibilidade”. Na cena do deserto, há uma evocação a símbolos religiosos, que Freud refere certamente cumprir uma função de lenitivo, embora ele diga que “não é simples indicar o lugar da religião nessa série”.<sup>95</sup> (Freud, 1930/2015, p.62). E temos ainda arte enquanto uma satisfação substitutiva. A arte de educar, as atividades artísticas seguidamente referidas por Jesse e a arte de Jane enquanto ela faz parte da trama.

E arte destaca-se aqui não apenas como um elemento de enredo, mas no formato da obra, pelos efeitos de enlace que possibilita junto ao espectador.

Já havíamos assinalado as colocações de Elias (1994/1939) de que, em troca de segurança, os sujeitos acabam aceitando uma vida diária menos emocional e agradável, em que a contenção dos impulsos lhe cobra um peso em *mal-estar*.

Os sujeitos da adolescência, em sua passagem, têm de se haver intensamente com isso, pois se por um lado recebem permissões que as crianças não tinham; em contrapartida têm que abrir mão de certos privilégios infantis e se haver com exigências muito maiores, além de vislumbrar, em um horizonte próximo, várias das limitações típicas da vida adulta.

Walter White, em um primeiro momento da obra, representa tudo isso de maneira exacerbada. É um sujeito adulto vivendo uma fase bem ruim, cheia de exigências, com

---

<sup>95</sup> Na série *Breaking Bad*, da mesma forma, isso também não está bem especificado, mas sua presença é notável mesmo assim.

possibilidades bastante limitadas de obtenção de prazer, em uma existência quase claustrofóbica.

O segundo momento é aquele em que ele chuta todas as regras sociais para o alto, produz uma quebra das convenções para as quais a vida adulta aponta, sem com isso perder seu lugar de respeito no círculo social. Ele também recupera sua potência, deixando de lado as limitações do corpo e cura-se do câncer, espantando a sombra da morte. Mais ainda, enriquece e constrói um império, recuperando tudo aquilo que as escolhas do passado o fizeram perder.

E isso tudo se dá por meio de suas habilidades científicas, que se constituem praticamente como um super-poder, com que este anti-herói de cuecas brancas combate os mais perigosos vilões, raramente saindo com algum tipo de ferimento ou machucado. Walter passa a representar o sujeito pleno, livre, que tem tudo o que quer, que tem a sorte sempre a seu favor e que passa a contar com uma proteção quase mágica das providências do destino. É algo extremamente distante da dura realidade que lhe acometia, e que de certa forma, talvez com uma dose menor de azar, atinja todos os sujeitos. Embora este novo Walter represente um sujeito que inexistente, este é um ideal “vendido” em profusão em nossos tempos.

Assim, nesse início de série, *Breaking Bad* parece se assemelhar à novela de cavalaria da nobreza cortesã, aos filmes de violência e paixão erótica dos burgueses. É uma obra sobre sujeitos da classe média, lidando com o *mal-estar* que lhes é próprio em um período de crise; e sobre um espaço de catarse em relação a isso.

Mas é interessante notar o contraponto oferecido por Jesse, que aos trancos, derrapando-se com dor e morte a todo o momento, segue sua travessia. Diferentemente de Walter, ele goza de pouco prestígio, quase nunca sai ileso das situações em que eles se colocam, machucando-se muito e vendo serem machucados os que lhe são caros. Também parece que em alguns momentos é nele que respingam os efeitos produzidos pela corrida desenfreada de Walter por poder, embora isso seja bastante ambivalente, já que em vários outros momentos Walter lhe salva a vida.

A narrativa da perspectiva de Jesse assinala o caráter insustentável desta errância, assim como o Walter do começo da trama assinalava o caráter insuportável de um excesso de cercamentos. E apesar de todos os contratemplos, pode-se observar que ele não deixa de tentar estabelecer laços e esforça-se por manter aqueles que já tem. Também há um empenho em

deixar uma marca, produzir um traço próprio. Parece tratar-se, afinal, da busca por um lugar que salve o sujeito de uma deriva, sem que para isso se constitua claustrofóbico.

A queda de Walter, ao final, também trata, de certa forma, da deriva de um sujeito que foi desfazendo de todos os seus laços, deixando-se apenas amarrar pelo poder. E mais ainda, trata da questão da transitoriedade, que parece ser parte importante do trabalho dos tempos que cabe à travessia adolescente.

Lidar com as perdas e com o luto, bem como com a constatação de que tudo que é humano perece, é um aprendizado que se impõe de forma pungente nesse período. Como em *Ozymandias*, a arte pode ser um recurso. E talvez ajude lembrar, com Freud (1915/1996c), que o caráter evanescente das coisas não as torna menos belas; pelo contrário...

Assim, segue-se a um tempo de queda (de *imagos*) um tempo de “despertar de primaveras”, com toda a potência que as primaveras têm, para nossas vidas, para nossa história. Quantos eventos históricos importantes já se denominaram primaveras. E eles marcam essa possibilidade de busca por novos ideais, por novos nomes, que não necessariamente já estejam inscritos (embora não deixem de carregar uma herança, uma transferência) em nossos laços sociais já estabelecidos.

## REFERÊNCIAS

- Altman, R. (Diretor) & Preminger, I. (Produtor). (1970). *MASH* (filme). Estados Unidos: Aspen Productions, & Twentieth Century-Fox Film Corporation.
- Araújo, G. S. (2014, 18 de abril). Descubra o que são *Easter Eggs* e onde encontrá-los. *Revista Zupi*. Recuperado em 01 de março, 2018, de [M://www.zupi.com.br/descubra-o-que-sao-easter-eggs-e-onde-encontra-los/](http://www.zupi.com.br/descubra-o-que-sao-easter-eggs-e-onde-encontra-los/)
- Aumont, J., & Marie, M. (2006). *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2a ed.). Campinas, SP: Papyrus.
- Bezerra, B. B., e Covalesk R. I. (2015, setembro). Pós-Modernidade, Entretenimento e Consumo midiático: a Narrativa Intertextual *Bad Blood*. *Anais do 38º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Recuperado em 01 de março, 2018, de <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0980-1.pdf>
- Bolaños, R. G. (Criador e produtor) & Segoviano, E. (Produtor). (1971-1980). *Chaves* (série televisiva). México: Televisión Independiente, e México Televisa.
- Borowitz, A. & Borowitz, S. (Criadores). (1990-1996). *Um maluco no pedaço* (série televisiva). Estados Unidos: National Broadcasting Company.
- Boyle, D. (Diretor) & Macdonald, A. (Produtor). (1996). *Trainspotting* (filme). Reino Unido: Channel Four Films, Figment Film, & The Noel Gay Motion Picture Company.
- Carneiro, A. (2018) Ozymandias: um poema sobre o papel do tempo. In *Netmundi.org. Filosofia na Rede*. Recuperado em 01 de março, 2018, de <http://www.netmundi.org/home/2017/ozymandias-poema-sobre-tempo-e-poder/>
- Carrière, J. C. (2015) *A Linguagem Secreta do Cinema*. (F. Albagli, & B. Albagli, Trad.). Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Chase, D. (Criador). (1999 – 2007). *Família Soprano* (série televisiva). Estados Unidos: Chase Films, Brad Gray Television & Silvercup Studios.



- Cinema em Cena. (2013) Cinco músicas de Lou Reed usadas no cinema. In Clube dos cinco. Recuperado em 01 de março, 2018, de <http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/index.php/coluna/ler/396/cinco-m%C3%BAasicas-de-lou-reed-usadas-no-cinema>
- Coppola, F. F. (Diretor e Produtor), Frederickson, G. & Ross, F. (Produtores). (1979) *Apocalypse Now* (filme). Estados Unidos: Omni Zoetrope.
- Coppola, F. F. (Diretor) & Ruddy, A. S. (Produtor) (1972) *O Poderoso Chefão* (filme). Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Corso, D. L., & Corso, M. (2018). *Adolescência em cartaz: filmes e psicanálise para entendê-la*. Porto Alegre: Artmed.
- Costa, A. (2004). Iniciação e Marcas. In *Adolescência: um problema de fronteiras*. Porto Alegre: APPOA. pp. 21-27
- Costa, A.O. (2016, outubro) Ambivalências do mal-estar: hipocrisia, civilização e cordialidade. *Correio da APPOA*, 260. *A atualidade do Mal-Estar: releituras*. Recuperado em 01 de março, de: [http://www.apoa.com.br/correio/edicao/260/ambivalencias\\_do\\_mal\\_estar\\_hipocrisia\\_civilizacao\\_e\\_cordialidade/375](http://www.apoa.com.br/correio/edicao/260/ambivalencias_do_mal_estar_hipocrisia_civilizacao_e_cordialidade/375)
- Crane, D. & Kauffman, M. (Criadores). (1994-2004). *Friends* (série televisiva). Estados Unidos: Bright Kauffman Crane Productions & Warner Bros Television.
- Derrida, J. (2005) *A farmácia de Platão* (3a ed.) (R, Costa, Trad.). São Paulo: Iluminuras.
- Dunker, C. I. L. (2015). *Mal-estar, Sofrimento e Sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo,
- Elias, N. (1994) O processo civilizador: formação do estado e civilização (Vol. 2). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Obra original publicada em 1939).
- Endo, P., & Souza, E. (2015) Itinerário para uma leitura de Freud. In S. Freud (2015/1930). *O mal-estar na cultura* (Renato Zwick, Trad, 2ª ed.) Porto Alegre, RS: L&PM.

- François, A.P.W. & Froemming, L.S. (2017, Julho). As novas séries, outros tempos e outras cenas. *Correio da APPOA (267) Fora de Séries*. Recuperado em 06 de março de 2018, de [http://www.apboa.com.br/correio/edicao/267/8203as\\_novas\\_series\\_outros\\_tempos\\_e\\_outras\\_cenas/471](http://www.apboa.com.br/correio/edicao/267/8203as_novas_series_outros_tempos_e_outras_cenas/471)
- Freud, S. (1996a) Interpretação dos sonhos. In S. Freud. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira* (J. Salomão, Trad., Vol. 4-5). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1900)
- Freud, S. (1996b). Algumas reflexões sobre a psicologia escolar. In S. Freud. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira* (J. Salomão, Trad., Vol. 13). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1914).
- Freud, S. (1996c). Sobre a transitoriedade. In S. Freud. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 14). Rio de Janeiro: Imago, 1972. (Obra original publicada em 1915).
- Freud, S. (1996d). O estranho. In: S. Freud. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira* (J. Salomão, Trad., Vol. 17). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1919).
- Freud, S. (1996e). Além do princípio de prazer. In S, Freud. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira* (J. Salomão, Trad., Vol. 18). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1920).
- Freud, S. (1996f) Prefácio à *Juventude Desamparada*. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira* (J. Salomão, Trad., Vol. 19). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1925).
- Freud, S. (1996g). O futuro de uma ilusão. In S. Freud. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira* (Vol. 21). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1927).
- Freud, S. (1996h). O humor. In S. Freud: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira* (Vol. 21). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1927).
- Freud, S. (2015). *O mal-estar na cultura* (Renato Zwick, Trad, 2ª ed.) Porto Alegre, RS: L&PM. (Obra original publicada em 1930)

- Freud, S. (2015). O poeta e o fantasiar. In: *Arte, literatura e os artistas*. (Coleção Obras incompletas de Sigmund Freud, Vol. 3). Belo Horizonte: Autêntica. (Obra original publicada em 1908).
- Froemming, L. (2016, Outubro). O presente a presença do Mal-Estar. *Correio da APPOA (260) A atualidade do Mal-Estar: releituras*. Porto Alegre, RS. Recuperado em: 01 de março de 2018, de [http://www.appoa.com.br/correio/edicao/260/o\\_presente\\_e\\_a\\_presenca\\_do\\_mal\\_estar/374](http://www.appoa.com.br/correio/edicao/260/o_presente_e_a_presenca_do_mal_estar/374)
- Froemming, L. S. (2002) *A montagem no cinema e a associação-livre na Psicanálise*. Tese de doutorado do Programa de pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.
- Froemming, L. S. (2000 Junho). Era como num sonho era como num filme. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre: APPOA, n.18, p. 37-54.
- Froemming, L. S. (2004, Agosto). Sonhos e Lembranças no Cinema e na Psicanálise. *Correio da APPOA*, 127, p 7-11. Porto Alegre, RS.
- Froemming, L. S. & Ribeiro, M. R. (2007). Melancolia como herança no filme Cidadão Kane. *Revista Mal Estar e Subjetividade*, 7(2), 385-404. Recuperado em 06 de março de 2018, de [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1518-61482007000200008&lng=pt&tlng=pt](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482007000200008&lng=pt&tlng=pt).
- Fusco, P. & Patchett, T. (Criadores e Produtores). (1986-1990). *Alf* (série televisiva). Estados Unidos: Lorimar-Telepictures.
- Gilligan, V. (Criador e Produtor). (2008-2013) *Breaking Bad* (série televisiva). Estados Unidos: High Bridges Productions, Inc., Gran Via Productions & Sony Pictures Television.
- Goff, I. & Roberts, B. (Criadores). (1976-1981); *As Panteras* (série televisiva). Estados Unidos: Columbia Pictures, Flower Films & Wonderland Sound and Vision
- Groening, M. (Criador). (1989-Atual); *Simpsons* (série televisiva). Estados Unidos: Gracie Films, 20th Century Fox Television, Klasky Csupo & Film Roman.
- Guffey, E.F. & Koontz, K.D. (2014) *Vamos Cozinhar? O guia completo e não autorizado da série Breaking Bad* (E. Assis, Trad.) São Paulo: LeYa.

- Horst, J. (2016, Outubro). O monumento é de papel crepom e prata: desamparo e proteção social. *Correio da APPOA (260) A atualidade do Mal-Estar: releituras*. Recuperado em 01 de março, 2018, de [http://www.appoa.com.br/correio/edicao/260/8203o\\_monumento\\_e\\_de\\_papel\\_crepom\\_e\\_prata\\_desamparo\\_e\\_protecao\\_social/378](http://www.appoa.com.br/correio/edicao/260/8203o_monumento_e_de_papel_crepom_e_prata_desamparo_e_protecao_social/378)
- Kehl, M. R. (1998, setembro). A “teenagização” da cultura. *Folha de S. Paulo, Caderno Mais!* Recuperado em 06 de março, 2018, de <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs20099809.htm>
- Kessler, C. H. (2004). Uma encruzilhada adolescente: entre a identificação e os ideais. (pp. 40-47) In *Adolescência: um problema de fronteiras*. Porto Alegre: APPOA.
- Kirkman, R. (Criador) (2010). *The Walking Dead* (série televisiva). Estados Unidos: Valhalla Motion Pictures & AMC Studios.
- Kupfer, M. C. (1989) *Freud e a Educação: o mestre do impossível*. São Paulo: Scipione.
- Lacan, J. (1998). O estádio do espelho como formador da função do Eu. In *Escritos*. (Vera Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Comunicação feita em 17 de julho, 1949, obra publicada originalmente em 1966).
- Lacan, J. (2003) Prefácio a O despertar da primavera. In *Outros escritos* (Vera Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Obra original publicada em 1974).
- Le Poulichet, S. (1996) *O Tempo na Psicanálise*. Jorge Zahar Ed.
- Lima J. D. (2016, 24 de junho). Qual o significado do gesto de levantar o braço com o punho fechado? *Nexo Jornal*. Recuperado em 01 de março, 2018, de <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/06/24/Qual-o-significado-do-gesto-de-levantar-o-bra%C3%A7o-com-o-punho-fechado>
- Lustoza, R. Z., & Calazans, R. Alcance e valor do Nome-do-pai atualmente: algumas considerações. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v.15, n.3, jul. /set. 2010, p.557-565.
- Mano, G. C. de M., & Weinmann, A. de O. (2013). Você não fala sobre o Clube da Luta: diálogos entre cinema e psicanálise. *Psicologia em Revista*, 19(2), 214-231. <https://dx.doi.org/DOI-10.5752/P.1678-9563.2013v19n2p214>

- Manos, J. (Criador) (2006-2013). *Dexter* (série televisiva). Estados Unidos: John Goldwyn Productions, The Colleton Company, Clyde Phillips Productions, 801Productions, Devilina Productions & Shotime Networks.
- Martin, B. (2014) *Homens difíceis - Os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias* (1 a ed.). São Paulo: Editora Aleph.
- Nogueira, P. (2012, 25 de julho). O Maior Protesto das Olimpíadas. In *Diário do Centro do Mundo*. Recuperado em 01 de março, 2018, de <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/o-maior-protesto-da-historia-das-olimpiadas/>
- Pereira, L. S. (2008). *O conto machadiano: uma experiência de vertigem*. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.
- Pereira, M.R., & Gurksi, R. (2017) A ultraviolência em Laranja Mecânica. In A.O. Weinmann, E. L.A. Sousa, & Froemming, L.S. (Orgs.) *Imagens-textos: ensaios sobre cinema e psicanálise*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Poli, M. C. (2004). Perversão da cultura, neurose do laço social. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 7(1), 39-54. <https://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982004000100003>
- Primeiro Filme. (2017). *Primeiro filme: o livro*. Recuperado em 01 de março, 2018, de <http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/introducao/>.
- Rassial, J. J. (1999) *O adolescente e o psicanalista* (L. M. F. Bernardino, Trad.). Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Ray, N. (Diretor) & Weisbart, D. (Produtor) (1955) *Juventude transviada* (filme). Estados Unidos: Warner Bros Pictures.
- Rivera, T. (2002) *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed.
- Rivera, T. (2008) *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Rivera, T. (2017) O trabalho do cinema. Prefácio ao Livro: A.O. Weinmann, E. L.A. Sousa, & Froemming, L.S. (Orgs.) *Imagens-textos: ensaios sobre cinema e psicanálise*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

- Roddenberry, G. (Criador). (1966-1969). *Star Trek* (série televisiva). Estados Unidos: Desilu Productions & Paramount Television.
- Roudinesco, E., & Plon, M. (1998) *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Scorsese, M. (Diretor), Philips, J. & Philips, M. (Produtores). (1976). *Taxi Driver* (filme). Estados Unidos: Columbia Pictures, Bill/Phillips & Italo/Judeo Productions.
- Seligmann-Silva, M. (2015) A cultura ou a sublime guerra entre Amor e Morte. Prefácio de *O Mal-estar na Cultura*. Freud. Porto Alegre, RS: L&PM.
- Tarkovski, A. (1998). *Esculpir o tempo* (2a ed.), (J. L. Camargo, Trad). São Paulo: Martins Fontes.
- Thomson, D. (Org) (2017). *Breaking Bad: livro oficial*. Rio de Janeiro: DarkSide Books.
- Toei Company (Produtora). (1988-1989). *Jiraiya* (série televisiva). Japão: TV Asahi
- Vanoye, F., & Goliot-Lété, A. (2016) *Ensaio sobre a análise fílmica* (7a ed.). Campinas: Papirus Editora.
- Voltolini, Rinaldo. (2001). Do contrato pedagógico ao ato analítico: contribuições à discussão da questão do mal-estar na educação. *Estilos da Clínica*, 6(10), 101-111. Recuperado em 06 de março de 2018, de [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1415-71282001000100009&lng=pt&tlng=pt](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71282001000100009&lng=pt&tlng=pt).
- Vugman, F. (2006). Western (pp.159-176). In F. Mascarello (Org.), *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papirus Editora
- Weinmann, A. O. Sobre a análise fílmica psicanalítica (17(1), pp. 1-11) *Revista Subjetividades*. Fortaleza. Janeiro de 2017.
- Weinmann, Amadeu de Oliveira. (2012). Juventude transgressiva: sobre o advento da adolescência. *Psicologia & Sociedade*, 24(2), 382-390. <https://dx.doi.org/10.1590/S0102-71822012000200016>.
- Winnicott, D. W. (1971). *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.

Zimmermann, S., Pires, J.J., Pizzol, A.D., Santos, H. (2013) Roteiro do seriado Viral. *XX Prêmio Expocom 2013 – Exposição da Pesquisa Experimental em Comunicação da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. Recuperado em 01 de março de 2018, de <http://portalintercom.org.br/anais/sul2013/expocom/EX35-0292-1.pdf>