

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

Ana Paula Wilke França<sup>a\*</sup>   
Liliane Seide Froemming<sup>b</sup> 

<sup>a</sup>Instituto Federal do Rio Grande do Sul - Campus Feliz, Feliz, RS, Brasil

<sup>b</sup>Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil

**Resumo:** As séries televisivas têm ocupado cada vez mais espaço na cultura, de forma que seus conteúdos incidem significativamente nas subjetividades. Este estudo aborda as séries dramáticas desta nova era da televisão, iniciada há aproximadamente duas décadas. Atenta-se para certo *mal-estar* evocado por essas obras, até então incomum na programação televisiva. Toma-se a série *Breaking Bad* como objeto de análise delimitado e utiliza-se como referencial a pesquisa psicanalítica, que olha para o cinema enquanto linguagem singular. Neste artigo são abordados os resultados obtidos a partir da articulação da série analisada ao conceito freudiano de *mal-estar na cultura*. Dessas reflexões, destaca-se a dimensão espacial, que é explorada em profusão pela obra audiovisual por meio de recursos formais e que aparece de forma propícia a evocar a questão do *mal-estar*.

**Palavras-chave:** séries televisivas, mal-estar (psicanálise), cinema, televisão.

### Introdução

Há aproximadamente duas décadas, transformações na indústria cultural estadunidense desencadearam o que viria a se chamar de “nova edição dos Anos Dourados” (Martin, 2014, p. 27) da televisão. Esta se deu por meio de um dos formatos mais longevos desse meio, presente desde seus primórdios em diversos países: as séries (Jost, 2018). Fazem parte desse grupo obras como *Oz* (Fontana, 1997-2003); *Família Soprano* (Chase, 1999-2007); *The Wire* (Simon, 2002-2008); *Mad Men* (Weiner, 2007-2015) e *Breaking Bad* (Gilligan, 2008-2013).

Em um processo de reinvenção que perpassou estilos de autoria, convenções televisivas, caracterizações de personagens, a “própria ideia de narrativa” (Jost, 2018, p. 147) e, ainda, formatos de produção, exibição e consumo, as obras que compõem essa *Terceira Era de Ouro* da televisão norte-americana<sup>1</sup> revelaram-se produtos representativos do amadurecimento de um mercado e da configuração de uma forma própria de arte (Martin, 2014).

Sobre esses seriados, Martin (2014) relata que “se tornaram uma forma artística típica dos Estados Unidos na primeira década do século XXI, equivalente ao que os filmes de Scorsese, Altman, Coppola e outros haviam representado nos anos 1970” (p. 29). Assim, estudos

chegam a afirmar que, em nossos tempos, a *seriefilia* substituiu a *cinéfilia* (Jost, 2018).

Guardadas as peculiaridades das formas artísticas e das constituições dos públicos que a elas se enlaçam, é inegável o amplo espaço que essas séries audiovisuais vêm ocupando na cultura, bem como o modo significativo com que os conteúdos delas vêm incidindo nas subjetividades.

Essa incidência tem sido observável na escuta realizada em atendimentos psicológicos, especialmente junto a jovens sujeitos. Assemelhando-se às referências realizadas a letras de canções, trechos de narrativas e fragmentos filmicos, as falas sobre as séries emergem frequentemente como formas de dizer de si e de suas percepções acerca da sociedade em que se vive. São falas que incluem personagens, cenas e até mesmo aspectos artísticos e técnicos dessas produções audiovisuais (Françoise & Froemming, 2017).

Ao longo do exercício deste trabalho, decantaram-se alguns questionamentos a respeito dessas obras, pois os discursos dos sujeitos em relação às séries traziam algo para além de uma satisfação pela fantasia, obtida por meio daquilo que Freud denominava “fruição da obra de arte” (Freud, 1930/2015), para além da “suave narcose” tão comum ao espectador das novelas habituais. Assim, os sujeitos pareciam dizer também de algo da ordem de uma inquietação e certo *mal-estar*, seja pela referência a anti-heróis, personagens sombrios e problemáticos, seja pela marcada densidade da diegese filmica.

Buscou-se, então, conhecer e estudar alguns exemplares dessas obras, especialmente aquelas referidas em atendimento, bem como as de grande alcance junto ao público. Entre as séries observadas, uma se fez notar por ter

\*Endereço para correspondência: anawfrancois@gmail.com

<sup>1</sup> A primeira dessas eras teria correspondido ao desabrochar da criatividade dos primeiros tempos desse meio e a segunda, “um breve período de excelência incomum na programação das emissoras nos anos 80” (Martin, 2014, p. 27).

sido significativamente referenciada por diferentes sujeitos. Trata-se de *Breaking Bad* (Gilligan, 2008-2013), cujos personagens centrais são Walter White e Jesse Pinkman.

Ela se desenvolve em torno da história de White, professor de química de Ensino Médio, superqualificado para sua função e mal remunerado, que logo no início da trama se descobre com um câncer de pulmão inoperável e sem recursos financeiros para o tratamento. Já Pinkman é um ex-aluno seu que, após ter saído da escola, passa a produzir e comercializar metanfetamina. No enredo, Jesse é apresentado quando escapa de uma batida policial a um laboratório clandestino. Walter, que inusitadamente acompanhava seu cunhado, funcionário do departamento de narcóticos, em uma ocorrência do trabalho, é o único que presencia a fuga de Jesse. Em seguida, ele decide realizar ao ex-aluno o convite de passarem a produzir metanfetamina juntos (François & Froemming, 2017).

Do contato com a obra e seus espectadores, decantaram-se questionamentos sobre o que levou esses jovens a serem capturados de tal forma por uma série como essa, que apresenta um aumento exponencial de violência e de carga dramática ao longo da trama. Parecia haver aí uma notável diferença em relação às séries que outrora fizeram sucesso junto a esse público (François & Froemming, 2017).

Além da quantidade considerável de fãs que, conforme a emissora responsável pela série (a empresa AMC), transformaram Walter White em um “ícone cultural”<sup>2</sup>, *Breaking Bad* vem sendo apontada como uma obra de boa qualidade técnica, sendo aclamada pela crítica, como demonstram suas 230 indicações a prêmios e seus 118 prêmios recebidos em diferentes categorias<sup>3</sup>.

Diante dessas particularidades, optou-se por analisar a série apostando que haveria nela elementos interessantes para pensar a respeito dos sujeitos contemporâneos que constituem seu público, bem como do contexto da indústria cultural do qual ela emerge. Desse modo, aborda-se *Breaking Bad* como parte integrante de um conjunto de obras (séries) que, assim como o cinema, a literatura e as artes plásticas, dizem algo sobre o nosso tempo (Fora de Série, 2017).

Observando a aproximação freudiana às produções artísticas/criativas (Freud, 1908/2015), este ensaio se propõe a tomá-las como “antenas”, capazes de captar fantasias de determinada época, ou como “faróis”, que “com suas luzes intermitentes indicam desvios em nossas travessias” (Souza, 2015, p. 318), trazendo consigo enigmas e desafiando nossas razão e sensibilidade.

Para tratar das questões que a série evoca, a análise realizada neste estudo se divide em dois momentos. No primeiro, considerando *Breaking Bad* como parte de uma tipologia específica de obras, que se apresenta como uma novidade no segmento das séries audiovisuais, a apreciação se detém sobre seu conjunto. São realizadas algumas pontuações a respeito do que esses produtos têm em comum,

buscando atentar para as repetições e os deslizamentos que operam, estabelecendo diálogos preliminares com a teoria psicanalítica. São observadas, ainda, questões relativas aos formatos de produção, exibição e consumo.

No segundo momento, trata-se da composição formal da obra, tendo como referencial a pesquisa psicanalítica que olha para o cinema enquanto linguagem singular. Neste, embora não se deixe de realizar algumas articulações sobre a narrativa, busca-se priorizar “as operações, repetições, variações, alternâncias, etc. – por meio das quais os signos fílmicos se remetem uns aos outros, suscitando efeitos de sentido” (Weinmann, 2017, p. 8).

Os resultados obtidos são abordados a partir da articulação ao texto freudiano sobre *Mal-estar na cultura* (1930/2015). Nesta obra (que, conforme observa Froemming (2016), foi escrita em “tempos sombrios”), o autor retoma a teoria do impulso de morte/destruição, já presente em *Além do princípio do prazer* (Freud, 1920/1996) e o entrecruza com outras pesquisas psicanalíticas, propondo-se a pensar a respeito de questões relativas à cultura humana e ao seu mundo contemporâneo.

Neste ensaio, aposta-se que as proposições realizadas no texto freudiano seguem oferecendo elementos valiosos para pensarmos acerca do laço social na cultura contemporânea.

## Os novos anos dourados da televisão

Sobre o contexto de emergência de *Breaking Bad*, Brett Martin (2014) relata que essa “nova edição dos anos dourados da televisão” traz como uma das características a presença de protagonistas pertencentes à “... espécie que se poderia chamar de Homem Acossado ou Homem Oprimido – atormentado, aflito e frustrado pelo mundo moderno” (p. 21). Além disso, destaca que as obras pertencentes a esta “era” são marcadas por ambiguidades e não oferecem ao público catarse ou fácil resolução, e embora boa parte dessas produções contenha fortes componentes de humor (alívios cômicos), todas são categorizadas como séries “dramáticas”.

A categoria “drama” é convencionalmente utilizada para nomear um gênero intermediário entre a tragédia e a comédia. A expressão atravessa toda a história do cinema, mas com múltiplas declinações, o que denota tanto sua plasticidade quanto sua importância (Aumont & Marie, 2006).

Nos primeiros catálogos de cinema, ela designa:

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

É possível observar que a composição da atmosfera em que se inserem os “homens atormentados” dessas

2 Matéria sobre a série recuperada do site da AMC: <https://bit.ly/3xDhuGI>

3 O site IMDb disponibiliza a lista completa de indicações e prêmios. Recuperado de <http://www.imdb.com/title/tt0903747/awards>

séries traz como elementos importantes os aspectos que Aumont e Marie (2006) assinalam em sua definição clássica da categoria.

Salienta-se, ainda, que esse gênero costuma dar mais relevância à caracterização de personagens especialmente complexos. Com isso, o mais importante do ponto de vista narrativo são as consequências das situações de adversidade ou de conflitos daqueles que os vivem (Nogueira, 2010).

O estilo predominantemente dramático de construção de personagens é uma das inovações significativas que essas obras trazem ao universo televisivo. Para ilustrar a afirmação, basta lembrar que algumas das séries mais populares lançadas ao longo de diferentes décadas eram majoritariamente associadas a categorias como comédia ou ação<sup>4</sup>, ambas consideradas formas exemplares de hedonismo cinematográfico. Isso explica-se com a percepção de que a comédia, mesmo que traga variações conforme o subtipo, busca necessariamente suscitar o riso; já a ação busca oferecer diversão ao espectador por meio de “efeitos de produção”. São gêneros que apresentam personagens mais comumente marcadas por simplismos e maniqueísmos, com os heróis e os vilões claramente distintos e contrapostos (Nogueira, 2010).

Há algo muito diferente, portanto, nos protagonistas desta nova era televisiva que, por sua vez, são carregados de ambivalências em suas caracterizações, geralmente envoltos em transgressões às normas sociais e não raramente em explosões de violência.

O primeiro personagem apontado como membro icônico desse grupo de produções, precedente de Walter White, é Tony Soprano (de *Família Soprano*<sup>5</sup>). Martin (2014) o qualifica como “chefe careca, gorducho, cheio de defeitos, mas carismático” (Martin, 2014, p. 20). Após o surgimento de *Tony*, o autor observa que, em pouco tempo, os canais começaram a ser ocupados por diversas variações do personagem. Por vezes, essas variações entre personagens de diferentes séries eram bastante sutis: deslizavam de “liderando um bando de mafiosos” para “liderando um bando de policiais corruptos”, por exemplo. Dentre os tipos aos quais os espectadores eram apresentados, cita o “policial alcoólatra e narcisista”, o “impiedoso chefe das drogas” e o “bombeiro alcoólatra autodestrutivo que lidava aos trancos com os fantasmas do 11 de Setembro”.

Se fossem dar ouvidos às opiniões convencionais ainda em vigor, esses seriam personagens que os americanos nunca permitiriam entrar em suas salas de estar: criaturas infelizes, moralmente incorretas, complicadas, profundamente humanas. Eles se envolviam num jogo sedutor com o espectador,

desafiando-o emocionalmente a investir, às vezes a torcer e até amar uma gama de personagens criminosos cujos delitos acabariam incluindo de tudo. (Martin, 2014, p. 21)

Ressalta-se que não há novidade no fato de serem apresentados na televisão personagens transgressores ou com características “moralmente reprováveis”. A questão é que para esses personagens (mesmo aos carismáticos) normalmente eram reservados os papéis de vilões. A inovação aqui é que características de heróis e vilões se fundem em um mesmo personagem, com o qual o público é convidado a se identificar.

Também é importante ressaltar que não estamos tratando isso como algo novo no panorama de todas as produções da cultura e nem mesmo do cinema, já que esse tipo de personagem atinge certa popularidade há algumas décadas. A peculiaridade é que obras como *Breaking Bad* passem a ser produzidas para a televisão, veiculadas em horários de grande audiência e consumidas por uma quantidade significativa de espectadores. Parece que há um público cada vez maior, dos mais diversos segmentos, interessado nesse mal-estar posto em cena.

Além disso, a série em análise coloca um sujeito comum, trabalhador da classe média, morador do subúrbio e pai de família (Walter White) para protagonizar esse tipo de ato (delitos, transgressões, explosões de violência). Essa é a espécie de recurso que permite ilustrar o que Martin refere como o fato de esses programas trazerem homens “enfrentando batalhas cotidianas que os espectadores reconheciam” (Martin, 2014, p. 21).

É algo que certamente se exacerba no exemplo de Walter, que, já no Episódio Piloto, nos é apresentado como um sujeito pertencente à classe média com dois empregos e dificuldade em manter as contas em dia; subvalorizado e até mesmo humilhado nos locais de trabalho; com esposa grávida; com um filho adolescente com paralisia cerebral; e se descobrindo com um câncer inoperável e sem cobertura pelo plano de saúde. São muitas batalhas colocadas na trajetória de um mesmo personagem, o que talvez seja um dos grandes motes de *Breaking Bad*.

Em parte, foi devido a isso que o público passou a se mostrar receptivo à série e a aceitar que esses sujeitos entrassem em suas salas de estar e fossem exibidos em suas telas, em horário nobre, quando a família se reúne para assistir televisão.

Os telespectadores a que nos referimos, por sua vez, ao se identificarem com as batalhas desses anti-heróis, ganham uma espécie de licença para trafegar na pele desses sujeitos “moralmente reprováveis”, mas que aludem às ambivalências de um sujeito comum e não à sordidez de um vilão linear de contos de fadas. Isso remete a uma das referências realizadas em atendimento (que não é fala incomum a respeito desse tipo de obra), em que um rapaz contava ter se surpreendido consigo mesmo, no meio da série, ao se dar conta de que estava “torcendo pelo vilão”.

4 Alguns exemplos de séries que fizeram sucesso junto ao público jovem, ao longo das últimas décadas: *Star Trek* (Roddenberry, 1966-1969); *Chaves* (Bolaños & Segoviano, 1971-1980); *As Panteras* (Goff & Roberts, 1976-1981); *Alf* (Fusco & Patchett, 1986-1990); *Um maluco no pedaço* (Borowitz & Borowitz, 1990-1996); *Friends* (Crane & Kauffman, 1994-2004).

5 Chase (1999-2007).

## O mal-estar na cultura de Freud

É nesse rastro que passamos a pensar na possibilidade de um diálogo entre essas séries e o texto sobre *Mal-estar na cultura* (1930/2015), pois nele Freud apresenta a paisagem de nossa cultura marcada por um impulso incontornável de agressão. Como consequência, ele situa em todos os homens as tendências destrutivas, antissociais e anticulturais, assim se recusando “a reduzir o contraste da natureza humana em antíteses sociais entre grupos estabelecidos e grupos *outsiders*” (Costa, 2016, p. 1/4).

Nos desdobramentos dessas formulações, a linha que separa cidadãos “bem-educados” e civilizados de sujeitos bárbaros, transgressores ou marginalizados torna-se um pouco mais sutil.

O natural impulso agressivo do homem, ou seja, a hostilidade de cada um contra cada um, é apresentado por Freud como o empecilho mais poderoso da cultura<sup>6</sup>, já que, conforme salienta Costa (2016), a formação de comunidades humanas demanda o cerceamento de rivalidades entre supostos semelhantes.

Para o cerceamento dessas concorrências, produziram-se diversas transformações culturais ao longo da história da humanidade, em das quais passou a ser exigida do sujeito a modulação das paixões de acordo com o gabarito social vigente, bem como um aumento do autocontrole e consequente abrandamento da agressividade exercida contra o semelhante (Elias, 1939/1994).

Em parte, isso se fez possível porque a violência física passou a não ser mais permitida para qualquer um, mas confinada aos “quartéis”. Tais modificações tornaram a vida diária mais livre de reviravoltas súbitas de sorte. Para isso, organizações monopolistas da força passaram a montar guarda à margem da vida social, à medida que controlam a conduta do indivíduo.

A partir daí, “...parte das tensões e paixões que antes eram liberadas diretamente na luta de um homem com outro homem terá agora que ser elaborada no interior humano” (Elias, 1939/1994, p. 203). Isso se faz possível pelo desenvolvimento da *consciência moral* e do *sentimento de culpa*, funções atribuídas à instância psíquica denominada *supereu*<sup>7</sup> (Freud, 1930/2015).

É a partir desses desdobramentos que Freud defende a tese acerca da existência de um *mal-estar* inerente ao laço social, que se evidencia pelas contraposições entre a satisfação pulsional e aquilo a que o sujeito é tensionado a se submeter por conta das exigências da vida em sociedade. Nas palavras de Freud (1930/2015): “o homem aculturado

trocou uma parcela de possibilidades de felicidade por uma parcela de segurança” (p. 131).

Além disso, das reformulações teóricas que Freud realiza ao longo do tempo, resulta que esse conflito passa a ser considerado de ordem estrutural, incontornável. As formas de organização e controle da vida social não são, portanto, suficientes para suprimir a influência decisiva que a violência física (incluindo a ameaça que dela emana) exerce sobre a vida dos sujeitos, estejam eles conscientes disso ou não.

No texto sobre o *mal-estar*, abandona-se a ideia de um possível domínio seguro das pulsões, passando a entender como necessária uma espécie de gestão interminável do conflito pelo sujeito, “face ao desamparo incurável” (Horst, 2016, p. 2/5).

## A análise de *Breaking Bad*

A obra em análise remete ao conceito de *mal-estar* já em seu enredo inicial, com Walter imerso em tensão dramática relativa ao (des)cumprimento de regras sociais e à violência.

Em um primeiro momento, o protagonista pode ser visto como um exemplo do sujeito que, em troca de segurança, aceita uma vida diária menos emocional e agradável, em que a contenção dos impulsos lhe cobra um peso em *mal-estar*. Isso se evidenciará mais a seguir, com a abordagem de algumas cenas.

Além disso, não é apenas a partir do enredo que se faz possível tecer interlocuções com a temática; pois o modo com que se engendram as relações entre elementos fílmicos na série também pode ser relacionado, desde as tomadas inaugurais, a questões ligadas ao conceito de *mal-estar*.

Essa asserção emerge do trabalho de análise fílmica que foi realizado na produção da dissertação da qual foi extraído este ensaio (François, 2018). Para tal, buscou-se elencar cenas que permitissem dialogar com os conceitos abordados e, ao mesmo tempo, pensar possibilidades de cadeias associativas entre cenas de diferentes tempos da obra (seja entre cenas de um mesmo episódio, seja entre distintos episódios e temporadas). Na tentativa de realizar escolhas de cenas que contemplassem essas e outras peculiaridades de formato das séries, evidenciou-se a importância do Episódio Piloto.

A seguir, apresentam-se fragmentos de análise realizada a partir desse episódio inaugural. Tais fragmentos serão trazidos para demonstração de método e do estilo; bem como para a apresentação de alguns dos elementos fílmicos e cadeias associativas a partir das quais foram extraídas conclusões deste estudo.

## Análise de cena: *O deserto*

A cena inicial traz três tomadas curtas (de aproximadamente dois segundos cada) da paisagem no deserto: uma com cactos em primeiro plano e montanhas rochosas ao fundo e outras duas com montanhas em

6 Por cultura entende-se “um processo a serviço de *eros*, que deseja reunir indivíduos humanos isolados, depois famílias, então tribos, povos, nações em uma grande unidade, a humanidade” (Freud, 1930/2015, p. 142).

7 O *supereu* é uma proposição Freudiana que compõe sua *Segunda teoria do aparelho psíquico*, consequência dos desdobramentos que o conceito de *pulsão de morte* trouxe à sua teoria pulsional. Essa instância, conforme apontam Endo e Sousa (2015), ao mesmo tempo que possibilita uma aliança psíquica com a cultura, a civilização, os pactos sociais, as leis e as regras, é também responsável pela culpa, pelas frustrações e pelas exigências que o sujeito impõe a si mesmo, muitas delas inalcançáveis.

primeiro plano. Pode-se considerar que são planos de ambientação, os quais revelam o meio em que, sequencialmente, serão inseridos os personagens e a ação. As cores que predominam são marrom e verde. Ouvem-se ruídos de grilos e aves fora de campo<sup>8</sup>.

A tomada seguinte é de um céu azul profundo, em contra-*plongée* (ou contra mergulho), de forma que a câmera está abaixo do nível dos olhos e voltada para cima. Nesse plano, ao mesmo tempo em que escutamos o barulho de tecido em movimento (em atrito com o ar), inicia-se um som *off*<sup>9</sup> agudo, que aumenta progressivamente enquanto uma calça de cor cáqui “cai do céu”. Quando chega ao chão da estrada do deserto, acompanhamos a calça ser atropelada por um trailer. Quase ao mesmo tempo, inicia-se um som extradiegético de música frenética, em que batimentos de percussão tornam-se cada vez mais acelerados. O veículo traz um cabide com uma camisa verde, pendurado no espelho retrovisor.

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

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

Azul também é a cor do cristal de metanfetamina que Walter cozinha, o que constitui uma novidade (já que a pedra de metanfetamina se apresenta normalmente na coloração branca) e é inexplicável para os peritos da trama. Thomson (2017) explica que isso poderia remeter a um caráter mágico ou demoníaco.

As cores também estão presentes nos nomes dos personagens Walter White (*white* = branco) e Jesse Pinkman (*pink* = rosa). A referência à cor branca no sobrenome de

Walter, de acordo com a figurinista Kathleen Detoro, ilustra o vazio que se busca associar ao personagem no início da trama. Da mesma forma, seu figurino inicial se apresenta conservador, de cores neutras. A mudança de cores no transcorrer da série compõe o arco de transformações ocorridas com Walter (Thomson, 2017).

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

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

Desse modo, em *Breaking Bad* há certo intento de se produzir um faroeste moderno, atravessando os extensos desertos do Sudoeste na realização de uma espécie de renovação na paisagem e na iconografia.

Retornando às cenas da obra, em seguida ao trecho descrito, logo após o “atropelamento da calça”, Walter aparece dirigindo o trailer, vestindo cuecas e máscara e olhando preocupado para o rapaz no banco do carona, que surge em contracampo<sup>10</sup> aparentemente desacordado. Ouve-se barulho de vidro quebrando e apresenta-se um plano de ambientação do fundo do trailer, em que dois corpos (de pessoas também aparentemente desacordadas) rolam pelo chão conforme os movimentos do veículo.

Em seguida, em mais uma tomada panorâmica da estrada, vemos o trailer derrapar, sugerindo perda de controle da direção do veículo. Temos mais um plano de perfil e, em seguida, uma câmera subjetiva<sup>11</sup> que nos coloca na direção, juntamente com Walter. Então, passamos a enxergar de longe, do meio da vegetação, o veículo percorrendo a estrada rapidamente. Temos mais um close-up<sup>12</sup> de Walter, que olha para o lado, preocupado. O ritmo da música desacelera um pouco e vemos um plano detalhe do visor embaçado da máscara que ele parece tentar tirar. A imagem da lente da câmera pela qual assistimos a cena também parece embaçada.

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

9 “Emana de uma fonte invisível situada num outro espaço-tempo que não o representado na tela; som extradiegético ou heterodiegético” (Vanoye & Goliot-Lété, 2012, p. 46).

10 “O contracampo é uma figura de decupagem que supõe uma alternância com o primeiro plano, então chamado de ‘campo’” (Aumont & Marie, 2006, p. 62).

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

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

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

É possível observar, no caso das cenas acima descritas, como a música é utilizada para reforçar a ação na tela, acentuando seu ritmo, além de ser utilizada ao final com ruptura sonora, para a marcação de um corte. O espectador pode agora desacelerar, tomar um fôlego e tentar entender quem é esse sujeito e o que está acontecendo com ele.

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

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

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

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

Pelo conteúdo da fala, é possível pensar que ele tenta se justificar por algo que fez e dizer que não deixou de pensar na família. Parece, ainda, que ele imagina que não estará lá para se explicar quando a família escutar as coisas ditas sobre ele.

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

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

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

...faz uma certa ironia ao dizer que tal posição de Rolland se assemelha ao consolo extravagante que se oferece a um suicida, “desse mundo não poderemos cair”, cuja variação conhecida hoje seria algo como ‘pare o mundo que eu quero descer’. (Froemming, 2016, p. 1/3)

Seria isso o que temos nessa cena, um homem em seu último apelo ao “pai”, em busca de amparo antes de “parar o mundo e descer”? Ou o assistimos ali, imbuído em desespero, em uma manifestação de revolta e de desistência em relação a qualquer tipo de consolo ou proteção?

## Discussão

Independentemente das respostas, tais questões são perpassadas por uma apresentação de personagem marcada pelo desamparo. Conforme observa Freud (1930/2015), esse sentimento, evidente na vida infantil, se conserva na vida adulta dos sujeitos em razão do medo das forças superiores do destino.

Cabe assinalar que o trabalho fílmico parece reiterar essa dimensão de desamparo devido à maneira como realiza o trabalho de câmera: alternando seguidamente planos gerais e tomadas panorâmicas, com primeiros planos e câmeras subjetivas. Os primeiros (planos gerais e tomadas panorâmicas) fazem o sujeito em cena parecer pequeno diante do meio, diante do “mundo” que as locações e a cenografia representam; já os outros dois (primeiros planos e câmeras subjetivas) permitem produzir intimidade entre espectador e personagem. Este, por sua vez, a todo o tempo dá indícios de angústia e desespero.

Soma-se a isso o uso das amplas tomadas ambientais nas desoladas paisagens do Novo México, que colocam em destaque o cenário do deserto. Assim, esse “personagem adicional” e nada arbitrário que é “o lugar da ação” estava ali para simbolizar, de partida, a “luta do homem contra a natureza” (Thomson, 2017, p. 158).

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

Lugar de fuga da lei, de escape e de acontecimentos estranhos, no deserto o sujeito pode não se lembrar de seu nome, como diz a canção *Horse with no name*<sup>13</sup>, homenageada pelo título de um dos episódios da série (*3X02 Caballo sin nombre*).

É justamente nesse aberto indeterminado do deserto que Walter e Jesse decidem se lançar da forma “mais evasiva possível” dentro de seu “laboratório de metanfetamina móvel”, construído em um trailer.

13 *Horse with no name* é um single do grupo britânico *America*, lançado em 1971.

Por outro lado, em *Breaking Bad* há também as locações que simbolizam cercamentos. Assim, a apresentação da rotina de Walter desloca o personagem de um ambiente a outro, ao estilo de-casa-para-o-trabalho-para-o-outro-trabalho-para-casa-novamente.

Essa apresentação da rotina se dá logo após da vinheta de abertura da série, quando passamos a assistir a uma sequência em efeito flashback, que ocupa a maior parte desse episódio. Nela, Walter aparece em seu contexto familiar, laboral e social.

Para isso, há um recorte que se inicia no quarto do casal, transita pelo quarto do bebê que ele e sua esposa esperam, passa pela mesa do café da manhã da família e vai até os cenários dos dois empregos de Walter: uma escola e um lava-jato. Posteriormente, aparece também a sala de estar, transformada em cenário de festa surpresa de seu 50º aniversário.

Mais dessas cenas ainda estão por vir, mas neste ponto já é possível perceber uma sequência de eventos em que Walter parece incomodado, chateado ou irritado, embora ele praticamente não expresse isso por meio de palavras.

Junto aos recursos diegéticos que acentuam contrariedade, constrangimento e até humilhação, temos um interessante trabalho de câmera, executado em diversos momentos, em primeiro plano ou em close-up. Isso permite observar com detalhes as expressões faciais executadas pelo ator Bryan Craston, nos aproximando de algumas de suas reações emocionais, mesmo que no campo da fala e de ações mais explícitas elas ainda não se revelem.

Em cenas seguintes, Walter descobre que está sofrendo de câncer de pulmão. A descoberta do diagnóstico, aliada à problemática da falta de recursos para o tratamento – que não é financiado pelo Estado e nem coberto pelo plano de saúde com o qual a família pode arcar – marca uma reviravolta na história.

A partir daí, assistimos modificações no comportamento de Walter, cujos desdobramentos levam à cena em que ele e Jesse produzem, pela primeira vez, sua metanfetamina azul em meio ao deserto. Em seguida, ao tentarem vender a droga para uma dupla de narcotraficantes latinos com os quais Jesse anteriormente fazia negócios, acabam tendo problemas, e Walter, no intento de proteger sua vida e a de Jesse, realiza seu primeiro assassinato, utilizando como armas as substâncias químicas de seu laboratório.

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

À medida que essas características se evidenciam, Walter é deslocado do lugar do sujeito que “está em perigo” para aquele do sujeito que “é o perigo”, conforme ele mesmo enuncia para sua esposa (no episódio 4X06 *Cornered*).

Por mais familiarizados que estejamos com os personagens, em *Breaking Bad* somos constantemente levados a nos intrigarmos diante deles, especialmente frente à figura de Walter. E para isso há uma considerável contribuição da inovadora cinematografia da obra, que oferece aos espectadores uma visão estranha e distorcida da realidade que remete à perspectiva da perturbadora jornada de Walter e Jesse ao longo da série.

## Considerações finais

Em um apanhado de nossas análises, evidencia-se que *Breaking Bad* coloca em cena a questão do *mal-estar* por meio de recursos fílmicos que compõem o lugar ou o espaço da cena.

Isso se faz possível, em parte, porque a referida nova era da televisão, da qual a obra advém, traz como uma de suas marcas o enriquecimento e a inovação do trabalho com o espaço fílmico. Essa exploração da dimensão espacial por meio de recursos formais presentes na obra possibilita o aprofundamento da relação entre os personagens e os cenários, o que viabiliza uma abordagem bastante rica de aspectos simbólicos relativos ao lugar dos sujeitos nos mundos que habitam.

Assim, trata-se do *mal-estar* em sua dimensão espacial, algo que dialoga com a perspectiva trazida por Dunker (2015), já que o autor aponta para uma ligação evidente e direta, no texto freudiano, entre os conceitos de *mal-estar* e de mundo (*Welt*).

Desse modo, *mal-estar* estaria mais relacionado a um sentimento existencial de perda de lugar, à experiência real de estar fora de lugar, do que a apenas uma sensação desagradável ou um destino circunstancial (Dunker, 2015). A partir dessas formulações, Froemming (2016) observa que há de se demarcar esse conceito de *mal-estar* como topológico, algo da ordem espacial.

Sob esse olhar para os espaços, percebe-se que, no começo da trama, a narrativa da perspectiva de Walter assinalava o caráter insuportável de um excesso de gabaritos sociais, determinações e cercamentos. Já a perspectiva de Jesse assinala o caráter insustentável da errância, da vida à margem. A construção do personagem remete a um universo de outsiders para os quais não existe lugar no espaço público. Por fim, a evasão e a deriva em que ambos se colocam, apesar do tom inicial de aventura, vão se transformando em violentas, perigosas e até mortíferas. Como espaço comum, a construção de ambos parece tratar, de certo modo, da busca por um lugar que salve o sujeito da deriva, sem que para isso se constitua como claustrofóbico.

Lê-se, assim, *mal-estar* como a impossibilidade de *estar*, negação de *estar*, e não apenas a negação de *bem-estar*. Trata-se de sujeitos acometidos por essa ausência de pertencimento, por essa “impossibilidade de uma

clareira no caminhar na floresta da vida” (Dunker, 2015, p. 192), e por certa miséria moral ou psicológica relativa à posição que ocupam no mundo do qual fazem parte.

Essa miséria moral e psicológica, na obra, aparece perpassada por elementos que remetem ao vazio existencial, à transgressão de normais sociais e à violência. As transgressões, na trajetória do Walter, o conduzem da posição de perdedor para ganhador e, sequencialmente, transformam-no de vítima em algoz.

Thomson (2017) observa que os tensionamentos entre *winner*s e *loser*s aparecem na obra em um contexto socioeconômico em que a maioria dos norte-americanos estava perdendo, já que *Breaking Bad* foi lançada em 2008, auge da crise financeira que assolava o país e que produziria reflexos em toda a economia mundial.

O autor refere que, embora não haja muitas referências ao mundo exterior, não se pode deixar de perceber na série reverberações desse período que caracteriza como “declínio norte-americano rumo ao desamparo”, no qual “tudo está errado ou é perigoso” (Thomson, 2017, p. 9).

É desse contexto que emerge *Heisenberg*, o *alter ego* de Walter White. Ele conduz o espectador, partindo de uma identificação com o “sujeito oprimido” pelo mundo moderno, por uma jornada de aparente potencial catártico, flertando com certa paixão pelo real, por meio de afirmações de poder e explosões de violência (Žižek, 2003).

Porém, na sequência, transforma nosso herói em um vilão mais violento e imoral do que todos aqueles criminosos presentes na obra, tipificados, em sua maioria, com velhos clichês de vilões, morenos, assustadores e pouco civilizados. Assim, o sujeito “civilizado” se mostra mais assustador do que aqueles que representariam os outsiders.

Em um cenário no qual se torna cada vez mais comum localizar o que é perigoso e ameaçador na figura do *outro*, do *diferente*, do *estrangeiro*, bem como tentar isolar esse “perigo” por meio de grades, condomínios, muros e fronteiras, *Breaking Bad* coloca em cena, pela vacilação do lugar do eu, o que há de agressivo e inquietante em cada um de nós; coloca em cena esse familiar estrangeiro (Freud, 1919/1996) que nos habita.

### **The deserts of *Breaking Bad*: on new television series and the malaise in culture**

**Abstract:** The role played by television series within culture have become increasingly prominent over the past two decades, with their contents significantly influencing subjectivities. This study addresses dramatic series of this new television era based on the discontents arose from these works – hitherto uncommon in television programming. For that, the show *Breaking Bad* was analyzed under the psychoanalytic interpretation that approaches the cinema as a singular language, articulating the TV show with the Freudian concept of Malaise in culture. Of these reflections, the audiovisual work intensively exploits the spatial dimension through formal resources, figuring in a way to evoke the issue of malaise.

**Keywords:** television series, *malaise* (psychoanalysis), film language, television.

### **Les déserts de *Breaking Bad*: sur la nouvelle série télévisée et le malaise dans la culture**

**Résumé :** Les séries télévisées occupent de plus en plus d'espace dans la culture et leurs contenus ont influencés considérablement les subjectivités. Cette étude porte sur les séries dramatiques de cette nouvelle ère de la télévision, qui a débuté il y a environ deux décennies. On souligne le malaise suscité par ces œuvres, jusqu'alors rares dans la programmation télévisuelle. Pour délimiter l'objet de l'analyse, nous prenons l'un d'entre eux – *Breaking Bad* –, et utilise la recherche psychanalytique, qui considère le cinéma comme une langage singulière, en tant que référence. Cet article traite des résultats obtenus à partir de l'articulation de la série analysé au concept Freudien de malaise dans la culture. De ces réflexions, la dimension spatiale est mise en évidence, exploitée à profusion par l'œuvre à travers des ressources formelles y présent et apparaît de manière propice pour évoquer la question du malaise.

**Mots-clés :** série télévisée, malaise (psychanalyse), Cinéma, télévision.

### **Los desiertos de *Breaking Bad*: sobre las nuevas series televisivas y el malestar en la cultura**

**Resumen:** Las series televisivas vienen ocupando cada vez más espacio en la cultura y sus contenidos inciden de modo significativo en las subjetividades. Este estudio trata las series dramáticas de esta nueva era de la televisión, que se inicia hace aproximadamente dos décadas. Se atenta para cierto *malestar* evocado por esas obras, hasta entonces inusual en la programación televisiva. Para delimitar el objeto de análisis se toma *Breaking Bad*; y se utiliza como referencial la investigación psicoanalítica que piensa el cine desde un lenguaje singular. En este artículo se abordan los resultados obtenidos a partir de la articulación al concepto freudiano de *malestar en la cultura*. De estas reflexiones, se destaca la dimensión espacial, que es explotada en profusión por medio de recursos formales presentes en la obra y que aparece de forma propicia al evocar la cuestión del malestar.

**Palabras clave:** series de televisión, malestar (psicoanálisis), cine, televisión.

## Referências

- Aumont, J., & Marie, M. (2006). *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2a ed.). Campinas, SP: Papirus.
- Bolaños, R. G. (Criador e produtor), & Segoviano, E. (Produtor). (1971-1980). *Chaves* [Série televisiva]. México: Televisión Independiente; México Televisa.
- Borowitz, A., & Borowitz, S. (Criadores). (1990-1996). *Um maluco no pedaço* [série televisiva]. Estados Unidos: National Broadcasting Company.
- Chase, D. (Criador). (1999-2007). *Familia Soprano* [Série televisiva]. Estados Unidos: Chase Films; Brad Gray Television; Silvercup Studios.
- Costa, A. O. (2016, outubro) Ambivalências do mal-estar: hipocrisia, civilização e cordialidade. *Correio APPOA*, 260. Recuperado de <https://bit.ly/3IS3fLB>
- Crane, D., & Kauffman, M. (Criadores). (1994-2004). *Friends* [Série televisiva]. Estados Unidos: Bright Kauffman Crane Productions; Warner Bros Television.
- Dunker, C. I. L. (2015). *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo, SP: Boitempo.
- Elias, N. (1994) *O processo civilizador: formação do estado e civilização* (Vol. 2). Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1939)
- Fontana, T. (Criador e produtor). (1997-2003). *Oz* [Série televisiva]. Estados Unidos: The Levinson; Fontana Company; Rysner Entertainment.
- Fora de Série: Sumário. (2017). *Correio APPOA*, 267. Recuperado de <https://bit.ly/3yFnS16>
- François, A. P. W. (2018). *Os desertos de Breaking Bad: sobre as novas séries televisivas, a adolescência e o mal-estar na cultura* [Dissertação de mestrado]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.
- François, A. P. W., & Froemming, L. S. (2017). As novas séries: outros tempos e outras cenas. *Correio APPOA*, 267. Recuperado de <https://bit.ly/37C1IAN>
- Freud, S. (1996). Além do princípio de prazer. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 18, pp. 13-72). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1920)
- Freud, S. (1996). O estranho. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J Salomão, Trad., Vol. 17, pp. 273-314). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1919)
- Freud, S. (2015). *O mal-estar na cultura* (R. Zwick, Trad., 2a ed.). Porto Alegre, RS: L&PM. (Trabalho original publicado em 1930)
- Freud, S. (2015). O poeta e o fantasiar. In *Arte, literatura e os artistas* (Vol. 3, pp. 53-66). Belo Horizonte, MG: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1908)
- Froemming, L. (2016). O presente a presença do mal-estar. *Correio APPOA*, 260. Recuperado de <https://bit.ly/3CCwNmd>
- Fusco, P., & Patchett, T. (Criadores e Produtores). (1986-1990). *Alf* [Série televisiva]. Estados Unidos: Lorimar-Telepictures.
- Gilligan, V. (Criador e Produtor). (2008-2013) *Breaking Bad* [Série televisiva]. Estados Unidos: High Bridges Productions Inc.; Gran Via Productions; Sony Pictures Television.
- Goff, I., & Roberts, B. (Criadores). (1976-1981); *As Panteras* [Série televisiva]. Estados Unidos: Columbia Pictures; Flower Films; Wonderland Sound and Vision.
- Horst, J. (2016). O monumento é de papel crepom e prata: desamparo e proteção social. *Correio APPOA*, 260. Recuperado de <https://bit.ly/2VOokva>
- Jost, F. (2018). Entre a intimidade e a maldade (comunicação, personagens e séries de televisão na atualidade) [Entrevista concedida a Maria Cristina Palma Mungiolli]. *Revista Comunicação & Educação*, 23(1), 139-148. doi: 10.11606/issn.2316-9125.v23i1p140-148
- Martin, B. (2014). *Homens difíceis: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias*. São Paulo, SP: Aleph.
- Nogueira, L. (2010). *Manuais de cinema II: gêneros cinematográficos*. Covilhã, Portugal: Labcom Books. Recuperado de <https://bit.ly/3iFdyQU>
- Primeiro filme. (2017). Primeiro filme: o livro. *Primeiro Filme*. Recuperado de <http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/introducao/>
- Roddenberry, G. (Criador). (1966-1969). *Star Trek* [Série televisiva]. Estados Unidos: Desilu Productions; Paramount Television.
- Simon, D. (Criador e Produtor). (2002-2008). *The Wire* [Série televisiva]. Estados Unidos: Simon, D.; Thorson, K. L.
- Souza, E. L. A. (2015). Faróis e enigmas: arte e psicanálise à luz de Sigmund Freud. In *Arte, literatura e os artistas* (Vol. 3, pp. 317-331). Belo Horizonte, MG: Autêntica.
- Thomson, D. (Org.). (2017). *Breaking Bad: livro oficial*. Rio de Janeiro, RJ: DarkSide Books.
- Vanoye, F., & Goliot-Lété, A. (2016). *Ensaio sobre a análise fílmica* (7a ed.). Campinas, SP: Papirus.
- Weiner, M. (Criador e Produtor). (2007-2015). *Mad Men* [Série televisiva]. Estados Unidos: Weiner Bros; Lions Gate Entertainment.
- Weinmann, A. O. (2017). Sobre a análise fílmica psicanalítica. *Subjetividades*, 17(1), 111. <https://doi.org/10.5020/23590777.rs.v17i1.5187>
- Žižek, S. (2003). *Bem-vindo ao deserto do Real!* São Paulo, SP: Boitempo.

Recebido: 09/10/2019

Revisado: 20/09/2020

Aprovado: 08/05/2021