

BREAKING BAD E A ANÁLISE ESTRUTURAL DA NARRATIVA DE ROLAND BARTHES

BREAKING BAD AND ROLAND BARTHES' STRUCTURAL ANALYSIS OF NARRATIVE

Cristiano Max Pereira PINHEIRO¹, Marsal Alves de Ávila BRANCO²,
Maurício BARTH³, Débora WISSMANN⁴, Raona NUNES⁵

Resumo:

Este trabalho se propõe a identificar qual é a estrutura narrativa adotada no piloto da série de televisão *Breaking Bad*. Buscou-se reconhecer as partes que compõem a estrutura narrativa do primeiro episódio de forma individualizada e, posteriormente, como elas se relacionam e trabalham de maneira integrada em diferentes níveis de profundidade. De caráter exploratório e abordagem qualitativa, a pesquisa contou com uma revisão bibliográfica e uma investigação acerca da Teoria de Análise Estrutural da Narrativa de Roland Barthes, utilizada como instrumentalização para analisar o objeto de estudo. A partir disto foi possível verificar os elementos narrativos fundamentais e a estrutura narrativa utilizada no piloto da série. A compilação dos dados identificados no episódio resultou em quadros descritivos e numa linha do tempo, que mostra de forma cronológica a estrutura narrativa do piloto.

Palavras-chave: Série de televisão; estrutura narrativa; *Breaking Bad*.

Abstract:

This paper aims to identify the narrative structure adopted by the pilot of the television series Breaking Bad. It was sought to recognize the parts that make up the narrative structure of the first episode in an individualized way and, later, how they relate and work in an integrated way in different levels of depth. An exploratory and qualitative approach, the research had a bibliographical review and an investigation about the Theory of Structural Analysis of Narrative by Roland Barthes, used as instrumentalization to analyze the object of study. From this it was possible to verify the fundamental narrative elements and the narrative structure used in the pilot of the

¹ Doutor em Comunicação Social pela PUCRS e coordenador do Mestrado em Indústria Criativa da Universidade Feevale. E-mail: maxrs@feevale.br.

² Doutor em Comunicação Social pela Unisinos e professor no Mestrado em Indústria Criativa da Universidade Feevale. E-mail: marsal@feevale.br.

³ Doutorando em Diversidade Cultural pela Universidade Feevale e professor no curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Feevale. E-mail: mauricio@feevale.br.

⁴ Mestranda em Indústria Criativa pela Universidade Feevale e bolsista de aperfeiçoamento científico no Laboratório de Criatividade da Universidade Feevale. E-mail: debora.w@feevale.br.

⁵ Graduada em Jornalismo pela Universidade Feevale. E-mail: raonanunes@gmail.com.

series. The compilation of the data identified in the episode resulted in descriptive tables and a timeline that shows chronologically the pilot's narrative structure.

Keywords: *Television series; narrative structure; Breaking Bad.*

Introdução

O estudo e o desenvolvimento de teorias para descrever e classificar a infinidade das narrativas e suas estruturas é feito desde a origem da prática de contar histórias e acompanha a evolução da sociedade, começando com Aristóteles, em 335 a.C. Mais tarde, o problema da narrativa foi retomado por diversos pesquisadores e estruturalistas, como Propp (1984), Bremond (1966), Todorov (1973), Greimas (1966) e Barthes (1971), procurando sempre aprofundar e complementar as teorias anteriores.

Quando Barthes (2008) explica que muitas tentativas ainda serão necessárias antes de se poder assegurar totalmente um modelo de análise da narrativa, entende-se que a busca por formas mais completas de compreender a estrutura das narrativas não cessa, porque também não cessa o processo de renovação dos meios que contribuem para o surgimento de novos formatos narrativos e a adaptação dos antigos.

Depois da literatura, do teatro, do cinema e de tantos outros meios narrativos, um dos mais recentes e cada vez mais populares entre a cultura de massa é a série de televisão. Além do grande número de produções disponível atualmente⁶, o acesso também se tornou facilitado, sendo possível assistir aos programas na TV aberta ou por assinatura, por download ou, ainda, em serviços de *streaming*. No entanto, como destaca Balogh (2002), independente do formato ou meio pelo qual consome-se a história, a forma como é construída a narrativa das tramas é a grande responsável por atrair e fidelizar os espectadores, que, no caso das séries, permanecem acompanhando os episódios e temporadas até o final, o que pode durar vários anos.

A partir desse contexto e da relevância de aprofundar o assunto para compreender a cultura das séries e a importância da narrativa para o sucesso desse novo meio, cabe a este trabalho conhecer a estrutura narrativa de uma série de TV, nesse caso, *Breaking Bad*. Dessa forma, o objetivo é identificar qual é a estrutura narrativa adotada no piloto da série de televisão *Breaking Bad*. Em suma, este artigo pretende entender e explorar a estrutura narrativa de um novo formato, neste caso, a série de televisão, contribuindo para o avanço do conhecimento no assunto e para a visão de ciência aplicada. O mesmo deixa, ainda, outras questões a serem exploradas em projetos futuros, como comparações com outros objetos, a fim de estabelecer ou não padrões na

⁶ Aproximadamente 200 novas temporadas são lançadas a cada ano, sejam de novas séries ou de séries que já estão em andamento, segundo dados apurados pelo site americano TV Line. Disponível em: <<http://goo.gl/0a46qb>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

forma narrativa das séries e análises quanto às especificações e diferenças entre uma produção e outra que possuem meios de distribuição diferentes, como TV aberta e *streaming*, por exemplo.

Estruturas narrativas

Os primeiros estudos que propuseram analisar a narratologia e buscar modelos e regras narrativas surgiram na Poética de Aristóteles, escritos em torno de 335 a. C. Mais tarde, o problema da narrativa foi retomado por Propp (1984), que analisou os contos de fadas russos e estabeleceu modelos que serviriam de base para os estudos posteriores. A partir destes estudos precursores de Propp (1984), diversos outros autores revisaram e complementaram o seu modelo, trazendo novas visões sobre as possibilidades de analisar as estruturas narrativas. Entre eles estão Bremond, Todorov, Greimas e Barthes. O presente trabalho irá se aprofundar e tomar como base o estudo de Barthes abordado em *Análise Estrutural da Narrativa* (1971), que propõe uma junção de teorias elaboradas pelos autores anteriores, buscando uma melhor compreensão da estrutura narrativa.

Barthes constituiu as estruturas narrativas como baseadas em um modelo estabelecido em níveis de descrição, que “permitem agrupar e situar os problemas, sem estar em desacordo, crê-se, com as análises já realizadas” (BARTHES, 2008, p. 27). Com isso, o autor explica que seu estudo se baseia e parte das teorias já abordadas por outros autores, utilizando as descobertas já realizadas para propor três níveis de descrição da narrativa:

[...] o nível das “funções” (no sentido que esta palavra tem em Propp e em Bremond), o nível das “ações” (no sentido que essa palavra tem em Greimas quando fala dos personagens como *actantes*) e nível da “narração” (que é, *grosso modo*, o nível do “discurso” em Todorov) (BARTHES, 2008, p. 27).

O nível das funções é composto por funções distributivas (quando ocorrem sobre o mesmo nível) e integrativas (quando as relações são estabelecidas de um nível ao outro). Funções distributivas são ainda constituídas por duas funções menores chamadas de cardinais (são articulações da narrativa que determinam o desenrolar da trama) e catálises (que preenchem o espaço narrativo que separa as funções, ou seja, os momentos de repouso). Já as funções integrativas atuam de forma mais ampla, interligando as funções e são constituídas de índices (unidades semânticas em que é

preciso passar para um nível superior para esclarecê-las, pois remetem a um significado e não a uma operação) e informantes (que servem para situar no tempo e no espaço, para autenticar a realidade) (BARTHES, 2008).

Barthes (2008) explica que tudo numa narrativa é funcional, existindo muitos tipos de funções e correlações.

Disto resulta que a narrativa só se compõe de funções: tudo, em graus diversos, significa aí. [...] mesmo quando um detalhe parece irredutivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele tem pelo menos a significação de absurdo ou de inútil: ou tudo significa ou nada (BARTHES, 2008, p. 29).

Dentro da classe distributiva, as funções *cardinais* (também chamadas de *núcleos*) são consideradas as articulações da história, responsáveis pelo seguimento da trama, devendo iniciar, manter ou concluir uma ação que traz alternativas. Ou seja, quando o telefone toca, ele é respondido ou não, podendo levar a história para dois caminhos diferentes. Entre duas funções *cardinais*, como o *telefone tocar* e *ser atendido*, é possível dispor de unidades secundárias chamadas *catálises*, que acontecem sem modificar a natureza alternativa, sendo o espaço que separa as funções *cardinais*. Podem ser pequenos incidentes ou descrições, como *levantar*, *ir até a mesa* ou *tomar um copo d'água*, ações que acontecem entre o momento que o telefone tocou e foi atendido, por exemplo. Barthes (2008, p. 34) aponta que “as catálises permanecem funcionais, na medida que entram em correlação com um núcleo, mas sua funcionalidade é atenuada, unilateral, [...] puramente cronológica”, apenas descreve o que separa dois momentos da história.

As funções *cardinais* são, ao mesmo tempo, cronológicas e lógicas, consecutivas e consequentes. O autor comenta que “as funções cardinais são os momentos de risco da narrativa”, enquanto “as catálises dispõem de zonas de segurança” - porém não são inúteis, tendo função discursiva: “ela acelera, retarda, avança o discurso, ela resume, antecipa, por vezes mesmo desorienta” (BARTHES, 2008, p. 34-35).

Na classe integrativa, Barthes (2008) caracteriza os índices como aquelas unidades que não podem ser completadas a não ser no nível dos personagens ou da narração, fazendo parte de uma relação contínua. Enquanto os índices possuem sempre significados implícitos, com os informantes ocorre o contrário, pois são dados imediatamente significantes que servem para situar no tempo e no espaço. O autor ainda completa explicando que

Os índices implicam uma atitude de deciframento: trata-se para o leitor de aprender a conhecer um caráter, uma atmosfera; os informantes trazem um conhecimento todo feito; sua funcionalidade, como a das catálises, é pois fraca, mas não é nula: qualquer que seja sua “palidez” em relação ao resto da história, o informante (por exemplo a idade precisa de uma personagem) serve para dar autenticidade à realidade do referente, para enraizar a ficção no real (BARTHES, 2008, p. 35-36).

No próximo nível, o das ações, o foco se volta ao estudo do personagem a partir de um modelo actancial. Desde os estudos de Propp, a análise estrutural busca definir o personagem não como uma essência psicológica ou como um “ser”, mas como um “participante”. Barthes (2008), baseando-se nos conceitos de outros autores, explica que Bremond define cada personagem como o agente de sequências de ações que lhe são próprias. Já Todorov parte não dos personagens-pessoas, mas de três relações chamadas de predicados de base: desejo (amor), comunicação (confidência), participação (ajuda), que são analisadas a partir da derivação, quando dão conta de outras relações, ou da ação, quando descreve a transformação dessas relações no decorrer da história. Já Greimas descreve e classifica os personagens não segundo o que são, mas sim devido ao que fazem, seguindo três eixos semânticos: comunicação, desejo (ou busca) e prova. Com isso, Barthes (2008, p. 46) destaca que o nível das ações não deve ser compreendido “no sentido dos pequenos atos que formam o tecido do primeiro nível, mas no sentido das grandes articulações da *práxis* (desejar, comunicar, lutar)”. E completa dizendo que “os personagens, como unidades do nível acional, só encontram sua significação (sua inteligibilidade) se são integrados ao terceiro nível da descrição”.

O nível da narração é onde se descreve o código da relação entre narrador e leitor, a partir do pressuposto de que a narrativa, como objeto, é alvo de uma comunicação entre um doador e um destinatário, não havendo narrativa sem narrador e sem ouvinte. Para Barthes (2008, p. 49), o problema da narrativa não é interiorizar os motivos do narrador e nem os efeitos da narração sobre o receptor, mas sim “descrever o código através do qual narrador e leitor são significados no decorrer da própria narrativa”. Esse nível é ocupado pelos signos da narratividade, um conjunto de operadores que reintegram funções e ações, avaliando o código narracional:

[...] o nível narracional tem [...] um papel ambíguo: contíguo à situação narrativa (e por vezes mesmo incluindo-a), ele abre sobre o mundo onde a narrativa se desfaz (se consome); mas ao mesmo tempo, coroando os níveis anteriores, ele fecha a narrativa,

constituindo-a definitivamente como fala (parole) e uma língua que prevê e contém sua própria metaligagem (BARTHES, 2008, p. 55).

A partir do modelo de Análise Estrutural da Narrativa proposto por Barthes, é possível perceber que “compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela “estágios”, projetar os encadeamentos horizontais do “fio” narrativo sobre um eixo implicitamente vertical” (BARTHES, 2008, p. 27).

Narrativa das séries de TV

A estrutura narrativa dos formatos seriados da ficção televisiva passa por uma combinação e adaptação de elementos de outros meios, recebendo referências do cinema e da literatura, por exemplo, como explica Balogh (2002, p. 52): “A narrativa na ficção televisiva abriga estruturas antigas, já consagradas em outras artes, que convivem com formas novas e são revitalizadas por novos modos de recepção e veiculação”, envolvendo um leque mais amplo de aspectos, que apontam para a evolução das narrativas.

No caso das séries, outras características ainda devem ser levadas em consideração, além das que fazem parte da narrativa da literatura e do cinema. As histórias das séries são contadas e veiculadas de modo descontínuo, interrompidas pelas pausas entre os episódios, que pode ser de uma semana (numa mesma temporada) ou de meses (entre uma temporada e outra). Essa fragmentação é a principal característica do formato seriado, ao qual as estruturas narrativas antigas se adaptam (BALOGH, 2002). Para Vilches (1984), a serialização pode ser definida como um conjunto de sequências sintagmáticas baseadas numa alternância desigual: a cada novo episódio, um conjunto de elementos já conhecidos pelo espectador se repete, ao mesmo tempo em que são apresentados alguns elementos novos.

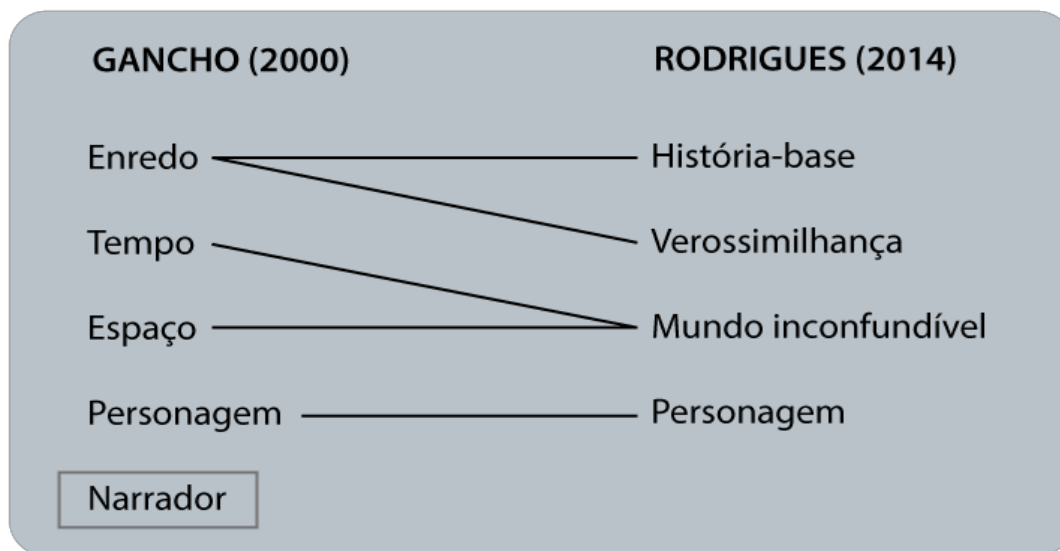
Assim como Gancho (2000) define os elementos narrativos (enredo, personagens, tempo, espaço e narrador) baseando-se na literatura, mas referindo-se as formas narrativas em geral, Rodrigues (2014) também identifica quatro principais elementos da narrativa das séries de TV: a história-base (ou *storyline*), o mundo inconfundível, a verossimilhança e o personagem, apontando que esses elementos são responsáveis por estabelecer o enredo (ou *plot*) da trama.

Como história-base ou *storyline*, Rodrigues (2014) define a história contada pela série, estabelecida por um protagonista, um objetivo do protagonista e um obstáculo entre o personagem e o que deseja alcançar. São esses objetivos e desejos que incitam as suas ações, resultando, assim, no desenrolar da trama. Para a autora, os personagens são o elemento mais importante do mundo ficcional da narrativa seriada, assim como outros estruturalistas também definem nos estudos das narrativas de outros formatos, como visto anteriormente.

Considerado outro elemento da narrativa por Rodrigues (2014, p. 25), o termo “mundo inconfundível” é utilizado para referir-se ao lugar onde ocorre a história-base, no sentido de cenários, época e contexto, caracterizando-se como o mundo onde a trama se desenvolve.

A partir dos elementos narrativos definidos por Gancho (2000), com base na literatura, e por Rodrigues (2014), com base nas séries de TV, é possível fazer uma comparação dos itens apresentados pelas autoras e perceber uma correspondência entre os dois conceitos.

Quadro 1 - Comparação entre os elementos narrativos



Fonte: elaborado pelos autores

Com a equiparação, confirma-se que os elementos narrativos apresentados por Gancho (2000) são fundamentais independentemente do tipo de narrativa, como defendido pelos autores, já que Rodrigues (2014) define como elementos básicos das

séries de TV os mesmos itens, com exceção do “narrador”, elemento não citado pela segunda autora. Com isso, neste trabalho, opta-se por usar como base para identificar os elementos narrativos da série *Breaking Bad* o conceito apresentado de forma mais detalhada por Gancho (2000).

Quando se trata de séries de TV, a verossimilhança também é o elemento que torna a narrativa realista de acordo com o seu mundo ficcional. No entanto, analisando as origens da ficção, Balogh (2002) aponta que apesar da convivência com o real já existir em outras obras culturais, como a literatura e o cinema, é na TV que as formas de relação entre real e ficcional adquirem aspectos ambíguos, interferindo no modo de expressão ficcional.

Ainda dentro do contexto de ficção televisual, Jost (2014) faz uma análise sobre o sucesso das séries atualmente, sobretudo das americanas, observando que a popularidade das produções é resultado de duas aspirações contraditórias, no que diz respeito à relação entre telespectador e série: “[...] o desejo de explorar o novo continente, de ir rumo ao desconhecido, de descobrir o estrangeiro e, ao mesmo tempo, de encontrar nesses mundos construídos a familiaridade reconfortante de uma atualidade que é também a nossa” (JOST, 2014, p. 32).

Assim, na medida que o espectador quer descobrir algo novo, ele também precisa de referências reais para que aquilo se torne possível e desperte seu interesse para acompanhar o desenrolar da série. Ou seja, o espectador se identifica com a trama quando a verossimilhança é construída combinando elementos do real com a ficção de uma forma que torna o mundo inconfundível, e seus aspectos desconhecidos, possíveis e críveis. Aqui, também cabe a compreensão de Eco sobre por que a ficção gera tanta fascinação e identificação nas pessoas.

Ela [ficção] nos proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para perceber o mundo e reconstruir o passado. A ficção tem a mesma função dos jogos. Brincando as crianças aprendem a viver, porque simulam situações em que poderão se encontrar como adultos. E é por meio da ficção que nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente (ECO, 1994, p. 137).

A partir disso e da teoria aristotélica de que “a ficção teria, paradoxalmente, o poder de revelar o ilusório do mundo em que vivemos” (LEITE, 1985, p. 76), pode-se dizer que a relação entre a ficção e o real permite ao espectador não só conhecer mais

profundamente o mundo inconfundível da trama, mas também as possibilidades e aparências do próprio mundo.

Análise dos dados

Antes da identificação dos elementos narrativos e da Análise Estrutural da Narrativa da série, cabe observar algumas características do primeiro episódio de *Breaking Bad*. O piloto possui 58 minutos, começando com um *teaser* de 4 minutos que inicia mostrando cenas de um RV⁷ em alta velocidade fugindo pela estrada de um deserto. Depois dos momentos de ação e tensão dos primeiros minutos, que mostram que Walter White fez algo errado e está com problemas, a trama diminui o ritmo e apresenta a rotina de um dia normal na vida do professor de química do ensino médio, que passa por várias situações patéticas e humilhantes que representam a sua frustração e acomodação. Porém, esse perfil começa a mudar quando o personagem é diagnosticado com um câncer terminal e tem pouco tempo de vida. A partir daí, a história se desenrola até chegar no momento apresentado no *teaser*, esclarecendo como White foi parar naquela situação.

Inicialmente, levando em conta os elementos narrativos definidos por Gancho (2000) como fundamentais em todo o tipo de narrativa, foram identificados o *enredo*, os *personagens*, o *tempo*, o *espaço* e o *narrador* presentes no episódio. Entende-se que há uma sobreposição entre esses itens e as questões definidas por Barthes (2008), porém, de formas distintas. Por isso, optou-se pela análise dessa maneira, identificando primeiramente os elementos, para, depois, entender a sua significação, conduzindo a exposição em dois momentos distintos, mas complementares.

Desta forma, do que se trata do primeiro elemento narrativo definido por Gancho (2000), o *enredo*, que é o conjunto de fatos da história estruturado pelo conflito, pôde-se identificar as suas partes (*exposição*, *complicação*, *clímax* e *desfecho*) da seguinte forma:

- A *exposição*, definida como a apresentação ou introdução dos fatos iniciais, é identificada na primeira parte do episódio após o *teaser*, entre 00:04:00 e 00:16:00, desde a cena em que mostra Walter White acordando no meio da noite para fazer

⁷ *Recreational Vehicle* (veículo recreativo, em português), chamado popularmente no Brasil de *trailer*.

exercício; depois o café da manhã em família; a aula na escola; a segunda jornada de trabalho no lava carros; e a festa surpresa de aniversário. A exposição do episódio mostra, então, a vida e a rotina de White, além de apresentar os outros personagens da trama: Skyler, Walter Jr., Marie e Hank.

Figura 1 - Cenas que representam a exposição



Fonte: *Screenshot* feito pelos autores

- Já a *complicação*, ou desenvolvimento, caracterizado por Gancho (2000) como a parte do enredo na qual se desenvolve o conflito (ou os conflitos), aparece quando White recebe o diagnóstico do câncer incurável, descobrindo que possui pouco tempo de vida. Além desse conflito principal, pode ser definido ainda como conflito secundário a decisão de Walt de produzir metanfetamina, fazendo a proposta de sociedade para Jesse Pinkman.

Figura 2 - Cena da complicação



Fonte: Screenshot feito pelos autores

- O *clímax*, momento culminante da história em que o conflito chega ao seu ponto máximo, é identificado na parte em que Krazy-8 e Emilio vão até o deserto onde Walt está cozinhando. Para tentar se salvar das ameaças dos traficantes, White utiliza gás fosfina para tentar matá-los e fugir com o RV, passando pela situação mais extrema do episódio. Nesse momento é retomada a sequência que iniciou o piloto, sendo possível perceber que o *teaser* que abriu o episódio apresenta uma parte do *clímax*, que só é concluído quando o episódio chega ao final, passando por toda a trama antes disso para explicar como Walter White acabou naquela situação.

Iniciar o episódio com um *teaser* é uma das estratégias narrativas apontadas por Rodrigues (2014), que explica que ele é uma espécie de provocação, pois instiga o telespectador a querer assistir o que está por vir. Guffey e Koontz (2014, p. 21-22) comentam que já mostrar o ápice da narrativa na abertura foi “uma ótima sacada”, pois “Walter White está tão desesperado e fora de contexto que na hora já nos perguntamos por que esse cara foi parar no meio deserto, sem calças, dando a entender que quer ser morto pelos tiras”.

Figura 3 - Cenas que representam o clímax



Fonte: *Screenshot* feito pelos autores

- A última parte do enredo, chamada de *desfecho*, ou conclusão, é a solução dos conflitos, representado pela cena de Walt já em casa, à noite, deitado na cama com Skyler e mostrando que está diferente.

Figura 4 - Cena do desfecho



Fonte: *Screenshot* feito pelos autores

Seguindo a identificação dos elementos narrativos, no caso dos *personagens*, Walter White se estabelece como um protagonista anti-herói, personagem principal que “tem características iguais ou inferiores às de seu grupo, mas que por algum motivo está na posição de herói” (GANCHO, 2000, p. 14). Skyler, Walter Jr., Marie e Hank aparecem no piloto como personagens secundários, que têm uma participação menos frequente no enredo. Enquanto Jesse desempenha o papel de coadjuvante, como ajudante, confidente do protagonista.

O *tempo*, conforme abordado por Gancho (2000), é composto por tempo psicológico, tempo cronológico e duração do tempo fictício da história. No episódio, inicialmente é identificado um tempo psicológico, que quer dizer que transcorre numa ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador ou dos personagens. No caso do piloto, isso se refere ao *teaser* que abre o episódio e se encerra com um *flashback*, voltando três semanas na trama, seguindo, a partir daí um tempo cronológico, pois o restante da história acontece na sequência natural dos fatos, até chegar novamente no momento mostrado no *teaser*. A duração do tempo fictício do piloto é, portanto, de três semanas.

O *espaço*, elemento que dá conta do lugar físico em que ocorrem os fatos da história, é definido pela cidade de Albuquerque, no Novo México, referindo-se à localização geográfica onde se passa a trama. No episódio, os locais que ambientam os acontecimentos da história se dividem em: deserto; casa de Walter White; escola; lava jato de carros; hospital; casa onde ocorreu a batida do DEA; casa de Jesse Pinkman; casa de Krazy-8; e RV.

Por último, Gancho (2000) aponta o *narrador*. No caso do piloto, a narração da trama é apresentada pelo ponto de vista do protagonista, sendo onisciente e onipresente em relação a ele, pois mostra tudo o que se passa com Walter White durante o episódio.

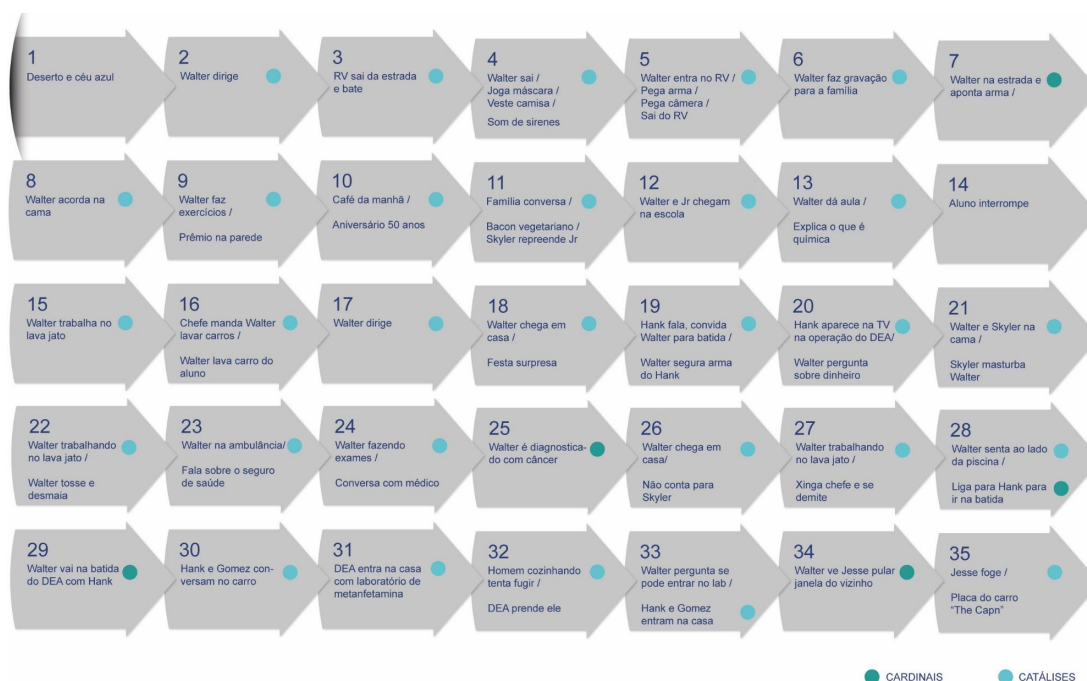
Ao identificar os elementos narrativos do piloto de *Breaking Bad*, foi possível verificar que eles vão de encontro às definições apontadas por Gancho (2000). Com isso, cria-se uma base informacional da narrativa do episódio, que contribui para a compreensão e execução do próximo nível de profundidade da análise desta pesquisa, a análise estrutural da narrativa. Vale ressaltar que os elementos identificados também estarão contidos nessa próxima etapa, porém de outra forma, buscando suas significações na narrativa, de acordo com a teoria de Barthes (2008).

O primeiro nível de descrição estabelecido por Barthes (2008) na Teoria de Análise Estrutural da Narrativa, chamado de nível das funções, é um sistema que sugere a combinação de unidades cujas as classes dividem a narrativa sob duas perspectivas: distribucional (cardinais e catálises) e integrativa (índices e informações). Conforme abordado anteriormente, as funções cardinais são definidas como as articulações da narrativa, compreendendo os momentos de risco que ocorrem na trama e referindo-se à

uma ação que abre, mantém ou fecha uma alternativa consequente para a continuação da história. Devido a relevância dos cardinais para o andamento da narrativa, cabe identificá-los primeiro na análise, juntamente com as catálises, que representam os momentos de repouso ou segurança entre os cardinais e completam a classe distribucional do nível das funções.

A identificação de *cardinais* e *catálises* no episódio foi disposta em forma de quadros (Quadro 2 e Quadro 3), como pode ser visto a seguir. Foram descritos os momentos que representam as funções da narrativa, e indicado com marcações quais são *cardinais* e quais são *catálises*, facilitando a visualização e compreensão. Sendo assim, os quadros servem de apoio para a parte descritiva da análise, para que se possa identificar de forma integral as funções no decorrer do episódio.

Quadro 2 - Descritivo com cardinais e catálises.



Fonte: Elaborado pelos autores

Quadro 3 - Continuação do quadro 2



Fonte: Elaborado pelos autores

No piloto de *Breaking Bad*, pode-se perceber que os cardinais começam a aparecer apenas depois de algum tempo transcorrido o episódio, mais precisamente a partir dos 00:19:00, com o cardinal 25 - *Walter é diagnosticado com câncer*. Isso indica que os momentos de risco e conflito da narrativa aparecem após um certo andamento da trama (com exceção do primeiro cardinal que abre uma alternativa já no *teaser*, mas só a fecha no final do episódio, quando é retomado o momento da trama apresentado na sequência inicial). A partir disso, é possível verificar que os momentos em que os cardinais aparecem com mais frequência no episódio são os mesmos que representam duas partes do enredo identificadas anteriormente: a *complicação* e o *clímax*, que também indicam o ápice dos conflitos na narrativa.

Antes disso, na primeira parte do episódio, as *catálises* aparecem de forma predominante, cumprindo a sua função de acelerar, retardar, resumir, criar suspense ou até mesmo desorientar o discurso, dando ritmo para a narrativa. Na definição das *catálises*, Barthes (2008) ainda complementa destacando que a narrativa é infinitamente catalisável. Um exemplo bem claro de *catálise* que divide duas funções *cardinais* no episódio é a 50 - *Walter e Jesse cozinhando*. Para ajudar na compreensão e distinção

entre cardinais e catálises, pois muitas vezes elas se confundem devido a relação constante, Barthes (2008) comenta que não se pode suprimir um cardinal sem alterar a história, mas também não é possível suprimir uma catálise sem alterar o discurso.

Figura 5 - Cena da catálise 50 - Walter e Jesse cozinhando



Fonte: Screenshot feito pelos autores

Apesar da importância de *cardinais* e *catálises*, por outro lado, Barthes (2008, p. 27) defende que “a análise não se pode contentar com uma definição puramente distribucional das unidades: é preciso que a significação seja desde o princípio o critério da unidade”. Ou seja, para buscar o significado completo das funções é preciso, muitas vezes, passar para os próximos níveis de descrição da narrativa (das ações ou da narração), como é o caso das funções indiciais e informacionais.

Portanto, compondo a classe integrativa, *índices* e *informações* só são saturados no nível dos personagens ou da narração, possuindo uma relação contínua, extensiva a um fato, personagem ou até mesmo à obra inteira. Com as definições de Barthes (2008, p. 34) de que *índices* remetem-se a “um caráter, a um sentimento, a uma atmosfera (por exemplo de suspeita), a uma filosofia, e informações [...] servem para identificar, para situar no tempo e no espaço”, percebe-se que os *índices* possuem significados implícitos, enquanto as *informações* são dados puramente significantes, que dão autenticidade à realidade da narrativa, contribuindo para a formação da verossimilhança. Distinguindo as duas funções integrativas, foi possível identificá-las no piloto e comprovar que uma função pode pertencer, ao mesmo tempo, a duas classes diferentes, sendo, por exemplo, *catálise* e *índice*, caracterizando-se como uma função mista, como definido por Barthes (2008).

Com a identificação, também, de *índices* e *informações* no episódio, foi possível completar os quadros descritivos, apresentando-os com marcações que indicam as quatro funções do primeiro nível de descrição da narrativa estabelecido por Barthes (2008).

Quadro 4 - Descritivo com cardinais, catálises, índices e informações



Fonte: Elaborado pelos autores

Quadro 5 - Continuação do quadro 4



Fonte: Elaborado pelos autores

Como pode ser percebido, *índices* e *informações* foram identificados de forma menos frequente na narrativa do episódio - em comparação à *cardinais* e *catálises*. Cabe ressaltar que isso foi evidenciado pois a identificação de *índices* e *informações* não se exauriu às mínimas unidades do episódio, levando em conta as funções consideradas mais relevantes para a análise. Como Barthes (2008) explica, algumas narrativas são fortemente funcionais, enquanto outras são fortemente indiciais, como é o caso de uma narrativa audiovisual, que tem a sua classe integrativa ampliada devido às possibilidades de interpretação que as imagens e sons proporcionam. Portanto, devido às inúmeras funções que podem ser interpretadas, desde as mais simples até as mais significativas, optou-se por delimitar a identificação dessas funções para que se pudesse encontrar aquelas com significações mais pertinentes para a análise proposta no presente nível.

Interpretou-se que a maioria dos *índices* identificados no piloto possui significação sobre a personalidade e o caráter de Walter White, sendo possível perceber, por meio da interpretação dessas funções, as mudanças que começam a ocorrer no personagem após o diagnóstico do câncer. Isso pode ser visto de forma bem clara em dois exemplos: primeiro, no índice 16 - *chefe manda Walter lavar carros*, percebe-se que Walter não possui voz ativa e não enfrenta o chefe no lava jato, se submetendo a uma situação humilhante; num outro momento, após receber o diagnóstico, tudo indica que Walter passará por uma situação semelhante quando o chefe pede para ele lavar carros novamente, porém isso não acontece. Com o índice 27 - *xinga chefe e se demite*, a ação totalmente inesperada e diferente do Walter White que vinha sendo mostrado no episódio indica que algo mudou no personagem.

Figura 6 - Cenas dos índices 16 e 27



Fonte: Screenshot feito pelos autores

Várias outras funções indiciais que acontecem depois também representam essa mudança, como quando *Walter bate no garoto* (*índice 45*) que está zombando de Jr. na loja e o *sexo inesperado* (*índice 73*) com Skyler, que fecha o episódio. O *índice 6* representa a preocupação e o amor de Walter pela família, enquanto o *índice 13* mostra a sua fascinação pela química. Já os *índices 14 e 16* mostram situações em que Walter é humilhado, diminuído e sem ação. Percebeu-se também que os *índices 15, 20 e 23* representam a situação financeira sem muitas condições do personagem. Esses *índices*, portanto, remetem-se ao próximo nível de descrição da narrativa, o nível das ações, correspondendo aos personagens e cumprindo a sua característica integrativa, conforme descrito por Barthes (2008).

Outros *índices* identificados, como o *11 - bacon vegetariano* e *Skyler repreende Walter Jr.*, podem ser interpretados como significação do caráter controlador de Skyler - sempre preocupada e querendo manter o controle dos membros da família -, e também se completam no nível dos personagens. Enquanto o *índice 22* mostra que a situação de saúde de Walter não vai bem, e o *33* demonstra o seu interesse em conhecer o laboratório de metanfetamina, ambos se completando mais tarde no nível da narração, como a extensão de um fato, pois terão a significação concluída no decorrer da história.

O mesmo ocorre com as informações *1, 4, 9, 10, 35 e 55*, que são dados com significados explícitos sobre o clima, local, ambiente ou personagens da trama. Com saturação no nível da narração, servem para tornar a história mais autêntica, com informações que dão veracidade e apoio ao que está sendo desenvolvido na trama, complementando a narrativa.

Figura 7 - Cenas das funções informacionais 1, 9, 10 e 35



Fonte: Screenshot feito pelos autores.

No nível das ações, Barthes (2008) baseia-se no modelo actancial de Greimas, que define “o personagem não como um ‘ser’, mas como um ‘participante’ da narrativa” (BARTHES, 2008, p. 43). O autor explica que se entende por *ação* o conjunto de funções desempenhadas pelos actantes. Para Greimas (1977), uma estrutura actancial explica a organização do imaginário humano, estabelecendo projeções coletivas e individuais. Portanto, no caso do piloto de *Breaking Bad*, o nível das ações é composto pelas funções (identificadas no primeiro nível) que compreendem significados relacionados aos personagens, porém, não mais “no sentido dos pequenos atos que formam o tecido do primeiro nível, mas no sentido das grandes articulações da *práxis* (desejar, comunicar, lutar)” (BARTHES, 2008, p. 44). Cada personagem expõe na narrativa as suas funções e ações de acordo com o que a história quer expressar. Por exemplo, a função 38 - *Walter faz proposta de sociedade para Jesse* representa mais que a simples decisão de Walter White de cozinhar metanfetamina, compreendendo uma articulação maior: a de *busca* ou *desejo* por melhorar a vida financeira da sua família.

Já o nível da narração refere-se à relação entre o doador e o destinatário da narrativa, ou o narrador e o receptor. Baseado em Todorov, Barthes (2008) relaciona a visão do narrador sobre o personagem, através da forma como ocorre a narração dos fatos e sentimentos na literatura. No caso da maioria das narrativas audiovisuais e, especialmente, de *Breaking Bad*, essa função do narrador literário é exercida pela utilização da câmera, que tem o poder de direcionar o olhar do espectador, dando um espaço muito maior para a relação dele com a narrativa, possibilitando a interpretação através das imagens e sons, e não só da escrita, como na literatura.

Portanto, essa visão do nível da narração não será aprofundada neste artigo, tendo em vista que a teoria possui definições e aplicações que se configuram apenas no caso de obras literárias - como é o caso da análise da relação entre a linguagem do texto e a pessoa verbal utilizada pelo narrador -, não cabendo aplicá-las à narrativa da série, devido ao que foi proposto analisar nesta pesquisa. Desta forma, o nível da narração no piloto de *Breaking Bad* dá conta das funções indiciais e informacionais que remetem a outro fato ou até mesmo a trama inteira, como visto na análise dos níveis anteriores.

Por fim, a Análise Estrutural da Narrativa do piloto de *Breaking Bad*, seguindo a teoria de Barthes (2008), resultou em uma linha do tempo do episódio com as funções

(*cardinais, catálises, índices e informações*) dispostas de forma cronológica, de acordo com o momento em que acontecem no decorrer dos 58 minutos do episódio. A linha do tempo permite uma visualização mais dinâmica e perceptiva de como cada uma das funções aparece na narrativa, assim como a integração, frequência e concomitância entre elas.

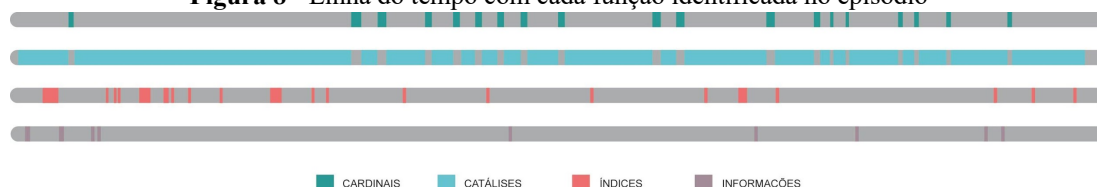
A linha do tempo completa sintetiza a resposta alcançada para o objetivo geral deste trabalho, que é identificar qual é a estrutura narrativa adotada no piloto da série de televisão *Breaking Bad*. Segundo Barthes (2008), com os estudos estruturalistas e a definição de um sistema implícito de regras e unidades, comprova-se que a narrativa não é “uma simples acumulação de acontecimentos”, mas sim “possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise, mesmo que seja necessária alguma paciência para explicitá-la” (BARTHES, 2008, p. 20-21).

A partir da análise realizada por meio da aplicação da Teoria da Análise Estrutural da Narrativa, fica claro tal colocação de Barthes (2008), confirmando-se, também, a hipótese inicial deste trabalho. Ainda assim, a consideração encontra margem para aprofundamentos quando colocada à perspectiva do que possui em comum quanto às características de outras narrativas.

Considerações finais

As séries de televisão estão inseridas nos meios de comunicação de massa e tornaram-se um produto cultural internacional. Com origem americana, país que até hoje lidera o setor em número e qualidade das produções, as séries saíram da esfera limitada da TV a cabo, ganharam espaço nos canais abertos e se integraram ao fluxo de informações da internet. Isso contribuiu para a facilidade de acesso aos programas, aumentando o consumo por parte do público e, conseqüentemente, o número de séries produzidas, pois as emissoras investem cada vez mais em novas produções, buscando atender às demandas dos mais diversos perfis e tipos de telespectadores.

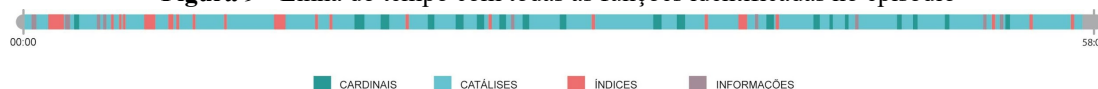
Figura 8 - Linha do tempo com cada função identificada no episódio



■ CARDINAIS ■ CATÁLISES ■ ÍNDICES ■ INFORMAÇÕES

Fonte: Elaborado pelos autores

Figura 9 - Linha do tempo com todas as funções identificadas no episódio



■ CARDINAIS ■ CATÁLISES ■ ÍNDICES ■ INFORMAÇÕES

Fonte: Elaborado pelos autores

A popularidade alcançada por essa forma de entretenimento televisionado pode ser percebida não só pela quantidade de séries que estão em andamento atualmente, mas, também, pelo comportamento dos seus consumidores. Com a ampliação, diversificação e reformulação das narrativas direcionadas à essas produções, as séries de TV conquistaram espaço com histórias e personagens cada vez mais complexos, além do desdobramento dos acontecimentos e conflitos de forma mais detalhada e instigante - o que é possibilitado especialmente pelo formato seriado, que pode dividir a trama em uma grande quantidade de episódios e dar mais atenção a pequenos detalhes. A partir desse cenário, a vontade de compreender o processo narrativo das séries foi o principal motivador para o desenvolvimento deste artigo.

Desse modo, conclui-se que a Teoria de Análise Estrutural da Narrativa (BARTHES, 2008) pode servir como base para analisar, também, o conteúdo do episódio de uma série de televisão. Apesar da diferença entre os meios, formatos e ferramentas utilizadas - o que amplia a possibilidade de interpretação no caso da série -, na parte estrutural da narrativa, as obras podem se corresponder.

A análise do piloto de *Breaking Bad* permitiu separar e olhar cada parte da narrativa de forma isolada, investigando a sua função e integração com outras unidades que também compõem a estrutura narrativa em diferentes graus e níveis de interpretação. A partir da assimilação da teoria barthesiana, possibilitada pela revisão bibliográfica e elaboração do embasamento teórico, foi possível utilizá-la na Análise

Estrutural da Narrativa do episódio, entendendo, na prática, que “compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela ‘estágios’, projetar os encadeamentos horizontais do ‘fio’ narrativo sobre um eixo implicitamente vertical” (BARTHES, 2008, p. 27).

Apesar da teoria de Barthes ter possibilitado a análise de um produto audiovisual como o episódio da série, foram encontradas algumas limitações devido a pontos específicos que configuram-se apenas a objetos literários, pois visam analisar características como a pessoa verbal utilizada e outros aspectos do narrador e da escrita literária. Com isso, buscou-se adaptar à análise da série as questões consideradas, entendendo que isso não prejudicou a investigação dos objetivos propostos.

Além disso, também constatou-se algumas características interessantes na narrativa do episódio, destacando a estratégia de iniciar o piloto mostrando o momento de maior tensão da narrativa, ou o *clímax*, como definido por Gancho (2000). Após os instantes iniciais, o ritmo é contido no decorrer de boa parte do episódio, com um longo *flashback*, que se preocupa em mostrar cada detalhe da rotina de Walter White e, também, a essência principal dos outros personagens. Considera-se que isso seja uma forma de contribuir para a força da verossimilhança da história, aumentando, também, a identificação dos telespectadores com a trama. Vale observar, ainda, a mudança abrupta que o personagem principal começa a sofrer após receber uma notícia trágica, o que o faz alterar sua personalidade e seus princípios de forma bastante perceptível.

Em suma, a partir da identificação da estrutura narrativa utilizada no piloto de uma série de TV, foi possível atender aos objetivos propostos e compreender não só a estrutura narrativa do episódio em si, mas, também, possibilitou aos autores conhecer e aplicar uma teoria complexa, propiciando o avanço do conhecimento acerca do tema e da visão de ciência aplicada. Além disso, cria-se uma base de consulta para novas pesquisas na área, contribuindo para que profissionais e estudantes da ficção televisiva seriada compreendam a narrativa em novos formatos, além de oferecer dados para incitar o aprimoramento das narrativas de outros produtos audiovisuais.

Ao finalizar o estudo da estrutura narrativa do episódio piloto de *Breaking Bad*, dentro dos objetivos propostos e do tempo disposto para tal, fica claro que há, ainda, a possibilidade para diversos aprofundamentos, uma vez que não foi possível abranger toda a riqueza da Teoria de Análise Estrutural da Narrativa, da aplicação em outros

objetos, da teoria da narrativa das séries de TV e das perspectivas que os novos formatos oferecem. Um estudo de comparação com outras séries se coloca como interessante continuação desta pesquisa para, entre outras colocações, verificar as semelhanças e diferenças entre as estruturas narrativas de objetos que fazem parte do mesmo meio. Com isso, seria possível verificar, também, a validade das estratégias e da estrutura narrativa utilizadas em *Breaking Bad*.

Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Ars Poética, 1992. (Original publicado em torno de 335 a.C.).
- BALOGH, A. M. **O Discurso Ficcional na TV: Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BARTHES, R. **Introdução à Análise Estrutural da Narrativa**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BREMOND, C. La logique des possibles narratifs. **Communications**, v. 8, 1966.
- ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2000.
- GUFFEY, E. F.; KOONTZ, K. D. **Vamos Cozinhar? O guia completo e não autorizado da série Breaking Bad**. São Paulo: LeYa, 2014.
- JOST, F. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. 10. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- PROPP, V. I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.
- RODRIGUES, S. **Como escrever séries: roteiro a partir dos maiores sucessos da TV**. São Paulo: Aleph, 2014.
- VILCHES, L. **Play It Again Sam**. Barcelona: Anàlisi, 1984.