

Ozymandias, hybris, e a queda de Walter White: um estudo das referências intermidiáticas na série *Breaking Bad*.

UBIRAJARA LOPES DA CUNHA JUNIOR (PPLIN/UERJ, BRASIL)

BÁRBARA GOUVÊA DA ROCHA (PPLIN/UERJ, BRASIL)

MARIA CRISTINA CARDOSO RIBAS (UERJ/ FAPERJ /CNPQ, BRASIL)

Resumo

A lição implícita do soneto *Ozymandias* (1818), do poeta inglês Percy Bysshe Shelley (1792–1822), congrega valores universais que ressoam na história humana: a efemeridade da vida, a implacabilidade do tempo, a vanidade do poder e da pretensão de legado humano e a *hybris*. Dessa forma, Shelley se posiciona em meio a uma tradição literária que remonta às tragédias clássicas gregas. No esteio dessa herança semântica, a série *Breaking Bad* (2008–2013), do roteirista e produtor norte-americano Vince Gilligan (1967–), que discute temas como o medo da morte, a frustração profissional e a ganância por poder, bebe da fonte oferecida pelo poeta inglês, fazendo uso de intertextualidade com temas e a mensagem do poema para potencializar sua própria mensagem, culminando na adaptação da imagem mais marcante de *Ozymandias* para ilustrar a queda de Walter White — o anti-herói da trama. Para averiguar o funcionamento de tais processos, utilizamos o arcabouço teórico oferecido por Claus Clüver (2011), na sua discussão acerca da natureza dos fenômenos que ocorrem entre mídias, e de Irina Rajewsky (2012), em seu texto que debate a noção de fronteiras midiáticas e como elas se formam por processos vinculados à cultura da época/lugar e ao desenvolvimento tecnológico, demarcando-se por convenções sincrônicas. Sob esse prisma, espera-se ser possível traçar as estratégias discursivas e midiáticas utilizadas por ambas as obras para adaptar os signos linguísticos desde os textos historiográficos de Diodoro Sículo até a cinematografia moderna da série — e, possivelmente, outros produtos midiáticos que orbitam o tema.

Palavras-chave: *Ozymandias*; *Breaking Bad*; intermedialidade; fronteiras midiáticas; *hybris*.

1. Introdução

Poucos símbolos representam tão bem o poder e a grandeza das realizações humanas quanto os faraós e seus feitos, que desafiam mesmo a engenharia moderna. Esses símbolos se formalizaram de tal forma no imaginário ocidental que, dentre outras construções semânticas, utiliza-se o adjetivo “faraônico” para descrever obras magnânimas e/ou de extremo luxo e garbo. Exemplo notório disso é Ramsés II (também conhecido como *Ozymandias*, o rei), um dos faraós de maior poder e riqueza de que se tem registro.[1] Popularmente, seu nome ficou atrelado à ideia da transitoriedade da vida, das conquistas e do poder humano, bem como ao fracasso humano em tentar deixar uma marca duradoura neste mundo. Em grande parte, isso

ocorreu em virtude da mensagem contida no soneto de amplo sucesso e penetração cultural *Ozymandias* (1818), de Percy Bysshe Shelley (1792–1822).

Para escrever sua obra, Shelley se inspirou na descoberta do explorador italiano Giovanni Battista Belzoni (1778–1823), que, em 1816, desenterrou das areias de Tebas, no Egito, um fragmento do monumento a Ramsés II.[2] Esse evento e o posterior traslado do megalítico torso e cabeça do faraó para o Museu Britânico, em Londres, em 1818, geraram grande comoção (ver figura 1, pág. 6). Em meio a isso, o autor e seu amigo, o também poeta Horace Smith, engajaram-se em uma competição na qual cada um deveria escrever um poema inspirado no ocorrido. O resultado foi a escrita de *Ozymandias*, por Shelley, e do bem menos memorável “Sobre

uma Perna Estupenda de Granito, Descoberta Sozinha nos Desertos do Egito, com a Inscrição Abaixo” (1818), por Smith.[3] Vale ressaltar que ambas obras compartilhavam a noção central apontada anteriormente: a efemeridade da vida e do legado.

Se na obra de Shelley o legado é representado como transitório e esquecível, nos meios culturais sua reverberação tem se provado bastante resiliente. Seus temas encontram eco em obras de diversas mídias, como as de J. R. R. Tolkien (1892–1973), em que são representados reinados grandiosos há muito esquecidos naquele mundo; em múltiplas ilustrações que tentam traduzir e/ou reconfigurar a imagem proposta no soneto, a exemplo de Alex Zak e Nicolas Delort; em referências diretas, como no vilão homônimo da HQ de Alan Moore, *Watchmen*; e ainda na música, também homônima, que se apresenta como uma das entradas no álbum *The Astonishing*, uma rock ópera de tema distópico da banda norte-americana de metal progressivo Dream Theater (1985–presente). A essa cadeia intermediária soma-se, por fim, a série *Breaking Bad*, de Vince Gilligan, que dá destaque absoluto à intermedialidade ao nomear como *Ozymandias* o episódio em que se dá o clímax da última temporada.[4] Produzida e transmitida pela AMC para a televisão norte-americana, em cinco temporadas, a obra — um sucesso histórico de crítica e de público — narra a trajetória de Walter White (Bryan Cranston), um professor de química gabaritado demais para a função que exercia e que, após uma notícia impactante, envolve-se na produção de metanfetamina e ascende até se tornar uma lenda do narcotráfico.

É importante notar que há uma forte contiguidade discursiva entre o soneto *Ozymandias* e a série *Breaking Bad*, que não só adota o nome da obra de Shelley para o que talvez seja o seu episódio mais relevante, mas também incorpora o tema do poema ao drama de seu protagonista. Essa intertextualidade é tão crucial para a série que ganha destaque no teaser dos episódios finais. Nele, o ator Bryan Cranston — intérprete do protagonista — recita o soneto enquanto são mostradas cenas dos momentos derradeiros da narrativa, a fim de instigar no público uma percepção não apenas

contemplativa. Considerando o enorme sucesso da série e o quão evidente é essa relação — como ficará claro na sequência deste artigo —, assim como o fato de se tratar de uma produção que se aproxima dos vinte anos desde seu lançamento, não surpreende que haja diversos trabalhos acadêmicos dedicados ao tema. Entre os estudos encontrados no processo de levantamento de corpus — e que contribuíram para a formação da interpretação apresentada aqui — destacam-se: *Percy Bysshe Shelley’s “Ozymandias”: A Video Study Guide*, de Jonathan Collins, uma análise estrutural que aponta figuras de linguagem do poema e demonstra como foram aproveitadas em *Breaking Bad*; *On the Appropriation of Percy Bysshe Shelley’s “Ozymandias” in AMC’s Breaking Bad*, de Austin Gill, que aborda elementos historiográficos do poema e suas relações temáticas com a série; e *Intertextual Representations of Drugs, Violence, and Greed in Breaking Bad*, de Douglas Rasmussen, que, além dessa intertextualidade, discute referências a Walt Whitman — poeta norte-americano que compartilha as iniciais com o protagonista — e aspectos culturais que envolvem o narcotráfico mexicano, como os narcocorridos.[5]

Mesmo com uma já considerável fortuna crítica sobre o tema e alguns pontos de contato entre o que já foi discutido e o que será tratado neste artigo, ainda há amplo espaço para a expansão do debate. Ademais, a relação entre as obras precisa ser observada para além do prisma textual, uma vez que transpõe, de várias maneiras, os signos presentes em uma mídia eminentemente textual (o poema) para uma mídia plurimidiática (a série televisiva). Diante desses fenômenos, reconhece-se a pertinência de analisar *Breaking Bad* pelo prisma dos estudos intermediários, a fim de elucidar como se dá — e quão profunda é — sua ligação com o soneto *Ozymandias*.

Para tanto, esta análise se ancorará primordialmente no arcabouço teórico dos estudos intermediários provido por Claus Clüver [pág. XX], no que tange à definição de mídias; por Irina Rajewsky [pág. XX], no que tange à definição das fronteiras das mídias qualificadas; e por ambos no tocante à conceituação dos principais fenômenos intermediários. A pesquisa

de Clüver figura entre as primeiras tentativas de sistematizar os estudos intermediáticos ao propor uma perspectiva comparatista das mídias como sistemas semióticos em interação. Rajewsky, por sua vez, oferece contribuições decisivas ao campo ao propor, *stricto sensu*, tipologias centrais dos fenômenos intermediáticos e ao discutir, com precisão, os limites das mídias e suas zonas de contato. As contribuições de ambos são indispensáveis para a consolidação das terminologias e metodologias que sustentam os estudos intermediáticos contemporâneos.

Sob essa perspectiva, partiremos de uma análise detida do soneto de Shelley, discutindo seus temas subjacentes, a composição de sua estrutura e exposição de vozes narrativas, bem como sua inspiração argumental e imagética na historiografia arqueológica sobre Ramsés II. Na sequência, abordaremos a narrativa de *Breaking Bad*, para delimitar alguns de seus temas principais e como eles são desenvolvidos na trama, para depois demonstrar sua contiguidade semântica com a proposta do soneto. Após essa exposição do âmbito textual profundo, procederemos à demonstração dos aspectos intertextuais mais evidentes e, por fim, das composições imagéticas presentes na série que representam os signos icônicos evocados pelo soneto, perfazendo, assim, o percurso histórico de signos de várias naturezas que se consolidaram na tradição cultural desde tempos imemoriais.

2. Ozymandias, o soneto

Ozymandias é um soneto que não se prende rigorosamente às características do modelo petrarquiano (italiano) ou do shakespeariano (inglês), ou seja, é um soneto *ad hoc* ou soneto de ocasião.[6] Ele comunga dessa tradição, dispõe de quatorze versos que seguem a métrica de pentâmetros iâmbicos — forma comum em poemas e peças de teatro inglês, popularizados, dentre outros, por Shakespeare e Chaucer —, mas apresenta alguns troqueus (inversão da tonicidade estabelecida das sílabas, no padrão do pentâmetro iâmbico) e foge ao esquema de rimas dos modelos tradicionais.

OZIMÂNDIAS

Ao vir de antiga terra, disse-me um viajante:

Duas pernas de pedra, enormes e sem corpo,

Acham-se no deserto. E jaz, pouco distante,

Afundando na areia, um rosto já quebrado,

De lábio desdenhoso, olhar frio e arrogante:

Mostra esse aspecto que o escultor bem conhecia

Quantas paixões lá sobrevivem, nos fragmentos,

À mão que as imitava e ao peito que as nutria

No pedestal estas palavras notareis:

“Meu nome é Ozimândias, e sou Rei dos Reis:

Desesperai, ó Grandes, vendo as minhas obras!”

Nada subsiste ali. Em torno à derrocada

Da ruína colossal, a areia ilimitada

Se estende ao longe, rasa, nua, abandonada.

(Shelley 41) [7]

O soneto é dividido em dois quartetos e dois tercetos, cada qual desenvolvendo informações e ensejando eixos de análise que serão apresentados nesta seção do artigo, antes que seja explorada a totalidade de seu significado. Vale ressaltar que existem quatro potenciais vozes que articulam a informação: a do narrador; a do viajante mencionado no primeiro quarteto, de quem o narrador ouviu os relatos sobre o monumento; a do escultor, que aparece de forma sutil no segundo quarteto e transcreve a fala de Ozymandias no discurso entalhado em pedra disposto no primeiro terceto; e a voz do próprio Ozymandias, na fala transcrita pelo escultor. Essas vozes se complementam para o desenvolvimento e expressão dos significados da obra.

2.1 Um narrador e um viajante de terras antigas

A primeira estrofe da obra estabelece duas

vozes do poema: a voz do narrador, que não se apresenta como ninguém em particular e se atém a narrar o que lhe foi contado pela outra voz; essa segunda voz é a do viajante das terras antigas, ele é quem relata ao narrador o que viu nessas “terras antigas”. Logo no primeiro verso (segundo, no original em inglês), é possível observar que se trata de uma citação direta, já que o narrador introduz a sequência do relato com uma expressão introdutora de fala: “disse-me um viajante:”. Os dois pontos, ao final da frase, indicam a passagem da palavra da voz narrativa para a reprodução do relato do viajante.

Esse primeiro quarteto descreve as ruínas de um monumento encontrado no deserto: duas enormes pernas de pedra, sem o corpo, e um rosto rachado, semienterrado na areia, com uma expressão cujas feições só vêm a ser completamente descritas no quarteto seguinte. Nesse trecho, fica evidente a ligação com o primeiro ponto de inspiração do poema: a descoberta do monumento a Ramsés II, que se deu no ano anterior à composição do soneto. A imagem descrita por Shelley é uma clara referência à estátua de pedra do faraó, agora exposta no Museu Britânico de Londres: um fragmento, o torso separado do restante do corpo e a face partida (figura 1).

Figura 1: Estátua a Ramsés II exposta no Museu de Londres



Fonte: GIOVANI, *Mairon pelo mundo*, 2020

À parte de um possível interesse de Shelley pelo Egito antigo, é ponto pacífico entre os pesquisadores do assunto que o trabalho de ambos os poetas (Shelley e Smith) se embasou também na obra do historiador grego Diodoro Sículo (90 a.C.–30 a.C.). Sículo ficou conhecido por um extenso trabalho de compilação de relatos sobre povos antigos feitos por historiadores anteriores a ele; dentre estes relatos, há descrições da história egípcia que compreendem desde suas primeiras sociedades até os reinados dos faraós mais modernos.

Dessa coletânea historiográfica, o trecho em particular que guarda a intertextualidade provável com os poemas é a descrição da necrópole de Ramsés II — também conhecida como *Ramesseum*. Essa descrição, presente no texto de Sículo, é de fato feita por Hecateu de Abdera, historiador e filósofo grego (estima-se que ele tenha vivido por volta de dois séculos antes de Sículo). Nela, Hecateu apresenta, com riqueza de detalhes, todo o templo mortuário, descrevendo sua arquitetura, os colossos em memória ao faraó e sua família, assim como ilustrações e inscrições.

Tendo essa relação em vista, é possível conjecturar que Shelley tenha tomado por base, para a concepção de sua obra, não só o relato de Hecateu presente na obra de Sículo, como os tenha representado, em seu poema, nas duas vozes apresentadas na primeira estrofe: Sículo, o narrador; Hecateu, o viajante vindo de terras antigas para descrever o que viu. Essa sobreposição de visões e decorrentes relatos que constituem a transposição enriquece mutuamente as obras em diálogo, conferindo camadas de significação ao soneto e reavivando culturalmente o tratado historiográfico.

2.2 O escultor e a éfrase

O escultor é a terceira voz presente no poema e é apresentado no segundo quarteto. Ele é um porta-voz do faraó, uma vez que tudo o que ele expressa aqui são as feições e as paixões de Ozymandias, por meio de sua arte. A linguagem do poema é bastante precisa ao implicar a capacidade expressiva da outra mídia — a escultura. Enquanto a tradução se adapta para tratar do sentimento e das qualidades da feição

da imagem — desdém, frieza e arrogância —, o texto original utiliza a expressão *cold command*, que poderia ser traduzido como *frio comando*. Isso sugere que a expressão não só representava qualidades aspectuais, mas que esses aspectos ocultavam uma ordem. E toda essa comunhão de signos comunica a persistência, *post mortem*, da empáfia do regente, registrada em seu memorial. Ademais, o segundo quarteto completa a imagética que começa a ser construída no primeiro: a imagem do colosso caído em meio ao deserto, semicoberto pelas areias que se acumularam com o passar do tempo. No primeiro quarteto, recebemos a informação de que estava em ruínas; no segundo, descrições aspectuais que implicam qualidades ao representado no monumento.

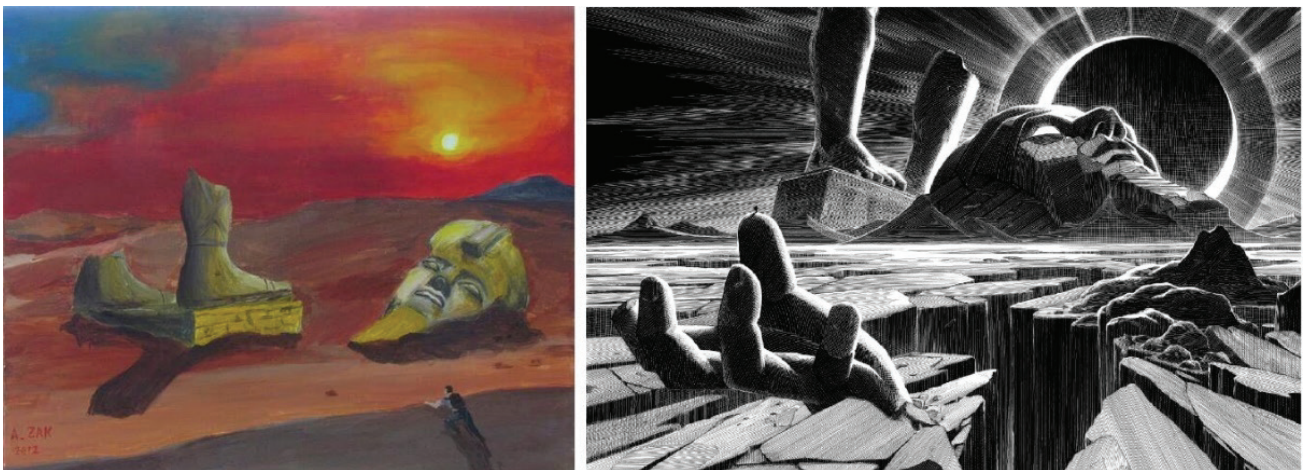
Uma leitura detida dos trechos é capaz de nos trazer à mente a imagem descrita, dada a qualidade da escrita do autor. Esse fenômeno

um ou vários textos reais ou fictícios compostos em sistemas sígnicos não verbais” (Clüver 18). Assim, ele prevê que, nos termos da análise intermídia, mídias textuais podem reproduzir qualidades de mídias não verbais por meio desse fenômeno. Como se percebe no texto, trata-se da descrição das qualidades midiáticas de uma escultura em uma mídia textual (o poema).

Essa imagem, subsidiada pela mensagem atemporal do texto de Shelley, é tão marcante que se solidificou na cultura de maneira tão forte quanto os demais signos apresentados, de modo que há uma grande quantidade de pintores e ilustradores que, em um processo de representação midiática (cf. Rajewsky), representam em seus trabalhos a imagem marcada em suas mentes pela descrição presente no poema (figura 2).

As ilustrações de Zak e Delort (figura 2) demonstram como diferentes mentes captam de

Figura 2: Alex Zak (à esquerda), Nicolas Delort (à direita)



Fonte: ZAK, *Ozymandias*; DELORT, *Ozymandias*

semiótico é o que se chama de *éfrase*: é a capacidade que uma mídia verbal possui de reproduzir imagens através de um processo descritivo, o que nos dá a impressão de estarmos de fato vendo a imagem, por conta da nossa capacidade cerebral de formalizá-la mentalmente. Acerca desse fenômeno, Claus Clüver afirma que é a “representação verbal de

maneiras distintas os signos icônicos evocados pelo texto por meio do fenômeno da *éfrase*. Representações como essas podem servir como mediadoras da imaginação de futuros leitores do poema, que tenham entrado em contato com elas antes da leitura, assim como influenciar a concepção daqueles que já o tenham lido.

2.3 O faraó e a volta

No primeiro terceto, ocorre o clímax do poema — ponto em que o faraó finalmente se expressa. É importante lembrar que se trata de um epitáfio, inscrito na base de seu memorial; portanto, trata-se de uma expressão indireta, entalhada pelo seu porta-voz: o escultor. Isso concretiza a impressionante estratégia utilizada pelo autor para distanciar, tanto temporal quanto discursivamente, o receptor final da mensagem (o público) de seu emissor mais longínquo (o faraó). O faraó não só está morto há milênios, como sua mensagem precisa passar por mais três emissores antes de chegar a nós. Por mais que isso revele certo grau de resiliência da mensagem, a decrepitude do monumento, a antiguidade dos relatos e a possível perda dos meios de contato com a sua origem sugerem que ela pode não tardar a se perder completamente.

A mensagem de Ozymandias é o trecho do poema em que mais se evidencia a inspiração do poeta no texto de Sículo. O excerto em que é descrito o monumento a Ramsés II também aborda o conteúdo de seu epitáfio, inscrito aos pés do colosso: “A inscrição na pedra diz: ‘Eu sou Rei dos Reis, Ozymandias. Se alguém quiser saber quão grandioso sou e onde eu resido, que supere uma de minhas obras.’” (Oldfather, tradução nossa). É evidente a contiguidade informacional entre os excertos e como eles evocam temas como grandeza, legado e orgulho, o que, por consequência, remetem a outro tema que, desde tempos imemoriais, se apresenta como análogo a esses e às histórias dos feitos de grandes homens: a *hybris*.

A *hybris* é uma disposição de espírito própria daqueles que se perdem dentro da própria grandeza. É a violência cometida pelos heróis na superação do *métron* — a desmedida frequente nas peças clássicas da Antiguidade —, em outras palavras, um excesso cometido por personagens geralmente considerados justos e virtuosos, cujos feitos os colocam muito acima do homem comum — seja moral, física ou intelectualmente. É uma ocorrência típica da estrutura das tragédias gregas, nas quais o protagonista (o herói), por confiar exacerbadamente em sua superioridade e retidão, ultrapassa seu *métron*, se perde, é punido pela cegueira da razão e cai

em desgraça — arrastando consigo todos os seus descendentes (*machina fatalis*). No caso de Ozymandias, sua *hybris* reside na confiança excessiva na própria grandeza e na perenidade de seus feitos, ignorando a implacabilidade do tempo e a fragilidade da memória humana.

Jonathan Collins aponta para a ironia com a qual o poeta trata o tema:

Ozymandias é inerentemente irônica. Mesmo seu título tem uma conotação irônica. O nome vem do grego ozium (ar) e mandate (significa reinar). Ozymandias é o ‘regente do ar’ ou simplesmente ‘regente do nada’. Ademais, a inscrição é pensada como uma bravata contra outros governantes, embora míope. A cruel ironia é que a bravata se converteu num aviso. Ozymandias se tornou poeira e, por isso, os outros governantes devem se desesperar, pois um dia eles sofrerão o mesmo destino. (Collins, tradução nossa) [9]

Em sua visão, a mensagem sepulcral deixada por Ozymandias não passava de uma bravata multiplamente ridicularizada por Shelley. O destino do imperador seria prenunciado pela própria composição de seu nome, que é alterada para denotar o que, no fim das contas, sobra da grandeza de todo homem: o nada. Nesse sentido, os três últimos versos do poema se conformam como a volta, em que o texto expressa como a natureza ignora a empáfia do rei e reverte ao nada todo aquele legado que tanto o orgulhava.[10] O que sobra é a areia — matéria simbólica e constitutiva do deserto —, elemento representativo em diversas culturas e obras como símbolo da passagem do tempo, da fatalidade do destino — a Moira — e da indiferença da natureza para com o drama humano.[11]

3. O Ozymandias moderno na trama de *Breaking Bad*

Longe dos desertos de Tebas, mas na semelhantemente árida paisagem do Novo México, a série *Breaking Bad* retrata um ambiente assolado pelo vício e pela tirania dos carteis, no qual Walter White, um brilhante professor de química quinquagenário, trilha

seu caminho de um pai de família comum e um docente de escola secundária a um barão das drogas. O primeiro passo para essa mudança se dá logo no primeiro episódio, quando ele recebe o impactante diagnóstico de que é portador de um câncer agressivo no pulmão e o prognóstico de que provavelmente não viveria muito mais. Essa notícia o confronta com duas questões que já o atormentavam: a instabilidade financeira de sua família, ainda mais por sua esposa Skyler (Anna Gunn) estar grávida de um bebê temporão — e eles já têm um filho adolescente, Flynn (RJ Mitte); e a insatisfação com a carreira, outrora promissora, que descambou para a decepção e ressentimento em relação ao ex-sócio, Elliot Schwartz (Adam Godley), que ficou bilionário com o empreendimento que fundaram e ganhou um Nobel com base na pesquisa que eles desenvolviam juntos, na concepção da empresa Gray Matter. Walter é convidado por seu cunhado, o agente da divisão de narcóticos da DEA, Hank Schrader (Dean Norris), para observar uma batida policial em um laboratório caseiro de metanfetamina. De lá, ele vê Jesse Pinkman (Aaron Paul), um ex-aluno seu, fugindo. Intrigado com a experiência e percebendo a oportunidade de conseguir um dinheiro rápido e fácil para resguardar sua família, Walter procura Jesse para propor uma sociedade que uniria seu conhecimento de química à experiência do rapaz com o narcotráfico. Cabe aqui enfatizar que o previsível conflito que se instauraria entre o protagonista e seu cunhado só poderia culminar em tragédia e seria um vetor crucial para o desenvolvimento do personagem em um verdadeiro Ozymandias moderno.

3.1 O desenvolvimento de Walter White e Jesse Pinkman

Dois principais aspectos norteiam o desenvolvimento da persona de Walter White. O primeiro, evidenciado desde os episódios iniciais, é sua preocupação em não deixar sua família desamparada. A premissa básica para sua entrada no mundo do crime é a obtenção de uma quantia suficiente para que seus familiares possam ter uma vida digna após sua morte. Essa é a justificativa que ele utiliza para se

convencer, assim como para tentar apaziguar a fúria de Skyler, quando ela descobre a vida paralela oculta por detrás do comportamento estranho que o marido vinha apresentando. Ela eventualmente o aceita de volta e acaba cooptada para a lavagem do dinheiro sujo — situação que, aos poucos, apaga o brilho de sua personalidade.

O segundo fator é a frustração de Walter com os rumos que sua carreira tomou. Seu brilhantismo intelectual o fazia crer que deveria realizar algo grandioso antes de partir — deixar um legado pelo qual fosse lembrado. Essa faceta, a princípio, é bem menos evidente do que a primeira e se manifesta como um incômodo que o personagem deixa escapar ocasionalmente. Além disso, ele aparenta estar dividido entre as duas motivações. Aos poucos, torna-se claro não apenas que o anseio por uma realização marcante era sua principal motivação, mas também que a questão financeira da família passou a servir de pretexto para encobrir seu real intuito.

A dinâmica da relação entre os parceiros, Walter e Jesse, e a disparidade no desenvolvimento de ambos, à medida que se aprofundam na vida do crime e vivenciam situações extremas, denunciam a mudança da personalidade do protagonista. Ambos iniciam a empreitada demonstrando o peso do freio moral sobre suas ações. Walter, por exemplo, demonstra relutância em matar o traficante preso no porão da casa de Jesse, e só o faz em uma situação de autodefesa. Jesse também comete seu primeiro assassinato em uma circunstância que o força a agir, mas é nítido o quanto isso o abala — muito mais do que o Walter aparenta.

O peso das ações deles destrói gradualmente Jesse psicologicamente, levando-o a mergulhar no vício em drogas durante boa parte da narrativa — de modo que o notório abalo emocional do personagem ilustra a persistência de seus valores morais. Walter, por outro lado, transparece um progressivo amortecimento moral e usa desculpas cada vez menos convincentes para justificar a barbárie. Além disso, a relação entre os dois, que por vezes aparenta ser uma genuína parceria — por mais que truculenta e mutuamente destrutiva —, disfarça o surgimento do alter ego de Walter

e o modo como ele explora a inocência e a fragilidade emocional do companheiro.

3.2 O Alter ego: Heisenberg

Os parceiros alcançam um feito inédito: produzem uma metanfetamina com 99,1% de pureza. Seu trabalho alcança um grande sucesso, e Walter assume a alcunha de Heisenberg para negociar as drogas enquanto se mantém incógnito. Isso gera uma verdadeira bipartição de sua persona, que se torna gradualmente mais evidente: de um lado, Walter, o pai de família um pouco tímido e atabalhado; de outro, Heisenberg, o senhor das drogas impiedoso, cuja sede de poder eventualmente dominará sua personalidade original.

Conforme eles ficam mais famosos no submundo, chamam a atenção de Gustavo Fring (Giancarlo Esposito) – ou Gus –, um homem de negócios que mantém uma aparência de civilidade e uma relação amistosa com as autoridades, mas que esconde sua atuação na distribuição de metanfetamina por grande parte dos Estados Unidos. Ele é apresentado como um homem que alcançou sucesso nessa área por sua discrição e inteligência. Gus oferece uma parceria em que forneceria toda a infraestrutura e material e a dupla só precisaria se preocupar em fabricar a droga. No entanto, a relação entre Walter/Heisenberg e Gus não demora a se deteriorar.

Walter demonstra uma ansiedade crescente quanto às intenções de Gus, mas não há como ter certeza se Gus de fato planejava apenas conhecer a fórmula da metanfetamina pura, desenvolvida por Walter, e depois o descartaria ou se isso era invenção de Walter para manipular Jesse e tomar para si o controle das operações. Essa hipótese é bastante provável, uma vez que há recorrentes questionamentos do protagonista quanto ao lucro e à parte que cabia a eles. Com a escalada das tensões, se desenvolve uma verdadeira guerra-fria entre os dois e eventualmente uma guerra aberta, que é vencida por Walter, quando mata Gus num engenhoso atentado à bomba.

Até então, os antagonistas de Walter sempre aparentavam ser os verdadeiros vilões da história, enquanto ele e Jesse cumpriam o papel

de anti-heróis – ainda que seus atos fossem, em última instância, moralmente reprováveis. Mas é a partir desse ponto que Walter é desmascarado como um vilão de fato, na persona de Heisenberg. Daí em diante, mesmo estando livre de seus inimigos, sem que a polícia tenha descoberto sua identidade e já tendo acumulado dinheiro o bastante para custear seu tratamento e garantir a saúde financeira de sua família, Walter não desiste da vida criminosa – pois, com a morte de Fring, o caminho estava livre para dominar o mercado.

É nesse ponto também que Skyler compreende plenamente a transformação do seu marido. Uma vez que sabia de seu conflito com Gus, ela aguardava preocupada por notícias. Quando ele entra em contato e diz:

Walter: Acabou, estamos seguros.

Skyler: Foi você, o que aconteceu?

Walter: Eu venci (Live Free or Die, S05E01, 2013, 05:05–05:34). [12]

Ela estranha a resposta do companheiro, pois entende que isso significa que ele foi o responsável pela morte de Gus. Assim que se encontram, Skyler afirma estar com medo dele. No final desse episódio, quando Walter fala: “Eu te perdoo.” (42:02–42:04), a reação de Skyler – tomada pelo medo que passa a marcar permanentemente sua relação com o marido – indica que ela havia percebido sua transformação completa em Heisenberg.

Jesse, por sua vez, percebe o intuito de Heisenberg quando tenta convencê-lo a vender a metilamina (uma das matérias-primas da metanfetamina) para um grupo concorrente e, assim, sair do negócio. O cerco da polícia estava se fechando e essa venda renderia 5 milhões de dólares a cada um deles, um valor que seria mais do que o bastante para Walter viver tranquilo com sua família. No entanto, ele responde revelando seu arrependimento em vender sua parte na empresa para o ex-sócio, anos antes, o que, segundo ele, custou a herança de seus filhos – a rigor, do seu legado. Ele continua:

Walter: Jesse, você perguntou para mim se eu estava no negócio do cristal ou

do dinheiro... Em nenhum... Eu estou no negócio do poder.

Jesse: Eu não sei, Senhor White. Um império de cristal é realmente motivo de orgulho? (Buyout, S05E06, 2013, 31:38–32:02)

Nessa fala Heisenberg não deixa dúvidas quanto ao que ele buscava desde o início: poder. Além do mais, resolve-se, de uma vez por todas, a questão levantada no começo da série: de que o real motivo dele ter embarcado na vida do crime não era financeiro, mas a frustração com os rumos de sua vida e a obsessão por deixar um legado. Ironicamente, ele acaba buscando em algo de que não deveria se orgulhar, como atesta Jesse, e acaba por destruir a própria família.

4. Uma relação intermídia entre dois tiranos

O fenômeno intermidiático predominante observável na relação entre o soneto *Ozymandias* (mídia textual) e a série *Breaking Bad* (mídia audiovisual) é o da referência intermidiática. Com base na proposta de Irina Rajewsky, Claus Clüver define textos que utilizam esse mecanismo como “textos de uma mídia só (que pode ser uma mídia plurimidiática), que citam ou evocam de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia” (Clüver 17). É importante esclarecer que, ao empregar o termo “texto”, Clüver se refere a uma obra qualquer de alguma mídia, o que seria similar a denominá-lo como um produto de mídia – termo concebido por Lars Elleström para designar “uma entidade ou um fenômeno único que permite a comunicação inter-humana” (Elleström 18).

Ribas esclarece o fenômeno das referências intermidiáticas, exemplificando como determinadas qualidades de uma mídia – por suas configurações específicas – podem ser difíceis de emular em outra. Segundo a professora, as referências aludem a outras mídias em ausência, já que a materialidade das evocadas é uma ilusão em estado de potência, que provoca no receptor uma sensação dessas qualidades musicais, pictóricas ou

cinematográficas “como se” estivessem presentes. É a dobra ou fenda intermidiática que um texto esconde/exibe/revela/(des)constrói. Entre os exemplos, Ribas (2879) menciona, na esteira de Rajewsky (2012): “referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em zoom, dissolvências, fades e edição de montagem; também a musicalização da literatura, a transposition d’art, a écfrase, referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante”.

As referências intermidiáticas são fenômenos bastante comuns em diversas mídias, sendo popularmente conhecidas como referência. Visto que são casos comumente tratados simplesmente como intertextualidade, cabe ressaltar que eles são isso e algo mais, pois, ao referenciar mensagens ou características de uma mídia em outra, é necessário adequá-las às configurações da nova mídia. Como *Breaking Bad* é um produto de uma mídia plurimidiática – presença constitutiva de várias mídias dentro de uma mesma mídia –, é natural que haja uma maior diversificação na forma de comunicar os signos referenciados de *Ozymandias*.

Diversos signos guardam contiguidade semântica entre as obras em seu eixo temático. Um deles é o mito criado em torno do nome Heisenberg. Concebido como um pseudônimo, esse nome se espalhou pelas ruas e as pessoas o conhecem pelos seus feitos. Embora ninguém saiba ao certo quem ele é ou se de fato existe, há algum tipo de admiração pela sua importância. Com isso, Walter se deixa seduzir pela suposta grandeza de sua realização – a construção de um “império de cristal” – e pela mesma vaidade que o faraó demonstrava com relação ao seu legado.

A temática da *hybris* também se manifesta em *Breaking Bad*, ainda que sob um viés contemporâneo. Originalmente, a *hybris* implicava a superioridade moral, seguida por uma queda desse patamar causada pelo orgulho e excesso de confiança. Em diversas obras modernas, no entanto, os personagens acometidos pela *hybris* já não são necessariamente virtuosos ou valorosos, mas sim poderosos e capazes – e esse é o caso de Walter White. Em algum momento, ele pode

ter sido um homem íntegro e guiado por uma moral respeitável, mas abandona esse status logo no início da série, ao se envolver com o crime e cometer barbaridades por motivos torpes. O que ele preserva, como marca dos personagens acometidos pela *hybris*, é a virtude de um intelecto singular e o primor de um ofício (a química). Sua confiança nesses aspectos é tamanha que ele se perde e cai em desgraça – assim como aconteceu com Ozymandias e sua mensagem arrogante.

Algumas outras referências se manifestam no eixo textual da obra. Quando Jesse tenta vender a metilamina aos concorrentes e Walter fica sem meios para distribuir sua produção, eles chegam a um acordo de tentar convencer os traficantes a abandonarem sua própria produção para atuarem como distribuidores de Heisenberg.

Declan: Mas quem é você, afinal?

Walter: Você sabe, vocês todos sabem muito bem quem eu sou... Diga meu nome.

Declan: O quê? Eu não faço a menor ideia de quem você é.

Walter: Você sabe, eu sou o cozinheiro. Eu sou o homem que matou Gus Fring.

Declan: É mentira, o Cartel o matou.

Walter: Tem certeza? É isso aí... agora, diga meu nome.

Declan: Você é Heisenberg.

Walter: Você acertou na mosca. (Say My Name, S05E07, 2013, 05:15–06:10)

Nesse trecho, Walter compele o líder dos traficantes concorrentes a reconhecê-lo por seus feitos, exigindo que pronuncie o nome “Heisenberg” – atestando, assim, a mitologia construída em torno dessa identidade. A cena constitui uma referência ao poema, no qual Ozymandias espera que aqueles que tentam igualar seus feitos o reconheçam pelo nome e se desesperem. Os traficantes rivais, nesse contexto, figuram como aqueles que tentam reproduzir a obra do “rei”, o que fica evidenciado pela tentativa de imitar a metanfetamina azul, cuja coloração era resultado natural do método de Walter, mas que, no caso dos rivais, era reproduzida artificialmente com o uso de corantes. Nota-se, ainda, na fala de Walter, a mesma empáfia perceptível na expressão do

monumento ao faraó — “sneer of cold command” —, marcada pelo desprezo e pela frieza na forma de comandar. A ordem “diga meu nome”, proferida com altivez e imposição, traduz esse traço autoritário e está, inclusive, representada no próprio título do episódio: *Say My Name*.

Nesse sentido, é importante destacar que essa dimensão textual assume contornos e formas de expressar significado distintas, quando se trata de uma mídia audiovisual. Um poema bem planejado pode transmitir uma gama de sensações, dependendo de sua sonoridade, estrutura e grau de imersão do leitor, etc. Contudo, essa gama de sensações pode ser representada de maneira mais vívida por uma mídia audiovisual, podendo ser afetada pela interpretação de um ator, a qualidade da imagem, a mixagem e a masterização do som, a sonoplastia e a trilha sonora, assim como pela qualidade de áudio e vídeo do sistema de reprodução utilizado. Dentre inúmeros outros fatores que modificam a representação e a recepção dos significados.

Uma das modalidades textuais recorrentes na configuração das mídias plurimidiáticas é a dos paratextos, e nenhum paratexto é mais marcante para qualquer obra que não o seu título. Nesse sentido, o que mais evidencia a conexão textual entre as obras é a adoção do nome *Ozymandias* como título do antepenúltimo episódio da série, especialmente por se tratar de um dos mais impactantes e, certamente, o mais importante de toda a obra – reconhecido por grande parte do público como o melhor. Essa intertextualidade direta legitima outras relações mais sutis, como aquelas pertencentes ao eixo temático, que deixam de ser meras conjecturas para se configurarem como elementos necessários para a completude sógnica do fenômeno.

Além disso, o fato de esse nome ter sido escolhido para o episódio em que ocorre a queda de Walter White e a morte simbólica de Heisenberg indica a intenção do autor de posicionar Walter White como um Ozymandias moderno – e toda a imagética do episódio corrobora essa hipótese. Gill vai além e afirma que “A estrutura narrativa do poema de Shelley resistiu ao teste do tempo, e que melhor maneira de se promover como um clássico do que com um clássico? Ao apropriar o clássico

‘Ozymandias’, *Breaking Bad* busca sustentar a vida cultural e o poder.” (14, tradução nossa). [13] Com isso, *Breaking Bad* não apenas mobiliza a força semântica de um clássico, mas também se estabelece ainda mais culturalmente como parte de uma tradição que passa pela obra de Shelley.

4.1 O episódio *Ozymandias*

No episódio *Ozymandias*, Walter finalmente sofre as consequências mais severas das suas escolhas. Após derrotar Gus Fring ao final da quarta temporada e assumir o controle da maior parte do narcotráfico norte-americano, a narrativa da série se concentra na ascensão de Heisenberg e no progressivo fechamento do cerco pelas autoridades antidrogas, até que Hank finalmente descobre sua verdadeira identidade. Esse desvelamento não somente compromete as operações ilícitas, mas também desestabiliza irremediavelmente as relações familiares de Walter. Profundamente traumatizado pelas diversas perdas e atrocidades das quais participou, Jesse abandona o parceiro e une forças com Hank, contribuindo para a emboscada que culmina na emblemática cena do deserto. Nessa sequência, Hank e seu parceiro são cercados pelos mercenários contratados por Walter para matar Jesse. Apesar das súplicas do protagonista – que oferece toda sua fortuna enterrada no deserto para que poupassem a vida de seu cunhado – os capangas executam os dois policiais e levam a maior parte da fortuna acumulada com o tráfico de drogas. Esse evento marca o colapso do legado de Walter e a destruição de sua família, assim como, em última instância, a morte simbólica de Heisenberg.

A série representa magistralmente a éfrase presente no poema *Ozymandias*, tanto em termos imagéticos quanto conceituais. Trata-se de uma representação intermediária que ocorre no eixo imagético da obra, afetando sua composição de quadros e a estrutura das sequências. Nesse ponto, é importante considerar a diferença entre as mídias envolvidas. Shelley compõe um cenário marcante por meio da linguagem verbal, capaz de evocar uma imagem poderosa, porém inerentemente estática. Um texto verbal

precisa selecionar se vai descrever, narrar ou expor movimentos de forma sequencial. Já uma mídia audiovisual é capaz de articular diversos desses detalhes simultaneamente. Em outros termos, o processo de éfrase depende de um foco específico, enquanto a imagem propicia um potencial signífico muito maior.

Figura 3: “Afundado na areia, um rosto já quebrado”



Fonte: OZYMANDIAS, S5E14, 2013, 10:40 – 11:09

A última das três imagens da figura 3 é a mais icônica, pois é a representação estática da imagem composta por Shelley, em seu poema, por meio do processo de éfrase. Mas a produção se aproveita da qualidade da mídia – de reproduzir imagens em sequência – para compor algo além, representar o instante da queda do monumento. A primeira imagem representa a percepção da perda – não só pela morte, mas pela perda do legado e seu consequente declínio

–; a segunda mostra ele caindo de joelhos, o que seria a representação do monumento desabando, deixando seus pés fincados sem um corpo; para, por fim, representar o destroço caído na areia, esperando ser soterrado pelo tempo. Essa proposta do abandono do colosso no deserto é corroborada pelo grande tempo que Walter fica caído, estático, observando o

Essa cadeia de cenas se encerra em um novo plano sequência panorâmico composto por três quadros sucessivos em que a câmera se move da imagem mais à direita em direção à esquerda (figura 5). Na imagem mais à direita, os capangas arrastam o corpo de Hank, na do meio Walter ainda estirado no chão – destruído – e na mais à esquerda o que restou para ele: o

Figura 4: “Quantas paixões lá sobrevivem, nos fragmentos”



Fonte: OZYMANDIAS, S5EP14, 2013, 13:07 – 13:10

que se desenrola diante de seus olhos.

O plano composto na figura 4 apresenta o que acontecia diante dos olhos de Walter enquanto permanecia estático. Os homens arrastando seu cunhado e levando-o para enterrá-lo na cova de onde retiraram sua fortuna enterrada. Isso representa a incapacidade de Ozymandias de agir enquanto observava a passagem do tempo no deserto, assistindo as areias soterrarem o seu templo e a si, enquanto seus feitos magnânimos eram esquecidos.

nada, representado pela vastidão do deserto. E isso perfaz a referência à imagética do poema, no drama de Walter.

Há ainda uma outra representação da imagética principal do soneto em um flashback que conta a história de Gus Fring. Gus e seu sócio Maximino Arciniega (James Martinez) negociavam com os Salamanca – principal família do narcotráfico mexicano –, quando um deles assassina brutalmente Maximino e obriga Gus a olhá-lo bem de perto.

Figura 5: “Nada subsiste ali, em torno à derrocada”



Fonte: OZYMANDIAS, S5E14, 2013, 13:11 – 13:20

Figura 6: Recorrência na representação imagética



Fonte: HERMANOS, S04E08, 2011, 44:33 – 44:41

Mais uma representação do rosto com o perfil repousado no chão e em face da tragédia, demonstrando também a coerência temática. Há um aspecto de similaridade e outro de discrepância para com a situação de Walter. Para Gus, o acontecimento representou a perda de um amigo querido – tratado como irmão –, mas foi também o começo do seu império criminoso. Para Walter, por outro lado, representou perder tudo: a família, o império e o nome que ele construiu.

4.2 Um fim digno

Após a morte de Hank e o caso vir a público, Walter é rechaçado pela própria família e se torna um foragido. Os dois episódios finais da série dividem-se, então, entre a desolação e a reflexão, presentes no penúltimo episódio, e o retorno e a vingança, que marcam o desfecho da narrativa. O primeiro deles demonstra um Walter fraco e quebrado, definhando no seu esconderijo pela doença que havia retornado. O estado de inação em que se encontra é coerente com o título do episódio: “Granite State”, o que também evoca a intertextualidade com Ozymandias, no sentido de que ele está

petrificado, inativo, enquanto o tempo aos poucos apaga seu legado e a memória de sua existência. [14] Somente no final ele consegue se reanimar desse estado catatônico para agir.

No episódio final, “Felina”, Walter retorna para se vingar. Ele consegue encontrar Skyler uma última vez e reconhece que gostava do trabalho com metanfetamina, que sua alegação de que era pela família não passava de uma desculpa. Além disso, ele chantageia seu antigo sócio na Gray Matter para que ele entregue a seus filhos, como se fosse uma doação, o dinheiro que lhe restou: algo em torno de 10 milhões de dólares.

Um último detalhe relevante, antes da vingança, é a conversa de Walter com dois amigos viciados de Jesse, Skinny Pete (Charles Baker) e Badger (Matt L. Jones):

Walter: Que conversa é essa de o cristal azul ainda estar na praça?

Pete: Como assim?

Walter: Souberam alguma coisa? Ele ainda é vendido?

Badger: É...

Walter: Por quem?

Badger: Por você, não é? Quer dizer, não está mais cozinhando?

Pete: Pô, cara, eu tinha certeza que era você. Porque esse cristal é irado, o melhor de todos. Quer dizer... você sabe, né.

Walter: Jesse. (FELINA, S05E16, 2013, 17:31 – 18:16)

Walter sabia que somente Jesse era capaz de fazer uma metanfetamina similar à sua; isso indica que os capangas responsáveis pela morte de Hank provavelmente ainda o mantinham cativo e forçado a trabalhar. Ademais, esse excerto também revela sinais de um certo grau de esmaecimento da figura de Heisenberg e da memória coletiva em relação a ele. Ninguém sabia ao certo se ele ainda estava em atividade, tampouco eram capazes de discernir o novo produto daquele que ele fabricava – o que sugere que já havia sido substituído e perdera parte do que o tornava singular.

Na sequência, o protagonista combina um encontro com os capangas, na base deles; sua armadilha funciona, e ele consegue eliminá-los, ao passo que liberta Jesse do cativeiro.

Pouco antes de matar o líder de seus inimigos, ele barganha com a fortuna que havia roubado de Walter, afirmando que, caso fosse morto, o dinheiro jamais seria encontrado. No entanto, Walter o executa sem hesitação. Esse ato demonstra que Walter já não se importava com dinheiro ou poder: o que o movia era a vingança por Hank e um mínimo de redenção ante a sua família.

Esses dois episódios finais perfazem o breve, mas significativo, arco de redenção do personagem. Nesse ponto, a série descola a imagem de Walter da de Ozymandias. O penúltimo episódio, em que o personagem permanece em um estado de inércia similar ao das ruínas do monumento ao faraó – sendo soterrado pela passagem do tempo –, permite que ele presencie, ainda em vida, as mazelas decorrentes da busca desenfreada pelo poder e do vício do orgulho. No entanto, ao contrário do faraó, Walter ressurgue e tem a possibilidade de tentar mitigar os danos causados por sua vaidade. Dessa forma, sua persona se enquadra bem no modelo moderno da *hybris*, mas também o afasta de terminar sua trajetória como um personagem de caráter totalmente reprovável, visto que opta por encerrá-la com uma intervenção heroica. Vale ressaltar que, mesmo nesse momento derradeiro, não é possível atestar a nobreza de suas motivações, de modo que se mantêm, até o fim, o padrão de moral ambígua e oscilante que humanizam o personagem e o consolidaram como um dos maiores anti-heróis da história da ficção.

5. Considerações finais

Espera-se ter sido possível demonstrar a relação intermediária presente nas obras analisadas. Foram apontados diversos aspectos de similaridade que residem no campo textual, mas também na forma como a mídia audiovisual lida com certos tipos de representação que envolvem tecnologias não verbais na comunicação de signos. Nesse sentido, é possível afirmar que foi atingido o objetivo de expandir a discussão acerca da contiguidade semântica entre as duas riquíssimas obras ficcionais aqui apresentadas: o soneto *Ozymandias* e a série televisiva *Breaking Bad*.

Nos últimos anos, esse tipo de estudo comparatista intermediário tem ganhado espaço significativo na academia, de modo que mídias outrora renegadas, como as séries televisivas, conquistaram um destaque sem precedentes. Com esse novo status de relevância, torna-se bastante natural a seleção, como corpus de pesquisa, de obras reconhecidas por sua extrema qualidade de produção, assim como por sua multiplicidade de camadas de significado e profusão de personagens complexos – como é o caso da série *Breaking Bad*. Soma-se a isso a atratividade da intertextualidade entre a série e a influente obra de Shelley, a qual, por sua vez, dialoga com os tropos da tradição clássica e com a historiografia de Diodoro Sículo. Por fim, o estudo desse fluxo semiótico, que contempla ao menos a apreciação de três mídias distintas, satisfaz um dos principais quesitos de Elleström, o qual aponta como um grande problema dos estudos interartes “uma forte tendência a comparar não mais que dois tipos de mídia por vez” (14).

A discussão sobre os fenômenos intermediários em *Breaking Bad* ainda pode se espalhar consideravelmente. Como foi mencionado, há referências ao autor Walt Whitman e à sua obra; há também aspectos transmidiáticos que se apresentam como potenciais eixos de aprofundamento analítico, como o *teaser* em que Bryan Cranston recita o poema *Ozymandias*. A série conta ainda com um *spin-off*, *Better Call Saul* (2015-2022), que apresenta a história pregressa do advogado de Walter, Saul Goodman (Bob Odenkirk), personagem não mencionado por não haver necessidade argumental.

Ademais, uma lição se torna evidente: as duas obras discutidas neste artigo estão separadas por quase dois séculos, mas ecoam essencialmente a mesma lição moral captada de registros históricos milenares pelo genial Percy Bysshe Shelley. Isso demonstra que os legados podem se dissolver, que as pessoas e os bens materiais podem ser esquecidos, mas há valores cristalizados na cultura pelos milênios de experiência humana neste mundo que, ao contrário dos impérios, resistem ao teste do tempo.

Notas

[1] Ozymandias é uma alcunha real de Ramsés II, sua grafia varia bastante, de acordo com a fonte. No texto de Diodoro Sículo, traduzido por Oldfather, aparece ainda como Osymandyas, que deriva de *User-ma-Ra* (cf. OLDFATHER, 1935). Decompondo este nome, temos *User-ma*: que significa “A verdadeira justiça” ou “Justiça de Maat” (sendo Maat a deusa da verdade, justiça e ordem do panteão egípcio); e *Ra*: referência ao deus do sol, Rá. Assim, podemos interpretar o nome como “A verdadeira justiça de Rá.”

[2] Mesmo local em que anos mais tarde seria desenterrada a necrópole do faraó, descrita na obra de Diodoro Sículo, como veremos mais à frente.

[3] Título original: “On a Stupendous Leg of Granite, Discovered Standing by itself in the Deserts of Egypt, with the Inscription Inserted Below.”

[4] Opta-se, aqui, pela manutenção do título em inglês, uma vez que é uma série de tremendo sucesso e projeção, e que esse nome também é utilizado no Brasil, apesar da existência da terrível tradução em português – Química do Mal – conferida em ocasião de seu lançamento na TV aberta (Rede Record de Televisão). Por outro lado, adotaremos a versão dublada dos diálogos, pois se trata de uma tradução de muita qualidade e fidelidade ao texto original (cf. Veja São Paulo, 2014).

[5] São um subgênero dos *corridos*, canções narrativas tradicionais mexicanas, também populares com parte da população latina dos Estados Unidos. Os *narcocorridos* romantizam a vida e os feitos dos narcotraficantes latino-americanos. Guardam algumas similaridades com o gênero épico.

[6] O soneto petrarquiano é definido pela forma poética com 14 versos, divididos em 2 quartetos e 2 tercetos, em quanto o soneto shakespeariano consiste em 14 versos, divididos em 3 quartetos e 1 dístico.

[7] Note-se que a grafia do título do poema discerne da utilizada por Shelley. Opta-se, aqui, por manter a grafia original, quando houver menção. No original: “I met a traveller from an antique land/Who said: Two vast and trunkless legs of stone/ Stand in the desert. Near them on the sand,/Half sunk, a shatter’d visage lies, whose frown/ And wrinkled lip and sneer of cold command/ Tell that its sculptor well those passions read/Which yet survive, stamp’d on these lifeless things,/The hand that mock’d them and the heart that fed./And on the pedestal these words appear:”My name is Ozymandias, king of kings:/ Look on my works, ye Mighty, and despair!”/Nothing beside remains: round the decay/ Of that colossal wreck, boundless and bare,/The lone and level sands stretch far away. (Shelley, 2000, s/p)

[8] No original: *The inscription upon it runs: “King of Kings am I, Osymandyas. If anyone would know how great I am and where I lie, let him surpass one of my works”* (Oldfather, 1935).

[9] No original: *Ozymandias is inherently ironic. Even its title has ironic connotations. The name comes from the Greek ozium (air) and mandate (to rule). Ozymandias is a ‘ruler of air’ or simply a ‘ruler of nothing’. Furthermore, the inscription is intended as a boast to other rulers, albeit a shortsighted one. The cruel irony is that this boast has turned into a warning. Ozymandias has turned to dust and for this, other rulers should despair, because they too will one day suffer the same fate* (Collins, 2013, s/p).

[10] Versos finais do soneto que apresentam a resolução para a problemática proposta na oitava inicial. Como padrão, surge dentre a sextilha final. Em *Ozymandias*, ela se concentra no terceto final.

[11] Entidade mais poderosa que os deuses do panteão grego, que mesmo nos templos em que era cultuada não tinha representação imagética e remontava ao Destino.

[12] Note-se que os títulos dos episódios de *Breaking Bad* não possuem traduções padronizadas, variando conforme o veículo que o publicou. Assim, optamos por utilizar os títulos originais, em inglês, a fim de evitar ambiguidades.

[13] No original: *The narrative framework of Shelley’s poem has stood the test of time, and what better way to market oneself as a classic than with a classic? By appropriating the classic “Ozymandias,” Breaking Bad seeks to sustain cultural life and power* (Gill 14).

[14] O título pode ser traduzido literalmente como Estado de Granito.

Obras Citadas

- Clüver, Claus. “Intermedialidade.” *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais*, vol. 1, no. 2, nov. 2011, pp. 8–23. Web. Acessado 6 jul. 2022.
- Collins, Jonathan. *Percy Bysshe Shelley’s “OZYMANDIAS”: A Video Study Guide*. 2013. Web. Acessado 22 jul. 2024.
- Delort, Nico. *Ozymandias*. Gravura impressa em edição Artist Proof, 30 x 40 cm. White Duck Editions. Web. Acessado 13 jun. 2025.
- Elleström, Lars. *As Modalidades de Mídia II: Um Modelo Expandido para Compreender as Relações Intermediais*. EDIPUCRS, 2021. Print.
- Gill, Austin. “On the Appropriation of Percy Bysshe Shelley’s ‘Ozymandias’ in AMC’s *Breaking Bad*.” Apresentação oral realizada na Universidade Xavier, Indianápolis, IN, 10 Apr. 2015. Web. Acessado 22 jul. 2024.
- Giovani, Mairon. *Mairon Pelo Mundo*. 2020. Web. Acessado 13 jun. 2025.
- McDonough, Terry, diretor. *Breaking Bad*. Produção: Vince Gilligan. Sony Pictures Television, 2008. 5 DVDs. Netflix. Web. Acessado 13 jun. 2025.
- Oldfather, C. H., tradutor. *Diodorus of Sicily*. William Heinemann Ltd., 1935. Web. Acessado 7 jun. 2024.

- “A Química do Mal: título em português de Breaking Bad vira piada na internet.” *Veja São Paulo*, 21 ago. 2014. Web. Acessado 13 jun. 2025.
- Rajewsky, Irina. “A Fronteira em Discussão: O Status Problemático das Fronteiras Midiáticas no Debate Contemporâneo sobre Intermidialidade.” In *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea*, vol. 2, editado por Thaís Diniz e André Vieira, Rona Editora, 2012, pp. 51–74. Print.
- Ribas, Maria Cristina Cardoso. “Modos de ver, modos de ler, modos de ser: tópicos de transposição midiática.” *Anais do Congresso Internacional da ABRALIC*, 17, 2017, Rio de Janeiro, pp. 2878–2886. Web. Acessado 13 jun. 2025.
- Shelley, Percy Bysshe. “Ozymandias.” Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. *Ode ao Vento Oeste e Outros Poemas*. Hedra, 1989, p. 41. Web. Acessado 22 jul. 2024.
- . *The Poems of Shelley: Volume Two 1817–1819*. Editado por Kevin Everest e Geoffrey Mathews, Routledge, 2000. Print.
- Zak, Alex. *Ozymandias*. Papel fine art, 30 x 40 cm. Web. Acessado 13 jun. 2025.

Biografia(s)

Bárbara Gouvêa da Rocha e Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ/FFP, com o projeto “A distopia além da página: explorando a intermedialidade do gênero entre a série *Electric Dreams* (2018) e o livro *Sonhos Elétricos* (2020) de Philip K. Dick”. Membro do grupo de pesquisa “Modos de ver, modos de ser: práticas intermidiáticas, experiências sensoriais e narrativas revolucionárias”, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, sob a coordenação da professora Maria Cristina Cardoso Ribas. Graduada em Letras (Português e Literaturas) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e pós-graduada em Design Gráfico pela Unyleya.

Maria Cristina Ribas é Doutora em Ciência da Literatura, Teoria, pela UFRJ e Professora Associada em Letras, UERJ, em Teoria Literária, Literatura Comparada e Intermidialidade, área em que fez Pós-Doutoramento pela UFF. Membro do grupo Intermídia (UFMG) e do GT Anpoll Intermidialidade: Literatura, Artes e Mídias, foi líder do Grupo de Pesquisa na Fundação Biblioteca Nacional e pesquisadora

da ABL. É Coordenadora geral do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística UERJ e do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Literatura, Leitura e Intermidialidade, NuPELLI. É Procientista, Bolsista de Produtividade 1C CNPq e Cientista do Nosso Estado/FAPERJ. Publicou os livros *Onze anos de correspondência: os machados de Assis*; *Leituras na contemporaneidade: Olhares em Trânsito*; *Interconexões: Mídias, saberes e linguagens*; *Estudos de Intermidialidade: teorias, práticas, expansões*, com Thaís Diniz e Alex Martoni; *Leituras Intermidiáticas e Intermidialidades Narrativas*, com Cristine Fickelscherer Mattos. Com trabalho coreográfico de transposição midiática de romances, a professora é também bailarina.

<http://lattes.cnpq.br/5649309114787011>

<https://orcid.org/0000-0002-2289-4004>

Ubirajara Lopes da Cunha Junior é Mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPLIN) da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Suas pesquisas concentram-se principalmente na *weird fiction*, com ênfase na transposição de narrativas de mídias predominantemente textuais para mídias audiovisuais.