

## **Aplicabilidade da poética e retórica aristotélica na construção da estrutura narrativa e na composição do protagonista de *Breaking Bad*.<sup>1</sup>**

Marcelo Seabra Nogueira Mendonça LIMA<sup>2</sup>  
Centro Universitário de Brasília, Brasília, DF

### **RESUMO**

Este trabalho busca compreender a estrutura narrativa da série *Breaking Bad*, utilizando-se de conceitos primordiais da retórica (ARISTÓTELES, 1966), a evolução da retórica e sua aplicação a construção de argumentos (REBOUL, 2000) e, ainda sobre este conceito, sua aplicabilidade em produtos do audiovisual (ALVES, 2011). Em paralelo a análise retórica, também foi estudado o conceito de poética (ARISTÓTELES) e a forma como se assemelha a termos atuais, como *plot twist* e *cliffhanger* (JONAS, 2015) de forma a compreender e atestar que, apesar de separados por séculos, conceitos como poética e retórica são capazes de transcender o tempo e serem utilizados em uma narrativa contemporânea como *Breaking Bad*.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Breaking Bad*; poética; retórica; narrativa; Aristóteles.

### **1. INTRODUÇÃO:**

Tão inusitada quanto sua história foi a origem da série *Breaking Bad*. Vince Gilligan (conhecido por seu trabalho em *Arquivo X* [1993-] e *Hancock* [2008]) encontrava-se angustiado com o ramo do cinema, dizendo que “Na televisão, pelo menos, você escreve uma coisa e, uma semana ou duas depois, aquilo está sendo produzido.” (GILLIGAN apud MARTIN, 2014, p. 330). Em 2005, em uma ligação para um velho amigo da época de *Arquivo X*, Thomas Schnauz, Gilligan se queixava da situação do cinema e indagava quais seriam as outras opções de trabalho além de longas. Nesse momento, algo nasceu.

“Talvez a gente pudesse ser recepcionista no Walmart”, Gilligan disse. “Talvez a gente pudesse comprar uma van grandona e montar um laboratório para fabricar metanfetamina”, Schnauz rebateu. “E quando ele disse isso, pipocou uma imagem na minha cabeça de uma personagem fazendo exatamente isso: um cara comum que decide tomar o ‘mau caminho’ e se tornar um criminoso”, Gilligan contou. A imagem era tão forte que ele desligou e começou a tomar notas rapidamente (MARTIN, 2014, p.330).

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no **IJ 4 - Comunicação Audiovisual** do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 29 de junho a 1 de julho de 2017.

<sup>2</sup> Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda pelo Centro Universitário de Brasília, UniCEUB, email: marceloslima20@gmail.com.

Nesse momento, para Gilligan, nada era mais claro do que o fato de que *Breaking Bad* iria nascer. A premissa logo se formou em sua mente: A história girava em torno de Walter White (interpretado por Bryan Cranston), um professor frustrado de química, incapaz de ganhar dinheiro suficiente para promover uma vida de qualidade à família, tendo de dividir-se entre dar aula em uma escola onde não tinha respeito dos alunos e, na parte da tarde, trabalhar em um lava jato.

Não bastando esse cenário, seu filho Walter Jr. tem paralisia cerebral (assim como seu intérprete, RJ. Mitte) e sua esposa, Skyler White (interpretada por Anna Gunn) está grávida. Mas talvez o problema maior não fosse esse. Em mais uma tarde típica trabalhando no lava jato, Walter começa uma tosse desenfreada e põe a mão no peito e, em menos de minutos, cai no chão.

Na próxima cena, encontramos Walter em uma ambulância, questionando se o plano de saúde cobriria esse gasto, o que denuncia, uma vez mais, sua situação financeira. No desenrolar do piloto, descobrimos que de fato o problema maior era outro: Walter tinha câncer pulmonar em estágio III. A morte era inevitável. E com a ideia da morte, a necessidade de um plano: que legado deixar para a família? Como sustentá-los?

Eis que surge Jesse Pinkman (interpretado por Aaron Paul) na trama: um ex-aluno viciado, traficante medíocre e a porta de entrada para Walter no mundo da produção e venda de drogas. *Breaking Bad* começa desse ponto e essa é a premissa da série: a desconstrução de Walter, o homem bom e medíocre, em Heisenberg, o perigoso chefe do submundo do crime.

No decorrer desses seis anos de duração, o sucesso da série é comprovado pela quantidade de prêmios conquistados: um todo de 230 indicações, das quais, 118 prêmios foram ganhos. (AMCTV, 2014) Além do prestígio e reconhecimento por parte da academia, a aceitação do público é notável. A revista *EMPIRE* (especializada em cinema e TV) realizou uma pesquisa com leitores para descobrir qual o protagonista de séries televisivas consideravam como seu favorito, e a resposta obtida, a partir da apuração de mais de dez mil votos (no mínimo), apontou Walter White. (FORTH1, 2015) Knox (2008) introduz o conceito *American Quality Television (AQTV)*.

“AQTV”(American Quality Television), muitas vezes referenciados pelos seus elevados valores de produção, aspecto cinematográfico e encenação vistosa, hibridismo genérico, credenciais de qualidade, que incorporam o formato storytelling e a complexidade narrativa desenvolvida pelas séries

de longa duração, com ênfase na caracterização em série, ou (nomeadamente no que diz respeito aos programas da HBO) forçam os limites e os tabus através da representação de conteúdos explícitos (KNOX, 2008, p. 271).

Além de podermos considerar *Breaking Bad* integrante desse gênero, em virtude de todas suas características, Brett Martin chega a considerá-la o auge desse novo cenário televisivo:

Certamente, não dava nenhuma pista de que, por trás daquela porta, [...] existia o local de trabalho mais ambicionado em toda Hollywood: a sala dos roteiristas de *Breaking Bad*. E isso não só porque, sem dúvidas, *Breaking Bad* era o melhor programa da TV, tendo em muitos aspectos se mostrando o auge de tudo que a Terceira Era de Ouro tornara possível [...] (MARTIN, 2014, p. 327, grifo do autor).

A escolha dessa série como objeto de estudo é embasada pela relevância que a mesma apresenta, em primeiro lugar, pelos inúmeros prêmios que ganhou (que forçam a qualidade de sua estrutura) e também pela escolha popular em ter Walter White como “o protagonista favorito” (que indica que a forma como foi construído, assim como articula-se e profere seus argumentos, são aceitos pela sociedade).

Para compreender esses dois fatores, serão abordados os conceitos de poética e retórica e por fim, analisadas suas aplicações na construção da série, *Breaking Bad*, e do seu protagonista, Walter White.

## 2. CONCEPÇÕES ARISTOTÉLICAS DE UMA ESTRUTURA NARRATIVA:

Em *Poética*, Aristóteles introduz o conceito de *mimesis*. Tal conceito dita que, independentemente do gênero em que se enquadre, toda e qualquer manifestação artística pode ser vista como uma imitação da realidade ou de uma narrativa (que na época da Grécia antiga, tinha a forma de mito). Dependendo de como se configura tal imitação, Aristóteles aponta os seguintes gêneros: comédia, epopeia, tragédia e poesia ditirâmbica. (ARISTÓTELES, 1966)

Para Aristóteles (1966, p. 74): “[...] a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento [...]”. Nesse gênero de imitação, o desenvolver da história ocorre de acordo com as escolhas e ações de quem a protagoniza. Apesar do filósofo propor inúmeras formas de *mimesis*, esse trabalho irá ter foco único e exclusivo na tragédia, uma vez que a construção de *Breaking Bad* possui grande semelhança à estrutura (e reclusos utilizados) na poética trágica aristotélica.

A definição aristotélica de tragédia é: uma narrativa dramática concentrada num grupo de personagens, em um lugar e período definidos, cuja ação é deflagrada pelas escolhas equivocadas de um protagonista complexo, com consequências que ecoam em todos à sua volta e fazem a plateia refletir sobre a condição humana. Aristóteles teria adorado *Breaking Bad* (BAHIANA, 2013. grifo do autor).

É importante ter em mente que, apesar de observamos uma íntima semelhança da estrutura poética da tragédia, não podemos classificar Walter White como um “herói trágico”, uma vez que a sua história toma rumos trágicos em virtude de suas escolhas, e não por fatores externos, como por exemplo, o “destino”. (ARISTÓTELES, 1966)

O filósofo, ao descrever a tragédia, salienta alguns pontos importantes em sua estrutura, dentre eles, o mito. Por se tratar de uma imitação da realidade e dos contos da época, Aristóteles (1966, p. 75) acredita que “[...] o mito é o princípio e como que a alma da tragédia; só depois vem os caracteres.” Ou seja, a tragédia geralmente apropria-se do mito, tirando dessa narrativa os insumos e inspirações para reproduzi-la de forma fiel, ou como referência para a criação de outras histórias. Ao abstrair a essência do mito, salienta-se a importância da organização dos elementos da trama.

Porém, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é a imitação dos homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas, felicidade] ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. (ARISTÓTELES, 1966, p. 75).

Por meio dessa organização, o artista que promove tal imitação é capaz de, através da natureza de suas escolhas, dar o rumo ditar o desenvolvimento da trama. Ainda sobre a estrutura do poema trágico, Aristóteles (1966, p. 88) afirma que: “Em toda a tragédia há o nó e o desenlace. O nó é constituído por todos os casos que estão fora da ação e muitas vezes por alguns que estão dentro da ação. O resto é desenlace.”

Pelo conceito de nó e desenlace, podemos inferir que a história não é linear. Existem problemas no caminho do protagonista que se apresentam por frutos de suas próprias escolhas, ou por meio de forças externas na história. Cruzar e desfazer tais nós é o que pode levar o herói à ruína (insucesso) ou à glória (sucesso). Conforme a tragédia ocorre, existem dois momentos que virão a acontecer: a peripécia e o reconhecimento.

A peripécia é quando, apesar de tudo indicar que a história seguiria um caminho, ela toma outro, que altera o curso dos eventos de forma marcante. Em paralelo com tempos atuais, podemos interpretar a peripécia como uma forma de plot twist (reviravolta, tradução livre), que “É uma mudança radical na direção esperada ou

prevista da narrativa. ” (JONAS, 2015), ao traçar esse paralelo de conceitos milenares, somos capazes de evidenciar o papel de Aristóteles em tecer a base das narrativas modernas.

Sobre a peripécia, Aristóteles (1966, p. 80. grifo do autor) define:

60. “Peripécia” é a mutação dos sucessos, no contrário, efetuada de modo como; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente. Assim, no *Édipo*, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas relações com a mãe, descobrindo quem êle era, causou o efeito contrário [...]

Podendo acontecer em conjunto (ou não) com a peripécia está o “reconhecimento”, momento em que o protagonista se dá conta da magnitude de seus desafios e do que está por vir, ou descobre alguma verdade trágica. Em um paralelo com a narrativa contemporânea, podemos associar o “reconhecimento” com o conceito de *Cliffhanger* (“à beira do abismo”, tradução livre) conceituado como “um recurso de roteiro que se caracteriza pela exposição do personagem a uma situação limite, tal como um dilema ou confronto com uma revelação surpreendente. ” (JONAS, 2015).

Apesar de, na atualidade, possuir uma terminologia diferente, o conceito de “reconhecimento” mantém-se similar ao de *Cliffhanger*:

61. O “reconhecimento”, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita. 62. A mais bela de tôdas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia [...] (ARISTÓTELES, 1966, p. 80).

Ao comparar os conceitos podemos ver semelhanças, pois, tanto sob o termo de “*Cliffhanger*” ou de “reconhecimento”, observa-se que ambos, inseridos no contexto de uma narrativa (seja esta uma *mimesis* trágica ou uma produção audiovisual), tratam do momento em que o herói é apresentado a algo novo, que pode vir a ser ou não positivo.

Não apenas a poesia trágica tem como função ser mais uma forma de imitar a realidade, como também busca promover sentimentos no público, entretenimento e, até mesmo reflexões. Tais sentimentos, sob a ótica aristotélica, são denominados catarse. “O mais vulgarizado é êste critério: os sentimentos ou as emoções, sôbe que incide a virtude catártica, são os de terror e piedade, que a tragédia desperta. ” (ARISTÓTELES, 1966, p. 66). A catarse é uma das finalidades do mito trágico. Exteriorizar tais sentimentos é o ápice da poética.

Se a catarse não significa expurgação eliminatória dos sentimentos de terror e piedade, admitamos, pois, que o sentido da palavra seja o de *purificação*, e que o terror e a piedade venham a resultar da função catártica da tragédia. [...] A piedade, comiseração ou simpatia, é a tonalidade emocional de uma *atração*; o terror, medo ou angústia é a tonalidade emocional da *repulsão* (ARISTÓTELES, 1996, p. 67. grifo do autor).

Ou seja, para promover tamanha manifestação sentimental, a poética trágica tem como base a estimulação desses recursos - levando até os extremos do terror e da piedade. Assim como existem momentos específicos em que peripécia e o reconhecimento se manifestam, Aristóteles aponta que a catástrofe geralmente é a passagem em que a catarse é estimulada.

**O trágico e monstruoso. A catástrofe. O poeta e o mito tradicional.** 74. O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível dos poetas e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que, quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede [...] (ARISTÓTELES, 1966, p. 83. grifo do autor).

### 3. NATUREZA E FUNÇÃO RETÓRICA:

Para contar uma história é necessário utilizar-se da retórica como uma ferramenta de comunicação. Reboul (2000, XV, grifo do autor) disserta que: “[...] a retórica diz respeito ao discurso persuasivo, ou ao que um discurso tem de persuasivo. O que é pois *persuadir*? É levar alguém a crer em alguma coisa. ” Além de ter como função nos “emprestar seus olhos” para viver a história, o protagonista precisa, por meio de suas palavras, apresentações, pensamentos e gestos, nos fazer crer na história, de forma a aceitá-la e vivê-la.

A **retórica** é a ciência teórica e aplicada do exercício público da fala, proferida diante de um auditório dubitativo, na presença de um contraditor. Por meio de seu discurso, o orador se esforça para impor suas apresentações, suas formulações e para orientar uma ação. A retórica foi definida pelos teóricos da Antigüidade e foi desenvolvida até a época contemporânea por um paradigma de pesquisa autônomo (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006, p. 433. grifo do autor).

A respeito das formas de argumentar existem três modalidades e funções retóricas que podem ser empregadas, abordadas pelo “Dicionário de análise do discurso” (2006):

[...] **agradar** (pela imagem de si projetada no seu discurso, ou ethos\*); **informar** e **convencer** (pela lógica de sua narrativa e de sua argumentação, ou logos); **comover** (pathos\*). A terminologia fala de três tipos de provas\*; trata-se, de fato, de meios de orientação\*, verbais ou paraverbais (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006, p. 434. grifo do autor).

Ou seja, para promover a persuasão, o orador pode apelar para duas dimensões do público: afetiva e racional. Em primeira instância, Reboul (2000, p. 48) aponta que “o etos é o caráter que o orador deve assumir para inspirar confiança no auditório, pois, sejam quais forem seus argumentos lógicos, eles nada obtêm sem essa confiança [...]” O *ethos* é a forma como a pessoa se apresenta, seja por meio de atos ou palavras, é necessário expressar um caráter que seja congruente com seu discurso e venha a reforçar o argumento. Não importa o quanto o caráter seja forte e funcional para transmitir segurança e credibilidade ao argumento se o protagonista não é capaz de promover emoções (catarses) no público. A essa abordagem, atribui-se a função do *pathos*.

*No uso corrente*, a palavra “**phatos**” é assumida atualmente no sentido de transbordamento emocional, geralmente sem sinceridade, [...] **Função do pathos**. A retórica repousa sobre uma teoria do espírito humano; enquanto os argumentos lógicos que agem sobre a representação podem fundar a **persuasão\*** ou a convicção, o pathos implica a vontade [...] (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006, p. 371. grifo do autor).

A função do *pathos*, para a retórica, é conquistar o espectador por meio de seus sentimentos. Demonstrar que, além de caráter íntegro e confiável (*ethos*), o personagem também possui uma profundidade maior, um mundo de sentimentos e emoções que o público pode - e deve - se identificar (*pathos*).

Por fim, é necessário ter um argumento (fala) forte, uma vez que o caráter já foi provado e os sentimentos “atacados”, a lógica (logos) do argumento precisa ser congruente e eficaz em sua função, conforme aponta Reboul (2000, p. 49) “se o etos diz respeito ao orador e o patos ao auditório, o logos [...] diz respeito a argumentação propriamente dita (cf. 1356 a).”

A utilização dessas três abordagens é extremamente funcional para persuadir o público a crer em uma história. No entanto, Reboul (2000), utiliza o conceito de retórica aplicado apenas na relação orador (pessoa) x auditório (público). As provas retóricas geralmente costumam se restringir apenas a esse paradigma, mas Doc Comparato (2000, p. 20-21, grifos do autor), aponta sua empregabilidade em um roteiro:

Um roteiro deve possuir três aspectos fundamentais: Logos – Pathos – Ethos. A ferramenta de trabalho que dará forma ao roteiro e o estruturará é a narrativa. O **logos** é essa palavra, o discurso, a organização verbal de um

roteiro, sua estrutura geral. Um roteiro, a sua história, provoca identificação, dor, tristeza. **Pathos** é o drama, o dramático de uma história humana. É, portanto, a vida, a ação, o conflito, cotidiano que vai gerando acontecimentos. O **pathos** afeta as pessoas que, arrastadas pela sua própria história, quase não são responsáveis pelo que lhes acontece – o seu drama –, nem pelo que as destrói – a sua tragédia –, convertendo-se inclusive em motivo de divertimento – a sua comédia – para os outros. A mensagem sempre tem uma intenção. É inútil tentar fugir à responsabilidade de a emitir. Tudo é escrito para produzir uma influência. É o **ethos**, a ética, a moral, o significado último da história, as suas implicações sociais, políticas, existenciais e anímicas. O **ethos** é aquilo que se quer dizer, a razão pela qual se escreve. Não é imprescindível que seja uma resposta; pode ser uma simples pergunta.

Uma vez que a utilização retórica pode ser adaptada para a construção de um roteiro, a pesquisadora Carolina Assunção e Alves (2011, p. 23, grifo do autor), nos promove o seguinte questionamento: “[...] há maneiras de se identificar as provas retóricas (*ethos*, *pathos*, *logos*) em um filme narrativo de ficção?”. Pautada por esse pensamento, traça sua tese, em que busca analisar e comprovar a utilização das provas retóricas em um produto de audiovisual. A respeito do *ethos*:

[...] admitir a existência de dimensões de um mesmo *ethos* que se desdobra em camadas, dentre as quais podemos visualizar pelo menos dois níveis. O primeiro diz respeito ao *ethos* prévio/discursivo do cineasta, como dissemos nos parágrafos anteriores. O segundo nível refere-se às personagens, que entram em contato direto com o público na sala de cinema. A composição do *ethos* da personagem é formada principalmente pela performance do ator (uma mistura de atuação, maquiagem e figurino), complementada pelos ingredientes da abordagem técnica cinematográfica (enquadramentos, movimentos de câmera, luzes e efeitos sonoros usados na valorização das ações e expressões) (ALVES, 2011, p. 126).

Diferente da concepção de *ethos* abordada por Reboul (2000), em que essa prova consiste em que o orador se apresente verbalmente ou por certificações (como um currículo) o *ethos* fílmico engloba múltiplos fatores na construção dessa apresentação, abrangendo desde a caracterização do personagem até a forma como os recursos da linguagem audiovisual são utilizados. Feita a apresentação, a próxima prova utilizada é a do *pathos*.

[...] no decorrer da narrativa, o espectador será submetido a diferentes estados de espírito que causarão impacto sobre como ele apreende a história e se posiciona diante dela. E isso poderá refletir também no nível situacional, quando o indivíduo transporta a experiência fílmica para o próprio cotidiano, em decisões, escolhas ou comportamentos inspirados em cenas e personagens. [...] Além do trabalho de interpretação dos atores, da ambientação (cenários e figurinos) e da estrutura da narrativa, há as possibilidades de manipulação da imagem (planos, enquadramentos, movimentos de câmera, ângulos, iluminação e cores) e dos sons (ruídos e música) (ALVES, 2011, p. 131-132).

O estímulo patêmico ocorre por uma troca entre o personagem e espectador, sendo necessária certa forma de empatia (termo derivado da palavra grega *empátheia*,

que significa "entrar no sentimento"). Ou seja, enquanto o ator - amparado por todos os recursos estilísticos da linguagem audiovisual - transmite estados de espírito e sensações, cabe ao público permitir-se “entrar nesse sentimento” e assim compartilhar esse estado de espírito. Por fim, uma vez que fomos apresentados ao personagem e seus valores (*ethos*) e, de forma empática, desenvolvemos um laço emocional (*pathos*), é necessária a utilização da prova retórica final, *o logos*.

[...] tentaremos entender o *logos* fílmico a partir da abordagem de duas fontes principais de construção do raciocínio, assim como do funcionamento das ferramentas discursivas aplicadas para apoiá-las. A primeira se insere na estrutura geral da narrativa: a partir da observação do filme como um todo, a ideia é verificar como ela desenvolve raciocínios: se há uso de entimemas e/ou exemplos, bem como de analogias; se existe uma moral da história e em que ela se baseia. A segunda se atém ao nível “textual e verbal”, ou seja, nas falas das personagens e no uso das palavras, frases e termos passíveis de identificação da orientação argumentativa via *logos*, na forma escrita (sentenças, máximas, expressões ou vocábulos simples) e, especialmente, nas falas e discussões entre as personagens [...] (ALVES, 2011, p. 134).

A compreensão do *logos* pode ser obtida por meio de uma análise estrutural de tudo que foi dito (diálogos, discursos, monólogos) e pensado pelo personagem, visando identificar as premissas que constituem o discurso retórico por detrás de tudo que é “textual e verbal” na narrativa.

#### 4. A CONSTRUÇÃO DE UM IMPÉRIO: *BREAKING BAD* E A POÉTICA.

A respeito das semelhanças de *Breaking Bad* com a estrutura da poética trágica, a própria forma como a história desenvolve-se já é um indício. O filósofo propõe que a tragédia não é a reprodução de uma narrativa, mas sim uma história que se desenrola mediante as escolhas de quem a vive (protagonista). Em *Breaking Bad* esse paradigma é nítido, pois grande parte das consequências e desventuras que acontecem são um reflexo direto das atitudes tomadas por Walter.

Podemos apontar o conceito de “nó e desenlace”, que representa a constituição não linear da narrativa. Existem momentos de ápice e provas (nós) seguidos de suas resoluções (desenlaces). Um exemplo desse conceito, sendo um dos maiores nós da série: o arco envolvendo Gus (que ocorre do episódio *Mandala* - Temp 2, Epi 11 - até *Face Off*, Temp 4, Epi 13<sup>3</sup>) e os perigos que ele representa para Walter durante toda

<sup>3</sup> Walt e Jesse falham uma vez mais com a distribuição e precisam de um novo parceiro. Eis que Saul Goodman lhes Gustavo Fring. Em primeira instância, a dupla possuía uma relação pacífica com o novo chefe, mas com o desenvolver da história, essa relação é deturpada.

a trama. Todo processo para superá-lo constitui um nó, um percalço para Walter e Jesse; e ao vencê-lo, ocorre o desenlace desse grande nó.

Outros dois conceitos a serem analisados são os de peripécia e reconhecimento. Inúmeros são os *plot twist* (peripécias) em *Breaking Bad*, porém a maior reviravolta ocorre na quinta temporada, em específico nos episódios: *Confessions*, *Rabid Dog* e *To 'hajiilee*.<sup>4</sup> Jesse, o fiel e manipulável aliado de Walter se volta contra o parceiro esse para uniu a Hank para prendê-lo. Essas sucessões de insucessos (peripécias) levam a série para seus momentos finais e uma passagem catastrófica da narrativa: o reconhecimento.

Sendo resultante de inúmeras peripécias o Reconhecimento manifesta-se em toda sua plenitude no episódio *Ozymandias*<sup>5</sup> quando toda a verdade de Walt é revelada e, em um notório momento de catástrofe, a história toma uma direção diferente do que o próprio protagonista queria.

## 5. “SAY MY NAME”: A RETÓRICA DE WALTER WHITE.

Outro componente a ser analisado em Walter é seu discurso e a forma como as provas retóricas são empregadas em sua construção. Em primeira instância, temos o *ethos*, a prova que é utilizada para construir como o orador se apresenta ao público, seja por meio de palavras, ou de forma mais subliminar.

Meu nome é Walter Hartwell White. Eu vivo em 308 Negra Arroyo Lane, Albuquerque, Novo México, 87104. Para todas as entidades de execução da lei, isso não é uma admissão de culpa. Eu estou falando com minha família agora. Skyler. Você é o amor da minha vida. Eu espero que você saiba disso. Walter Jr. Você é meu grande homem. Terão -- Terão algumas coisas... -- Coisas que você virá a descobrir sobre mim.... Nos próximos dias. Eu só quero que você saiba que não importa como isso talvez pareça.... Eu apenas tive você em meu coração. (WALTER WHITE, apud BREAKING, temporada 1, episódio 1).

A partir da interpretação de Bryan Cranston, esse primeiro discurso, é realizado com uma respiração forte e algumas lágrimas, que reforçam o quão patético e desesperado Walter é. De forma geral, seu *ethos* é construído na base de que tudo que

<sup>4</sup> A relação de Jesse e Walt chega à ruína. Pinkman vai até a casa do parceiro para mata-lo, mas acaba encontrando Hank, que lhe oferece apoio para derrotar Walter Graças à ajuda de Jesse, Walter White é pego em uma emboscada, que culmina em sua captura.

<sup>5</sup> Hank é morto por Jack Welker (que havia sido contratado para proteger Walter), que depois trapaceia Walter, roubando os barris repletos de dinheiro, deixando apenas um para ele. O protagonista vai até sua casa para fugir com a família, mas Skyler, sua esposa, o ataca com uma faca ao descobrir que ele foi responsável pela morte de Hank. E seu filho, Walter Jr. descobre a verdade sobre o pai e liga para a polícia.

fez, foi feito com o filho, Walt Jr., e a mulher, Skyler, em seu coração, conduzindo todos seus atos e sendo sua principal motivação.

A todo o momento a família é a base do discurso de Walter, a necessidade de deixar uma condição financeira boa para a esposa e filhos. Porém a proposta de ajuda do casal de amigos milionários Gretchen (Jessica Hecht) e Elliot Schwartz (Adam Godley), o qual passaram Walter para trás em um passado não muito distante, é recusada (GUIMARÃES, 2014).

As provas retóricas não necessariamente são utilizadas de forma isolada. *Gray Matter*<sup>6</sup> é o momento em que podemos ver o personagem utilizando mais de uma prova retórica para construir o a forma como se apresenta. Para convencer sua família que não irá fazer o tratamento contra câncer, utiliza-se do *ethos* em parceria com o *pathos*, pois ao construir seu argumento, aborda sua própria imagem e, em conjunto a isso, propõe um apelo emocional.

Todos nessa sala.... Nos amamos. Queremos o melhor um para o outro, e sei disso. Sou muito grato por isso. Mas o que eu quero... O que eu quero... O que eu preciso... É de uma escolha. Às vezes, sinto que nunca... Fiz de verdade minhas próprias escolhas. Minha vida toda.... Parece que eu nunca.... Tive voz ativa em nada. Essa última coisa, o câncer... Só o que me sobra é decidir como vou enfrentá-lo. [...] Que vantagem tem sobreviver, se eu não puder trabalhar... Nem apreciar uma refeição... Ou fazer amor? O tempo que me resta.... Quero viver na minha casa. [...] Eu... Um.... Um homem morto artificialmente vivo. Só ganhando tempo. (WALTER WHITE, apud BREAKING, temporada 1, episódio 5).

E assim foi construída a figura de Walter, a forma como ele é apresentado (*ethos*). Acerca desse conceito, Reboul (2000, p. 49) aponta que “[...] em todo caso, ele deve preencher as condições mínimas de credibilidade, mostrar-se sensato, sincero e simpático.” Sob esse ponto de vista, podemos afirmar que Walter White possui um forte *ethos*. Ao ver seu drama, a forma como se porta e fala, somos capazes de sentir sua sinceridade e, principalmente, simpatizar com sua causa.

Com o desenvolver da trama, diversos fatores passam a modificar a personalidade do Herói, de forma a nos fazer crer que, onde antes havia um patético e frágil professor de química, agora tínhamos em seu lugar um cruel e poderoso chefe do crime, dono de um vasto império de drogas. Assim como o protagonista sofre mudanças, sua forma de se apresentar (*ethos*), o acompanha.

Assim o personagem desenvolve sua real vocação: a produção de metanfetamina, onde atinge sucesso e resgata todo o seu orgulho ferido de homem mal sucedido através de seu alter ego Heisenberg. A partir daí já

<sup>6</sup> Walter White mostra-se relutante em aceitar ajuda financeira dos amigos ricos, Elliot e Gretchen, e nega-se a fazer o tratamento contra o câncer. Para tentar convencê-lo do contrário, sua família realiza uma intervenção.

percebemos o quão falho é seu discurso baseado na família e em uma boa condição financeira, discurso esse que é a premissa do American Way of Life, e que muitas vezes aprisiona as pessoas em suas ações ou serve de desculpa para outras. (GUIMARÃES, 2014).

Pela forma como a narrativa é desenvolvida, chegamos a crer que - por mais mórbidas e tortas - sejam suas escolhas, seu objetivo maior é sua família. Porém, em um momento final (Felina <sup>7</sup>) em seu último diálogo com Skyler, o próprio personagem admite suas verdadeiras intenções, consagrando a modificação de sua *ethos*.

**Walter:** Skyler. Skyler. Todas as coisas que eu fiz... -... você precisa entender-- **Skyler:** Se eu precisar ouvir... uma vez mais... que você fez isso pela família-- **Walter:** Eu fiz por mim. Eu gostava. Eu era bom nisso. E... eu estava... eu estava vivo (WALTER WHITE; SKYLER WHITE, apud BREAKING, temporada 5, episódio 16. grifo do autor).

Em conjunto com o *ethos*, existem outras duas provas: *pathos* e *logos*. O *pathos*, por definição é “[...] o conjunto de emoções, paixões e sentimentos que o orador deve suscitar no auditório com seu discurso.” (REBOUL, 2000, p. 48) nessa prova retórica, o personagem utiliza-se puramente de suas paixões, uma vez que sua personalidade e condutas já foram definidas, é necessário cativar e envolver. Em *Breaking Bad*, o *pathos*, além de poder ser visto nas falas (diálogos, pensamentos e discursos), também ocorre de forma mais subliminar, mediante os sentimentos transmitidos por meio da capacidade expressiva dos intérpretes, ao dar vida aos personagens.

O uso do *pathos* de forma subliminar acontece em diversos momentos da série, mas o episódio em que a utilização de paixões e sentimentos é mais marcante acontece em *Ozymandias*. Sob a ótica aristotélica, esse episódio pode ser visto como a “catástrofe”, o momento de maior transformação e horror da mimese. Não só em Walter, como nos demais integrantes do núcleo principal da narrativa, ocorre uma catarse nítida.

Nesse episódio a *pathos* de todos os personagens são levadas ao ápice. Primeiro, vemos a coragem e o orgulho de Hank exaltados ao extremo, causando sua morte. Em seguida, o sofrimento de Walter é marcado pelo seu choro e incapacidade de manter-se em pé diante do horror que presenciou. E para Jesse, resta um fim trágico, quando podemos vê-lo em desespero com medo de ser morto pela equipe de Jack Welker (interpretado por Michael Bowen).

<sup>7</sup> Walter retorna para Albuquerque. Antes de confrontar Jack Welker, o personagem encontra-se uma última vez com Skyler.

Mas em vez de ser morto, passa por um sofrimento maior, ao saber a verdade sobre a morte de Jane e ser preso por Jack. Ainda nesse episódio, Walt fica encurralado e vai até sua casa, para pegar sua família e fugir, porém, é atacado por Skyler, que não contém seu horror, medo e repulsa pelo próprio marido. E, por fim, o próprio Walt Jr. vê-se também horrorizado e chocado ao descobrir toda a verdade, e acaba denunciando o pai.

A série utiliza-se em demasia do *pathos*, sendo constantes os momentos em que as emoções são exaltadas e usadas como um instrumento para cativar o espectador. Não obstante, o uso do *logos* é a peça final na construção das provas retóricas. Essa prova retórica é utilizada em diversos momentos e, geralmente, Walt faz uso do *logos* para manipular os demais. Em *Cornered*, vemos o protagonista utilizando um discurso lógico para “confortar” Skyler a respeito de estarem em perigo.

Com quem você está falando agora? Quem é que você pensa que está vendo? Você sabe quanto eu ganho por ano? Quer dizer, mesmo se eu te dissesse você não acreditaria. Você sabe o que aconteceria se eu do nada parasse de ir trabalhar? Um negócio, grande o suficiente para ser listado na NASDAQ, sumiria. Desapareceria, deixaria de existir, sem mim. Não, você claramente não sabe com quem está falando, então deixa eu te dar uma dica. Eu não estou em perigo, Skyler, eu sou o perigo! Um homem abre a porta e leva um tiro e você pensa isso de mim? Não. Eu sou aquele que bate na porta! (WALTER WHITE, apud BREAKING temporada 6, episódio 6).

A lógica nesse discurso é construída sob o apelo à autoridade (*ethos*): Walt primeiramente demonstra a grandiosidade econômica de suas atividades, como um argumento para embasar seu discurso e afirmar que não pode simplesmente parar de trabalhar. Ainda utilizando esse apelo, dessa vez para afirmar que não existe perigo, o protagonista afirma a Skyler que não está em perigo, e sim que é o perigo.

O *logos* também serve para observamos a forma como Walt sofreu transformações ao longo da história, em No Más<sup>8</sup>, podemos evidenciar isso. O discurso de Walter demonstra certa frieza e indiferença, que não condizem mais com a personalidade que o protagonista tinha no início da série (afetuoso, frágil e sensível).

Eu acho que o que eu gostaria de dizer é.... Olhem para o lado positivo. Primeiro de tudo, ninguém no chão foi morto. E isso.... Eu digo, um acidente como esse, em cima de um centro urbano populoso? Isso bem aí, isso deve ser algum milagre menor. Então.... Nem o avião estava cheio.

<sup>8</sup> Para confortar os alunos da escola onde Walt trabalha, lhe é dada a oportunidade de falar para todos que estão no auditório, em um momento de luto coletivo pela tragédia.

Você sabe, o 737 estava, talvez dois terços cheio, eu acredito? Certo, né? Ou talvez até três quartos cheio? Bom, de qualquer forma, o que a casualidade nos deixou foi só o 50th péssimo desastre aéreo. Na verdade, na competição para ser o 50th. Existem, na verdade... 53 batidas através da história.... Que são tão ruins os piores. Tenerife! Alguém aqui...? Alguém ouviu sobre Tenerife? Não? Em 1977, dois 747 cheios.... Se chocaram em Tenerife. Alguém aqui sabe o quão grande um 747 é? Quer dizer, é bem maior que um 737, e nós estamos falando sobre dois deles. Aproximadamente 600 pessoas morreram em Tenerife. Mas qualquer um de vocês lembra absolutamente disso? Algum de vocês? Eu duvido! Você sabe porquê? É porque as pessoas seguem em frente. Eles simplesmente seguem em frente. (WALTER WHITE, apud BREAKING temporada 3, episódio 1).

Ao fazer uma comparação com esse discurso (marcado com uma racionalização de algo trágico) com o primeiro discurso, realizado em *Gray Matter* (para confortar sua família), podemos ver a forma como o personagem foi sendo alterado (corrompido) no desenvolver da trama. E as provas retóricas são fundamentais nessa compreensão.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Por meio deste artigo, é possível observar a replicabilidade de teorias e conceitos antigos na composição de uma trama contemporânea. Primeiro, a respeito da construção da trama e organização dos acontecimentos da série, é possível observar – inclusive seguindo a mesma ordem – os recursos de peripécia, reconhecimento e catástrofe propostos por Aristóteles (1966), de forma que foram utilizados tal qual foram escritos no período da obra *Poética*.

Enquanto a retórica, que foi analisada desde os primórdios de sua construção, até seu desenvolvimento – sob a ótica de Reboul (2000) – e por fim adaptada para a realidade do audiovisual, pelos estudos de Alves (2011), observou-se que todas as provas forma manifestadas de diversas formas no decorrer da série, assim como foram utilizadas na construção dos argumentos (falas) do personagem Walter White.

## REFERÊNCIAS

AMCTV. *Breaking Bad*: um sucesso nas telas e nos prêmios. 2015. Disponível em <  
<http://www.amctv.com.br/blog/breaking-bad-um-sucesso-nas-telas-e-nos-premios> >  
 Acesso em: 23 maio 2016.

ALVES, Carolina Assunção e. *Dimensões argumentativas do discurso fílmico*: projeções retóricas na tela do cinema. 2011. Dissertação (Doutorado em Linguística do Texto e do Discurso) Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2011.

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.

*Breaking Bad*. Direção: Adam Bernstein, Colin Bucksey, Michelle MacLaren, Peter Gould, Vince Gilligan. AMC. 2008-2013.

BREAKING BAD WIKIA. *Welcome to Breaking Bad Wiki*. Disponível em < [http://breakingbad.wikia.com/wiki/Breaking\\_Bad\\_Wiki](http://breakingbad.wikia.com/wiki/Breaking_Bad_Wiki) > Acesso em: 01 mar. 2016

COMPARATO, Doc. *Da Criação ao Roteiro: Teoria e Prática*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

FORTH1. *Walter White voted greatest TV character ahead of Tyrion Lannister and Homer Simpson*. 2015. Disponível em < <http://www.forth1.com/showbiz/the-buzz/walter-white-voted-the-greatest-tv-character-ahead-of-tyrion-lannister-and-homer-simpson/> > Acesso em: 23 maio 2016.

KNOX, Simone. *Muito boa qualidade, de fato: Shooting the Past e o caso das séries dramáticas de qualidade da televisão britânica na era da televisão de qualidade americana*. In: BORGES, Gabriela; REIA-BAPTISTA, Vítor. *Discursos e práticas de qualidade na televisão*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique; CHARAUDEAU, Patrick. *Dicionário de Análise do Discurso*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2008

MARTIN, Brett. *Homens Difíceis: Os Bastidores do Processo Criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men*. São Paulo: Aleph, 2014.

UOL. *A perfeita tragédia de Albuquerque: Breaking Bad e o poder das escolhas*. Disponível em < <http://anamariabahiana.blogosfera.uol.com.br/2013/09/30/a-perfeita-tragedia-de-albuquerque-breaking-bad-e-o-poder-das-escolhas/> > Acesso em: 17 maio. 2016.

UNIVERSO PARALELO. *Cliffhanger e Plot Twist*. Disponível em < <http://sitedoup.com.br/cliffhanger-e-plot-twist/> > Acesso em 20 mai. 2016

REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. 2 ed. São Paulo: Martins Editora, 2000.