

Amor aos detalhes: assistindo a *Breaking Bad*

The love of details: watching Breaking Bad

FRANÇOIS JOST^a

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris, França

RESUMO

As séries televisivas mais inovadoras tiram proveito de novas formas de audiência que fazem o ficcional tender ao lúdico e conferem ao ato de assistir o aspecto de um jogo. Com as funções de congelamento ou ampliação dos detalhes, os novos instrumentos de visualização permitem ao espectador participar um pouco mais dos atos criativos, ao mesmo tempo em que pode se deleitar com uma atividade recreativa. A análise de *Breaking Bad* feita neste artigo demonstra essas possibilidades, destacando como a “granulosidade” da unidade mínima de uma obra televisual se modificou, de modo a se dirigir a um espectador que, para compreender ou saborear a série, deve proceder a uma análise dos detalhes da imagem e da trilha sonora.

Palavras-chave: Séries televisivas, *Breaking Bad*, novas formas de audiência, detalhes

ABSTRACT

The most innovative television series take advantage of new audience forms that make the fictional tend to the ludic and give to the act of watching the aspect of a game. With the functions of freezing or enlarging the details, the new visualization instruments allow the viewer to participate a little more of the creative acts, while at the same time can enjoy a recreational activity. The analysis of *Breaking Bad* in this article demonstrates these possibilities, highlighting how the “granularity” of the minimum unit of a television work has changed, in order to address a new kind of spectator. This spectator should be able to analyze the details of image and soundtrack to understand or taste the series.

Keywords: Television series, *Breaking Bad*, new forms of audience, details

^a Professor de Sciences de l'Information et de la Communication na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Coordena, desde 2012, o laboratório de Comunicação Informação Mídias. – Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-0641-9200>. E-mail: francoisjost@orange.fr

D

Amor aos detalhes

DE ACORDO COM Umberto Eco (1992), há três maneiras de se abordar uma obra: a intenção do autor, a *intentio auctoris*, para retomar os seus próprios termos, isto é, aquilo que o criador de uma obra quis fazer, neste caso, uma série; a intenção da obra, a *intentio operis*, aquilo que se pode extrair da análise da própria obra; e a intenção do leitor, a *intentio lectoris*.

Expulsa pela grande porta da teoria do texto nos anos 1960-1970, a *intentio auctoris* retornou nos tempos atuais pela janela. Muitas análises se baseiam nas entrevistas dos criadores e em comentários que acompanham os episódios nas edições em DVD. Outro caminho emprestado com frequência pelos pesquisadores consiste em esclarecer a *intentio operis*: procura-se, numa série, os sinais da serialidade. Tenta-se detectar, ao mesmo tempo, um fenômeno histórico (a história da serialidade) ou um fenômeno econômico próprio às indústrias culturais (a obrigação de serializar as produções audiovisuais para baixar os custos e fidelizar o espectador).

Neste artigo, gostaria de seguir um terceiro caminho: encarar as relações entre a *intentio auctoris* e a *intentio lectoris*, compreendendo como essa articulação repercute na composição e na construção das séries. Em outros termos, antes de encarar tais intenções como três pontos de vista isolados, que podem ser empregados livremente, desejo mostrar como a *intentio lectoris* ou, melhor dizendo, a *intentio spectatoris*, age por antecipação na escrita das séries. Numa perspectiva mais pragmática que semiológica, partirei da hipótese de que o espectador, longe de ser uma instância estável, que poderia ser pensada como uma posição (um pouco à maneira de Christian Metz em *O significante imaginário*), se modifica durante a história das mídias em função do suporte material através do qual assiste aos filmes ou às séries.

Na época de *Dallas*, ou seja, no início dos anos 1980, os espectadores dispunham somente raras vezes de um instrumento de memória tal como gravador de vídeo. De modo que, para seguir uma série, recorriam essencialmente ao que os psicólogos denominam “memória de situação”. Para compreender a narrativa, bastava seguir os diálogos e situar a ação: escritório, fazenda ou piscina. Pouco importava a forma dos copos de uísque ou os quadros pendurados nas paredes. A interpretação do espectador elaborava-se em nível das estruturas narrativas e a *intentio lectoris* jamais visava a unidades menores que o plano. Nesse contexto, o gravador de vídeo era, na maior parte do tempo, salvo para os analistas profissionais, uma televisão de correção. *Tornava-se possível dissociar o tempo da visualização do tempo da difusão.*

O espectador de hoje tem muitos outros recursos e, como se sabe, não assiste mais às séries somente em uma televisão: os jovens, sobretudo, preferem acompanhá-las no computador, em *tablets*, ou mesmo nos *smartphones*.

Assistimos da mesma maneira a uma série de ficção que os telespectadores dos anos 1980? Provavelmente não. O detalhamento da unidade mínima não é mais o mesmo. Passou a ser fácil mergulhar abaixo das estruturas narrativas. Temos frequentemente:

- a possibilidade de ampliar a tela para observar um detalhe de um simples gesto;
- a necessidade de observar a tela em jogos de videogame, de modo a encontrar o detalhe que permitirá passar de um nível a outro;
- e, por conseguinte, de descobrir elementos muito menores que o plano.

O nosso olhar se tornou centrípeto: em vez de nos afastar do texto para construir estruturas narrativas, entramos nele cada vez mais, submergimos à vontade: aquilo que os psicólogos chamam “memória do texto” se vê facilitada. Mas isso não é só. Para nos certificar de que nossas descobertas visuais ou sonoras são exatas, temos a possibilidade de formar comunidades como nunca poderíamos em tempos anteriores:

- discutindo aquilo a que assistimos em fóruns especializados de nossas séries favoritas
- mencionando-as no Twitter
- constituindo wikis sobre as séries etc.

Em suma, surgiram novos usos da ficção e das obras. Todos esses recursos destinados a decompor a imagem e compartilhá-la transformaram a recepção em termos de profundidade.

Essas novas maneiras de assistir podem ser percebidas pela forma com a qual partidários da teoria da conspiração utilizam imagens da atualidade. *Arquivo X* afirmava, nos anos 1990, que “as imagens mentem”, “a verdade está em outro lugar”. Vimos, após o atentado de *Charlie-Hebdo*, a atitude quase oposta: alguns procuraram nas imagens detalhes que invalidavam aquilo que os conspiracionistas denominam “versão oficial”: a mudança de cor do retrovisor do automóvel dos terroristas em dois momentos diferentes era a prova, segundo eles, de que a mídia mentiu.

No âmbito deste artigo, contudo, irei me debruçar sobre esses produtos das mídias recreativas e criativas que são as séries televisivas para mostrar como as mais inventivas se beneficiam dessa nova maneira de se ver, fazendo o fictício tender para o lúdico e conferindo ao ato de assistir o aspecto de um jogo, a que os espectadores dão continuidade a sua própria maneira. Irei me apoiar sobre uma análise da série *Breaking Bad* para mostrar que a “granulosidade” da unidade mínima se modificou, e que ela se dirige a um espectador que, para

D

Amor aos detalhes

compreender ou saborear a série, deve proceder a uma análise dos detalhes da imagem e da trilha sonora.

Mas o que é um detalhe? Poderíamos buscar um modelo no campo da literatura com a oposição proposta por Barthes entre funções cardeais, as grandes linhas da intriga e catálises, os elementos menos importantes, não necessariamente fundamentais para o entendimento da narrativa, mas que dão um “efeito de real” (Barthes, 1964). Se são, até certo ponto, operacionais, prefiro partir do notável estudo de Daniel Arasse (2009), mais diretamente aplicável a um trabalho plástico sobre as imagens e os sons.

Arasse distingue dois sentidos do termo “detalhe”. O primeiro, *particolare* em italiano, designa uma pequena parte de uma figura, de um objeto ou um conjunto, por exemplo, para um rosto, as sobrancelhas, o branco dos olhos, a cor da íris (Ibid.: 10). Caracterizada como *icônica*, essa dimensão pode ser aplicável à minúcia de uma pintura, precisa nos mínimos detalhes. É esse sentido que se emprega quando se fala da “preocupação do detalhe” de um diretor, que, em oposição ao decorador de *Dallas* que evoquei há pouco, zela por cada detalhe da cenografia, como Soderbergh em *The Knick* (2014-hoje).

“Detalhe” tem também outro sentido, diretamente derivado do italiano *dettaglio*, que remete àquele que “molda” um objeto, que o *talha*. Qualificado dessa vez como “pictural” por Arasse, é “o resultado daquele que ‘cria o detalhe’, seja o pintor ou o espectador” (Ibid.: 11). Essa alternativa nos conduz à distinção entre *intentio auctoris* e *intentio lectoris*. Que se trate do “pintor ou do espectador” não dá na mesma. O detalhe inventado pelo pintor é plenamente intencional, dado que não existiria sem o seu gesto. É, por conseguinte, “uma mensagem íntima do pintor no quadro” (Ibid.: 9). Inversamente, o detalhe criado na tela ou o contínuo sonoro pelo espectador remete à sua atenção, depende do seu próprio recorte da obra.

Se o encontro entre o intencional e o atencional em pintura é facilitado pelo fato de, como acabo de dizer, tudo o que se representa foi desejado pelo artista – ao menos na pintura figurativa –, isso ocorre de outra forma no audiovisual. Mesmo que tentemos repintar as folhas das árvores como Bresson, isso não impede uma jorrada de vento inesperada. *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, como escreveu Mallarmé... De modo que não sabemos se tal elemento que retém a nossa atenção num filme ou numa série foi feito *propositalmente*. A única certificação da pertinência do recorte da imagem é a repetição ou a ostensão do elemento isolado pelo analista.

Falar de intenção ou atenção é ainda demasiado vago. O que tem em mente aquele que fabrica um detalhe audiovisual numa série? Deseja nos oferecer uma indicação necessária para o entendimento da narrativa ou, ao contrário,

simplesmente executar um gesto artístico gratuito? Se, em pintura, Arasse opõe o icônico ao pictural, parece efetivamente que o paradigma operacional é a oposição entre a pertinência narrativa e a pertinência artística.

A partir dessa distinção, podemos dividir os detalhes em três categorias.

OS TRÊS TIPOS DE DETALHES DAS SÉRIES

Os detalhes que não têm significado intencional

São todos os elementos que revelam incoerências no âmbito do roteiro ou, mais simplesmente, os erros de script e as variações de filmagem. Penso numa cena de *Breaking Bad* que me lembro de ter repassado várias vezes, na qual percebemos furtivamente um homem que anda na frente de um arbusto, agachado, para concluir finalmente que devia ser um assistente que demorou muito para desaparecer da cena de filmagem. Os fãs se referem a esses erros como *goofs* (gafes), e a habilidade em descobri-las prova que assistir a uma série hoje está longe da pura satisfação em acompanhar uma história preguiçosamente sentado no sofá. Trata-se mais de pausar a imagem, retrocedê-la, comparar etc. Os fãs notaram, por exemplo, que, em uma fotografia em que Dexter posa com Harry (no episódio 104), existem pequenos logotipos da Hewlett-Packard indicando que ela foi impressa, sendo que supostamente havia sido tirada com uma câmera analógica (o que não é tão contraditório assim: pode-se imprimir uma fotografia escaneada!)... Tais detalhes assinalam uma atenção do espectador, mas a obra atesta a sua existência material, que escapa aos autores, de modo que esteja nas mãos da *intentio operis*, que mais valeria denominar “certificado textual” ou “prova textual”.

Detalhes com função narrativa e cuja percepção é necessária para compreender o enredo

Alguns são transmitidos pela observação de um personagem, outros dependem do sentido da observação do espectador, e não são retransmitidos pela imagem.

Entre os detalhes transmitidos pela observação dos personagens figuram evidentemente os indícios assinalados por Columbo, na série de mesmo nome, que o espectador não seria capaz de observar sem o seu auxílio ou, mais recentemente, a interpretação de mínimos elementos do visível, decisiva para as conclusões que Sherlock Holmes tira de seus inquéritos (na série homônima).

Nessa categoria de detalhes *particolare* figuram também todos os signos que se observam em um dado momento e que só ganham sentido mais tarde. Como em *The Affair* (Showtime, 2014-hoje), quando vemos um corte na coxa da heroína Alison, mas não sabemos exatamente que gesto anterior a levou a

D

Amor aos detalhes

se machucar com um seixo que ela havia pego da areia. Só saberemos muito depois, quando ela repete o gesto, que esse corte é um sintoma do sentimento de culpa experimentado pela personagem.

Esse tipo de detalhe é parte integrante do enredo, uma vez que permite um raciocínio hipotético-dedutivo por parte do espectador. O mesmo, evidentemente, ocorre nas séries que representam um detetive que encontra o criminoso graças à observação dos detalhes, como Holmes.

Detalhes que têm função artística de percepção facultativa

No momento em que Walter entra em seu laboratório clandestino, escondido em uma lavanderia industrial, notamos no plano de fundo uma insígnia com a palavra *SIGNS* (episódio 305) (Figura 1). Esse convite a uma leitura semiológica, atenta à consideração das imagens e dos sons como sinais, dá frutos. Em *Breaking Bad*, nada acontece por acaso. Nem mesmo a escolha cenográfica do lugar onde Walter prossegue em uma atividade ilegal: uma *lavanderia (laundry)*, onde fabrica metanfetamina, que origina a lavagem de dinheiro (*money laundering*), numa estação de *lava rápido*. Esse “sign”, que com frequência os espectadores não observam, se dirige ao aficionado por séries que procura pelos *easter eggs*, como dizem os fãs. É necessário acessar os sites das séries de prestígio tais como *Breaking Bad* para constatar o quanto cada cena, cada música ou cada título pode ser objeto de uma exegese, de aproximações culturais e discussões.



FIGURA 1 – Walter chega ao seu laboratório clandestino

Esse modo de recepção da série lembra a vertigem da imagem congelada que se apoderou dos teóricos e especialistas da análise textual cinematográfica. Essa prática se democratizou. Assistir a uma obra televisual ou cinematográfica é hoje uma empreitada centrípeta bastante próxima daquela do herói de

Blow up, que tenta saber mais através da ampliação de uma fotografia. Aquele que procura por detalhes em *Breaking Bad* não se decepciona. Os contrapontos audiovisuais são sempre portadores de sentido. Quanto às imagens, são poços sem fundo, nos quais se deve mergulhar com curiosidade, colocando-se questões tais como: por que Hector “Tio” Salamanca assiste à *Ponte do Rio Kwai*?... A resposta está escondida, como o caçador em algumas charadas visuais de antigamente... Resposta: porque o coronel, cuja história é relatada no filme, irá pular no fim, como Tio, que saltará um pouco mais tarde de sua cadeira de rodas capturada por Walter.

Às vezes, nos encontramos diante de verdadeiros enigmas visuais, cujo sentido irá se revelar somente a posteriori. Logo após a abertura do episódio 412, Walter, à beira de sua piscina, gira o revólver para si mesmo sobre uma mesa próxima a ele. Começa a canção de Apollo Sunshine, cuja letra diz bastante sobre o gesto de Walter:

*Why say “goodbye”
We are born again when we died but
We will never leave our lives¹*

¹ Por que dizer “adeus”/ Nós nascemos de novo quando morremos, mas/ Nós nunca deixaremos nossas vidas

O cano do revólver para duas vezes apontando em sua direção. Na terceira vez, indica um vaso de flores. Walter olha, perplexo (Figura 2). Ao fim do episódio seguinte, saberemos que Brock não foi envenenado por ricina – o que inevitavelmente acusava Gus –, mas intoxicado por lírios-do-vale (*Lily of the Valley*), a famosa flor que se encontrava à beira da piscina. A interrupção inesperada do revólver em sua direção foi a fonte do plano maquiavélico. Na quinta temporada, ele assobiará *Lily of the Valley* “cozinhando”, canto religioso cujas palavras dizem “na dor, é meu conforto, na dificuldade, é meu apoio”...



FIGURA 2 – Walter à beira da piscina com os lírios-do-vale ao fundo

D

Amor aos detalhes

Se o espectador procurar este tipo de “recompensa” da qual fala Arasse, nunca é demais aconselhá-lo a prestar atenção nos títulos americanos dos episódios de *Breaking Bad*. Eles geralmente carregam sentidos ocultos. O episódio 311 é intitulado *Abiquiu*: este nome designa primeiramente a cidade natal do pintor Georgia O’Keefe, cujo quadro Jesse e Jane examinam no início do episódio. Mas há uma relação mais secreta com o episódio: ambos discutem a razão de ser da empreitada artística que consiste em pintar sessenta vezes uma porta, depois Jesse beija a sua namorada, que o afasta, dizendo “isso me deu vontade de vomitar”, o que remete o espectador atento ao episódio ABQ (que é mais uma vez homônimo, nesse caso, de Abiquiu), no qual Margolis descobre que sua filha morreu de overdose, asfixiada pelo próprio vômito. Mais secretamente, o título ABQ do último episódio da temporada 2 remete ao primeiro episódio da temporada 3: enquanto a televisão anuncia a queda do avião sobre Albuquerque (ABQ), Walt decide queimar seu dinheiro no *churrasco*: o plano sob a grelha do BBQ mostra a cena. As duas cenas seguem por ordem alfabética...

Aos elementos verbais que dão pistas sobre o sentido, é necessário acrescentar as canções, muito presentes no conjunto da série. Também nesse ponto a percepção do amor ao detalhe, que está na base da escrita de *Breaking Bad*, diferirá conforme vejamos a série em francês ou em inglês. Se, para um francófono, as alusões não são tão claras, asseguramos que o serão para um anglófono.

Assim, o título do episódio 302, *Caballo sin nombre*, que significa *cavalo sem nome* remete à letra da canção *A Horse With No Name*:

*After two days in the desert sun
My skin began to turn red
After three days in the desert fun,
I was looking at a river bed.
And the story is told, of a river that flowed
Made me sad to think it was dead.*

*You see I’ve been through the desert on a horse with no name
It felt good to be out of the rain
In the desert you can remember your name
‘Cause there ain’t no one for give you pain²*

No primeiro nível, essa canção interpretada pelo grupo America, que Walt cantarola enquanto dirige, remete à sua situação: ele atravessa um caminho deserto de carro. Mas se observamos o conjunto do episódio com a letra em mente, ela adquire novos significados. Primeiro, remonta a uma disputa entre

² *Após dois dias ao sol do deserto/ Minha pele começou a ficar vermelha/ Após três dias na diversão do deserto,/ Estava olhando para um leito de rio./ E a história que ele contou de um rio que corria/ Deixou-me triste por pensar que ele estava morto.*

Veja, atravessei o deserto num cavalo sem nome/ Foi bom sair da chuva/ No deserto você pode lembrar-se do seu nome/ Pois não há ninguém para lhe aborrecer.

Skyler e seu filho. Este se revolta, porque ela o chama de Flynn: “O meu nome é Walt Júnior! *Não pode dizer o seu nome?* Eu gosto dele”. Mas qual é o nome daquele que varia entre o tranquilo pai de família chamado White e o terrível fabricante de metanfetamina conhecido como Heisenberg? No fim do episódio, os dois “primos” entrarão em sua casa sem seu conhecimento, enquanto toma banho, aparentemente despreocupado, assobiando uma vez mais *A Horse With No Name*. Quanto à aproximação de Walt e do cavalo, podemos vê-la na réplica de Saul: “Volte a cavalo!”. *Last but not least*, é por meio de seu sino que Tio Salamanca soletra o nome de Walt, sem que seja necessário (e possível para o velho enfermo) pronunciá-lo. Ele efetivamente não tem nome: *without name*.

Todos esses detalhes indicam o nível de granulosidade que *pode* adotar quem vê a série. Digo “pode”, porque isso não é necessário à compreensão da intriga. No entanto, não se trata somente de um jogo que consiste em localizar *easter eggs* na amplitude audiovisual. Se eles assinalam um recorte operado pelo espectador e, a esse respeito, emergem da lógica do *dettaglio*, a sua função é mais musical que pictural.

Motivos são anunciados, retomados, variados como verdadeiros motivos musicais, ou ainda como leitmotifs numa ópera de Wagner ou Berg. Como se sabe, no caso desses músicos, configurações musicais – frases ou fórmulas – estão ligadas a situações (a trompa em *Siegfried*, motivo da decisão), a lugares ou coisas (o Reno, o anel), a sentimentos (Agitação), e certamente a personagens. E esses motivos escandem, para uma orelha exercitada, temas que se desenham sob a melodia principal, que, por sua vez, segue o seu andamento, poderíamos dizer. É também o que ocorre numa série como *Breaking Bad*, salvo que a intriga é quem desempenha o papel da melodia principal, e os detalhes visuais, verbais ou sonoros, o de motivos condutores. Não é necessário surpreender-se, então, com o fato de que a edição opera como uma partitura. É a partir dessa constatação que compreendi por que gosto de séries: porque encontro nelas um tipo de estruturação que rege também os filmes de Robbe-Grillet, que levou Dominique Chateau e eu a propor uma nova semiologia (Jost; Chateau, 1979).

DETALHES NA OBRA

A edição de uma série comum é destinada a construir entre as cenas certos vínculos de causalidade (a cena A causa a cena B) ou vínculos temporais que se identificam, com frequência, não à sucessão, mas à simultaneidade: o entrelaçamento das histórias A, B e C tem por função interromper uma ação, dando a entender que, no mesmo momento, em outro lugar, um outro personagem faz essa outra ação exibida ao espectador. Se essas relações existem

D

Amor aos detalhes

em *Breaking Bad*, a série recorre também a outra forma de encadeamento, fundada sobre homologias, ecos, continuidade de motivos. Alguns exemplos para ilustrar.

Meu primeiro exemplo de encadeamento sobre um motivo tem uma função narrativa, mas essa função está por assim dizer escondida na imagem. Walt vai a um grande depósito procurar ferramentas para reparar a parte inferior de um armário, cuja madeira está apodrecendo. Dirige-se à seção de tintas (Figura 3) e pega duas latas de tinta branca, quando, por acaso num dos corredores, observa um carrinho com produtos que suspeita servirem para produzir drogas. Ele então abandona as tintas, deixa a loja num passo decidido e vai ao encontro do dono do carrinho. Outro homem, impressionantemente enorme, o interrompe. Mas é Walt que o ameaça: “Fique fora do meu território!”. Os dois supostos traficantes não respondem e fogem. Uma canção acompanha a cena, cuja letra diz o seguinte. A canção chama-se DLZ... uma rima de KLZ?

*Congratulations on the mess you made of things
I'm trying to reconstruct the air and all that brings
And oxidation is the compromise you own
But this is beginning to feel like the dog wants a bone, say*

*Never you mind, death professor
Love is life, my love is better
Your victim flies so high
Eyes could be the diamonds confused with who's next
[...]*

Your fiction flies so high³

³ Parabéns pela desordem que causou/ Tento reconstruir o clima e tudo o que ele traz consigo/ E a oxidação é o compromisso que você tem/ Mas isso começa a parecer como o cão querendo o osso/ Você não deve se incomodar, professor de morte,/ O amor é a vida, o meu amor é melhor/ A sua vítima voa tão alto/ Os olhos poderiam ser diamantes misturados/ com quem é o próximo [...] A sua ficção voa tão alto.



FIGURA 3 – Walter pega um pote de tinta Kilz

Em alguns minutos, o tranquilo “faz-tudo” voltou a representar o perigo que ele pode ser, um *professor de morte*. Se parecia ainda ignorá-lo, a decoração já havia sugerido: *Walt kills*, como predizia a marca de pintura (*Kilz*). Certamente, essa marca não é uma invenção dos roteiristas, ela realmente existe – e o seu slogan é *Kilz everything*, porque ela “mata” qualquer bolor ou desbotamento –, mas vê-se aqui como o diretor (Phil Abraham) soube se beneficiar ao máximo da decoração. Afinal de contas, Walt poderia procurar qualquer outro produto sem que isso afetasse a narrativa. Como em outros casos, pode-se imaginar que a recepção não é evidentemente a mesma conforme o espectador é ou não anglófono. O percurso semântico nas imagens e nos sons é muito mais enigmático para um francês do que para um norte-americano. Seja como for, a edição constrói aqui uma breve antecipação, um início das ameaças de Walt, que se apresenta como um assassino potencial aos olhos de seus concorrentes.

Um segundo tipo de encadeamento de sequências é um pouco menos narrativo que plástico, no sentido de solicitar a própria matéria da imagem. Walt descobre um vazamento de água (notemos rapidamente que essa passagem ecoa o episódio piloto, em que Júnior reclama que o chuveiro da casa de sua família está funcionando mal) e, efetivamente, uma água escura pinga em grandes gotas em sua mão. Plano seguinte, duas gotas caem ainda, mas são as gotas do saquinho de chá que Skyler mergulha na xícara, enquanto ouve a mensagem que Walt lhe deixou. Plano médio: ela está na empresa de Beneke, que logo vem juntar-se a ela cozinha. Passamos, por conseguinte, de um lugar a outro, mas também do marido ao futuro amante por meio de uma analogia plástica entre as duas sequências. Encadeamento ainda mais sutil: Skyler colocou uma máscara de argila verde. No plano seguinte, Jesse molha biscoitos no guacamole... A conexão agora ocorre por conta da cor. Cor suposta, porque está muito escuro⁴.

Um terceiro tipo de encadeamento é fundado sobre um jogo de palavras. Walt, em sua casa, exercita dar tiros com o revólver que acabou de comprar por contrabando, mas que está sem munição. Ele aperta repetidas vezes o gatilho (*trigger*). Duas sequências mais tarde, ele coloca as balas no revólver, no momento em que Skyler o chama para conversar sobre a compra do *car wash*. Ela alerta um hesitante Walt que “*if you’re not willing to pull the trigger, I’m more happy to call Goodman myself*” (“se você não está disposto a puxar o gatilho, fico mais feliz se eu mesma chamar Goodman”). Skyler emprega por conseguinte no sentido figurado, metafórico, uma expressão que Walt ilustrou de maneira literal. Após ter treinado com a arma sem balas, ele a mune: ele está pronto para puxar o gatilho *de verdade*. A ligação entre os planos é *ícono-verbal*, dado que coloca em jogo a imagem e a palavra.

⁴ Essa associação é almejada por Vince Gilligan (cf. o comentário do episódio 737 no box de DVD).

D

Amor aos detalhes

Outro exemplo desse procedimento, mais irônico, é exibido no episódio 513. Lydia constata que a metanfetamina fabricada por Todd, supostamente segundo a receita de Walt, não é tão pura nem tão azul como a sua, o que é um defeito grave. Para ser perdoada, leva para ele chá numa caneca, na qual podemos ver, se pausamos a imagem, uma bandeira americana deformada e as seguintes palavras, popularizadas por uma canção: “*These colors don’t run*”. Ao mesmo tempo em que *rimam* com o fracasso na produção da droga, que não atingiu o tom de azul esperado, dizem muito também sobre a decepção com aquilo que veio a se tornar a América.

Um último procedimento vai ainda mais longe no que concerne à expressão visual de uma ideia. O quarto episódio da primeira temporada começa com uma tela vermelha; a seguir, surge uma mão que varre pedaços imundos de carne, sangue e restos de ossos: é Walt, que tenta limpar com Jesse o que sobrou de Emilio, morto corroído pelo ácido. Enquanto prossegue essa cena nauseante, inicia-se, em alternância, um flashback: o pesquisador esperançoso discute com Gretchen, a sua colaboradora na recomposição do corpo humano: considerando todas as partes, chega-se a 99,888042% do peso do corpo... Falta 0,111958%: “Com certeza há mais num corpo humano que isso”, conclui Walt. Gretchen sugere: “E a alma?”. Walt não responde imediatamente, depois, aproximando os seus lábios da jovem, responde: “Só existe química”. Graças à edição, a limpeza dos restos de Emilio se torna mais aceitável, se não para o espectador, ao menos para o professor de Química, que não vê nesta carne desforme mais do que química. O entrelaçamento entre as duas cenas, presente e passada, se aproxima bastante daquilo que Eisenstein chamava a “montagem intelectual”, que designava a montagem capaz de exprimir uma ideia pela estruturação dos planos. Nesse caso, trata-se de nada menos que um debate sobre o determinismo e a liberdade: tudo é determinado pela química, ou há uma parte de livre-arbítrio? O diálogo mostra a posição de Gretchen, enquanto as imagens oferecem a de Walt.

O fato de precisarmos, para falar de *Breaking Bad*, tomar de empréstimo certas metáforas picturais (quadros, pintura, composição), ou musicais (tom, tema, leitmotiv), diz muito sobre o estatuto da série. Como um sintoma do que ela realmente é: uma obra de arte. Certamente, poderíamos tecer comentários sobre a psicologia dos personagens, sobre a relação da série com a realidade, sobre o que ela diz da América, do problema das drogas e da fronteira com os países do Sul, mas isso não seria suficiente. Seria um pouco como se falássemos de uma ópera apenas evocando o seu livreto, deixando de lado aquilo que lhe dá substância, a música.

Obra de arte para alguns, *Breaking Bad* pode também ser vista como uma tendência da ficção rumo ao lúdico, facilitada pelos modos de recepção de

hoje: como o sugere a metáfora do *easter egg*, ver uma série pode ser também procurar indícios que conduzem finalmente ao prazer da degustação desse “ovo de páscoa”, que não ocorre sem um certo mal-estar. Com as funções de congelamento ou ampliação dos detalhes, os novos instrumentos de visualização permitem ao espectador participar um pouco mais do que antes dos atos criativos, ao mesmo tempo em que ele pode se deleitar com uma atividade recreativa. ■

REFERÊNCIAS

- ARASSE, D. *Le Détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 2009.
- BARTHES, R. Introduction à l'analyse du récit. *Communication*, Paris, n. 4, 1964.
- ECO, U. *Les limites de l'interprétation*. Paris: Grasset, 1992.
- JOST, F.; CHATEAU, D. *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*. Paris: UGE; 10/18, 1979.

Artigo recebido em 26 de julho de 2016 e aprovado em 15 de setembro de 2016.