

Inovações estéticas e complexidade narrativa nos seriados americanos contemporâneos: o caso *Breaking Bad* ¹

Ana Paula de Souza MATOS²
Fernanda Cristina Cobo de SOUSA³

Faculdade de Comunicação, Artes e Design do Centro Universitário Nossa Senhora do
Patrocínio, Salto, SP

RESUMO

Nas últimas duas décadas a televisão norte americana tem percorrido um rápido e bem sucedido caminho em direção à complexidade narrativa e estética em ficções seriadas. O objetivo dessa pesquisa é destacar as principais mudanças estruturais do gênero e dissecar a fruição narrativa complexa no meio televisivo, bem como versar sobre as referências estéticas que serviram de base aos seriados norte-americanos, oriundas principalmente do cinema. Como objeto principal de análise, a série *Breaking Bad* foi utilizada como estudo de caso por refletir com primazia as características narrativas complexas e o anseio artístico que o gênero seriado aspira desde os anos 1990.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa, seriados, complexidade, *Breaking Bad*, televisão, storytelling.

¹ Trabalho apresentado no IJ 5 – Rádio, TV e Internet do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 19 a 21 de junho de 2015.

² Estudante concluinte do Curso de Rádio e TV da FCAD-CEUNSP, email: anna_rtv@hotmail.com

³ Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Cinema e Audiovisual da FCAD-CEUNSP, e-mail: prof.fernandacobo@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

Se por um lado a televisão foi concebida como uma janela cultural capaz de reunir a família e oferecer acesso a histórias e experiências diversas, por outro, desde seu início, a TV foi considerada um meio que não demandava reflexão e pensamento crítico. Essa concepção acabou por deslegitimar a televisão, que culturalmente passou a ser considerada como *low culture*. Porém, nas últimas duas décadas, a televisão norte-americana tem demonstrado grandes anseios por qualidade técnica e de conteúdo, especialmente em narrativas seriadas, gênero tradicional e de grande aderência junto ao público.

As redefinições do modelo narrativo nas ficções seriadas levantam diversos questionamentos que englobam tanto questões institucionais do meio televisivo quanto questões estéticas, e que, apesar de ainda não constituírem uma parcela hegemônica da programação norte-americana, abrange um número suficientemente bem difundido de séries que se distanciaram das práticas narrativas convencionais e passaram a utilizar um conjunto diferenciado de técnicas de narração.

Ao contrário das séries convencionais, que apresentam uma premissa no piloto e dependem da mesma fórmula nos episódios subsequentes, esses novos seriados apostam principalmente na construção paulatina de personagens; numa nova arquitetura do modelo de produção; numa estética cinematográfica e, sobretudo, numa maior liberdade narrativa de *storytelling*.

Essas alterações e os resultados significativos que elas proporcionaram ao gênero seriado e, conseqüentemente, à TV enquanto mídia, possibilitaram a este meio, antes deslegitimado, ter o conteúdo autoral; a fidelidade de um público mais segmentado, de perfil mais maduro e mais disposto a acompanhar tramas complexas e temáticas ousadas; o impacto cultural como resultado de uma audiência mais acurada e os investimentos que antes eram dominados pelo cinema.

Atualmente, o exemplo de maior relevância dessa leva de produções narrativamente complexas é o seriado criado por Vince Gilligan, *Breaking Bad* (AMC, 2008 – 2013). *Breaking Bad* consolidou os anseios estéticos e narrativos de seus antecessores e firmou-se como um vértice entre as narrativas complexas da última década, servindo, conseqüentemente, como um estudo de caso sobre as inovações estéticas e a complexidade narrativa na televisão norte americana contemporânea.

2 A NARRATIVA COMPLEXA SERIADA

Como um meio essencialmente híbrido, a TV consegue se emancipar e manifestar uma linguagem própria apenas quando as restrições técnicas começam a ceder e as inovações tecnológicas a dar suporte às experimentações do meio. Dessa forma, a narrativa televisiva se desenvolve a partir de referências estéticas oriundas, principalmente, do cinema, e através de um meio propício e receptivo que evoluiu rapidamente, permitindo que sua linguagem e as narrativas que a dão suporte, também evoluíssem. Assim, é possível identificar uma complexificação na linguagem televisiva, em especial nas narrativas seriadas. Esse conceito de complexidade narrativa, no entanto, não possui uma definição engessada, nem tampouco diz respeito a um modelo único de narrativa, especialmente à narrativa seriada, visto que o termo é relativamente novo no contexto televisivo. Jason Mittell (2012) utilizou o termo “complexidade narrativa” e “*storytelling*” para designar um conjunto de práticas, tanto narrativas quanto estéticas, que trabalha com associações livres e interpretações cognitivas a partir de diferentes recursos narrativos.

Partindo dessa premissa, é preciso destacar quais são esses recursos citados e como eles funcionam em conjunto na construção da complexidade narrativa defendida por Mittell. O autor cita os seguintes recursos constituintes das narrativas complexas: a união estável entre os modelos episódico e seriado, ou seja, a redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série; narrativas que privilegiam a continuidade e a abordagem de gêneros diversos, como drama, comédia, ação e suspense; o apelo cognitivo que esse formato demanda do público e que convida o espectador a assumir a posição de analistas formais; o deslocamento da ênfase em relacionamentos para privilegiar o desenvolvimento da trama; *plotlines* que se interligam, referenciam ou se unem numa estrutura narrativa circular e uma estética operacional que evidencia a fruição do que motivou as ações dentro da trama ao invés de focalizar no que vai acontecer de fato, o que o autor chamou de efeito especial narrativo. (MITTELL, 2014)

É importante salientar que o modelo que Mittell denominou complexidade narrativa não é uniforme ou marcado por convenções formais, muitos dos recursos citados acima são práticas narrativas já encontradas na TV convencional, mas que sofreram um processo de ressignificação e passaram a ser utilizadas em contextos não convencionais nas narrativas complexas. Mittell cita como exemplo:

Analepses, ou alterações cronológicas, não são incomuns na televisão convencional. Flashbacks funcionais são usados para recontar histórias de pano de fundo importantes (enquanto um detetive narra a solução de um

crime) ou para enquadrar toda a ação de um episódio no tempo passado. (MITTELL, 2012 p. 46)

Outros exemplos como narrações em perspectivas múltiplas, narração em voz off, mudanças de exposição, narração expositiva e cenários artificiais, são utilizados em contextos diferentes e com outras finalidades, que não necessariamente a de situar o espectador numa posição confortável diante da narrativa. Em geral, esses recursos eram utilizados para enfatizar ações que, para o público de hoje, são óbvias, como por exemplo as narrações expositivas que eram inseridas na fala de um personagem para narrar acontecimentos passados (“eu me lembro bem como aconteceu”). Esse tipo de estratégia narrativa não é mais atraente ou crível para o perfil de público consumidor atual, mas acaba funcionando quando utilizado com outras finalidades, citando como exemplo, a quebra de tempo diegético que *Lost* desenvolveu continuamente ao longo das temporadas e que serviam para costurar as histórias dos personagens, desenvolver os *plotlines* que narravam seus passados e traçar conexões com o “presente” da ilha. Essa ida e volta no tempo diegético da trama, não era evidenciada através de diálogos ou narrações expositivas. O recorte era feito continuamente, exigindo do público atenção e envolvimento com a trama.

A questão da estética e linguagem cinematográfica cada vez mais identificável em produtos televisivos, especialmente nos seriados complexos, é uma discussão fundamental para entender e interpretar os códigos estéticos e a estrutura dessas narrativas complexas na TV norte americana. Outro fator importante é a convergência das mídias, que nunca esteve em maior evidência. A “tudo tela” à qual se refere Lipovetsky (2009), marca um período em que a linguagem cinematográfica se alastrou pelas mídias, condicionando o olhar do público a buscar a estética cinema nos mais diversos segmentos midiáticos, como um vídeo do YouTube, um vídeo de celular, uma propaganda nas telas do metrô ou um comercial de TV. Lipovetsky afirma que:

Na cultura hipermoderna, o que se deve realmente chamar de espírito cinema é o que atravessa, irriga, alimenta as outras telas: o cinema tornou-se um círculo cujo centro está em toda parte e a circunferência em nenhuma. (LIPOVETSKY, 2009 p. 25)

A “estética cinema” a qual o autor se refere permeia diferentes meios e formas de interação do indivíduo com a mídia. Além disso, a cultura hipermoderna faz da experiência audiovisual um evento mais individualista, intimista e privativo, o que acaba aproximando ainda mais o espectador da narrativa, pois tem um acesso mais profundo ao seu intelecto cognitivo. Após entendermos como o “através” (o ambiente televisivo) se desenvolveu, é

necessário compreendermos como este funciona em conjunto com o “a partir” (referências estéticas e narrativas das quais a TV se utilizou ao longo dos anos), união esta que fez da TV um meio propício e suscetível à complexidade narrativa que procuramos evidenciar e cujo impacto mais profundo foi instigar a criação num meio que necessitava se legitimar, tanto como entretenimento quanto como arte.

Algumas transformações na indústria midiática, nas tecnologias e no comportamento do público coincidiram com o surgimento da complexidade narrativa, sem, contudo, operarem como razão principal de tal evolução formal. Mas certamente possibilitaram o florescimento de suas estratégias criativas. (MITTELL, 2012 p.33)

As principais referências dos seriados complexos vêm de alguns dos gêneros de filmes prediletos nos Estados Unidos, que giravam ao redor de personalidades conflituosas que expressavam, sobretudo, um desconforto interior e uma inquietude com o meio. Filmes de faroeste, de gângsteres, de detetives obstinados e solitários, de super-heróis de dupla personalidade, sempre se construíram sobre literalizações desses conflitos internos e da necessidade de libertar ou suprimir o lado selvagem e primitivo da própria natureza humana. Esses gêneros são retomados na televisão desse período e é com *Sopranos* (HBO, 1998 – 2007) que se estabelecem como tema recorrente em narrativas complexas, assumindo uma posição de crítica social em relação ao período de expansão do capitalismo pós guerra que o Estados Unidos vivia.

Em *Sopranos*, o universo sofisticado e atemporal do mundo da máfia é pintado com um ar mundano de um contemporâneo deslocado. A aristocracia da “família” é diluída na classe média suburbana norte-americana. Os ternos, chapéus e vestimentas ricas são substituídos por camisas e roupas no estilo cafetão brega. Mesmo o comportamento predominantemente violento dos filmes de Coppola e Scorsese é fragmentado em ações mais próximas do cotidiano, algo que poderia ser encontrado facilmente nas páginas policiais dos jornais da época. Essa relação de antagonismo moral se reflete em vários outros aspectos da série, e é reforçado pela sensação de deslocamento que o mundo diegético de *Sopranos* buscava representar. Essa sensação de estranhamento foi desenvolvida posteriormente em *Twin Peaks*, que trabalhou sobre a premissa de uma atmosfera que exaltava a estranheza dos fatos, personagens e espaços, criando um “amalgama estético, artístico e narrativo” (FERRARAZ, 2007). O cotidiano é retratado com um preciosismo exagerado para criar a sensação de angústia, tensão e incômodo. Uma das principais referências artísticas usadas em *Twin Peaks* e que também é percebido em

Sopranos, são as obras de Edward Hopper.

Tomadas de lanchonetes, postos de gasolina, semáforos, ruas – sempre com um caminhão carregado de madeira estacionado ou passando em frente à câmera – preenchem o seriado de imagens típicas dos quadros de Edward Hopper, um dos pintores admirados por Lynch. Representante da tradição realista do preciosismo, as telas de Hopper são dotadas de um colorido frio adquirido por uma técnica perfeita, lançando um olhar crítico sobre o cotidiano das cidades americanas. (FERRARAZ, 2007 p. 04)

Sopranos difundiu esse interesse pelas relações do indivíduo com o ambiente e com seu meio social nas narrativas seriadas e influenciou as gerações de séries dramáticas que viriam a seguir. As temáticas dos seriados, em especial as narrativas complexas, passaram a incorporar personagens cujos aspectos psicológicos eram mais pronunciados e o apelo emocional era mais dimensional. Além disso, a narrativa de Sopranos não foi construída sobre o modelo de clímax no estilo “assassinato de Sonny Corleone” ou revelações impactantes. Os acontecimentos “cinematográficos” não tem lugar no desenrolar dos conflitos que, em sua maioria, se dão no seio da família ou no íntimo particular dos personagens.

Os integrantes dessa família são homens deslocados do mundo atual pela força das circunstâncias, verdadeiros anacronismos; eles existem de acordo com regras similares às do mundo de Vito Corleone – moldadas no passado distante da máfia italiana – mas são obrigados a existirem no mundo de hoje, em que a vida foi sensibilizada de várias maneiras, a tecnologia joga contra a atividade que eles desempenham, as autoridades estão mais vigilantes do que nunca e existe grande parte da sociedade que não os conhece ou respeita (mesmo dentro do microuniverso que existem). (CALLARI, 2013)

Através dessa premissa, o criador da série, David Chase, construiu sua metáfora sobre a condição da TV diante do cinema, ao mesmo tempo em que inaugurava na TV uma das práticas narrativas complexas mais recorrentes e expressivas: a construção paulatina de personagens ambíguos, focada na análise de sua psique, na observação das relações familiares e principalmente no efeito que a casualidade pode promover em suas vidas. Chase colocou todos os holofotes sobre personagens conflituosos, de moral dúbia, cheios de defeitos, medos e anseios. É com Tony Soprano que o anti-herói chega à televisão americana. (MARTIN, 2014)

Essas mesmas temáticas são observadas no cinema moderno das décadas de 1950 a 1970, responsável por romper com o modelo narrativo clássico e por conceber personagens que fugiam dos estereótipos vigentes no cinema da época. Segundo Lipovetsky, é um período em que:

O personagem perde seu caráter definido, estável, circunscrito: torna-se flutuante, indeciso, descentrado, percebido na incerteza de sua aparência. O mundo ao redor é impreciso, dificilmente explicável, reduzido a um presente sem espessura, percebido em sua imediatez, minuto por minuto[...] (LIPOVETSKY, 2009 p. 47)

Essas nuances são claramente percebidas em Tony Soprano e nos demais personagens secundários. Personagens tão complexos nunca antes haviam adentrado os lares norte americanos com a frequência de um seriado semanal e com a qualidade e estética cinematográfica encontrada apenas nas salas de cinema.

As escolhas narrativas de Sopranos, apesar de manifestar as principais mudanças no gênero seriado, não é a única contribuição da série para a categoria. A estética da série introduz diversos recursos oriundos do cinema, em especial ao cinema de Coppola e Scorsese. Sopranos faz várias referências diretas a *O Poderoso Chefão* e a outros filmes icônicos do gênero como: *Os Bons Companheiros* e *Scarface*. Além da temática de máfia, algumas escolhas estéticas inspiradas no cinema como fotografia, figurino, locações e edição, são usadas de forma a criar metáforas visuais, subjetividades, para movimentar emoções e inventar linguagens. É o caso, por exemplo, dos inúmeros episódios que acabam em silêncio ou o próprio episódio final da série, que acaba num corte brusco misterioso.

Com as fórmulas devidamente testadas e as portas abertas para criativos de vários segmentos, dois outros importantes títulos surgiram na HBO ainda na primeira metade da década de 2000: *Six Feet Under* (2001 - 2005) e *The Wire* (2002 - 2008). Esses programas seguiam a premissa de “regra intrínseca”, na qual os mecanismos narrativos eram dispostos de forma a criar uma identidade estética que alcançasse o espectador, sendo por este facilmente reconhecível. Em *Six Feet Under*, por exemplo, cada episódio traz como prólogo uma “morte da semana”, essa regra, no entanto, é subvertida na segunda temporada, o que acabou desviando a atenção dos espectadores, uma demonstração narrativa construída para segurar a atenção e a expectativa de um público que já se via confortável com a estética narrativa do programa.

Essa subversão de regras narrativas e quebra de expectativa são outros mecanismos bastantes utilizados nas narrativas complexas, que usa as estratégias narrativas formais da TV convencional de forma a evidenciar sua convencionalidade, é uma forma de engajar o público em um nível mais formal da narrativa.

As narrativas complexas desse período começam a condicionar o público à decodificar enigmas, preencher lacunas e se relacionar ativamente com a diegese. Além

disso, as curvas dramáticas das personagens, os *plotlines* diversos e os recursos de tensão e relaxamento mais recorrentes contribuíram para a construção de histórias mais críveis e aderentes, que tinham a possibilidade de se desenvolver mais lentamente.

Essas estratégias e a aderência positiva que elas alcançavam no público e na crítica especializada, começou a atrair a atenção de outras emissoras a cabo, que enxergaram nessas novas propostas de narrativas seriadas um nicho do qual elas também poderiam se beneficiar. É nesse contexto que a Fox, a Showtime e posteriormente, a AMC – principais emissoras à fazer frente à hegemonia da HBO no campo das séries televisivas – começam a investir em produções autorais e propostas ousadas. As tramas controversas começam a ganhar terreno nessas emissoras: *The Shield* (2002 – 2008) na Fox, *Weeds* (2005 – 2012) e *Dexter* (2006 – 2013) na Showtime, *Mad Man* (2007 – atual) na AMC.

Segundo Mittel (2012), é nesse período que se concentram os exemplos mais típicos e notáveis de narrativas complexas, é o momento em que a TV entra em uma terceira fase histórica, chamada pelos críticos de terceira era de ouro (MARTIN, 2014). É na segunda metade dos anos 2000 que as narrativas mais ousadas se manifestam. A HBO continuou sua campanha bem sucedida com títulos de destaque como *True Blood* (2008 – 2014) e *Boardwalk Empire* (2010 – atual). Na Showtime, *The L Word* (2004 – 2009) e *Californication* (2007 – 2014) seguiram a linha do *sexploration* já característico dos dramas adultos da HBO. A Fox apostou em variações mais complexas dos formatos tradicionais de séries policiais e dramas médicos com *24 Horas* (2001 – 2010) e *House* (2004 – 2012) além de seguir com as tradicionais animações para adultos na linha de *Family Guy* (1999 – atual), *Futurama* (1999 – atual) e *Os Simpsons* (1989 – atual). Já a AMC, uma das emissoras fechadas desse período que mais apostou em propostas ousadas, com séries como *Mad Men* (2007 – atual), *Breaking Bad* (2008 – 2013) e *The Walking Dead* (2010 – atual), conseguiu alavancar a audiência e conseqüentemente sua marca, o que a fez fechar a década de 2000 como uma das mais influentes redes fechadas dos Estados Unidos.

As narrativas desse período já expressam grande proximidade com técnicas e recursos cinematográficos. A capacidade analítica do espectador é mais uma vez pressionada e incentivada nessa nova fase da TV norte americana. Rimas visuais, planos que, sem perder o compromisso narrativo do enredo, propõem indagações profundas não só sobre o espaço diegético e a estória em si, mas convida o espectador a uma reflexão sobre valores mais subjetivos e abstratos. A forma, nessa fase, importa tanto quanto o conteúdo, e é exatamente essa harmonia entre narrativa e estética que caracteriza as narrativas

complexas e o modelo enfatizado por Mittel.

3 BREAKING BAD

Quando estreou em 2008 na AMC, *Breaking Bad* não tinha a responsabilidade ou a pretensão de se tornar uma referência da presença permanente das narrativas complexas na televisão norte americana, mas cinco temporadas depois, o show já se tornava um acontecimento mundial e um ícone da cultura pop. O projeto de Gilligan era uma extensão radical da tendência dos anti-heróis, que já havia se tornado a assinatura daquela da década de 2000. Segundo Martin:

O seriado se tornou um estudo sobre o poder masculino que perde as estribeiras, sem contar sequer com a satisfação compensatória de algum desejo, como a que Tony Soprano ou Don Draper podia ter. (MARTIN, 2013)

Contudo, o que *Breaking Bad* fez em cinco anos no ar, remoldou novamente as fronteiras que vinham sendo desenhadas pelos seus antecessores. O apelo visual de *Breaking Bad* é o primeiro elemento que destoa do cenário televisivo usual. Uma fotografia saturada, que buscava aproximar o público do calor desértico da Albuquerque diegética construída no roteiro, conseguiu romper a barreira até dos olhares mais leigos. Câmeras e ângulos inusitados formaram um *storytelling* visual que manteve-se do início ao fim, caracterizando o programa em níveis estéticos pouco recorrentes nos seriados.

As inovações propostas por *Breaking Bad* utilizaram-se de vários recursos narrativo complexos, mas também propôs uma nova gama de recursos narrativos. Estava tudo lá: personagens complexos, ambíguos e multidimensionais. O espaço diegético como um personagem à parte (como a *Twin Peaks* de Lynch e a *New Jersey* de Chase). Os conflitos sociais e familiares, a busca pela ressignificação das escolhas, a insatisfação e ao mesmo tempo a acomodação do indivíduo com o banal e corriqueiro. A crítica do autor enquanto ironiza o meio e procura significar sua própria obra.

As duas décadas enfatizadas neste trabalho culminam em *Breaking Bad* justamente porque este seriado concretiza todos os anseios narrativos e estéticos de seus antecessores, de forma que, à primeira vista, mesmo a de um olhar leigo, é possível identificar o anseio pela qualidade técnica, o rompimento com o modelo estético vigente, a dissonância com o usual. É possível identificar a complexidade em *Breaking Bad*, mesmo não se conhecendo de fato a arquitetura de uma narrativa complexa.

Em geral, no final da década de 2000, o cenário televisivo encontrava-se num período de estabilidade, as narrativas seriadas haviam se firmado de vez como principal produto de ficção na TV norte americana. O gênero adotou uma gramática estável, de fácil adesão, reconhecimento e fruição. É um período de construções narrativas lineares que obedeciam a fruição episódico-seriado sem muitas inovações em questões de desenvolvimento da trama, além da hierarquização de recortes de câmera e regras de continuidade que acabam modularizando o olhar do público para a estética adotada pelos programas mais populares. Os dramas, a causalidade, a quebra de linearidade do tempo diegético, a consistência mimética, a verossimilhança, o realismo norte americano caricato, a catarse e a cultura tradicional do star system centrada exclusivamente no arquétipo preferido dessa década – o anti-herói – são as principais assinaturas dos seriados desse período, o que colaborou para a construção de uma massa homogênea de programas esteticamente semelhantes.

O argumento de *Breaking Bad*, à primeira vista, não traz grandes inovações. O enredo é centrado na vida de um professor suburbano de escola pública e pai de família. Walter White tem uma esposa grávida, um filho de dezesseis anos que tem paralisia cerebral e precisa trabalhar em um segundo emprego – um lava rápido – para conseguir sustentar sua família. Além disso, aos cinquenta anos de idade, descobre que está com câncer de pulmão (sem nunca ter fumado), e os médicos lhe dão no máximo seis meses de vida. Esse é o cenário desolador que nos é apresentado nos sete episódios que compõem a temporada piloto da série. Além do eixo central da família de Walter, há ainda Jesse Pinkman, ex-aluno de Walter, usuário e traficante inexperiente de metanfetamina que se torna seu parceiro no mundo do crime.

O eixo narrativo centraliza-se nesse professor de química que começa como um homem incapaz de violência deliberada, e que, uma vez no mundo do crime, se vê constantemente impelido a agir violentamente. Seu primeiro assassinato é em legítima defesa, depois há a transição para a omissão de socorro, o assassinato premeditado, o assassinato a sangue frio e por fim, o assassinado por orgulho.

Logo no episódio piloto, através de uma fala de Walter, em que ele apresenta sua aula de química para uma classe desinteressada e entediada, podemos identificar claramente a estrutura narrativa proposta pelo autor:

Sabe, tecnicamente, química é o estudo da matéria. Mas eu prefiro vê-la como o estudo da mudança. Apenas pense nisso. Elétrons mudam seus níveis de energia. Moléculas mudam suas ligações. Elementos se

combinam e transformam-se em compostos. Bem, isso é tudo na vida, certo? É a constante, é o ciclo. É solução e então dissolução, de novo e de novo e de novo. É crescimento, decadência e então transformação. É realmente fascinante. É uma vergonha tantos de nós jamais pararem um pouco para considerar essas implicações (Walter White, *Breaking Bad* Temporada 1, Ep. 01, 2008 AMC, tradução nossa)

Nesse trecho, o autor da série, Vince Gilligan, nos apresenta a base sobre a qual a narrativa de *Breaking Bad* é construída, ao mesmo tempo que nos apresenta a trajetória que o personagem percorrerá ao longo das temporadas, passando pela fase do crescimento de Heisenberg, da decadência ou à decida ao inferno que o transforma no vilão, e por fim, a transformação definitiva do homem no monstro. Gilligan desenvolveu em Walter White aquilo que seria uma extensão distorcida do anti-herói que conhecemos em Tony Soprano, levando a proposta da desconstrução de um personagem, ou da construção de um anti-herói, pela contramão das convenções até então firmadas nesse tipo de narrativa. Toda a trajetória psicológica de Walter White é desenhada como uma espiral, notabilizando a curva dramática do personagem num movimento contrário, onde o protagonista se torna pior do que era no começo de sua jornada.

No início, somos apresentados a um homem comum, com um senso de moralidade trivial, que respeita convenções sociais e a lei acima de tudo, dedicado à família e cumpridor de seu papel como chefe da casa, marido e pai provedor. Ao apresentar todas as dificuldades da vida do protagonista, o enredo nos direciona a uma empatia com o personagem. Assim, a princípio, é possível entender seus atos e não condenar suas escolhas, porque suas intenções são justificadas.

Cada uma das justificativas usadas pelo personagem para sustentar suas ações é desconstruída ou erradicada à medida que a série avança, conferindo uma tridimensionalidade psicológica que manifestou-se, principalmente, através de recursos estéticos como figurinos, cortes de cabelo, postura corporal, expressões faciais, paleta de cor, etc. Além disso, a narrativa poupou o espectador de respostas prontas ao construir roteiros que evidenciavam a análise semântica das escolhas dos personagens, de forma a romper uma nova barreira a cada episódio e adicionar um novo bloco na construção de seus personagens.

Assim, ao longo das cinco temporadas, *Breaking Bad* desconstruiu os diversos paradigmas que compunham a vida de um homem de meia idade, frustrado com seu emprego e carreira, impotente diante do colapso financeiro e emocional iminente que cercavam sua família.

[...]enquanto os anti-heróis do seriado anterior [Sopranos], podiam pelo menos ser entendidos como vítimas de suas circunstâncias – a família, o vício, por exemplo – Walter White era, de modo insistente e nítido, alguém usando seu livre arbítrio. Sua jornada se tornara uma amplificação grotesca do ethos norte americano da autorrealização[...] (MARTIN, 2014 p. 331)

É na desconstrução minuciosa de convicções, crenças, clichês, estereótipos e expectativas que a série consegue tocar e capturar a percepção do público para o que acontece com a vida dos personagens, o que foi evidenciado em cada escolha de elementos estéticos e narrativos.

Ao negar ao personagem qualquer possibilidade de redenção, Gilligan expõe a estrutura mais evidente do arquétipo do anti-herói e coloca em perspectiva todas as distorções que este personagem geralmente sofre de seus autores para que criemos relações de proximidade e empatia com eles. Ao invés de trabalhar essa empatia com seu público, Gilligan propõe uma observação mais lenta, profunda e visceral do seu protótipo de anti-herói, aproximando os questionamentos e os conflitos de Walter White e levando-os ao espectador de forma bastante direta. O alterego destrutivo do personagem é desenvolvido a partir de uma matéria prima absolutamente comum e banal: a necessidade de alimentar um ego faminto e recuperar um orgulho decadente. Retiradas todas as amarras morais e éticas, quantas pessoas não “quebrariam”, como o nome do seriado sugere? Essas são perguntas frequentes no enredo de Gilligan.

O ritmo mais lento da série, que em cinco temporadas narra apenas dois anos da vida dos personagens, desenvolve a metamorfose do homem que se transforma no monstro. Os “pontos de virada” de Walter são demarcados pelo abandono quase sistemático de cada um dos seus paradigmas, à medida que o homem “comum”, reprimido por seu cotidiano e pelos anos que começam a lhe pesar, reencontra no dinheiro e na perspectiva de respeito e poder, um novo sopro de vida.

É possível perceber outra grande ruptura promovida por *Breaking Bad* na configuração de sua diegese. Desde o início, a série evidenciou sua pretensão de ruptura de linguagem, abdicando completamente de recursos formais como planos fechados, diálogos expositivos e iluminação de três pontos, e fortalecendo-se com um enredo que se resgatava continuamente através de elementos estéticos diversos. Esses elementos foram incorporadas à narrativa de várias formas, tanto através de diálogos quanto de ações ou de rimas visuais, o que acabou condicionando o espectador da série à procurar, identificar e interpretar essas pistas ao longo das temporadas. Ao fugir de recursos óbvios, *Breaking Bad* torna-se

responsável pela concretização de uma aspiração ancestral ao mesmo tempo que inicia uma nova proposta narrativa no gênero seriado, resgatando o sentido e renovando a capacidade narrativa nos seriados complexos. Dentre os recursos narrativos complexos mais notáveis está o uso da *mise-em-scène* para construir ações, situações, ambientes e relações entre os personagens, o que acabou por conferir ao seriado um aspecto contemplativo, que constantemente liberava espaços para o espectador se envolver e se aprofundar na diegese da estória. Gilligan apostou na livre associação do público para construir esses recursos, que acabaram contribuindo para a estética da série. Recursos como *raccords*⁴ de imagem, foram amplamente explorados na série para ligar um plano a outro ou uma cena a outra cena.

O *raccord* mais utilizado em *Breaking Bad* é o *raccord* por analogia, recurso que foi usado para organizar planos, imagens, objetos e cores que se relacionavam, remetendo o conteúdo de uma cena à outra cena e criando um tipo de rima visual que acabou integrando regularmente o *storytelling* da série. O *raccord* por analogia é um dos recursos cinematográficos que já vinha sendo utilizado nas narrativas complexas seriadas, como em *Arquivo X*, *Lost*, *Dexter* e várias outras. Em *Breaking Bad*, no entanto, assistimos a um processo de subjetivação desse recurso que, ao longo dos anos, deixou de propor a analogia visual e começou a enfatizar paródias e metalinguagens sobre sua própria fruição narrativa.

Em *Breaking Bad*, vimos uma modalidade mais abstrata de *raccord*, que concentrava-se, sobretudo, em formas, cores e elementos diegéticos sutis, que juntamente com outros recursos narrativos e estéticos como a fotografia escaldante, a aridez do deserto, os espaços externos vazios e desoladores em contraste com os interiores opressivos, apertados e mergulhados em sombras e cores apagadas, construíram a continuidade representativa e efeitos de ligação ou até mesmo de disjunção, como vimos algumas vezes nas últimas três temporadas.

Breaking Bad manifesta uma complexidade narrativa inerente às inovações do meio e aos referenciais estéticos, algo que o caracteriza como objeto de primazia dentre as referências citadas, servindo, conseqüentemente, como um estudo de caso sobre as inovações estéticas e a complexidade narrativa na televisão norte americana contemporânea.

⁴ [...]recurso usado para designar os efeitos visuais, sonoros ou de linguagem cinematográfica utilizados para garantir a coerência entre dois planos ou duas cenas subsequentes em um filme ou vídeo. Ele vem da experiência dos montadores do cinema clássico. A produção de ligação formal entre dois planos sucessivos é a que define o *raccord*: continuidade da própria representação. Denomina-se como *raccord* qualquer figura de mudança de plano em que há esforço de preservar, de ambos os lados da colagem, elementos de continuidade.” (RODRIGUES, s/d p. 35)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Breaking Bad concluiu suas cinco temporadas no ápice de sua audiência semanal, subvertendo novamente uma das regras mais comuns do mercado televisivo e especialmente do gênero seriado: enquanto gera audiência, o programa fica no ar. Gilligan e a AMC, contudo, souberam respeitar o ciclo natural da narrativa, que encerrou a história em setembro de 2013, deixando para trás uma profunda sensação de que alguma coisa havia mudado no cenário televisivo.

Mas o que de fato mudou? É absolutamente possível traçar paralelos entre *Breaking Bad* e *Sopranos*, por exemplo. Também é bastante claro o círculo de influências estéticas oriundas do cinema absorvidas pelas narrativas seriadas complexas, conforme vimos no modelo proposto por Mittel. Mas como questionamento primordial, como devemos entender e interpretar a arquitetura narrativa de *Breaking Bad* e determinar quais foram as mudanças estruturais propostas pelo seriado? O que essas propostas representam para as próximas gerações de séries, autores e público? É necessário identificar o que *Breaking Bad* fez pela TV norte americana e pelo gênero seriado, entender a fruição narrativa que se utilizou muito de recursos formais, mas que, em algum momento se firma justamente por propor algo inédito, complexo e forte, tanto enquanto produto televisivo quanto como arte.

Por se tratar de um acontecimento tão recente e inédito, a bibliografia sobre o assunto ainda se mostra incipiente. A crítica informal manteve o assunto em foco em discussões e fórum espalhados pela internet, porém, uma análise mais profunda é absolutamente necessária para compreender os aspectos institucionais do produto, bem como a construção estética e narrativa do seriado. Suprir essa necessidade não é a proposta desse trabalho, o foco principal dessa discussão concentra-se em resgatar as evoluções do gênero seriado, decupar seu mecanismo de fruição e identificar os recursos narrativos complexos, responsáveis pelas transformações mais notáveis nas ficções seriadas norte americanas, e *Breaking Bad* foi o objeto aqui escolhido para balizar essa discussão.

Uma nova década se inicia e uma nova onda de transformações movimenta-se pelas narrativas seriadas. O anseio por qualidade estética e narrativa tornou-se uma característica cada vez mais recorrente entre as emissoras, dentro do próprio gênero seriado e especialmente por parte do público. O meio televisivo passa por novas transformações, pois lida com a presença multisciente da internet e a participação ativa de um público que possui interatividade intuitiva para escolher o quê, como e quando quer ver um programa.

A complexidade nas narrativas seriadas é um processo absolutamente volúvel, em constante alteração, que carece de atenção por constituir o alicerce sobre o qual os títulos mais notáveis das últimas décadas se apoiaram. Mas, mais do que isso, a complexidade narrativa promete ser o futuro das ficções seriadas, o grande carro chefe da televisão norte americana. A televisão tem sido constantemente analisada sob óticas que pouco enfatizaram seus potenciais artísticos, e os seriados, em especial, cada vez mais demonstram aspirações artísticas que demandam esse tipo de questionamento.

Essa pesquisa procurou evidenciar, em primeira estância, a importância dessa discussão e a necessidade de aprofundá-la futuramente, usando como exemplo um dos seriados que melhor desenvolveu e evidenciou o valor artístico e funcional da complexidade narrativa nos seriados americanos contemporâneos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALLARI, Alexandre. **The Sopranos – a melhor série já feita?** Abril de 2013. Disponível em: <<http://pipocaenanquim.com.br/destaques/the-sopranos-a-melhor-serie-ja-feita/>>. Acesso em: 22 set.2014.

FERRARAZ, Rogério. **Bizarria e Mistério na TV: Twin Peaks e o Entretenimento de Qualidade.** Trabalho apresentado no XVI Encontro da Compós. Curitiba, 2007. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_260.pdf> Acesso em: 25 abr. 2014.

FURUZAWA, Camila Prado. **As Narrativas das Séries Policiais.** Vozes e Diálogo, [S.l.], v. 12, n. 02, dez. 2013. ISSN 2237-4531. Disponível em: <<http://www6.univali.br/seer/index.php/vd/article/view/4293/2745>>. Acesso em: 20 abr.2014.

LIPOVETSKY, Gilles. SERROY, Jean. **A Tela Global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna.** Porto Alegre: Sulina, 2009

MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério.** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005

MARTIN, Brett. **Homens Difíceis.** São Paulo: Editora Aleph, 2014

MITTEL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**, São Paulo, ano 5. n. 2. p. 29-52. jan/jun 2012.

RODRIGUES, Rodrigo Fonseca e. **Caderno de estudos.** [201-?]. Disponível em: http://www.fumec.br/anexos/cursos/graduacao/material_didatico/caderno_de_estudos_cinema_e_video.pdf. Acesso em 5 nov. 2014.

SANTOS, Maíra Bianchini dos. **Aspectos Históricos, Estruturais e de Conteúdo das Narrativas Seriais Televisivas Norte-Americana.** In: Boletim do Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Novo Hamburgo, 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2010/resumos/R20-0719-1.pdf>> acesso: 01 mai. 2014.