UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

GIANCARLO CASELLATO GOZZI

AS VANTAGENS DA AMORALIDADE

Melodrama, comentário político, e interação com o público em *House of Cards*

São Paulo
2018

GIANCARLO CASELLATO GOZZI

As Vantagens da Amoralidade: Melodrama, comentário político, e interação com o público em *House of Cards*

Versão Original

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciência.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Orientadora: Profa. Dra. Esther Império Hamburger

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Gozzi, Giancarlo Casellato
As Vantagens da Amoralidade: Melodrama, comentário político, e interação com o público em House of Cards / Giancarlo Casellato Gozzi ; orientadora, Esther Império Hamburger. -- São Paulo, 2018.
165 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Serialidade 2. Melodrama 3. Comentário Político I. Hamburger, Esther Império II. Título.

CDD 21.ed. - 791.45

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

Nome: GOZZI, Giancarlo Casellato.

Título: As Vantagens da Amoralidade: Melodrama, comentário político, e interação com o público em *House of Cards*

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Ciências.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente e acima de tudo à Esther, orientadora já de quatro anos e a quem devo o incentivo de escolher essa carreira e estudar um objeto como Televisão. Agradeço pela confiança irrestrita e a paciência em lidar com um cientista social ainda encontrando o seu lugar.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa de mestrado no país (processo nº 2016/04344-4) e de bolsa de estágio em pesquisa no exterior (processo nº 2017/23939-1).

À Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, pela oportunidade de realização do curso de mestrado.

Aos Professores Richard Peña e Nico Baumbach pela oportunidade de pesquisar na Columbia University. Aos Professores Jane Gaines e Rob King pelas valiosíssimas sugestões de leitura, e ao Prof. Ron Simon pelo acesso ao acervo do Paley Center for Media. Ao Trevor e ao Thomas, por me fazerem sentir em casa quando estava tão longe.

Aos meus pais, que sempre me incentivaram a ir atrás do que me interessava, e à minha avó Gildette Gozzi, que me ensinou o valor de nunca parar de ir atrás de conhecimento.

Agradeço à Carolina Soares, Guilherme Marchesan, João Pace, Lívia Perez, Marcela Grecco, Marcos Yoshi, Maria Sette e Raul Arthuso pelas inúmeras reuniões e conversas, e em especial à Maria, que pegou o texto e tornou-o legível.

Por fim, agradeço ao Henrique, cujo carinho, ânimo, e paciência foram primordiais para a produção dessa dissertação.

RESUMO

GOZZI, Giancarlo Casellato. **As Vantagens da Amoralidade: Melodrama, comentário político, e interação com o público em *House of Cards***. 2018. 165 páginas. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Esta dissertação de mestrado versa sobre as diferentes formas com que a série televisiva americana *House of Cards* (Netflix, Beau Willimon, 2013-) interage e se comunica com seu público e sua época. Tendo como tema um inescrupuloso casal de políticos que escala os degraus do poder na capital dos Estados Unidos, a série trabalha na intersecção entre modalidades de manter a atenção do espectador, a produção de comentário político, e os imperativos comerciais da distribuição televisiva. Sendo o primeiro exemplar de um seriado distribuído por uma plataforma online de *streaming*, incentiva também questões quanto a inovação trazida pelo modo de exibição ao formato seriado. Dessa forma, o trabalho se inicia analisando o uso particular de apartes dramáticos pelo protagonista, que ao se dirigir diretamente aos espectadores os fisga para dentro da diegese e os estimula a continuar assistindo à série, enquanto co-conspiradores de suas tramas. O texto passa em seguida para uma interpretação do comentário político promovido pelo programa a partir de mecanismos melodramáticos, comentário que para ser efetivo necessita trazer para a diegese elementos extradiegéticos que assemelham a ficção ao mundo real e a familiarizam ao espectador. Ao mesmo tempo, internautas e jornalistas se apropriam dessa ficção para o comentário de sua época, demonstrando a reciprocidade entre mundos ficcionais e a realidade da qual comentam e aonde participam. Finalmente, é analisado a relação entre o formato seriado que estrutura o programa e a plataforma online de *streaming* que o distribui, indagando o quanto que modos de exibição que estimulam a fruição concentrada de produtos seriados inovam o conhecido formato, enquanto que o mesmo auxilia na promoção de novas formas de distribuição e exibição.

Palavras-chave: *House of Cards*; formato seriado; melodrama; comentário político.

ABSTRACT

GOZZI, Giancarlo Casellato. **The Advantage of Amorality: Melodrama, political commentary, and interacting with the audience in *House of Cards***. 2018. 165 páginas. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This Master's dissertation delves into the different ways with which the television series *House of Cards* (Netflix, Beau Willimon, 2013-) interacts and communicates with its audience and time. Having as theme an unscrupulous couple of politicians that climb the steps of power in the United States capital, the series works in the intersection between methods of keeping the spectator's attention, the production of a political commentary, and the commercial imperatives of television distribution. Being the first example of a series distributed by an online streaming platform, it also stimulates questions regarding the innovation brought to the serial form by this mode of exhibition. This way, this study starts by analyzing the particular use of dramatic asides by the protagonist, in which as he addresses directly to his audience he hooks them into the diegesis and stimulates them to continue watching the show, as co-conspirators to its schemes. It then moves on to an interpretation of the political commentary promoted by the show through melodramatic mechanisms, commentary that to be effective needs to bring into the story extradiegetic elements that resemble the fiction with the real world and familiarize the audience. At the same time, internet users and journalists appropriate this same fiction to comment on their own conjuncture, showing the reciprocity between fictional worlds and the reality that they comment on and which they participate in. Finally, it is analyzed the relationship between the serial form that structures the show and the online streaming platform that distributes it, inquiring on how much modes of exhibition that stimulate concentrated viewing of serial products innovate this known format, inasmuch as this format helps the promotion of new modes of distribution and exhibition.

Keywords: *House of Cards*; serial format; melodrama; political commentary.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Luto negociado entre Viktor Petrov e Frank Underwood..... 80

Figura 2 – Luto autêntico e público de Claire Underwood..... 80

Figura 3 – Autêntica demonstração privada de culpa por Claire Underwood..... 84

Figura 4 – Performance pública de sofrimento por Claire Underwood..... 84

Figura 5 – Frank Underwood oferece sua mão para Viktor Petrov..... 101

Figura 6 – Donald Trump oferece sua mão para Vladimir Putin..... 101

Figura 7 – Frank Underwood olhando para o corpo de Zoe Barnes remete a Barack Obama e Nicolas Sarkozy parecendo olhar para o corpo de Mayara Tavare..... 105

Figura 8 – O Presidente Garrett Walker assinando a reforma educacional remete a John F. Kennedy assinando uma lei de pagamento igualitário..... 105

Figura 9 – O ficcional Viktor Petrov é semelhante física e psicologicamente ao real Vladimir Putin..... 108

Figura 10 – Reportagem especial da *GloboNews* faz referências visuais a seriados americanos, como *Stranger Things* (Matt e Ross Duffer, Netflix, 2016-)..... 121

Figura 11 – A Netflix encomenda capas de grandes revistas brasileiras que comentem a trama da série na época do lançamento da terceira temporada de *House of Cards*..... 121

Figura 12 – Internautas usam de elementos visuais para produzir comentários satíricos sobre a política brasileira..... 122

SUMÁRIO

Introdução 16
1 – "Bem-Vindos à Washington": Subjetividade e Pragmatismo nos apartes de House of Cards 20
1.1 – Falibilidade e Subjetividade 24
1.2 – Aparte como um elemento dramático 30
1.2.1 – Entre o Drama Clássico e o Moderno 37
1.3 – Francis, Duque de Gloucester 40
1.4 – Da Westminster medieval ao Capitólio contemporâneo: atualizando a problemática do mando político 50
2 – Poder e Moral: as Virtudes do Pragmatismo escrupuloso 58
2.1 – O modo melodramático, do cinema aos seriados 65
2.2 – Da Tragédia de Shakespeare ao Melodrama Seriado 71
2.3 – O Melodrama em *House of Cards*: "O que deixaremos para trás?" 75
2.4 – Pragmatismo moral: o espaço da inocência inalcançável 90
3 – Entre ficção e realidade: a série e o "mundo real" 99
3.1 – Paralelos entre história e estória: a série e sua conjuntura 102
3.2 – O melodrama serial e o melodrama folhetinesco 111
3.3 – *House of Cards* enquanto agente político 115
4 – Serializando o digital: as inovações do *streaming* 127
4.1 *Streaming* e Serialidade 128
4.2 – Se dirigindo à audiência na Televisão 139
4.3 – A serialidade à serviço do *streaming* 147
Considerações Finais 151
Referências Bibliográficas 154
Referências Filmográficas 162

Introdução

Na série televisiva americana *House of Cards* (Beau Willimon, Netflix, 2013-), há uma cena, no sexto episódio da terceira temporada, onde o casal principal, Frank (Kevin Spacey) e Claire Underwood (Robin Wright), discute intensamente em um escritório dentro do jatinho presidencial americano. A discussão, que parte de uma atitude desafiadora de Claire em um momento inoportuno, parte rapidamente para uma troca de acusações e críticas. No calor da hora, Claire sai irritada, e quando a porta fecha há um corte de um plano de conjunto da sala para um primeiro plano fechado de Frank, que olha irritado em direção à porta (atrás da câmera). Ele passa a encarar a lente com fúria e pergunta para ela (e para nós): "o que você está olhando?". A câmera, constrangida, corta para os créditos do episódio.

Tal relação direta de um personagem com seu público poderia ser surpreendente, já que dentro de uma ficção televisiva seriada, mas não causa surpresa para alguém que já tenha assistido à série, centrada na escalada de poder de um deputado e sua esposa pelos degraus que os separam da Casa Branca. Para quem acompanha a trajetória inescrupulosa e assassina do casal Underwood, que se vinga da traição de um Presidente eleito tramando para tomar o seu lugar, é comum que o protagonista se dirija aos seus espectadores, pois essa relação direta com seu público é estabelecida desde o piloto e é elemento central do programa.

Esses monólogos direcionados ao público, chamados daqui em diante de apartes (como veremos no primeiro capítulo), são a principal forma com que Frank Underwood comunica sua visão de mundo aos espectadores, apresentando um universo político marcado por conchavos e acordos de bastidores. O personagem, profundamente amoral e sem escrúpulos para conseguir o que quer, é mestre na manipulação das casas legislativas e se provará profundamente eficiente em manobrar pelo tortuoso caminho que o levará ao centro do poder de Washington. Seus apartes nos colocam como cúmplices e testemunhas das suas ações, sendo convidados a maquinar com ele formas crescentemente cruéis para lidar com seus inimigos.

Sua ascensão à Presidência, porém, leva à uma mudança nessa trajetória de sucesso, na medida em que ele se torna crescentemente ineficiente nas suas ações e tem

que contar cada vez mais com a destreza de sua esposa Claire, se tornando também cada vez mais amargo e prepotente. Seus sucessivos fracassos e crescente dependência em Claire ilustram uma qualificação do conceito de eficiência política inescrupulosa, que depende de uma demonstração pública de correção moral para poder ser totalmente efetiva. Frank é cada vez mais malsucedido em dissociar prática privada desonesta e performance pública honrosa, enquanto Claire desempenha com êxito essa separação, ganhando protagonismo e passando na quinta temporada a também se dirigir diretamente à câmera.

A íntima relação que o programa estabelece com seus telespectadores vai além dos apartes dos personagens, com seu público se apropriando do conteúdo diegético para comentar sua própria época, normalmente na chave irônica – em consonância com o tom que Underwood estabelece em seus apartes, constantemente ironizando os demais personagens para nós. Se tornou notório, nesse aspecto, o uso de imagens de Frank e de pontos da trama da série para comentar a crise política em curso no Brasil, comparando Underwood com personagens reais da política brasileira. Esse uso não passou despercebido pela Netflix, plataforma de *streaming* online que distribui o seriado, que irá ativamente promover essa comparação, promovendo a sua marca ao mesmo tempo.

O uso constante de um elemento incomum na dramaturgia televisiva traz também questões relativas ao modo de exibição de *House of Cards*. O seriado é o primeiro programa de grande porte a ser veiculado originalmente pela Netflix, simbolizando um importante momento na empresa em que ela passa de exclusiva distribuidora de conteúdo de terceiros para a produção intensiva de conteúdo próprio. Sua localização no meio do caminho instiga a investigar o quanto que a forma da série e a promoção do modelo econômico de sua distribuição estão interligados.

As variadas formas com que a série *House of Cards* interage e se comunica com seus espectadores constituem o tema central dessa dissertação, e o que norteia as suas seções. Assim, parte-se de início de um elemento interno à obra de relação explícita com o externo, analisando no primeiro capítulo os apartes dramáticos de Frank Underwood. Se uma das explicações mais comuns de sua função dentro da obra é de narrar os acontecimentos do mundo diegético, proponho que na realidade a função dos apartes não é de narrar a trama, mas de aprofundar a subjetividade de um personagem que, ao mentir

aos demais, poderia tornar opacas suas pretensões. Ao abrir o jogo quanto à sua falta de caráter, Underwood também está fisgando seus espectadores para dentro do mundo diegético e prendendo sua atenção.

Esse uso do aparte é similar ao observado em duas peças de William Shakespeare, parte do grupo de peças históricas do dramaturgo inglês que tratam da Guerra das Rosas. A substância dos apartes e o tema da série são também similares ao que norteia essas obras, em que Shakespeare, a partir dos escritos de Nicolau Maquiavel, irá promover a visão de que a legitimidade e força de um líder político depende da sua *eficiência pragmática*.

No capítulo seguinte, a análise alarga seu escopo e passa para a maneira com a qual a estrutura da série faz uso do modo melodramático em seu comentário político. Se nas primeiras temporadas é reafirmada a ideia de uma eficiência política baseada na falta de escrúpulos, da terceira em diante a amoralidade de Underwood encontra dificuldades pela sua incapacidade de satisfatoriamente representar publicamente os valores morais inscritos na Presidência americana.

Essa performance pública, contudo, é realizada com sucesso por sua esposa, Claire, que apesar de partilhar da falta de escrúpulos de seu marido é capaz de apresentar publicamente uma imagem de correção moral com maior sucesso. Isso é demonstrado quando ela quebra o protocolo da diplomacia de seu país para criticar publicamente o Presidente russo após o suicídio de um ativista americano preso em Moscou, que acarreta na tensa discussão descrita acima. Esse raro momento sugere que eficiência pragmática não é contraditória com correção moral, modelo que se Claire não consegue representar por completo, ao menos é bem-sucedida em convencer a população ficcional de que o encarna. A incapacidade de Frank Underwood aponta para um comentário histórico.

É sobre comentários históricos que o terceiro capítulo irá tratar, analisando tanto como elementos extradiegéticos são trazidos para dentro do mundo ficcional, quanto como a série é apropriada pelo seu público para comentar sobre sua própria conjuntura. Para enfatizarem a contemporaneidade de seu retrato político e o tornarem verossímil e familiar aos espectadores, os escritores de *House of Cards* aludem a episódios políticos e personalidades reais, ao mesmo tempo em que fundam suas reviravoltas rocambolescas em sóbrios procedimentos parlamentares. Eficazes essas estratégias fornecem conteúdos

a internautas e jornalistas que comentam o noticiário político, demonstrando a via de mão dupla entre um mundo ficcional fundado em elementos do mundo real e a participação dessa mesma ficção na definição dos rumos dessa realidade.

Finalmente, o quarto e último capítulo vai se debruçar sobre as relações entre o formato seriado que organiza a trama da série e a expansão das possibilidades de fruição de conteúdo televisivo por conta do modo de distribuição via *streaming*. Por ser a primeira série televisiva original da Netflix, plataforma online na vanguarda da produção de conteúdo próprio, muito se disse sobre as transformações que a possibilidade de uma fruição mais concentrada de seriados acarretaria ao formato seriado conhecido desde os primórdios da indústria cultural. Este capítulo leva à prova essa ideia, ao mesmo tempo em que analisa como o formato seriado é indissociável da exploração de um novo meio de entretenimento.

Ao longo desta dissertação, privilegiei discutir pontos da trama e cenas específicas pertinentes às primeiras três temporadas de *House of Cards*, já que a análise textual da série que realizei foi limitada a elas. Essa limitação foi decidida não só por imperativos de prazo da pesquisa, mas porque as questões que aqui foram tratadas já se encontram presentes nelas, sejam nas duas primeiras (que na realidade são duas partes de um mesmo movimento de ascensão do casal principal), seja na terceira, que inaugura a Presidência Underwood e já apresenta a decadência de Frank e o triunfo de Claire, a tônica dos anos seguintes. Se tratei de algum ponto apresentado mais adiante, foi para concluir algo que tivesse ficado inconclusivo dentro do escopo analisado, mas sem se aprofundar nele ou descrevê-lo atentamente.

1 – "Bem-Vindos à Washington": Subjetividade e Pragmatismo nos apartes de House of Cards

Um letreiro em vermelho e cinza surge de um fundo escuro, anunciando que esta é uma série original Netflix. Em seguida, um plano preto, em que ouvimos o som de pneus guinchando, uma batida de carro, e um cachorro ganindo. Surge a frente de uma casa em estilo *brownstone* com portas duplas. Elas são abertas por Kevin Spacey, vestido com uma roupa de gala desfeita, que desce as escadas da entrada da casa até a calçada, olhando para os lados. A câmera o acompanha na medida em que anda para a direita da tela, e vemos ao fundo um carro na esquina fugindo do atropelamento de um cachorro. Spacey, acompanhado por outro homem, vai até a esquina e descobre que o cachorro é de um casal vizinho, e parece que não irá sobreviver. Spacey manda o outro homem chamar os donos enquanto ele vai até o animal e o consola: "*ssh*, está tudo bem", diz, enquanto vemos o outro homem correr para a casa ao fundo. Ele está agachado em meio primeiro plano, de frente para a câmera, e o cachorro fora de quadro a sequência inteira. Começa a olhar para os lados e falar que "existem dois tipos de dor: o tipo de dor que te fortalece, ou dor inútil, o tipo de dor que é apenas sofrimento." Olha diretamente para a câmera: "Eu não tenho paciência para coisas inúteis." Volta a olhar para os lados enquanto começa a estrangular o cachorro, que ouvimos rosnar e ofegar. "Momentos como esse," diz, "requerem alguém que aja, que faça a coisa desagradável, a coisa necessária." O cachorro rosna e ofega por pouco tempo até que morre. Um plano mostra os donos descendo da casa no fundo com o outro homem, e voltamos a Spacey em um primeiro plano de seu rosto, falando diretamente para a câmera: "Pronto. Sem mais dor." Vemos agora os donos chorando junto com o outro homem, todos em plano americano, e Spacey vem da esquerda e os consola, dizendo que "Steve" (o outro) vai investigar o caso e chegar ao culpado. O casal vai até o cachorro e Spacey e "Steve" andam de volta para a casa.

Um corte nos leva para Spacey lavando suas mãos, e indo já arrumado fechar o vestido da personagem interpretada por Robin Wright, elogiando sua beleza. Ouvimos ao fundo uma contagem regressiva até que somos levados a um salão de festas cheio de pessoas com trajes de gala comemorando o Ano Novo (no caso, 2013). Vemos Spacey

beijando Wright (deduzimos a essa altura que ela é sua esposa), olhando em volta sorrindo e batendo palmas. Quando olha para a câmera, dá um sobressalto e nos apresenta o homem que vemos no palco brindando a todos como o Presidente eleito Garrett Walker. Diz que não gosta e nem acredita nele, mas que dele se aproximou desde o início da campanha e se provou vital ao sucesso do candidato, dizendo que "depois de 22 anos no Congresso, eu consigo sentir para onde o vento está soprando." Nos apresenta o Vice-Presidente, ex-governador da Pennsylvania, e a chefe-de-gabinete Linda Vasquez. Finalmente, se apresenta como o "*House Majority Whip*"[1], a pessoa que "mantém as coisas andando em um Congresso sufocado por mesquinharias e lassitude", e que seu trabalho é "limpar os canos e manter o lodo passando", mas que não terá que ser encanador por muito mais tempo pois apoiou o homem certo. Termina nos brindando: "Bem-Vindos à Washington."

Essas duas sequências, seguidas pelos créditos de abertura, abrem o episódio piloto da série televisiva "*House of Cards*," criada por Beau Willimon e lançada pelo site de *streaming online* Netflix em 1 de Fevereiro de 2013. Elas nos mostram os elementos centrais da série: primeiro, ela é centrada no personagem de Kevin Spacey, que descobriremos se chamar Frank Underwood. Segundo, ele *se dirige* diretamente para sua plateia em apartes teatrais incomuns em dramas televisivos, acostumados com a convenção da quarta parede e com o desenvolvimento da ação baseado nos diálogos das personagens. Terceiro, ele não tem escrúpulos para fazer "o que precisa ser feito." Quarto, ele é um político experiente acostumado a fazer política nos bastidores. E quinto, ele é ambicioso e espera ser recompensado por seu papel decisivo na vitória do recém-eleito Walker.

Todos estes elementos estarão presentes nas cinco temporadas atualmente disponíveis da série,[2] na medida em que acompanhamos ao longo delas a escalada de Frank e sua esposa Claire dos degraus que os separam do centro do poder político em Washington. Logo neste piloto, Underwood descobre que foi traído pelo recém-eleito Presidente e que, apesar de promessas de campanha, não será indicado ao cargo de

---

[1] O "House Majority Whip" é um cargo da liderança da Câmara dos Deputados dos Estados Unidos, junto com o "Speaker" e o "Majority Leader." Sua função consiste em contar as intenções de voto dos deputados da maioria parlamentar e garantir a aprovação da agenda legislativa do partido.

[2] Uma sexta e última temporada está prevista para 2 de Novembro de 2018.

Secretário de Estado. Ele então planeja sua vingança, tramando para se tornar Vice-Presidente ao final da 1ª temporada, e erodindo a popularidade e base política do Presidente, o forçando a renunciar na 2ª temporada. Tendo atingido o cargo mais alto da política americana, assistimos a partir da 3ª temporada a Presidência Underwood, sua campanha de reeleição, e uma crescente crise no seu casamento. Há também o acúmulo de seus estratagemas passados, na medida em que jornalistas investigativos passam a denunciar suas ações.

A institucionalidade política americana é retratada no seriado de uma forma cínica e crua, denunciando a disputa de poder que há por trás da aparência republicana em Washington, especialmente a partir dessa constante quebra da quarta parede e fala direta com os espectadores por parte de Frank, característica importada do "*House of Cards*" original, uma minissérie britânica dos anos 1990.[3] Nestes apartes, Underwood rotineiramente desdenha dos rituais que constituem as instituições democráticas dos EUA, desmascarando sua performatividade, apontando a distância que eles guardam do real processo político envolvido nos mecanismos de poder, e enaltecendo a sua própria capacidade de manipulá-los para atingir seus próprios interesses.

Uma explicação satisfatória para a função dos apartes dentro da estrutura da série é algo que dá pano para manga, pois uma análise da forma como eles ocorrem é um caminho para se compreender os temas que propulsionam a série. Uma das primeiras tentativas de análise dos apartes em "*House of Cards*" foi realizada pelo pesquisador de cinema e literatura austríaco Mario Klarer (KLARER, 2014), que propõe que Underwood seria um narrador metaléptico não confiável. O autor primeiramente apresenta o conceito do aparte, que dentro da estrutura narrativa da série funcionaria como um comentário ou guia para

> corretamente ler as ações do protagonista; [...] toda vez que ele faz ou diz algo que aparentemente não é traiçoeiro [...], nós

[3] O "*House of Cards*" original foi uma minissérie de quatro episódios produzida pela BBC em 1990, estrelando Ian Richardson e Diane Fletcher como casal principal (aqui chamados "Francis e Elizabeth Urquhart"), em si uma adaptação do thriller político do conservador britânico Michael Dobbs de 1989.

> temos um plano de referência no aparte que nos permite reconhecer sua performance como calculada.[4]

Tal estratégia narrativa ganha conotação mais reflexiva e autoconsciente na versão estadunidense do que no seu original britânico, na medida em que diversas vezes a adaptação omite tal técnica nos momentos em que ela seria mais necessária. Klarer exemplifica com uma cena no sexto episódio da primeira temporada, em que, durante um debate televisivo, Frank se enrola com suas próprias palavras (feito notável para um sofista tão cuidadoso), e faz papel de ridículo em rede nacional. O aparte, que aqui nos auxiliaria a encaixar tal ação dentro da sofisticada rede teleológica que Frank vinha traçando, nunca ocorre, e somos confrontados com aquilo que o vexame de Frank realmente foi: um vexame, nada mais. Mesmo com ele posteriormente vencendo o seu oponente do debate, começamos a "duvidar se ele é um narrador confiável, ou um narrador que começa a manipular sua audiência extradiegética" (KLARER, 2014, p. 209), jogando uma sombra de dúvida nos antes esclarecedores apartes. O jornalista e professor Zach Seward, na plataforma de publicação de blog *Medium*, vai na mesma linha, considerando que "os apartes de Frank não só explicam a trama como constroem nossa impressão dele", o que nos faria perceber ao final da primeira temporada que "Frank vinha nos manipulando tanto quanto estava manipulando todos os outros".[5]

Para nos introduzir à sua interpretação do aparte de *House of Cards*, Klarer explora a relação existente entre o aparte e a narração fílmica, a partir da noção da "confiabilidade" do narrador estudada pelo teórico de cinema alemão Volker Ferenz (FERENZ, 2005). De acordo com Klarer, Frank Underwood seria o que Ferenz chama de *narrador-personagem não confiável*,[6] já que é tanto um personagem na diegese quanto um narrador, nos momentos do aparte. Por ser um personagem, Frank não pode ser aquele narrador onisciente dos *voice-overs* de documentários mais tradicionais,[7] mas ao

---

[4] KLARER, Mario. Putting Television 'aside': novel narration in *House of Cards*. In: **New Review of Film and Television Studies**, v. 12, n. 2, 2014, p. 208. Todas traduções de textos em inglês ao longo desta dissertação são de minha autoria.

[5] Ver: https://medium.com/@zseward/house-of-cardss-fourth-wall-b54a60143519. Acessado em: 25/05/2018.

[6] No original, *unreliable character-narrator*.

[7] Vale aqui lembrar que o ato de falar diretamente com a câmera é elemento constitutivo do noticiário televisivo, onde a confiabilidade do âncora é dificilmente posta em dúvida. Veremos mais sobre este ato no quarto capítulo.

mesmo tempo não é o que Ferenz chama de "narrador homodiegético" (FERENZ, 2005, p. 145), por justamente ser falível e não-confiável. De acordo com Klarer, Frank melhor se encaixaria na ideia de "narrador pseudo-diegético", pela sua suposta "capacidade de sair e entrar na estória para justamente comentá-la" (KLARER, 2014, p. 211). Na verdade, Frank realmente não sai do universo diegético, mas apenas aparenta sair; assim, "sua aparente transgressão da diegese é a espinha dorsal da diegese" (*idem*, *idem*).

Para caracterizar essa aparente permeabilidade de Frank com relação ao tecido diegético, Klarer usa o termo *metalepse*, termo que denotaria a transgressão de fronteiras narrativas, atravessando a separação entre os universos diegético e extradiegético. Tal característica *metaléptica* dos apartes de Underwood, onde ele se mostra como parte do universo extradiegético (para depois retornar à diegese), tem a função de responsabilizá-lo como o autor da trama dentro da trama, o *autor implícito*. De acordo com Mario Klarer, "a força motriz por trás de todos esses apartes é de identificar Frank Underwood como o autor ou criador dos desdobramentos da ação" (KLARER, 2014, p. 213).

Mas, se os apartes da série afirmam que é Frank o autor da trama diegética, ele contudo ainda faz parte dessa mesma diegese. Ele não tem controle absoluto das consequências e das reações dos outros personagens, o que se torna mais claro ao longo da primeira temporada. Frank gaguejando no debate televisivo é mostra do mestre da retórica sendo traído pela suas próprias armas, perdendo controle sobre si mesmo; suas criações, também, vão com o tempo se virando contra ele, aqueles subordinados à sua zona de influência aos poucos se emancipam de seu autor implícito.

1.1 – Falibilidade e Subjetividade

Gostaria aqui de me contrapor à essa interpretação, que considero insuficiente para explicar o uso desses apartes na série. Para tal, começo com uma descrição do episódio piloto, e uma análise de seus apartes.

O episódio é dividido em um Prólogo, que ocorre antes da vinheta do seriado[8], e de três blocos narrativos, que eu chamarei de atos. O primeiro episódio gira em torno da

[8] O prólogo antes da vinheta não é um padrão, já que vários episódios não tem prólogo algum, porém é presente na maioria dos episódios analisados.

apresentação dos personagens e da situação dramática. No primeiro ato, Frank é preterido na indicação a Secretário de Estado, Claire é apresentada como uma sofisticada CEO de uma ONG de renovação e distribuição de água, Zoe Barnes (Kate Mara), uma jornalista jovem que quer ter seu próprio blog e que é rudemente cortada por colegas e chefe, e Peter Russo (Corey Stoll), um congressista desleixado e carismático em um relacionamento com a secretária. Por conta da traição do Presidente Walker (Michel Gill), Frank e Claire discutem durante a noite, e Frank, sem dormir, fuma na janela refletindo. No meio da madrugada, Claire o encontra ainda fumando, mas que ele diz já saber o que fazer, seguro dos novos planos que criou frente à essa adversidade.

O segundo ato gira em torno de Frank e seu assistente Doug Stamper (Michael Kelly) criando o terreno para seus futuros esquemas. Doug e Frank discutem quem irão colocar como Secretária de Estado após se livrarem do indicado por Walker, e quem seria seu "*errand boy*," um deputado que eles controlem totalmente e que faça o trabalho sujo. Linda Vasquez (Sakina Jaffrey), Chefe-de-Gabinete da Presidência, vai ao gabinete de Frank e, após bajulá-lo com ingressos para a cerimônia de inauguração presidencial, pede que ele ajude Donald Blythe (Reed Birney), um deputado democrata liberal, a passar uma reforma da Educação dentro da ambiciosa meta de 100 dias, o que ele aceita (apresentando o tema dos próximos episódios). Frank e Doug decidem pelo nome de Catherine Durant (Jayne Atkinson) para Secretária de Estado, e após Peter Russo ser preso dirigindo bêbado com uma prostituta no carro, encontram seu "*errand boy*" e o livram da cadeia. Claire decide demitir boa parte de seus funcionários para continuar as mudanças em sua ONG, planejadas quando Frank seria Secretário de Estado, e Zoe bate na porta de Frank se oferecendo para ser sua voz na imprensa.

O terceiro e último ato inicia com Frank lendo o rascunho de Blythe para a reforma, que ele joga no triturador de papel, dizendo que aquilo não serve e que precisa ser uma proposta mais moderada. Porém, ao jogá-lo no triturador ele faz com que o rascunho não seja inteiramente destruído, e quando o lixo à noite é jogado fora no Congresso Doug vai buscá-lo na lixeira. Frank se encontra com Zoe e passa a ela o rascunho semidestruído. Ele também se reúne com Durant, para lhe propor o cargo (que ela aceita, apesar de inicialmente cética), e coage Russo a lhe jurar total lealdade. Zoe apresenta o rascunho reconstruído para seu editor junto com um artigo criticando a

proposta, que ele decide publicar na primeira página. Frank e Claire participam da inauguração da Presidência de Garrett Walker (onde ele promete a reforma da Educação), e, no dia seguinte, o jornal estampa na capa o artigo de Zoe.

Neste episódio, Frank realiza dez apartes. O Prólogo, que pode ser considerado como um longo aparte, é dividido nas duas sequências descritas no início deste capítulo, e contém dois extensos apartes que em certo sentido se encaixam na análise de Klarer: o aparte sobre os "dois tipos de dor" (que dura 30 segundos) e o da apresentação dos personagens principais da trama (que se prolonga por um minuto e 18 segundos). O segundo, no qual o personagem se assemelha formalmente ao coro grego (que enunciava a ação prévia à peça e situava os diversos personagens antes deles surgirem no palco), colocaria Frank decididamente no campo épico-narrativo.

Contudo, o aparte seguinte só irá ocorrer quase 15 minutos depois, após Frank descobrir com Linda que não ganhará a nomeação prometida e após ele e Claire discutirem sobre a traição do presidente eleito. É só quando ele diz a Claire já saber o que fazer, quando se encontra seguro de suas próximas jogadas, é que se dirige à câmera, e para comentar o quanto ama sua esposa, ou seja, um comentário subjetivo sobre uma personagem, não uma elucidação de uma ação mas uma demonstração de intimidade com seu público.

Depois, teremos mais um aparte que foge à explicação narratológica de Klarer, onde Frank comenta que o político indicado para Secretário de Estado "não escolheu ser posto na minha bandeja", e só após esses dois comentários sobre personagens da trama é que teremos outro aparte que segue o formato de explicar, ou elucidar, as ações de Frank e o contexto da cena: quando Linda vai ao seu escritório e pede que trabalhe com Blythe, ele corretamente adivinha que ela iria pedir exatamente isso, e até nos fala: "vamos ver se estou certo."[9] Mais um comentário sobre uma personagem, desta vez criticando a bajulação de Linda após a reunião, separa este do único outro aparte que também segue a interpretação de Klarer: quando ele sai da sala de Blythe após "triturar" o esboço inicial da reforma educacional, diz que "duas coisas são agora irrelevantes: Donald Blythe e o segundo esboço de Donald Blythe".

[9] Quando ela diz exatamente o que ele disse que ela diria, nos olha de forma cúmplice.

Mais para frente, ele também faz um comentário irônico comparando Política com o ramo imobiliário, pois ambos se resumiriam à sua "localização", e ironiza seu próprio lugar na plateia da cerimônia de inauguração presidencial (com direito a um aceno de longe para a câmera). Finalmente, seu último aparte neste episódio é um comentário sobre sua própria vida, quando vai em um restaurante de costelas e fala sobre o luxo que era ter um prato de costelas na Carolina do Sul, seu estado natal.[10] Dessa forma, dos dez apartes encontrados no episódio piloto, apenas quatro deles seguem a estratégia identificada por Klarer de "corretamente ler as ações do protagonista" (*opus cit*). Ou seja, o que ele identifica como a função *central* dos apartes de Frank, elucidar suas ações, é apenas *uma* das funções que o aparte assume no episódio, além de compartilhar sua opinião sobre os personagens à sua volta, a situação em que se encontra, e sua própria vida.[11]

A discrepância entre a hipótese de Klarer e a narração da série se torna mais clara quando analisamos o sexto episódio da temporada, seminal na argumentação do autor por conter o primeiro momento que Frank falha. Este episódio é o último focado principalmente na reforma educacional mencionada acima, e se divide ao longo de três tentativas do protagonista para acabar com uma greve de professores e garantir que sua proposta de reforma siga sem mudanças. Ele se inicia, novamente, com um Prólogo pré-vinheta, começando com uma série de *newsreels* fictícios mostrando o agravamento da greve e conflitos entre professores grevistas e manifestantes contrários; segue uma reunião entre Frank e Linda, onde ela o pressiona para que ceda às reivindicações do movimento e acabe com a greve, que minava a popularidade do Presidente Walker, mas Frank consegue convencê-la a aguardar uma semana mais.

---

[10] Este restaurante de costelas merece uma descrição maior. O *Freddy's BBQ Rib Joint* onde Frank vai comer constantemente entre as temporadas 1 e 2 é uma pequena espelunca com duas mesinhas numa sala apertada, separada de uma também apertada cozinha por um balcão. Seu dono, Freddy (Reg E. Cathey), possui uma longa relação com Frank, que por ser cliente há muitos anos já o trata como amigo e aparece fora do horário comercial no local para comer, dando generosas gorjetas em troca.

[11] A crítica Roth Cornet, do portal de notícias de entretenimento IGN, também apontou para a "múltipla funcionalidade" do aparte na série. Ver: http://www.ign.com/articles/2013/02/06/house-of-cards-season-1-review. Acessado em: 21/04/17.

O primeiro ato gira em torno da primeira tentativa de resolução da greve: Claire chama o novo segurança dos Underwood, Edward Meechum (Nathan Darrow), para tomar um café na casa, e enquanto está lá alguém joga um tijolo pela janela. Os democratas passam então a criticar intensamente o movimento por conta do episódio, acusando os líderes grevistas de não conseguirem controlar a violência dos manifestantes, o que é agravado quando Frank e Doug passam a distribuir tijolos de espuma para manifestantes anti-greve, que jogam em grevistas e suas lideranças e escalam a violência entre os lados. Ao mesmo tempo, Peter Russo aborda Underwood e diz que quer ser governador (o deputado o havia abordado no episódio anterior sugerindo sua candidatura).

Para tentar superar a questão do tijolo e voltar à pauta da greve, o lobista dos sindicatos dos professores e líder da greve Martin Spinella (Al Sapienza) decide aceitar um convite da CNN para um debate entre ele e Frank, entrando assim no segundo ato do episódio. Spinella está receoso de ir no debate devido à excelência de Underwood neles; já este calmamente se veste junto com Claire, insistindo que ela vá ao estúdio vê-lo pregar "o último prego no caixão de Spinella". Contudo, frente às câmeras os papéis se invertem: Spinella parece levar a melhor sobre Frank, e mesmo quando ele menciona a questão do tijolo o lobista sabe desviar bem da discussão e voltar às pautas da greve. Frank, já visivelmente nervoso (em seu rosto, a primeiro plano, gotas de suor começam a aparecer na testa), exige que Spinella se desculpe para Claire, o que ele faz, não sem antes acusá-lo de usá-la para ganhar um argumento. Underwood, então, se enrola com a palavra *Education* (Educação), piorando a situação ao soletrar a palavra em um trocadilho e errar suas letras, e depois trocando *Education* por *defecation* (defecação). Mais *close-ups* de seu rosto, já com bastante suor na testa, e pessoas no estúdio constrangidas ou rindo. O debate, assim, é um fracasso para Underwood, que tem seus erros remixados em um vídeo no YouTube e vários comentadores de *talk show* ridicularizam a cena. Apesar disso, ele ainda assim consegue convencer a presidente do Partido Democrata a colocar Peter como candidato a governador pela Pennsylvania, e convencer o mesmo a entrar nos Alcoólatras Anônimos.

O terceiro e último ato tem início quando Frank é chamado para a Casa Branca e o Presidente manda ceder às exigências da greve, o que o deputado tenta contra-

argumentar, mas frente à resistência de Walker, ele afirma que não vai mexer na lei, dizendo que Walker está deixando medo turvar seu pensamento. O Presidente, após um momento de indecisão, vira para a Chefe-de-Gabinete e passa a discutir outros assuntos; Frank entende isso como um sinal de trégua e sai. Underwood e Doug passam a noite ouvindo a sintonia do rádio da polícia de Washington, à espera de uma emergência que possam usar para criticar a greve; no meio tempo, o deputado liga para o capitão da polícia para conseguir o emprego de Meechum de volta, suspenso por ter atirado na direção do suspeito de jogar o tijolo no início do episódio.

De manhã, ouvem no rádio a notícia de um tiroteio, em que morrera um garoto negro. Underwood passa as informações para Zoe, que as posta no Twitter dando visibilidade ao caso; ele também vai consolar a mãe do garoto, aproveitando para falar com as câmeras presentes que se o garoto "estivesse na escola, isso nunca teria acontecido", e que esperaria Spinella no Capitólio para se reunirem e porem um fim à greve. O lobista, que assiste à entrevista na televisão, vai resignado ao encontro de Frank, que usa a reunião dos dois para irritá-lo: começa negando que tenha interesse em negociar um acordo, dizendo que ao contrário do lobista ele tinha chego em algum lugar, enquanto o outro chegaria no máximo a "chupar homens como ele, homens com poder". Mostra o tijolo e diz que foi Doug quem a atirou pela sua janela enquanto Claire distraía Meechum, encurralando o lobista num canto e dizendo para ele ficar logo de joelhos. Spinella perde a calma e soca a sua cara, fazendo o deputado cair no chão com o rosto sangrando. Tendo agredido um deputado federal (um crime), Frank diz que não prestará queixa contra Spinella com a condição do lobista acabar com a greve, o que ele faz, derrotado.

Assim, percebe-se que o debate é um complicador da trama, adiando a vitória de Underwood e quase fazendo com que ele perca a batalha da greve e desperdice os meses de planejamento que a antecederam; contudo, o deputado vence os sindicatos no mesmo episódio, e o episódio seguinte se inicia com a assinatura da reforma transformada em legislação. A afirmação de Klarer, então, de que o fracasso nos deixaria confusos se o debate seria "parte de uma estratégia maior ou simplesmente [...] erro de cálculo ou acidente" (KLARER, 2014, p. 209), é contraditório com uma vitória que ocorre 20

minutos após o erro de Frank. Ele simplesmente se enrolou, garantindo continuidade da tensão até o fim do episódio.

O crítico austríaco também diz que um aparte que nos esclareceria o papel do erro no debate em uma estratégia teleológica abrangente nunca ocorre, e apenas um aparte "episódios depois," quando a lei é assinada, nos faz "duvidar se ele é um narrador não confiável, ou um narrador que está agora começando a jogar com sua plateia extradiegética" (*idem*, *idem*). Bem, como a assinatura ocorre logo no início do episódio seguinte (já que Frank vence os sindicatos no mesmo episódio do debate), essa pausa não seria exatamente uma ruptura tão drástica quanto Klarer deixa indicado. E também não é verdade que só irá ocorrer um aparte durante a assinatura: quando Underwood se nega a emendar a lei, *apenas nove minutos após o debate*, ele faz um aparte para dizer que não é fácil dizer não ao Presidente, mas que "às vezes, para ganhar o respeito de seus superiores, é necessário desafiá-los." Dois minutos após este aparte, ele de novo se dirige para seus espectadores ao salvar o emprego de Meechum dizendo que não custaria nada a ele, mas significaria "o mundo" para o segurança. Isso porque o único outro aparte neste episódio, além destes dois, é um que ele faz no Prólogo do episódio, dizendo que apenas uma vitória total sobre o sindicato garantiria o retorno às graças do Presidente. Ou seja, não só existem sim apartes logo após o debate, mas existem *mais* apartes no episódio *depois* do debate do que antes dele. Portanto, não só os apartes fogem à simplificação de Klarer de que sua função única é nos esclarecer a ação representada, como também suas posições neste episódio contradizem a hipótese da não confiabilidade destes esclarecimentos.

O que a descrição destes dois episódios e dos apartes neles proferidos parece sugerir, e o que passarei agora a defender, é que o papel do aparte na estrutura geral da série não é de uma simples narração (ou elucidação) dos fatos na medida em que são apresentados, mas sim um meio de se criar cumplicidade entre o protagonista e seus espectadores, apresentando seu ponto de vista e sua subjetividade. Se uma forma comum com que roteiristas objetivam a subjetividade de um personagem, o diálogo, é vetada como forma possível para desenvolver Underwood (já que ele, como a epítome do político corrupto, está quase sempre mentindo para todos), o uso dos apartes é uma forma

adequada de assegurar desenvolvimento de personagem sem divergir demais de uma forma mais clássica de construção de cena. Portanto, é no campo dramático que conseguiremos respostas mais satisfatórias sobre o significado dos apartes de Frank Underwood e sua relação com os temas que permeiam "*House of Cards*".

1.2 – Aparte como um elemento dramático

Estes apartes "pessoais" estão próximos do conceito do *lírico*, como analisado pelo teatrólogo germano-brasileiro Anatol Rosenfeld. De acordo com o autor, alguns elementos dramáticos podem ter "traços líricos", onde uma voz central expressa "emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também [...] concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas" (ROSENFELD, 2014, p. 22).

Dois exemplos de apartes particularmente líricos, ou subjetivos, são encontrados no último episódio da primeira temporada. Neste final de temporada, Frank tenta ser indicado à Vice-Presidência, contudo se depara no décimo segundo episódio com a existência de alguém por trás das ações do Presidente Walker: um bilionário do ramo energético chamado Raymond Tusk (Gerald McRaney), conselheiro de longa data do Presidente, que influenciou a decisão de não nomeá-lo Secretário e que agora exige que Frank se submeta aos seus interesses comerciais para que seja nomeado à Vice-Presidência. Neste último episódio, ele tenta tirar Tusk do caminho, primariamente usando de suas conexões no setor privado, mas inevitavelmente falha e tem que temporariamente suspender a tensão com o bilionário, fazendo desta tensão entre os personagens o motor da trama na temporada seguinte. Existem quatro apartes neste episódio, dois deles de fato comentando a situação dramática, sendo inclusive proferidos na mesma cena logo no primeiro ato do episódio. Os outros dois, os exemplos que quero descrever, são digressões que o personagem faz com relação a Deus, ao Diabo e ao Tempo e, em última instância, são enunciações de sua culpa com relação ao assassinato de Peter Russo, que comete dois episódios antes.

O primeiro exemplo ocorre no segundo ato, a partir dos 21 minutos e 20 segundos, e dura menos do que dois minutos. Consiste em Frank entrando dentro de uma igreja, sozinho, e parando em frente ao altar. A câmera passa a filmar seu corpo inteiro

em um plano *plongée*, como se fosse o ponto de vista de Deus; Frank olha para cima, em direção à câmera, e começa a falar com Ele (e conosco):

"*Toda vez que falei com Você, Você nunca me respondeu.*"

Corte para um plano de conjunto com Underwood de costas, logo depois voltando para ele de frente, agora em primeiro plano; Frank continua olhando para cima, mas vai abaixando o olhar na medida que fala:

"*Porém, considerando nosso desdém mútuo, não posso culpá-lo do silêncio.* [olha para a câmera de frente] *Talvez eu esteja falando com a plateia errada.* [olha para o chão] *Você consegue me ouvir?* [Muda para um plano *contra-plongée*, agora a perspectiva do Diabo] *Você tem ao menos a capacidade da linguagem, ou só consegue entender depravação?"*

Um som de porta batendo é ouvido, e Underwood se assusta. Há um corte para o plano de conjunto anterior, e depois voltamos para Frank, a câmera agora o filmando em primeiro plano de frente:

"[sussurrando, olhando para os lados] *Peter, é você? Pare de se esconder nos meus pensamentos e venha cá.* [plano de conjunto anterior, depois voltamos ao personagem em primeiro plano] *Tenha na morte a coragem que você não teve em vida.* [olhando para a câmera] *Venha cá, olhe nos meus olhos e me diga o que precisa dizer.*"

Mais um barulho é ouvido, atrás do personagem, e uma sombra aparece em seu rosto. Olha para trás, assustado, mas vê um faxineiro limpando vitrais. Desapontado, vira e se ajoelha em frente ao altar. A câmera volta a filmá-lo de frente, em primeiro plano:

"*Não existe consolo acima ou abaixo. Apenas nós – pequenos, solitários, se esforçando, lutando uns com os outros.* [entrelaça os dedos] *Eu rezo para mim, comigo mesmo.*"

A sequência, que termina com ele acendendo uma vela e depois apagando todas (inclusive a sua própria), é de grande potência dramática. É um momento de extrema fragilidade, em que Underwood enuncia suas emoções, sua culpa pelo assassinato e o fantasma de Peter que o assombra.[12]

O segundo exemplo deste episódio ocorre a partir dos 36 minutos, já no terceiro e último ato do episódio, e dura apenas 40 segundos. Frank está em seu gabinete, perguntando para sua secretária aonde Doug está, e quando ela sai para ligar para ele Underwood, que está sendo filmado em meio primeiro plano sentado, começa a falar com sua audiência:

"*Daqui a treze minutos,* [câmera passa a filmar o relógio da parede] *Tusk irá se reunir com o Presidente, se é que ele já não está lá.*"

A câmera passa a filmá-lo em plano *plongée*, com um filtro de um relógio invertido ticando; dessa forma, quando Frank está falando conosco, ele está falando com o relógio, e com o Tempo em si:

"*Você nunca foi um aliado, foi? Pressionando com sua lenta, incessante marcha.*"

Ele volta a ser filmado em meio primeiro plano, e volta a se dirigir a nós enquanto sua plateia:

"*Tempo teria matado Russo se eu não tivesse, assim como me matará um dia.* [plano do relógio na parede] *Matará todos nós."*

A secretária retorna e ele é tirado de sua digressão. Nesta cena é realizada uma sutil referência extradiegética que aponta para o futuro da série: quando a câmera filma o

[12] Há aqui uma referência indireta a Macbeth. A culpa pelo assassinato de Peter não assombra apenas seu perpetrador, mas também Claire (ressoando a culpa de Lady Macbeth): mais cedo no episódio, Frank a acorda enquanto ela dorme no sofá. Ela acorda assustada, e diz que tinha tido um pesadelo, com o que ele pergunta: "ele [Peter] também não está deixando você dormir?" Ela diz que não tinha sido ele, mas tinha sonhado com os filhos dele, de quem ela havia se aproximado.

personagem em plano *plongée*, vemos em sua mesa um livro. É o *The Passage of Power: the Years of Lyndon Johnson*, de Robert Caro (2013), quarto volume de uma extensa biografia do ex-Presidente Lyndon Johnson. Nele, o jornalista relata a chegada de Johnson à Casa Branca enquanto Vice-Presidente e sua alçada à Presidência após o assassinato de John F. Kennedy; esta referência ao também democrata sulista indica o futuro do personagem, que também chega ao Salão Oval, apesar de que neste caso por farsa, e não tragédia.

Os roteiristas, nestes exemplos, experimentam com a instância do aparte, pondo os/as espectadores/as na posição divina, demoníaca, de um defunto e do próprio Tempo. São também momentos em que o personagem externaliza suas emoções e pensamentos íntimos, seus remorsos e as justificativas que encontra para aplacá-los. Contudo, ao mesmo tempo ele também reafirma sua natureza individualista e inescrupulosa, enuncia o pragmatismo extremo que é sua mais definitiva característica.

Outro exemplo de um momento em que o personagem externaliza suas emoções por meio de um aparte ocorre já perto do fim da segunda temporada, no episódio 11. Nele, Underwood, já Vice-Presidente, participa de uma reunião de Gabinete, após ser interrogado por uma Promotora designada para investigar doações ilegais de campanha, violações que o próprio Underwood vazou na esperança de derrotar Raymond Tusk. Tal vazamento o deixa exposto a ser ele próprio investigado, e sua ansiedade perante essa possibilidade se expressa corporalmente em Frank, que se remexe a reunião inteira e fica passando a mão no dedo onde ficava seu anel. Ao final da reunião, o Presidente Walker vai falar com ele, e nota o quão estressado ele parece, comentário que Frank dispensa com um sorriso mas, quando Walker sai da sala, desaba. Cai o rosto nas mãos, e se confessa para sua plateia:

"*Mentira após mentira. Primeiro para uma promotora, agora para um Presidente.* [Levanta a cabeça e olha para a câmera, amedrontado] *Eu me sinto exposto, como a pele onde meu anel costumava ficar. Mesmo Aquiles só era tão forte quanto seu calcanhar*."

Uma abordagem à ficcionalidade televisual balizada pela teoria dos gêneros já foi anteriormente empregada, e com muito sucesso, na obra de Renata Pallottini, que em seu *Dramaturgia de Televisão* (2012) analisa a produção televisiva brasileira e suas estruturas a partir de uma discussão dramatúrgica. Ao analisar uma cena da série *Carga Pesada* (Gianfrancesco Guarnieri, Globo, 1979-81),[13] a dramaturga discute a "invasão" de elementos líricos em ficções audiovisuais (no caso específico da série, a partir da descrição das ações de um personagem):

> Destarte, embora a parte de áudio tenha características mais próprias do *dramático*, e a parte de vídeo seja mais *narrativa*, parece-me que ambas podem ser, e de fato são, invadidas pelo elemento lírico, que surgirá tanto por meio do diálogo quanto da imagem.[14]

Esta ideia de "invasão" de elementos subjetivos em uma narração objetiva tem raízes na concepção do gênero dramático pelo filósofo alemão Georg W. F. Hegel (1770-1831), em que o filósofo advoga por uma teoria da "síntese entre lírica e épica no nascimento do gênero dramático" (PALLOTTINI, 1983, p. 17). De acordo com Hegel, o gênero dramático reuniria "a objetividade da epopeia com o princípio subjetivo da Lírica" (HEGEL, 1965, p. 1038-39 *apud* ROSENFELD, 2014, p. 28). Dessa forma, para Pallottini, Hegel queria dizer que o Drama "deve reunir em si *a ação, o externar-se, o objetivar-se, o mostrar fato*, da epopeia; mas deve, por outro lado, carregar um *peso de subjetividade* [...]" (PALLOTTINI, 1983, p. 17, ênfases minhas).

Esta ideia de que o Drama contém uma subjetividade que é objetivada, uma interioridade que é externada por meio de sua enunciação objetiva (o diálogo), ajuda a compreender como que o aparte, que à primeira vista aparenta ser um elemento épico, pode conter em si a expressão da subjetividade do personagem.

O gênero épico é o campo na narração objetiva. Constitui-se pelo distanciamento por parte do narrador do mundo narrado, onde este mundo objetivo "emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador" (ROSENFELD, 2014, p. 24). A voz que

---

[13] A série também teve como roteiristas Carlos Queiroz Telles e Walter George Durst. Houve uma segunda versão, realizada também pela Rede Globo e escrita por Ecila Pedroso, Mara Carvalho, Walther Negrão e Walcyr Carrasco, indo ao ar entre 2003 e 2007.

[14] PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 89.

exprime esta narração se conjuga no passado, já que a estória narrada já ocorreu. Dessa forma,

> mesmo na narração em que o narrador conta uma estória acontecida a ele mesmo, o eu que narra tem horizonte maior do que o eu narrado e ainda envolvido nos eventos, visto já conhecer o desfecho do caso.[15]

É evidente, pelas descrições das cenas que fiz acima, que tal distanciamento entre sujeito narrador e mundo narrado inexiste nos apartes de Underwood: neles, o protagonista enuncia seus *próprios pensamentos e emoções*, *no instante* em que os tem e as sente. O "eu que narra" tem o mesmo horizonte que o "eu narrado", e desconhece o desfecho do caso. Aquilo que Frank enuncia é portanto muito mais próximo da subjetividade intensamente experienciada do gênero lírico, mas contudo é *enunciada de forma épica*.

Para Mario Klarer, ao realizar seus apartes Frank Underwood transgride níveis narrativos, "saindo" da diegese para então "retornar" a ela. Em certo sentido, os apartes de Underwood de fato o distanciam da ação que estava se desenrolando, já que quando os faz ele invariavelmente é filmado em primeiro plano, o que tem a consequência de desfocar o que ocorre atrás dele já que o foco está todo em seu rosto. A preferência do diretor de fotografia pelo primeiro plano ou médio primeiro plano nos momentos do aparte é notada pela ampla maioria das vezes em que os utiliza: nas duas primeiras temporadas, Frank está em primeiro plano ou em meio primeiro plano em 101 dos 109 apartes proferidos, sendo que nas 8 exceções ele está enquadrado ou em plano americano ou em primeiríssimo plano (*big close-up*), ou seja, sempre próximo da câmera. Ele também está de frente ou de lado nestas cenas, sendo que de novo apenas oito cenas divergem, sendo quatro cenas em *plongée* e quatro em *contra-plongée*, nunca de costas. Em apenas duas cenas ele está no meio de uma multidão, na cerimônia de inauguração e no discurso do Estado da União.

Dessa forma, pode-se dizer quase por norma que em seus apartes Underwood está próximo da câmera, de lado ou de frente, ocupando boa parte do quadro com outros

---

[15] ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 25.

personagens ao fundo desfocados ou filmado em um plano que os exclui do quadro. Do ponto de vista dramático, a ação é como que "pausada": os personagens em cena esperam ele terminar de proferir o aparte para continuar a ação, ou continuam a encenação como que ignorando o que Underwood está fazendo. Esta "interrupção" da cena para o comentário se aproxima formalmente de elementos épicos, mas seu conteúdo subjetivo o afasta de qualquer distanciamento que quebre com o ilusionismo da cena e transforme as falas de Frank em narração objetiva.[16]

1.2.1 – Entre o Drama Clássico e o Moderno

O uso de um recurso épico (narrativo) dentro do gênero dramático poderia levar à conclusão de que "*House of Cards*" é herdeira do teatro modernista do início do século XX, caracterizado justamente pela "epicização do drama",[17] e de que estes recursos levariam à alguma forma de reflexividade formal (como, em certo sentido, parece concluir Klarer). Contudo, esta junção de uma forma épica (narrativa) com um conteúdo lírico (subjetivo) contradiz tal conclusão. Se na obra do dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956) o uso de elementos épicos (interrupções, apartes de personagens, uso de coro, uso de música) tinham uma conotação crítica e se propunham a explicitar a mediação dramática na enunciação de seu conteúdo político, aqui não temos tal objetivo: os apartes de Underwood não provocam o "efeito de estranhamento" brechtiano que distancia o espectador da obra, e seu conteúdo não é de uma crítica sistêmica, mas de um ironia cínica de alguém totalmente imerso neste sistema e que dele se aproveita.[18]

Também não temos o mesmo uso do aparte como do dramaturgo americano Eugene O'Neill (1888-1953), que na sua peça *Estranho Interlúdio* (1988 [1928]) realiza uma "montagem [...] compondo-se de partes épicas e dramáticas", em que após registrar as conversas dos personagens, registra por meio de apartes "os pensamentos secretos que eles não podem comunicar aos demais e lhes são sobretudo estranhos" (SZONDI, 2011,

---

[16] Esta suspensão da narrativa não é inédita. Em um musical, por exemplo, a ação é suspensa por um clipe de dança e música. Há vários exemplos de suspensão da narrativa para deleite do espectador, porém neste caso a função dessa suspensão é de aprofundamento da subjetividade do personagem (o que, como veremos no capítulo quatro, já foi usado anteriormente em produções televisivas).

[17] Ver SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

[18] Para ver mais sobre o distanciamento proposto por Brecht, ver JAMESON, Fredric. **Brecht e a questão do Método**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 57-69.

p. 134). Para o teórico de literatura e teatro Peter Szondi, que analisa a peça em seu *Teoria do Drama Moderno*, nesta obra de O'Neill o aparte

> se encontra como forma autônoma ao lado do diálogo dramático, na qualidade de relato psicológico de um eu épico. [...] Seu eu épico necessita da montagem não só para apreensão psicológica do aparte, mas também para garantir seu todo formal. [19]

Não é o que encontramos em "*House of Cards*": o aparte na série é muito mais circunscrito, sendo utilizado em certos momentos da série e seu número decresce ao longo das temporadas,[20] e não em quase todas as cenas como na peça. Não há, aqui, uma montagem de partes épicas e dramáticas. Ou seja, os apartes de Underwood não só não provocam distanciamento da obra, como também seus relatos subjetivos não se autonomizam do diálogo, existindo em paralelo a ele. O que temos, afinal, são apartes *à serviço do diálogo*, que ao se contraporem a este aprofundam o sentido obscuro que subjaz às ações de Frank.

Por exemplo: no segundo ato do episódio piloto, como descrito acima, a Chefe-de-Gabinete do Presidente eleito, Linda Vasquez, vai ao Congresso pedir que Frank ajude o deputado Donald Blythe a aprovar seu projeto de reforma da Educação. Antes que ela entre na sala, ele vira para a câmera e diz que uma ida da Chefe-de-Gabinete ao Congresso é bem raro, o que denotaria certo desespero dela. E termina: "aposto que ela dirá Donald Blythe para Educação; vamos ver se estou certo". Há, portanto, certa expectativa da nossa parte sobre como Vasquez irá agir: imaginamos que ela irá bajulá-lo (denotando certo desespero disfarçado de respeito), e irá pedir que ele ajude Blythe. Ela entra, e de cara o mostra um mapa dos lugares da Cerimônia de Inauguração presidencial, perguntando se ele se satisfaz com os lugares que lhe foram designados (imaginamos que sejam lugares proeminentes); ele força um sorriso e diz que Claire ficará encantada, mas quando Linda vira de costas ele nos olha com desdém. Ela vira para ele e lhe diz que o Presidente quer que ele ajude Blythe aprovar a lei, exatamente como ele havia previsto;

---

[19] SZONDI, *opus cit*, p. 135.

[20] A diminuição dos apartes não é de forma alguma contínua: se na primeira metade da primeira temporada, os apartes foram decrescendo de dez no piloto para apenas um no oitavo episódio, ao longo da segunda temporada o número varia enormemente: em apenas um caso o número chega a oito, ficando normalmente entre dois e cinco apartes por episódio).

ele finge certa surpresa, mas vira de lado rapidamente para olhar para a câmera de forma cúmplice.

Por mais que, nesta cena, a interação de Underwood com a câmera (seu aparte antes da entrada de Vasquez, seus olhares cúmplices) se contraponha com sua interação com Linda, não há contradição entre o eu que enuncia o aparte e o eu que dialoga: a atitude dele perante a Chefe-de-Gabinete é obviamente performática (e política), percebe-se já no diálogo o jogo que ele está fazendo com ela: os apartes reforçam sua atitude farsesca, eles aprofundam suas reais intenções naquela cena. Enquanto espectadores, não nos surpreendemos com suas atitudes ou com o que nos diz; ambos estão de acordo com o personagem. Esta observação vai de acordo com o que Beau Willimon, o criador da série, afirma sobre o aparte: em entrevista concedida à Professora Annette Insdorf na Universidade de Columbia,[21] o dramaturgo e roteirista diz que os apartes de Frank "amplificam o drama", fortalecendo o que ele chama de "frágil suspensão do descrédito".[22] E, se o elemento épico é aqui absorvido no drama sem contradição, seu uso pela série é herdeiro não da tradição modernista, onde a contradição é explorada e não resolvida, mas sim no Drama clássico, e em um dos mais canônicos autores de teatro: William Shakespeare.

Sabe-se por causa de Anatol Rosenfeld que não é exclusividade do Drama Moderno o uso de elementos épicos em obras dramáticas, e que há elementos épicos em quase todas as tradições dramáticas (apesar de, evidentemente, serem usados das formas mais diversas).[23] Para Rosenfeld, "há, sem dúvida, fortes *traços* épicos" nas obras de Shakespeare, sobretudo em suas peças históricas, que apresentam "introduções e comentários narrativos" (ROSENFELD, 2014, p. 71). Contudo, o dramaturgo inglês se manteria equidistante tanto de um Drama clássico (chamado por Rosenfeld de "teatro rigoroso") quanto de um teatro épico, contrapondo elementos narrativos com dialogismo, certa abertura de temas e espaços com um fechamento da ação para elementos externos, fazendo com que Rosenfeld considere sua obra "exemplo de uma Dramática de traços

---

[21] A entrevista encontra-se disponível na íntegra em: https://www.youtube.com/watch?v=QbD1q6cQji8. Acessado em: 24/04/17.

[22] Willimon aqui faz uso da expressão utilizada por Samuel Taylor Coleridge para caracterizar o acordo que se estabelece entre o leitor e a obra de ficção. Ver: COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia literaria*, 1817.

[23] Ver ROSENFELD, *opus cit*.

épicos, sem que se possa falar de uma dramaturgia e muito menos de um teatro épicos" (*idem*, p. 72).

1.3 – Francis, Duque de Gloucester

Ora, se o uso de apartes em "*House of Cards*" se assemelha em teoria às estruturas das peças de Shakespeare, à sua posição a meio caminho de um teatro rigoroso e um teatro épico, resta saber se na materialidade da peça escrita e nas cenas filmadas também encontramos essa semelhança. O primeiro personagem shakespeariano que vem à mente quando se compara o protagonista da série com o extenso hall de personagens criados pelo dramaturgo é, obviamente, Ricardo de Gloucester. Seja pela sua pura ambição e falta de escrúpulos, seja pelo seu constante uso de apartes e solilóquios para dar sentido e voz às suas maquinações, o corcunda Ricardo se assemelha em muito com Frank Underwood. Os próprios produtores da série constantemente comparam os dois personagens: Beau Willimon, na entrevista supracitada, confirma esse parentesco entre as obras, inclusive comentando sobre passagens da obra que o teriam inspirado, e David Fincher, produtor-executivo da série e diretor dos dois primeiros episódios, também relata que o fato de Kevin Spacey ter representado Ricardo no teatro pouco antes de começar as gravações da série teria sido de grande auxílio para a elaboração do personagem de Frank Underwood.[24]

A primeira vez que ouvimos das ambições de Gloucester é em um longo solilóquio que realiza em *Henrique VI, 3ª Parte*, Ato 3, cena 2 (SHAKESPEARE, 1966 [1591?], p. 208-16). Após seu irmão Eduardo tomar o trono inglês do inepto Henrique VI, o personagem confessa sua ambição pela coroa, e como pretende passar por cima dos obstáculos que o impedem, sejam eles seus próprios irmãos, o agora Rei Eduardo VI e George, Duque de Clarence, ou o rei desgraçado Henrique VI e seu filho, Henrique, Príncipe de Gales, por ele morto recentemente em batalha. Contudo, se até agora poderíamos comparar a bruta sinceridade e ambição cruel que ambos compartilham, a segunda parte do solilóquio é endereçada às deformidades de Ricardo, nascido corcunda

[24] Ver a entrevista de Beau Willimon citada acima, e para a entrevista com Fincher ver: http://uproxx.com/sepinwall/house-of-cards-director-david-fincher-on-making-13-hours-for-netflix/. Acessado em: 29/09/2017.

e com seus membros disformes: "Ora" diz, "se a terra só me proporciona a alegria do mando, do domínio, de subjugar pessoas bem formadas, seja o meu céu sonhar com a coroa" (*idem*, p. 215). Este amargo ressentimento vai na contramão das razões de Underwood, que resolve "usurpar" o Salão Oval de Walker não por conta de alguma infelicidade ou uma incapacidade de amar e ser amado, mas por vingança, por se sentir traído pelas falsas promessas que lhe foram feitas.

É no segundo solilóquio de Gloucester nessa peça, que ocorre no Ato 5, Cena 6 (*idem*, p. 266-70), que teremos um ponto de comparação frutífero. Nesta cena, Gloucester vai à Torre de Londres apunhalar o rei deposto Henrique VI em nome de seu irmão, o agora Rei Eduardo VI. Quando chega na cela, Gloucester é recebido por um estoico Henrique (uma grande diferença com o antes patético e fraco rei), cioso de seu iminente assassinato, que profetiza a futura queda dos York e insulta Ricardo pelas suas deformidades, ao que ele responde o interrompendo com apunhaladas. Frente ao rei morto, ele concorda com a forma como Henrique o havia caracterizado, concluindo que a "palavra 'Amor', que os barbas-brancas chamam divina, pode ter guarida nas pessoas que em tudo se assemelham, mas não em mim, *que eu sou sozinho: eu próprio*." (SHAKESPEARE, 1966 [1591?], p. 270, ênfases minhas)

Essa afirmação de individualismo egocêntrico é extremamente similar ao comentário que Frank faz na igreja (descrito acima), ao afirmar que não há consolo nem no Céu nem no Inferno, e que ele "reza *para mim*, *comigo mesmo*." Nos dois casos, os dois homens se põem como o centro de todas as suas ações, de todas as suas ambições. No caso de Underwood ainda há a comparação adicional com o "patente cinismo com que Richard faz uso da religião" em *Ricardo III*, de acordo com Bárbara Heliodora (1978, p. 239).[25] Este individualismo exacerbado de Gloucester (e de Underwood) é para Terry Eagleton um traço típico dos vilões shakespearianos, que para o autor seriam individualistas burgueses, "para quem laços tradicionais de hierarquia e parentesco são menos constitutivos de uma identidade pessoal do que meros obstáculos a serem

[25] Este não é o único momento em que Underwood trata religião com cinismo. No final do episódio 4 da terceira temporada, Frank vai à noite para uma igreja e conversa com o bispo de Washington. Ele diz entender o Deus do Velho Testamento, com seu poder absoluto, mas não entende Jesus. O bispo lhe lembra que deve-se amar a Deus e amar uns aos outros, e apenas isso. Quando ele o deixa sozinho, Frank vai até a cruz e despreza o ensinamento de Jesus, cuspindo na sua cara; ao tentar limpar a cusparada, deixa cair a escultura, que estilhaça no chão. Como se não bastasse, ao sair da igreja Underwood ainda mostra à câmera a orelha de Jesus e brinca: "Bem, agora eu tenho o ouvido de Deus."

superados na busca de seu fins privados" (1986, p. 4). Para Bárbara Heliodora, Gloucester seria exemplo de um "mau maquiavélico", cujo maquiavelismo é "destituído do sentido político essencial, orientado apenas para um *gozo pessoal do poder*" (1978, p. 237, ênfases minhas).

É importante aqui explicar o que Heliodora considera como "maquiavelismo", que nada mais seria do que uma visão prática e realista do fato político, "dissociado das sanções teológicas" (*idem*, p. 249). Ela, contudo, divide essa visão de mundo entre um "mau maquiavelismo" (que, como dito logo acima, é uma visão pragmática porém esvaziada e a serviço do acúmulo de poder pessoal) e um "bom maquiavelismo", que seria um pragmatismo político aliado a uma "incontestável dedicação ao bem comum" (*idem*, *idem*).

É na peça seguinte, *Ricardo III* (SHAKESPEARE, 1995 [1592-3]), que completa a chamada "Primeira Tetralogia" das peças históricas inglesas de Shakespeare (formada por ela e pelas três partes de *Henrique VI*), que encontram-se as maiores semelhanças entre a função dramática dos apartes e das características dos dois personagens. Isto pois a peça é inteiramente centrada nos esforços de Ricardo em ascender ao trono inglês e seu posterior curto reinado – de acordo com Wolfgang Clemen, *Ricardo III* é o "primeiro drama 'heroico' de Shakespeare", ou seja, "construído em torno de uma figura" (CLEMEN, 1977, p. 47). Sendo assim, apesar de só estar presente em 15 das 25 cenas, e só se tornar efetivamente rei no Ato 4, a imagem projetada é "exatamente a da manipulação do poder por um único indivíduo" (HELIODORA, 1978, p. 237). O mesmo caso ocorre em "*House of Cards*," em especial durante sua primeira temporada, quando apesar de Underwood não estar presente em todas as cenas (e em várias delas assistirmos outros personagens agindo à revelia de seus estratagemas), são todavia estes mesmos estratagemas que comandam e impelem a ação – tirando a traição de Walker de não indicar Underwood ao cargo prometido, todas as ações desta temporada derivam de atos de Frank. O que, novamente, não é cair na conclusão de Mario Klarer de que ele é o narrador da série, afinal agência não é sinônimo de autoridade autoral.

Já no famoso monólogo que abre a peça temos um fértil terreno para compararmos os dois personagens. *Ricardo III* abre com Ricardo, Duque de Gloucester, sozinho em uma rua de Londres, enunciando que "O inverno de nossa desventura já se

transformou num glorioso estio" (SHAKESPEARE, 1995 [1592-3], p. 579), descrevendo as vitórias que sua casa, os York, tiveram sobre a casa rival Lancaster, e que agora era a época de aproveitar a boa vida da corte e as glórias de batalhas passadas. Mas, por ser ele "privado dessa bela proporção, desprovido de todo encanto pela pérfida natureza; disforme, inacabado, enviado por ela antes do tempo para este mundo dos vivos", não tem prazer nestes tempos tranquilos, a não ser para "espiar minha sombra no sol e dissertar sobre minha deformidade!" (*idem*, p. 580) Dessa forma, resolve portar-se "como vilão" (*idem*, *idem*) e descreve seus estratagemas para por um irmão contra o outro, e subir na linha de sucessão que o separa da coroa.

Apesar da ausência do já mencionado ressentimento ricardiano, os dois apartes que abrem o piloto de "*House of Cards*" são bastante similares a este longo monólogo de abertura de "*Ricardo III*". Tanto no monólogo de Ricardo quanto nos apartes de Underwood os personagens apresentam sua grande ambição pessoal (um quer ser rei, o outro quer subir nos rankings da política), sua falta de escrúpulos e truculência (um está determinado a colocar seus próprios irmãos em embate mortal, o outro sufoca um cachorro sem realmente saber se ele está ou não em perigo de vida) e seu patente cinismo, ambos enunciando diretamente ao público suas características principais e chamando para si grande parte da agência do que ocorre no palco/tela. Além disso, a função dramática do monólogo inicial de Ricardo é a mesma dos apartes iniciais de Underwood:

> Ao ter que trabalhar como um protagonista-vilão, moralmente condenável sob todos os aspectos (pois assim Shakespeare o cria e assim, sem dúvida, o recebia a plateia para a qual ele escrevia), o poeta sabe que fica privado da identificação normal da plateia com os protagonistas positivos, ou bons, ou simpáticos, ou como os queiramos classificar. Fazendo Richard, por assim dizer, *abrir o jogo* na primeira cena, *sublinhando sua ambição e seu cinismo* a um só tempo, Shakespeare encontra um caminho perfeito para prender imediatamente a atenção do público, para deixá-lo compromissado com o protagonista-vilão, nem que seja pela curiosidade em saber se ele vai efetivamente conseguir realizar aquilo a que se propõe.[26]

[26] HELIODORA, Bárbara. **A Expressão dramática do Homem Político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 238, ênfases minhas.

A descrição que Heliodora faz da função dramática deste monólogo inicial (e facilmente estendida para os diversos outros apartes e solilóquios que Ricardo faz na peça) é extremamente útil para dar sentido aos apartes de Underwood. Pois se estes apartes dão ao público "acesso especial" a um personagem opaco, aprofundando sua subjetividade de uma forma que se fosse realizado por meio de um diálogo não seria condizente com seu caráter manipulador e sorrateiro, eles também prendem a atenção deste mesmo público, e sugestionam o público a se identificar e torcer para um personagem moralmente condenável. Esta intimidade que os apartes proporcionam entre Underwood e o público é favorecida pelas escolhas estéticas que compõem os momentos dos apartes: como dito acima, os apartes nunca ocorrem com Underwood muito longe da câmera, sempre a meio primeiro plano ou em primeiro plano, o foco todo em seu rosto. Uma decupagem típica de um aparte tem Frank em primeiro plano, de lado falando com alguém, e em uma pausa da conversa ele se vira para a câmera e comenta o que está sendo discutido. O público é portanto tratado como cúmplice próximo, como se tivesse acesso a um canal direto e exclusivo com esse protagonista-vilão. Somos chamados desde o começo da série a sermos "amigos" de Frank e cúmplices de suas trapaças, quer concordemos com ele ou não. Ao conversar com repórteres em 2014 sobre a série, Kevin Spacey foi em uma linha similar, ao dizer que ao proferir os apartes de Underwood ele imagina estar "falando com meu melhor amigo, a pessoa em quem eu confio mais do que qualquer um".[27]

Contudo, apesar dessa semelhança inicial, é importante frisar uma grande diferença entre o monólogo inicial de Ricardo e os apartes de Underwood em geral: no caso de Ricardo o monólogo é um *solilóquio*, ou seja, um monólogo em que o personagem articula seus pensamentos quando se encontra sozinho no palco. Ao final dele, Ricardo diz para seu pensamentos mergulharem "no fundo de minha alma! Aqui vem Clarence!" (SHAKESPEARE, 1995 [1592-3], p. 580). Underwood nunca faz um solilóquio pois não está falando consigo mesmo, mas sempre com seu público: como descrito mais acima, depois dos dois longos apartes do episódio piloto ele brinda para a

[27] Ver: https://www.thewrap.com/house-cards-kevin-spacey-talking-talks-camera/. Acessado em: 04/06/2018.

câmera, afirmando que somos "bem-vindos à Washington", e constantemente fala de "vocês" ao falar com a câmera. Não há também nenhuma diferença formal ou de conteúdo entre seus apartes em público ou privado, enquanto que em *Ricardo III* os solilóquios são longos monólogos feitos em privado, enquanto os apartes são curtos comentários feitos em meio a diálogos. Frank pode tanto entrar em longas digressões em um espaço público (o melhor exemplo disso é seu comentário comparando o meio político com o mercado imobiliário durante a Cerimônia de Inauguração do Presidente Walker), quanto curtos comentários quando se encontra sozinho. Desta forma, escolho usar o termo "apartes" para caracterizar seus monólogos, já que sempre é um discurso endereçado para o público.

Além de compartilharem a mesma ambição desmedida e inescrupulosa, e utilizarem apartes dramáticos de formas similares, Underwood e Gloucester compartilham estratégias similares. Ambos sabem bem fingir humildade e auto-sacrifício para atingir seus objetivos: Ricardo, na Cena 2 do Ato 1, interessado em se casar com a viúva de Henrique, Príncipe de Gales (que ele mesmo matou em batalha em *Henrique VI*, *3ª Parte*), vai declarar seu "amor" por ela. Ela o rejeita, afinal ele é o assassino de seu marido. Ele, não obstante, se ajoelha e lhe passa sua própria adaga, dizendo para ela o matar se o seu amor não consegue convencer seu vingativo coração. A estratégia funciona, pois ela se desconcerta e ele acaba a convencendo a se casar com ele (apesar de posteriormente matá-la quando vira rei, e conseguir uma pretendente que melhor consolide sua frágil posição).

Underwood se utiliza dessa estratégia de auto sacrifício exagerada três vezes ao longo das duas primeiras temporadas. Logo no segundo episódio, quando Underwood se reúne com Donald Blythe, ele se oferece para assumir a culpa pelo vazamento da proposta de lei da reforma educacional, o que desconcerta Blythe e faz com que ele não só assuma a culpa, mas insista que Frank assuma o controle da reforma. O que ele não sabia é que Linda Vasquez, a Chefe-de-Gabinete do Presidente Walker, já tinha dado a Underwood as rédeas da reforma. Frank ainda faz um aparte quando finge querer assumir a culpa, dizendo para câmera que Blythe, como bom mártir, "almeja uma espada para cair em cima, então você afia a lâmina, segura bem no ângulo certo, e 3, 2, 1..." – e Blythe decide que ele que irá assumir a culpa e se afastar da reforma. Frank repete a estratégia

logo no episódio seguinte, quando tem que ir para sua cidade natal para resolver um escândalo envolvendo a morte de uma adolescente por conta da distração provocada por um tanque d'água. Por ter defendido a manutenção do tanque apesar de protestos (o tanque, no formato de um pêssego, também pode ser visto como uma bunda), ele está sendo bizarramente responsabilizado pela sua morte. Os pais da garota, desconsolados, querem processar a prefeitura e culpam Frank pela morte. Ele cria todo uma estratégia para convencer os pais a não abrirem processo, mas frente a resistência do pai oferece seu próprio cargo, caso isso vá consolá-lo. Essa segunda demonstração de humildade fingida de novo dá certo, pois o pai se acalma e aceita a proposta dele.

Finalmente, na segunda temporada, quando o Presidente Walker finalmente percebe que o caos que abala sua Presidência e o ameaça de impeachment foi orquestrado por Underwood, ele o bane de qualquer interação pessoal. Para ganhar de volta a confiança de Walker, Frank lhe escreve uma carta, lhe rasgando elogios, se mostrando humilde, fiel, e ainda lhe mandando uma (falsa) confissão dos crimes dos quais o Presidente é acusado, como forma de salvá-lo. Frente a essa demonstração de sacrifício pessoal, Walker se aproxima de novo de Frank, o que garante sua derrocada final e a ascensão de Underwood à Presidência.

Outra semelhança se encontra no uso de apartes ao final de uma cena para dar sentido às ações transcorridas. Principalmente no Ato 1 de "*Ricardo III*" (SHAKESPEARE, 1995 [1592-3], p. 579-601), as cenas em que Ricardo participa terminam com ele sozinho no palco, encaixando suas ações dentro da trama geral e se vangloriando de seu sucesso.[28] Após o primeiro ato, e principalmente a partir do momento em que o protagonista ascende ao trono, estes "monólogos explicativos" param de ocorrer. Algo de similar ocorre em "*House of Cards*": Se nos primeiros episódios Underwood constantemente se dirige à câmera e nos explica o que está fazendo (no episódio piloto, são dez apartes, e no segundo oito), ao quinto episódio são apenas quatro apartes, todos comentando personagens e não a trama. Ele, é claro, ainda comenta a ação e explica seu desenrolar, mas em momentos mais pontuais: por exemplo, se na segunda

[28] Harold Bloom vai falar de seu "selvagem deleite nos sucessos de sua própria retórica manipuladora", característica que Ricardo e Frank também compartilham. Ver: BLOOM, Harold. An Essay by Harold Bloom. In: SHAKESPEARE, William. **Richard III**. New Haven, CT: Yale University Press, 2008 [1592-3], p. 196.

temporada a média de apartes por episódio é três, o único episódio com mais de cinco apartes é o quinto, em que em oito apartes Frank comenta as diversas ações que realiza ao longo do episódio para minar a relação de Walker com Raymond Tusk e conseguir manipular o Presidente, para assim destruí-lo. Por ser um ponto de virada na trama, momento a partir do qual a relação de Underwood e Tusk vai da desconfiança ao confronto aberto, são necessários mais apartes do que nos outros episódios para satisfatoriamente dar sentido às ações de Frank.

Mais uma importante característica que ambos personagens compartilham é seu uso de terceiros para suas vilanias, em especial quando elas requerem alguma ação pública. Ambos personagens apenas demonstram sua maldade em espaços privados, requerendo de seus "aliados"[29] que façam o trabalho sujo no âmbito público, possibilitando que ajam de forma sempre correta frente aos demais personagens (além da vantagem adicional de poderem jogá-los debaixo do trem se o trabalho sujo for polêmico demais). Na Cena 7 do Ato 3 de *Ricardo III* (SHAKESPEARE, 1995 [1592-3], p. 623-628), Ricardo conversa com o Duque de Buckingham, seu maior aliado até então. Em troca de mais títulos e ricas terras, Buckingham concordou em auxiliá-lo a chegar ao trono, defendendo frente aos cidadãos londrinos que os herdeiros de Eduardo VI não são na realidade seus filhos, que o próprio Rei morto era bastardo, e que portanto a linha sucessória cairia em Ricardo, não nos príncipes. Nesta cena, Buckingham descreve o ceticismo e apatia dos cidadãos, que apenas apoiaram a ideia após ele convencer um magistrado a defender a mesma estória e ainda assim, o Prefeito de Londres vai ao encontro de Gloucester um tanto cético – para angariar seu apoio, decidem realizar uma performance que o convença da grandeza de Ricardo. Ele então aparece ao Prefeito junto com dois padres, dizendo estar meditando e rezando (e ganhando a admiração do Prefeito). Buckingham "implora" que ele aceite o trono, frente às acusações que ele próprio fez aos Príncipes, mas Gloucester nega, se diz não digno de tal honra, se mostra (de novo) humilde e devoto, até que o Prefeito se junta a Buckingham nas súplicas para que aceite a coroa. Ricardo só então aceita, "resignado" e "a contragosto".

[29] Ambos não conseguem na realidade manter aliados, pois só sabem tratá-los como subalternos – vide os arcos dramáticos do Duque de Buckingham na peça e da Deputada Jacqueline Sharp (Molly Parker) na série.

Algo de muito similar ocorre no episódio final da primeira temporada de "*House of Cards*". Como dito acima, Underwood tenta a indicação à Vice-Presidência, contudo para tal precisa se submeter aos interesses de Raymond Tusk. Ele tenta sabotar o bilionário, mas não consegue, e ao se reunir novamente com ele se recusa a servir aos seus interesses, apenas se concordarem em um acordo mutuamente benéfico – o corte da cena para outra nos impede de saber a resposta de Tusk. Contudo, logo depois vemos Frank ser chamado ao Salão Oval, onde encontra o Presidente junto com Tusk. Walker "confessa" a amizade que tem com Tusk (algo que Underwood já sabia), e diz que na verdade o bilionário estava sondando Underwood para o cargo (algo que ele também já sabia), e conclui o convidando para ser Vice-Presidente. Frank a todo momento se finge de surpreso, lisonjeado, e aceita orgulhoso – tudo isso sendo que três cenas antes o víamos negociar essa mesma indicação.

Finalmente, a ascensão ao topo do poder têm consequências similares nos dois personagens. Ambos, na medida em que avançam, se tornam amargos, renegam promessas que haviam feito criando inimigos em quem até então tinham aliados, se tornam paranoicos e despóticos. Dois bons exemplos são o Duque de Buckingham e a deputada Jackie Sharp. Os dois foram instrumentais na ascensão dos protagonistas: Buckingham prende os inimigos de Ricardo e manipula os cidadãos a apoiá-lo, enquanto Sharp garante que o impeachment de Walker seja aprovado na Câmara e cria uma campanha à Presidência para tirar votos da maior rival de Underwood na corrida presidencial que passa a dominar a segunda metade da terceira temporada. Ambos receberam promessas vultuosas dos protagonistas: Buckingham receberá terras e títulos, Sharp será a candidata a Vice-Presidente na chapa de Underwood. E tanto Ricardo III quanto o Presidente Underwood negam tais promessas e renegam estes aliados, por eles não se comportarem como seus vassalos. Ricardo faz um longo aparte contra Buckingham:

> Entender-me-ei com loucos de cabeça de ferro e com rapazes sem escrúpulo! Não quero a meu lado quem me olhe

> perscrutadoramente. Buckingham, tendo alcançado o que queria, tornou-se circunspecto.[30]

Já Underwood extravasa a sua raiva em Jackie diretamente, gritando que a relação deles não é remotamente próxima a uma "parceria entre iguais", e que se ela quer ser sua Vice-Presidente ela deverá fazer o que ele mandar. Em ambos os casos, as consequências são nefastas: Buckingham se rebela, obrigando Ricardo a ir atacá-lo e deixando espaço aberto para Richmond (sua maior ameaça) desembarcar na Inglaterra, e Sharp anuncia seu apoio à adversária de Frank. Pode-se dizer, portanto, que além de características similares, os personagens possuem arcos dramáticos bastante similares também.

James Keller, em artigo de 2015, vai também apontar para essa semelhança entre os dois personagens, mas vai propor uma relação entre Underwood e um tipo de personagem que é, na realidade, anterior a Shakespeare e que lhe servirá de inspiração: são os Vícios das peças morais medievais. E de fato, Frank (e Ricardo) se assemelha(m) a tais personagens típicos das moralidades da Idade Média, estas "personificações da iniquidade humana, cujas maquinações endiabradas, maliciosas e frequentemente cômicas impulsionam a ação do drama" (KELLER, 2015, p. 114). Keller porém aponta que tais traços são encontrados em *Ricardo III*, então pode-se dizer que tais semelhanças podem ser traçadas mais pela semelhança de Underwood com Ricardo do que pela sua semelhança com os tais Vícios. O próprio comportamento de Underwood, Keller confessa, "desvia daquele do Vício na medida em que ele é mais motivado por ganho pessoal do que por puro deleite no caos e na destruição de outros." (*idem*, p. 119) Tal afirmação da motivação pelo ganho pessoal aproxima Frank dos ardilosos vilões modernos (como Ricardo de Gloucester), àqueles a quem Bárbara Heliodora vai considerar como "mau maquiavélicos".

Contudo, Underwood pode também ser comparado com personagens que Heliodora classificaria como "bons maquiavélicos," ou maquiavélicos positivos, em seu absoluto *pragmatismo* frente à política.[31]

---

[30] Ato 4, cena 2. SHAKESPEARE, William. Ricardo III. In: **Obra Completa (Vol. 3)**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995 [1592-3], p. 134. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes.

1.4 – Da Westminster medieval ao Capitólio contemporâneo: atualizando a problemática do mando político

Para discutir o "maquiavelismo" de Underwood, precisamos agora mudar o foco para outra peça shakespeariana: *Ricardo II*, pertencente à Segunda Tetralogia de peças históricas junto com *Henrique IV*, partes 1 e 2, e *Henrique V*, que com a Primeira Tetralogia completam o panorama histórico que Shakespeare faz da Guerra das Rosas na Inglaterra (1455-1487).[32]

Antônio Candido, em uma fala para o ciclo de conferências "A Ética",[33] afirma que os temas da peça são *mando* e *transgressão*, sendo mando "considerado como elemento inerente ao exercício do poder", e transgressão como "um ato que pode pôr em risco a ordem estabelecida", desmanchando a relação entre mandar e obedecer – a transgressão neste caso é a usurpação da coroa de Ricardo II por parte de Henry Bolingbroke, seguida de regicídio (1992, p. 87-88). Assim, a ação da peça pode ser descrita como sendo a "desestruturação do mando, seguida de sua reestruturação em termos diferentes": mando determinado pela *eficiência da pessoa* (*idem*, p. 89). E é aqui que podemos apontar para a correlação entre os temas desta peça e os temas que permeiam "*House of Cards*": a segunda temporada da série é marcada pela demonstração da ineficiência e fraqueza do Presidente Walker enquanto líder, concomitante com a comprovação da eficiência de Francis Underwood.

É importante já afirmar que, apesar dessa correlação possível, em muitos sentidos *House of Cards* se afasta de *Ricardo II*, o maior deles sendo que a usurpação da coroa por Bolingbroke é, como demonstra Bárbara Heliodora, "plenamente justificada," pois o

---

[31] Underwood se aproxima dos ensinamentos de Maquiavel até em seu tradicional gesto de bater com os dedos na madeira. Como explica para Raymond Tusk no episódio 12 da primeira temporada, este gesto seria a junção de preparação (pois endureceria as juntas caso venha socar alguém) e sorte (bater na madeira para dar sorte) – ecoando a importância que Maquiavel dá à Virtude (preparação) e Fortuna (sorte). Ver MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969 [1532], Capítulo XXV.
[32] As duas tetralogias estão traduzidas para o português no Terceiro Volume das "Obras Completas" de Shakespeare, dedicado aos dramas históricos e às peças líricas. Ver SHAKESPEARE, 1995, *opus cit*.
[33] Ciclo de conferências coordenado pela Assessoria de Projetos Especiais da Secretaria Municipal de São Paulo e realizado em São Paulo, Curitiba, Belo Horizonte e Brasília em 1991, e no Rio de Janeiro em 1992. Ver NOVAES, Adauto (org.). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras : Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

usurpador não age por ambição pessoal, mas por "necessidade política de preservar o Estado, ante as consequências de um mau governo" (1978, p. 249). Para Heliodora, Henry Bolingbroke (depois Rei Henrique IV) e seu filho (depois Rei Henrique V) são os perfeitos exemplos do rei maquiavélico, pragmático e não idealista, contudo cioso de suas responsabilidades e preocupado com o bem estar nacional.[34]

Bem, sabemos que Underwood não se importa com o bem estar nacional e ignora suas responsabilidades, todas as suas ações balizadas pelo imperativo de acúmulo pessoal de poder. Mesmo onde poderia se identificar certa preocupação com o bem-comum, como em uma reforma educacional que garantisse acesso continuado da população à educação básica, é desidratado de sua preocupação social: Frank acaba com os sindicatos dos professores para conseguir a aprovação da lei, alijando a capacidade da categoria de realizar negociação coletiva, e não parece se preocupar sequer com o conteúdo particular do projeto (afirma, em aparte no sexto episódio, que necessita aprovar uma lei "com dentes" especificamente para garantir acesso ao Presidente e influenciar suas decisões). Contudo, ele definitivamente pode ser caracterizado como pragmático e não idealista – características constantemente positivadas ao longo da série. Veremos a seguir como que seu "pragmatismo impiedoso" (como o próprio afirma em mais de um momento na série) aproxima os temas de *House of Cards* com os de *Ricardo II*.

Antônio Candido divide a estrutura do mando em três elementos: "um *princípio* geral que o justifica" (no caso da peça, "o direito divino dos reis"), "uma *função* que o encarna" (a realeza) e "uma *pessoa* que o exerce" (CANDIDO, 1992, p. 89). Para o mando ser exercido, ele necessita ser legitimado pelo princípio e a função, mas depende muito da pessoa usar, *com máxima eficiência*, os instrumentos efetivos do poder.

Northrop Frye vai na mesma linha ao analisar *Ricardo II* e *Henrique IV*, ou "as peças Bolingbroke," como as chama. Frye afirma que, de acordo com teorias políticas medievais e renascentistas, o rei tem "dois corpos, [...] seu *corpo individual* enquanto homem e seu *aspecto simbólico* enquanto corpo de sua nação em uma forma individual" (FRYE, 1986, p. 64, ênfases minhas) – ou seja, ele junta o princípio e a função no aspecto simbólico (que afinal justifica o poder do indivíduo). Ele também vai valorizar a capacidade do indivíduo que exerce o poder, afirmando que quanto "mais forte o rei é

[34] Ver HELIODORA, *opus cit*, capítulo 4.

enquanto indivíduo, e mais habilidade ele *de facto* possui, [...] melhor tanto o rei quando sua sociedade estarão." (*idem*, *idem*)

O tema central de *Ricardo II* é, portanto, o "terrível dilema [que] surge entre um rei fraco *de jure* e um poder *de facto* que certamente crescerá alhures." (FRYE, 1986*,* p. 57) Ou, nos termos de Antônio Candido, legítimo mas ineficiente. E a grande ineficiência de Ricardo II, mais do que seus gastos ou suas guerras, é a sua incapacidade de "ouvir bons conselhos". (*idem*, *idem*)

O poder e o mando do Presidente Garrett Walker em "*House of Cards*" é legitimado pelo princípio que o justifica (o voto universal) e a função que encarna (a Presidência), e isto é apontado por Frank Underwood logo no prólogo do piloto, no longo aparte em que apresenta os personagens: quando fala de Walker, diz que não gosta dele e não importa que não acredite nele, pois "qualquer político que consegue setenta milhões de votos alcançou algo maior do que ele mesmo, maior mesmo do que eu, por mais que eu odeie admitir". Walker é o Presidente legítimo pois foi votado pela ampla maioria e inaugurado no cargo (ritual que assistimos logo no início da série), contudo se demonstrará ineficiente no exercício dele, fator que (tanto quanto ou até mais do que os estratagemas de Frank) o fará perder o cargo.[35]

Sua incapacidade enquanto líder pode já ser inferida na sua catastrófica decisão de não nomear Frank para Secretário de Estado. Para além de quebrar com o regime de confiança no qual se baseia a troca de promessas por apoio político, quebrando sua promessa com um dos maiores responsáveis por sua eleição, lhe falta coragem até de informá-lo disso – coragem e pensamento estratégico pois se estivesse lá quando a notícia é dada a Frank poderia tê-lo acalmado. Não; manda sua Chefe-de-Gabinete informá-lo, que Underwood define logo de início como "dura" (ou seja, sem manejo político), criando um ressentimento que alimentará a ambição de Underwood e levará à sua derrocada.[36] Ter mandado Vasquez dar a notícia tem uma humilhação adicional pelo fato dela ter sido indicada ao cargo pelo próprio Frank (fato que ele lembra na fatídica reunião). Greg Littman, ao analisar as características maquiavélicas dos personagens de

---

[35] Esta característica de líder fraco é partilhada com o Primeiro-Ministro Henry "Hal" Collingridge, do thriller de Michael Dobbs que origina a série e da minissérie britânica da qual foi adaptada. Ver nota 3.

[36] Ricardo II age de modo similar, usurpando a herança de Bolingbroke quando seu pai morre e não só criando assim um inimigo, mas também quebrando com o princípio no qual se baseia seu próprio poder (a hereditariedade dos cargos e riquezas).

"*House of Cards*", também aponta este erro de Walker, considerando-o tolo por confiar em Frank após enganá-lo (LITTMAN, 2016, p. 85).

Percebemos sua vacilação enquanto governante no primeiro momento em que o vemos de fato em cena (e não em um palanque). A cena ocorre no sexto episódio da primeira temporada, descrito extensivamente acima, quando Frank é chamado ao Salão Oval após o desastroso debate com Martin Spinella e comandado pelo Presidente a emendar a reforma educacional. Frank tenta de início convencê-lo do contrário, mas Walker está irritado e o corta, exigindo que o faça imediatamente. Underwood então se nega a emenda-la, desconcertando Walker, que lhe pergunta se o orgulho está cegando seu julgamento. Underwood responde dizendo que o Presidente está deixando medo cegá-lo, vira para a câmera e diz que "não é uma coisa fácil dizer não ao homem mais poderoso do mundo livre. Mas às vezes o único jeito de ganhar o respeito de seu superior é desafiá-lo." Walker fica sem palavras, olha para Linda e começa a perguntar de outras coisas; Underwood agradece e sai da sala. O que pareceria à primeira vista como apenas mais uma demonstração da habilidade de Underwood de manipular aqueles ao seu redor, é na realidade uma demonstração da incapacidade de Walker em mandar em seus subalternos, sua *vacilação*.

Esta fraqueza de Walker se torna ainda mais clara na segunda temporada, em que Underwood e Raymond Tusk disputam com unhas e dentes por maior influência sobre Walker. Logo no segundo episódio, Frank, Walker, a Secretária de Estado Catherine Durant e Tusk estão em uma reunião discutindo sobre a relação entre os EUA e a China, de suma importância para Tusk por sua dependência em um minério importado de lá (e, portanto, de suma importância para Frank azedar essa relação o máximo possível). Quando Tusk se despede no telefone, chama Walker de "Garrett", ao que Frank comenta, em um aparte: "Vocês ouviram como ele ainda usa o nome de batismo do Presidente? E que Walker nem hesita perante a falta de respeito que isso implica?" Não obstante a incapacidade de Walker de inspirar respeito mesmo em seus mais íntimos conselheiros, Tusk posteriormente no mesmo episódio ainda afirma que ele é "facilmente manipulável" – como Frank bem diz em um aparte no início do episódio, Walker é "uma árvore solitária em um campo vazio. Ele se inclina para onde quer que o vento esteja soprando".

Underwood se aproveita dessa vacilação para ganhar espaço na Casa Branca, e na medida em que consegue afastar Walker de Tusk, irá plantar as sementes de sua derrocada: ele cria uma crise ao vazar a informação que existe um esquema para transformar dinheiro estrangeiro (no caso, chinês) em contribuições de campanha, esquema criado por Tusk mas no qual Frank consegue implicar o Presidente. Claire se aproxima da Primeira-Dama Patricia Walker (Joanna Going) e, ao perceber que o casamento não vai bem, semeia a discórdia entre o casal, até sugerir que considerem terapia – informação que garante que vaze para a investigação e para a imprensa. Como Maquiavel mesmo afirma, um líder será desprezado se for "considerado volúvel [...], pusilânime, irresoluto", (MAQUIAVEL, 1969 [1532], p. 111) reputação que os Underwood conseguem imputar ao Presidente. Frank ainda garante que ele sofra processo de impeachment no Congresso até que o desgaste seja tão intenso que Walker renuncie.

Em todo esse tempo, Walker é incapaz de perceber que abriga uma víbora em seu gabinete, e que cada conselho que ouve de Frank é mais um passo rumo ao seu fim. Mesmo quando enfim percebe que Underwood é o responsável pela sua miséria, ainda se deixa convencer pelo mesmo com uma comovente (apesar de falsa) carta. Esta incapacidade em ver o mal na sua frente é piorada pelo seu desprezo por assessores que de fato querem seu bem, começando pelo ex-Vice-Presidente Jim Matthews (Dan Ziskie), a quem despreza ao longo da primeira temporada, o humilhando constantemente e ignorando todos os seus conselhos – Underwood percebe isso e usa o ressentimento de Matthews para convencê-lo a concorrer de novo a Governador da Pennsylvania (após ter feito Peter Russo, o então candidato, destruir sua própria campanha). Mas para além de Matthews, Walker ignora a cada curva os conselhos de sua Chefe-de-Gabinete, a dedicada Linda Vasquez. Vasquez é uma das personagens mais fiéis a Walker, todos seus conselhos são sensatos e pensados para ajudar Walker a ter sucesso político, e são quase sempre ignorados em prol dos de Underwood. Nem quando ela renuncia ao cargo, apontando Frank como maior responsável pelo seu desgaste, ele fica ao seu lado, se sentindo ultrajado pela carta e aceitando sua renúncia. Quando sai da Casa Branca, Linda vai falar com Frank e diz que Walker o vê como amigo, algo que ele nunca viu nela.

Vasquez se mostra uma aliada de Walker mesmo depois dele aceitar sua demissão, mostrando sua total lealdade a ele. Quando o Presidente percebe que

Underwood é quem está minando seu poder, ele chama Vasquez de volta à Casa Branca e os dois começam a disseminar rumores de que Underwood é sedento por poder e mentiroso. A essa altura, o Comitê Judiciário do Congresso americano está interrogando testemunhas por conta do escândalo do esquema de contribuições de campanha. Tusk será interrogado no Comitê, e Walker manda Linda convencer Tusk de admitir a autoria do esquema e nele implicar Underwood, em troca de um perdão presidencial e o cargo dela de volta. Contudo Walker, após ler a carta de Frank e ser convencido de sua "honestidade", manda ela retirar a proposta no calor da hora, jogando Tusk contra a parede e fazendo-o implicar Walker, e não Frank, no esquema – e levando o Congresso a votar pelo impeachment. Mesmo no momento derradeiro de sua Presidência, Walker não consegue ouvir um bom conselho e cava sua própria cova.

Ao longo de tudo isso, Frank Underwood se mostra em suas ações extremamente eficiente e pragmático, tanto no âmbito privado (sendo bem sucedido nas suas manipulações para chegar à Presidência) quanto no público. Na primeira temporada, consegue com sucesso realizar uma reforma educacional em apenas seis meses, vencendo no meio do caminho uma enorme greve dos professores da rede pública. Na segunda temporada, consegue evitar o fechamento do governo federal passando à força uma lei de gastos no Congresso atrelada à uma reforma da Previdência. Finalmente, quando vira Presidente no episódio final da segunda temporada, resolve rapidamente uma tensa situação com o governo chinês. Isso tudo por conta do seu "pragmatismo impiedoso"[37]: passa por cima de diretrizes partidárias, manipula regras legislativas para aprovar suas leis, se utiliza de toda e qualquer oportunidade que lhe aparece, sem medo de descartar aqueles que eram seus mais próximos aliados, mas que posteriormente não lhe servem mais. Ou seja, apesar de chegar à Presidência sem qualquer legitimidade, ele sabe usar eficientemente os instrumentos de poder ao seu alcance.

O pragmatismo de Frank, que poderíamos imaginar ser uma característica negativa dele por ser, afinal, "impiedosa," é na realidade sua característica mais positiva. Beau Willimon, em uma conversa já mencionada com Ken Burns realizada no Paley

[37] No original, "*ruthless pragmatism*".

Center for Media em Nova York,[38] fala longamente sobre como a Política é feita de acordos formados por *mútuas concessões*,[39] nos quais todas as partes abrem mão de certas exigências para se chegar a um acordo geral. Para Willimon, políticos (imagino que esteja falando exclusivamente dos americanos) nunca foram ideológicos, algo que considera perigoso, ainda mais se combinado com capital econômico. De acordo com ele, Underwood não é "nem Capital, nem Ideologia", com que Burns completa que, para o personagem, tudo se resume a Poder. Mais para frente na conversa, os dois ainda reclamam da paralisia que acomete o Congresso americano,[40] e reclamam da falta de pessoas que "façam as coisas acontecerem" como antigamente.

Underwood é a personificação dessa pessoa que "faz a coisa acontecer".[41] É o que ele afirma logo em seu primeiro aparte, e vai reafirmar em diversos momentos ao longo da série. Seu pragmatismo é, como Ken Burns diz na conversa, "flexível," contra "a rigidez da Ideologia". É o pragmatismo de Jackie Sharp que faz Underwood se aproximar dela na segunda temporada, quando a convence a concorrer ao seu antigo cargo de *Majority Whip* ao assumir a Vice-Presidência. E seu pragmatismo é contraposto com a ineficiência e idealismo de diversos personagens, a começar pelo Deputado Donald Blythe, de quam vemos Frank passar por cima nos primeiros dois episódios da primeira temporada. Blythe é um ex-professor de escola pública que sonha em fazer uma reforma educacional que finalmente melhore as condições de trabalho dos professores americanos. Tem em seu gabinete uma cópia de sua autobiografia, com o inspirador título "Aprendendo a Ensinar." Leva seus princípios e suas ideias extremamente a sério, apesar de com isso ser ignorado por seus colegas. E por conta disso é absolutamente manobrado por Underwood, que arma para afastá-lo de seu próprio projeto de reforma e ainda o reescreve de forma que deturpa e precariza o trabalho docente.

---

[38] Tal conversa, realizada em 20 de Maio de 2014, foi filmada contudo não se encontra disponível online. Tive a oportunidade de assisti-la na biblioteca do próprio Paley Center graças à generosidade de Ron Simon, diretor do Centro, em me dar acesso ao acervo.

[39] O termo usado na conversa é "*compromise*".

[40] Apesar de Burns e Willimon estarem falando de 2014, o problema do "*gridlock*" (termo em inglês para paralisia decisória decorrente de partidarização dentro do Legislativo) já era observado na política americana desde a década de 1980. Ver: https://www.brookings.edu/articles/going-nowhere-a-gridlocked-congress/. Acessado em: 04/06/2018.

[41] Como o próprio personagem afirma, ele "*get things done*".

Na segunda temporada, ele reaparece como principal obstáculo à aprovação da lei de gastos e reforma da Previdência, conseguindo juntar uma coalizão de deputados capaz de barrar a aprovação. Frank tenta negociar com ele, mas ele está irredutível, e mesmo apelando para sua esposa (a esposa de Blythe sofre de mal de Alzheimer) não consegue convencê-lo. Contudo, na hora da votação Jackie Sharp o chantageia mostrando o número de pessoas que sofreriam se o governo fosse fechado, e sua culpa faz com que ele negocie que alguns deputados de sua coalizão garantam a aprovação da lei em troca de apoio em outros projetos de lei. Ao final desta segunda temporada, ele ativamente ajuda Sharp a conseguir os votos pelo impeachment, dizendo que ela ensinou "um velho liberal novos truques" – ou seja, apenas quando aprende a ser menos idealista e mais pragmático que o personagem consegue se desenvolver e ganhar mais poder - virando inclusive o Vice-Presidente de Underwood na terceira temporada.

É a partir da ideia de *eficiência política*, marcada por uma noção de Pragmatismo inescrupuloso, que "*House of Cards*" vai trabalhar seus temas, e isso nos leva ao segundo ponto desta dissertação – o quanto que esta dinâmica é perpassada por uma *estrutura melodramática*.

2 – Poder e Moral: as Virtudes do Pragmatismo escrupuloso

A terceira temporada de *House of Cards*, lançada em 27 de Fevereiro de 2015, se destaca do que vínhamos acompanhando até então na série, pois a eficiência política de Frank Underwood começa a ser contraposta com a de sua esposa. Essa nova tensão entre dois personagens que até então pareciam agir em uníssono aponta para uma qualificação desta característica partilhada, mas que ainda necessitava de um polo positivo para poder projetar uma visão de mundo – visão de mundo esta, como veremos, profundamente melodramática.

A terceira temporada é a primeira da Presidência Underwood, e pode ser dividida, a grosso modo, em dois períodos: os primeiros dois terços da temporada se concentram nas tentativas de Frank em criar algum legado positivo com que concorrer à Casa Branca na eleição que se avizinha, e o último terço concentrado nas prévias democratas desta mesma eleição, com Frank concorrendo e Claire cumprindo um importante papel na sua campanha. Estes primeiros terços são marcados pelos dois principais projetos que os Underwood tentam alavancar: no campo internacional, o casal tenta alavancar uma missão de paz no Vale do Jordão[42] (inicialmente patrocinada pelos EUA e Rússia, depois uma missão de paz das Nações Unidas). E, mais importante, no campo doméstico Frank patrocina uma ambiciosa e polêmica proposta chamada *America Works* (*AmWorks*), que consiste em erradicar o desemprego nos EUA acabando com a seguridade social.

Apesar da proposta nunca ser satisfatoriamente explicada – Underwood nunca se aprofunda no que significaria "acabar" com a seguridade social, e nunca pareceu muito plausível que essa verba cortada de aposentadorias e auxílios-desemprego conseguisse ser de fato revertida em empregos reais – ela funciona muito bem como ícone da visão de mundo de Frank Underwood, onde uma solução extremamente prática de um problema social (tirar dinheiro de um lugar para pôr em outro) é completamente esvaziada de qualquer preocupação real quanto às consequências desse ato (como cortar verbas para aposentadorias e programas sociais voltados para as populações mais vulneráveis).

A interrelação entre o projeto e o político que o concebe é explicitada na subtrama centrada no escritor Thomas Yates (Paul Sparks), personagem apresentado no quinto

[42] Região entre Israel, Cisjordânia, e Jordânia, palco de tensões religiosas entre judeus e muçulmanos.

episódio desta temporada e que continua a aparecer nas temporadas subsequentes. Yates é um escritor de sucesso, que aceita o convite de Frank para escrever um livro sobre o *AmWorks* por conta de uma resenha que fez de um videogame. Ou seja, apesar de suas aspirações a ser um grande contista, é contratado por Underwood para vender seu projeto de lei. Yates, após diversos episódios participando intimamente da vida do casal presidencial, escreve um prólogo para seu livro que nunca menciona o projeto, mas se foca unicamente em Frank e seu caráter destemido e resoluto. Ele, ao ler a primeira versão, reclama da mudança de foco, mas Yates lhe explica que, para se vender uma ideia, se deve vender *um homem* com uma ideia. Para vender *AmWorks* para a população americana, Frank deve se vender como produto do empreendedorismo americano traduzido no projeto de lei,[43] e para se vender como candidato à Presidente (Frank, devo lembrar, nunca foi votado para o cargo), deve vender o *AmWorks* como sua própria essência.

A visão pragmática de "fazer o que precisa ser feito" de Frank é, como nas primeiras temporadas, positivada diversas vezes, sobretudo no primeiro episódio da temporada: nele, o Presidente Underwood é entrevistado pelo comediante Stephen Colbert[44], que elogia justamente sua capacidade de "fazer as coisas acontecerem" dentro de uma Washington "paralisada"[45]. Um pouco depois, no mesmo episódio, Frank usa uma pesquisa encomendada para defender suas ideias: nela, era perguntado se os entrevistados concordavam com a frase "fazer o que é melhor para o meu país requer fazer algumas coisas que não goste", com o que 74% concordaram. Para Underwood, esse número revelava um apoio silencioso ao seu projeto, quase como um apoio silencioso à sua falta de escrúpulos. Quatro episódios depois, afirma que este mesmo projeto é uma declaração de guerra à "atrofia do Congresso".

Mesmo Donald Blythe, que como dito no final do capítulo anterior representava um polo extremo do moralismo liberal americano, flexibiliza essa mesma moral em nome do *realpolitik*. Descobrimos de forma surpreendente que Blythe, antagonista de Underwood na segunda temporada, havia sido nomeado seu Vice-Presidente, surpresa

---

[43] Ao defender seu projeto em um discurso televisionado no segundo episódio, Frank defende os EUA como um país fundado no espírito do empreendedorismo, aonde as pessoas "fazem seu próprio futuro".
[44] A crescente entrada em cena de personalidades reais da cultura americana será analisada com profundidade no próximo capítulo.
[45] Ecoando as reclamações de Ken Burns e Beau Willimon relatadas no capítulo anterior.

que o próprio Frank endereça em um aparte logo que o vemos no cargo: “Sim, eu fiz Donald meu Vice-Presidente. Eu prefiro que ele seja uma dor de cabeça aqui do que no Congresso”. Na mesma cena, vemos Blythe ajudar Frank a convencer um juiz da Suprema Corte americana, que foi diagnosticado com mal de Alzheimer, a não se aposentar. Sua falecida esposa sofria da doença, e ele usa desse fato para ajudar no convencimento. Logo na saída do Salão Oval, Blythe fica para trás e exige que Frank faça sua parte da barganha, financiando um centro de pesquisas sobre Alzheimer. Frank também comenta sobre essa mudança de atitude em um aparte logo depois: “agora você vê porque Donald disse sim”.

Apesar do início da temporada parecer ser portanto um “triunfo do pragmatismo”, a tônica da terceira temporada é, na realidade, o questionamento da eficácia política de Underwood, a começar pelos seus projetos enquanto Presidente. Ambos, a missão de paz no Vale do Jordão e o *AmWorks*, são retumbantes fracassos. O primeiro fracassa por conta da habilidade do presidente russo, Viktor Petrov (Lars Mikkelsen), cujos interesses eram contrários à missão. A ideia inicial era fazer da missão de paz um esforço conjunto dos EUA e a Federação Russa, mas as exigências de Petrov eram muito altas; depois de ameaçarem usar as forças de paz da ONU e deixar a Rússia isolada, Frank e Claire conseguem sentar à mesa de negociações com um Petrov mais aberto, contudo esse novo acordo fracassa por conta de Claire. Finalmente, quando afinal usam as forças de paz da ONU, Petrov simula um ataque às suas próprias tropas para obrigar a ONU a se retirar da região.

O fracasso do *AmWorks* é ainda pior. Frank, mesmo prometendo (falsamente) que não iria se candidatar à Presidência, não consegue convencer a liderança democrata no Congresso a apoiar seu programa. Decide então fazer uma polêmica manobra de demitir o Secretário de Segurança Interna para poder agir diretamente na FEMA, a agência americana de gestão de emergências. Negocia com o prefeito do Distrito da Colúmbia (o distrito federal onde se localiza a capital, Washington) para que este declare o desemprego na cidade uma emergência pública, dando oportunidade para Frank se apropriar de fundos originalmente destinados a desastres naturais e revertê-los à capacitação de empregos, deixando líderes do Congresso irados.

Ambas Câmaras aprovam uma lei bipartidária que limitaria a possibilidade do Presidente fazer tal manobra orçamentária, mas Frank não assina, esperando que a opinião pública com relação ao programa mude em sua direção. Isso de fato acontece, contudo um furacão de grandes proporções ameaça a costa Leste americana, e os líderes partidários se recusam a realocar mais verbas aos fundos sem que Frank assine a lei. Após intensa pressão pública, Frank acaba assinando; o furacão, porém, desvia no último minuto de volta ao mar. Dessa forma, se em um dos projetos Frank é vencido por alguém mais impiedoso do que ele, pois disposto a atirar em suas próprias tropas para ganhar uma batalha política, no outro, ainda mais importante para sua imagem, ele é vencido pelo acaso. Frank é, então, vencido nesta temporada tanto pela Virtude quanto pela Fortuna, não importa quantas batidas na madeira ele dê.[46]

Não obstante antagonistas habilidosos e imprevisibilidades meteorológicas, a própria eficiência política de Underwood é posta em questão, a começar pela sua relação com o Congresso. Antes mestre em manipulá-lo, conseguindo promover à força a pauta legislativa da gestão Walker, quando vira o chefe do Executivo se torna incapaz de controlar as duas Casas, e, mesmo com ambas tendo maiorias republicanas, seu problema maior é justamente com seu próprio partido. É a liderança democrata que no segundo episódio vai comunicá-lo que não querem que ele concorra, e é ela que não só resiste ao *AmWorks* mas ativamente luta para que não só o projeto não seja votado como, uma vez implementado, se une à liderança republicana para destruí-lo.

Essa ineficiência de Underwood enquanto Presidente se traduz em baixíssimas taxas de aprovação, com 7 em cada 10 americanos afirmando que lhe falta liderança e eficiência (como afirmado no primeiro episódio). Além de baixas taxas de aprovação, Frank tem também dificuldade em se tornar um candidato viável quando quebra com sua palavra e se candidata nas prévias democratas, só conseguindo vencer na primeira primária por pequena margem e ampla ajuda de Claire, mais popular do que ele. A maior resistência às ações de Frank, contudo, vem da imprensa, na figura de Kate Baldwin (Kim Dickens), uma famosa jornalista que se torna correspondente da Casa Branca e faz intensa oposição às ações de Frank. "Coincidentemente", Baldwin começa uma relação com Thomas Yates, o que permite que essas diferentes visões do mesmo personagem se

[46] Ver capítulo 1, nota 30.

choquem no oitavo episódio da temporada, quando os dois leem em *voice over* textos com visões antagônicas de Underwood: para Yates, Frank é um destemido garoto sulista com ambição e força ímpares, para Baldwin um tirano que representa uma ameaça à democracia.

O próprio personagem, em um dado momento da temporada, também põe suas ações em dúvida. No quarto episódio da temporada, Frank descobre que a liderança democrata quer alavancar a candidatura de Heather Dunbar (Elizabeth Marvel) à Presidência.[47] Dunbar é a representante do governo americano perante a Suprema Corte, e ganhou relevância nacional por ter sido a procuradora especial encarregada de investigar o então Presidente Garrett Walker na segunda temporada. Para neutralizar uma possível candidatura antes que ela decole, Frank quer nomeá-la juíza no lugar do juiz Jacobs, diagnosticado com mal de Alzheimer. Essa nomeação, é claro, requer que Jacobs se aposente, contudo quando o chama para conversar Frank o descobre convencido a continuar, por conta justamente de seu incentivo anterior. Pela primeira vez, Frank vacila ante uma ação maléfica: em vez de partir para cima de Jacobs e ameaçá-lo, ele pára, olha para a câmera visivelmente abalado e nos pergunta se "deveria destruir esse homem". Apesar de decidir pelo sim, é ineficaz na ameaça, apenas alarmando Jacobs, que conta para Dunbar o medo de Underwood e a incentiva a se candidatar. Dunbar se provará uma inimiga à altura de Frank, ao fazer uma campanha denunciando suas ilegalidades e defendendo uma atitude ética dentro da política.[48]

Os apartes, este canal direto de Underwood com sua audiência, mudarão por conta da crise de agência de Frank. Primeiro que irão drasticamente diminuir de quantidade: na primeira temporada, havia uma média de quase cinco apartes por episódio, chegando no piloto a dez; já na segunda, a média havia caído para 3,5 por episódio, e apenas em um episódio chegando a oito apartes. Já na terceira temporada nenhum episódio chega a oito, apenas cinco em dois deles, e a média cai para menos do que 2,5 apartes por episódio. Além disso, é nesta temporada que temos, pela primeira vez, algum episódio sem nenhum aparte, em dois não obstante.

---

[47] É interessante que Marvel, três anos após interpretar essa candidata à Presidência, tenha interpretado uma *de facto* Presidente dos EUA na sexta temporada de *Homeland* (Howard Gordon; Alex Gansa, Showtime, 2011-).

[48] Posteriormente, o personagem de novo expressa sua frustração com sua própria ineficácia em um aparte: "Às vezes", diz no décimo episódio, "eu penso que a Presidência é a ilusão do poder de escolha".

Um aparte, em especial, se destaca nesta temporada. Ocorre no quarto episódio, justamente no momento em que vacila perante Jacobs. Ao nos perguntar se ele deveria destruí-lo, Jacobs aparenta ouvi-lo, pois se vira para onde Frank faz seu aparte e chama por ele. Quando Underwood decide por atacá-lo, nos olha e diz "não, eu não vou". Ao ouvir isso, entendemos que ele se decidiu por poupar Jacobs, mas o mesmo de novo aparenta ouvi-lo, e Frank, de fato, estava falando com ele, pois continua "não, eu não vou deixá-lo fazer isso". Essa dúvida quanto ao status de aparte, sobre se ele é endereçado aos espectadores ou aos personagens, é inédita na série, e é reflexo desta crise de Frank enquanto principal agente da trama.

Esta crise de agência é completada pela profunda crise no casamento dos Underwood, que apesar de já ser sugerida em certos momentos das primeiras temporadas, é deflagrada de fato nesta.[49] No primeiro episódio, descobrimos que Claire quer que Frank a nomeie Embaixadora dos EUA na ONU, apesar da resistência dentro do Departamento de Estado, que critica a sua inexperiência na área de política externa. Ele a nomeia, mas durante a sabatina no Senado ela se enerva com um senador republicano que a pressiona por um comentário mal interpretado, fazendo com que perca por pouco a votação de sua confirmação. Ela pede então que Frank use de um pretexto executivo para nomeá-la mesmo assim.

Ela ganha bastante relevância na administração dele por costurar, junto com a Secretária de Estado, a proposta de missão de paz da ONU no Vale do Jordão, quando as primeiras reuniões bilaterais com a Rússia fracassam. Porém, quando os Underwoods vão no sexto episódio para Moscou para uma segunda tentativa de reuniões bilaterais, Claire não consegue convencer um militante LGBT americano preso lá de se retratar ao governo russo, e ele se enforca na sua cela. A consequente atitude desafiadora dela perante Petrov faz com que esta segunda tentativa falhe, e é neste momento, na metade desta temporada, que a crise do casamento se concretiza. Claire começa a se perguntar do que valem as ações deles, e se o que fazem é ou não correto; Frank, em troca, é agressivo e a menospreza.

[49] Esta crise é pontuada, desde o início desta temporada, pelo fato do casal passar a dormir em quartos separados.

Essa primeira tensão é de certa forma neutralizada no episódio seguinte, e os Underwood conseguem que a missão de paz pela ONU seja aprovada, com a Rússia inclusive aceitando contribuir com tropas. Porém, o governo russo sabota a missão matando seus próprios homens e culpando grupos extremistas, aumentando a tensão na região e levando a um último confronto frente-a-frente entre Underwood e Petrov. O presidente russo lhe conta, neste encontro no meio do Vale do Jordão, que manipulou Claire a acreditar que tinham matado seus próprios homens, e que a demissão dela era sua demanda final para retirar suas tropas e acabar com a tensão que havia criado. Ao concordar, Frank leva ao fim a curta carreira diplomática de sua esposa.

Claire passa então a participar ativamente da campanha de Frank, sua enorme popularidade sendo utilizada pelo marido para se avizinhar de Dunbar nas pesquisas. A sua dependência de Frank para ter conseguido o cargo de embaixadora em primeiro lugar, o menosprezo dele em ter atendido a demanda de sua demissão, e o indiscriminado uso que ele faz de sua popularidade para angariar votos a levam a agir estranho. Desmaia quando doa sangue durante a campanha, fala sobre sonhos suicidas com Thomas Yates. O próprio escritor passa a se interessar mais por ela do que pelo Presidente, e seu livro, antes uma biografia de Frank, se torna um livro sobre os Underwood. Yates assim funciona como um autor dentro do texto, apontando com as mudanças de foco da sua obra literária o foco temático da ficção televisiva da qual faz parte.

A visão de Yates sobre seu casamento, de que é uma relação entre iguais, leva Claire a se perguntar o quanto essa visão é de fato real, e o quanto que as ações deles não foram voltadas apenas para fortalecê-lo. Ela o confronta no final da temporada, e sua desproporcional resposta a leva a abandoná-lo no meio das prévias partidárias.

O confronto entre o casal gira, dessa forma, em torno das consequências de suas ações, e a cargo de quem ficam seus ônus e bônus. Esta contraposição dentro do casal, entre um Frank crescentemente ineficaz e autoritário e uma Claire mais eficiente e politicamente relevante do que ele, altera a dinâmica vigente no seu casamento e a positivação da atitude pragmática de Frank. Mas, para entender esta mudança, deve-se primeiro entender o quanto que *House of Cards* se utiliza do melodrama para elaborar uma crítica política e uma visão de mundo em que o pragmático vai (ou deveria ir) de mãos dadas com o moral.

2.1 – O modo melodramático, do cinema aos seriados

O Melodrama, desde seu surgimento, é vítima de má-interpretação e preconceito. Visto como campo da "organização de um mundo mais simples" (XAVIER, 2003, p. 85) e forma *sui generis* do entretenimento de massas, foi a partir do século XIX constituído como "o anti-valor de um campo crítico em que a tragédia e o realismo se tornam pilares do 'alto' valor cultural" (GLEDHILL, 1987, p. 5). Tal esquema, apesar de popular, se mostra insuficiente quando posto à prova com obras concretas, e diversas e importantes revisões ao longo da década de 1970 darão nova luz ao campo do melodrama (XAVIER, 2003, p. 85-86).

A partir desta década, diversos críticos se afastam de "um modernismo mais incisivo no ataque ao cinema narrativo de gênero", revalorizando "o diálogo com os produtos da indústria" (*idem*, p. 86-87). A obra *The Melodramatic Imagination*, do crítico literário Peter Brooks (1976), será de particular importância ao dar "um novo impulso às reflexões sobre o nexo entre o melodrama e a indústria do audiovisual" (XAVIER, 2003, p. 89).[50] Não é meu interesse aqui produzir uma extensa revisão bibliográfica dos estudos do Melodrama a partir de sua revitalização nos anos 1970, mas sim tentar desenhar uma definição, por mais que a largas pinceladas, do que seria o modo melodramático, e como ele se faz presente nas produções televisivas recentes. Para tal, utilizarei como referências principais Peter Brooks (1976) e análises do melodrama que dele partiram, como Christine Gledhill (1987), Ismail Xavier (2003), e Linda Williams (2012; 2014).

A dificuldade na caracterização do melodrama decorre não de sua raridade, mas de sua imensa popularidade e efusividade, não sendo um gênero definível mas sim um

[50] É de se notar, contudo, que o artigo *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*, publicado originalmente por Thomas Elsaesser quatro anos antes da publicação do livro de Brooks, já produz uma interessante revisão do melodrama familiar americano dos anos 1950, cujas temáticas (em especial sua análise do uso de *pathos* nesses filmes) se fazem presentes nos estudos do melodrama ainda hoje. Da mesma forma, se pensarmos nos cineastas da *nouvelle vague*, que não se referiram ao melodrama em si porém reconheceram a possibilidade da autoria no cinema industrial, o diálogo com os filmes industriais começa também antes. Ver: ELSAESSER, Thomas. Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. In: GLEDHILL, Christine. (ed.) **Home Is Where the Heart Is**: Studies in Melodrama and the Woman's Film. Londres: BFI Publishing, 1987, p. 43-69.

modo de expressão, uma "forma canônica de um tipo de imaginação", "uma feição quase onipresente da modernidade, na qual cumpre uma função modeladora capaz de incidir sobre as mais variadas formas de ficção" (XAVIER, 2003, p. 90). O melodrama evolui da "perda dos valores e formas simbólicas pré-iluministas", uma resposta para "as consequências psicológicas da ordem social burguesa, em que *o social deve ser expressado como o pessoal*" (GLEDHILL, 1987, p. 29, ênfases minhas). Nesse sentido, ele é indissociável do processo de dessacralização coroado pela Revolução Francesa:

> A Revolução pode ser vista como o convulsivo último ato de um processo de dessacralização que se inicia no Renascimento, passa por um momentâneo compromisso com o humanismo cristão, e ganha momentum durante o Iluminismo – processo pelo qual a explicativa e coesa força do mito sagrado perde seu poder, e suas representações políticas e sociais perdem sua legitimidade. [51]

No lugar do sagrado tradicional, o melodrama traz à tona uma "moral oculta", uma necessidade generalizada por significação, cujos termos são "*historicamente relativos*, em vez de um grupo específico de noções ideológicas" (GLEDHILL, 1987, p. 29). Em um mundo continuamente desestabilizado, onde a ambição pós-iluminista de domar o mundo compreendendo-o é contraposta com as consequências de sua desilusão, o confortante impulso central do melodrama se encontra em "forçar sentido e identidade das inadequações da linguagem" (*idem*, p. 33). Nele, "uma necessidade ideológica encontra uma psicológica, necessidades não necessariamente idênticas" (*idem, idem*).

O melodrama, portanto, substitui historicamente o modo de representação clássico pois "a nova sociedade demanda outro tipo de ficção para cumprir um papel regulador, exercido agora por essa espécie de ritual cotidiano de funções múltiplas" (XAVIER, 2003, p. 91). Para este fim, oferece "matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência num mundo tremendamente instável", formalizando um imaginário "que busca sempre dar corpo à moral, *torná-la visível*" (*idem*, *idem*). Este regime de visibilidade e exibição representa "uma vitória sobre a repressão", concebida social, psicológica, histórica ou convencionalmente (BROOKS, 1976, p. 41). Ele quebra

---

[51] BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven e Londres: Yale University Press, 1976, p. 15-16.

com “tudo que constitui o ‘princípio de realidade’, todas as suas censuras, acomodações, e enfraquecimentos” (*idem*, *idem*).

Para tornar visível esta moral, o melodrama costuma se utilizar de mecanismos narrativos que criam um “bloqueio à expressão”, obrigando a criação de formas alternativas para esclarecer os riscos dramáticos (GLEDHILL, 1987, p. 30). No enredo melodramático, a situação inicial costuma partir do “não reconhecimento da inocência de uma protagonista central” (*idem*, *idem*), a levando a assumir o papel de vítima, papel este legitimado por uma série de dispositivos narrativos que sobretudo devem exibi-la *sofrendo*. É por meio de seu sofrimento que este protagonista demonstra a sua virtude, fazendo suas ações subsequentes “parecerem moralmente legíveis”: este “*pathos* da vítima sofredora tornado ação justiceira” é central para a força do melodrama, que depende da sensibilização do espectador perante essa vítima para que seja efetivo (WILLIAMS, 2012, p. 527).

A narração, então, “progride por meio de uma luta pela *clara identificação moral de todos os protagonistas*”, finalmente resolvida pelo “*reconhecimento público* de onde *a culpa e a inocência* de fato se situam” (GLEDHILL, 1987, p. 30, ênfases minhas). Esta identificação moral é expressa por meio do que Peter Brooks chama de “texto da mudez” (1976, capítulo 3), a utilização de meios gestuais, visuais e musicais (o *melos* do drama) de modo a “clarificar, identificar e demonstrar palpavelmente as forças ‘éticas e psíquicas’ reprimidas” (GLEDHILL, 1987, p. 30). É preciso aqui, para Ismail Xavier, “*afetar* o espectador, ‘ganhá-lo’ para que ele entre num regime de credulidade maior diante do inverossímil” (2003, p. 94).

Esta necessidade, dentro do melodrama, de identificar moralmente os personagens de forma clara e explícita ajuda a compreender a contínua sobrevida de um modo tão depreciado como conservador, antiquado e nostálgico, algo a ser superado em busca de uma forma mais realista e autêntica de olhar o mundo. O melodrama de longe pode ser considerado antitético ao realismo, por mais que seus projetos epistemológicos possam divergir; para Christine Gledhill, o que o realismo descobre “se torna novo material para o projeto melodramático” (1987, p. 31). O moralismo considerado antiquado do melodrama é, portanto, contrabalançado com fortes doses de realismo que o revitalizam:

> Contudo, o melodrama reencena para a sociedade contemporânea o persistente choque de polaridades morais ao explorar suas cambiantes relações com o realismo; pois lida em condições de *culpa e inocência pessoais* que podem ser estabelecidas com relação a qualquer discurso que separe o *desejável* do *tabu*.[52]

Neste sentido, o melodrama está menos preocupado com o "triunfo da virtude" do que em "tornar o mundo moralmente legível" (BROOKS, 1976, p. 42); não a vitória do Bem mas o "*reconhecimento* de um Bem e um Mal até então obscuros" (WILLIAMS, 2012, p. 524). A forma como este reconhecimento ocorrerá e as figuras do Bem e do Mal que estarão em jogo, contudo, dependerá justamente dos códigos e convenções do realismo, em constante transformação. As possibilidades do melodrama dependem, portanto, "do duplo reconhecimento de *como as coisas são* em uma dada conjuntura histórica, e dos *desejos e resistências primários* contidos nela" (GLEDHILL, 1987, p. 38, ênfases minhas). Enquanto espaço de disputa, a vitalidade do melodrama reside na sua condição de "*lugar ideal das representações negociadas*" dentro do universo midiático geral (XAVIER, 2003, p. 98).

Entendido então o melodrama como um modo expressivo que perpassa diferentes gêneros, meios e séculos, e que tenta dar legibilidade moral e significado em um mundo secular por meio da sensibilização emocional de seus espectadores,[53] devemos agora entender como que ele se desenvolve dentro da ficção seriada. Linda Williams, cujos trabalhos recentes giram em torno do que chama de "melodramas seriais televisivos" (2012; 2014; 2018), irá apontar para a centralidade da noção do *tempo* para compreender essa relação entre serialidade e melodrama:

> No mesmo período de mais ou menos 20 anos [1990-2010] em que o *blockbuster* de ação se torna crescentemente vertical na sua

---

[52] GLEDHILL, Christine. The Melodramatic Field: An Investigation. In: GLEDHILL, Christine. (ed.) **Home Is Where the Heart Is**: Studies in Melodrama and the Woman's Film. Londres: BFI Publishing, 1987, p. 32, ênfases minhas.

[53] Linda Williams discute com mais profundidade a afetação emocional e corporal do espectador no melodrama em seu artigo *Film Bodies*. Ver: WILLIAMS, Linda. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: **Film Quaterly**. Berkeley: University of California Press, v. 44, n. 4, 1991, p. 2-13.

> utilização do espaço, a televisão se torna *crescentemente horizontal na sua utilização do tempo*, expandindo fluxos narrativos, emprestando importantes qualidades da maior vivacidade[54] dos programas de notícias e *reality shows* e, é claro, da *soap opera* [...]. Estes intermináveis melodramas diurnos, antes direcionados primordialmente a mulheres, se encontram agora gradualmente morrendo, porém seu DNA parece ter sido transmitido para os dramas seriais melodramáticos, com a diferença que seu apelo não é mais primariamente para mulheres e que estas histórias eventualmente terminam.[55]

Para Williams, a noção de "*tempo estendido*" é central para se compreender as discussões recentes sobre a produção seriada televisiva americana, entendida por ela como uma "adaptação do familiar drama episódico semanal em uma forma mais 'cumulativa' e serial de narração" (2012, p. 531). Esta questão de narração "cumulativa" advinda justamente das *soap operas* é discutida por Jeffrey Sconce (2004), que aponta uma solução a um problema narratológico de produção seriada – sua dificuldade em balancear repetição de premissa com diferenciação de enredo. Para ele, em um contexto de expansão da televisão a cabo e consequente maior competição entre novos canais a partir dos anos 1980, os produtores de televisão perceberam as oportunidades que haviam em audiências menores porém mais fieis à séries, que investissem mais intensamente na narrativa, compensando suas limitações com o aprofundamento das relações entre os personagens e expansão diegética. Williams e Sconce concordam que esta narrativa cumulativa é em si melodramática (SCONCE, 2004, p. 98; WILLIAMS, 2012, p. 532), porém o interesse de Williams reside mais em compreender como que esta "nova horizontalidade do formato serial" complexifica o melodrama televisivo e vice-versa (*idem*, *idem*).

É com este objetivo que a autora irá se debruçar sobre a recente série televisiva *The Wire* (David Simon, HBO, 2002-08), considerada um dos marcos da Televisão americana recente, e objeto de grande aclamação crítica.[56] Centrada em um grupo de policiais e sua investigação do tráfico de drogas em conjuntos habitacionais, a série lida

---

[54] No original, *liveness*.
[55] WILLIAMS, Linda. Mega-Melodrama! Vertical and Horizontal Suspensions of the "Classical". In: **Modern Drama**. Toronto: University of Toronto Press, v. 55, n. 4, 2012, p. 531.
[56] Ver, por exemplo, MARTIN, Brett. **Difficult Men**: Behind the scenes of a Creative Revolution: from The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad. Nova York: Penguin Books, 2013.

com o ponto de vista dos traficantes e dos viciados, das crianças que crescem no meio da violência, dos professores que tentam inutilmente ensiná-las, e dos trabalhadores de classe média baixa que vivenciam a perda da segurança de seus empregos e a recaída na criminalidade. Ao mesmo tempo, promove um panorama da cidade de Baltimore, nos EUA, em meio à desesperança de sua população carente e à indiferença de suas instituições. Sua qualidade foi tão exaltada que chegava a ser dissociada mesmo de seu próprio meio, com seu criador David Simon insistindo que *The Wire* não era um série policial, mas algo muito superior ao estilo de Moby Dick ou mesmo de tragédias gregas (WILLIAMS, 2012, p. 534). Contudo, como Williams irá habilmente demonstrar em seu livro dedicado à série (WILLIAMS, 2014), a qualidade do seriado não reside naquilo que foge ao formato de séries melodramáticas, mas justamente naquilo em que se aproxima do melodrama; longe de ser uma tragédia moderna como Simon aspirava, *The Wire* se mostra a "reinvenção de um novo, melhor melodrama capaz de incorporar grandes porções de realismo" (WILLIAMS, 2012, p. 535).

Ao mergulhar fundo em seus personagens sem fazer da constatação de suas virtudes ou maldades individuais "a causa final de desenlaces narrativos", a série realiza uma "inusitada virada das convenções melodramáticas" (WILLIAMS, 2014, p. 2). Contudo, ainda irá fazer uso dessas mesmas convenções, orquestrando "grandes reconhecimentos de virtude de formas mais sutis e interinstitucionais" (WILLIAMS, 2012, p. 536). Ao retratar diversas instituições de Baltimore ao longo das temporadas (a polícia, o tráfico, um sindicato de estivadores, a Prefeitura, o Judiciário, a Câmara do Vereadores, o sistema educacional, os jornais), a série promove "um estudo multi-localizado de múltiplas instituições na medida em que elas interagem ao longo do tempo" (*idem*, *idem*). Mas, acima de tudo, a série é sobre "indivíduos que lutam contra monolíticas instituições e que, no máximo, podem comemorar pequenas vitórias" (WILLIAMS, 2014, p. 119).

Assim, ao dramatizar a necessidade (e dificuldade) de reforma institucional dentro de cada instituição retratada, o melodrama da série "opera ao mesmo tempo no nível pessoal e institucional" (*idem*, p. 5). Tal desesperança quanto ao estado atual das instituições da cidade não quer dizer também que a série não promova um ideal de justiça, a partir do qual as sofridas vítimas dessas instituições possam sonhar com o

retorno ao "bom" passado. Na série, esta "boa casa" se torna a própria cidade de Baltimore, que apesar de talvez nunca ter sido assim tão boa o melodrama ainda a deve "positivar como seu Bem perdido" (WILLIAMS, 2012, p. 538), torná-la "o afeto animador da série" (*idem*, p. 540).

A análise de Williams sobre "*The Wire*" é extensa e abrangente, e um excelente exemplo de como se realizar um estudo global de uma série televisiva. Contudo, apesar de todo seu mérito interpretativo, o interesse desta análise aqui reside mais em sua demonstração não só da possibilidade de se encontrar inovações do modo melodramático mesmo em locais onde insistam que ele não está, mas também da importância de se prestar atenção nos traços melodramáticos de qualquer seriado para conseguir interpretar seu conteúdo diegético.

2.2 – Da Tragédia de Shakespeare ao Melodrama Seriado

Tendo feito este curto percurso teórico pelo melodrama, desde textos seminais para os estudos do modo até suas articulações mais recentes, é necessário antes de voltar a *House of Cards* compreender como seria possível articular, em uma mesma análise, tragédias shakespearianas e melodrama. Sendo o melodrama visto como fundamentalmente diverso da tragédia clássica, tal proposta poderia ser considerada contraditória. Vejamos, contudo, como tal articulação é possível.

Para Linda Williams, a crucial diferença entre a tragédia e o melodrama são "suas respectivas posições com relação à *justiça*", e suas "diferentes ativações de *pena*" (WILLIAMS, 2014, p. 86, ênfases minhas). Por mais que a dramatização do sofrimento naturalmente gere pena em seus espectadores, essa mesma piedade não é tipicamente "usada na tragédia como meio para alterar o destino" dos heróis sofredores, sendo que as poucas tragédias que de fato o alteram "antecipam as sensibilidades mais modernas e liberais do melodrama" (*idem*, p. 86-87). Dessa forma, por mais que heróis trágicos possam se rebelar contra as injustiças que sofrem, eles devem todavia "aceitar seus destinos" (*idem*, p. 4). Já o melodrama está interessado em uma "justiça mais imediata, menos cósmica", heróis melodramáticos podem superar as injustiças que sofrem com "ações de bravura", ou simplesmente "demonstram sua virtude ao continuar a sofrer"; de

qualquer forma, o "melodrama demanda justiça, enquanto a tragédia nos reconcilia com sua falta" (*idem*, p. 5). É central para a diferença da tragédia e o melodrama, portanto, a noção de agência humana perante seu próprio destino:

> Melodrama, em outras palavras, é um modo de sensibilidade[57] que gera revolta contra um destino que *pode* e *deve* ser mudado. Tragédia, por contraste, não desafia política ou socialmente o destino dos sofredores.[58]

Essa crença na possibilidade de transformação do destino de seus personagens sinaliza a herança burguesa do melodrama, onde o individualismo burguês irá adaptar a "estética da tragédia de maneiras que ao mesmo tempo contribuem para o melodrama e eventualmente levam ao seu repúdio crítico" (GLEDHILL, 1987, p. 16). De acordo com Christine Gledhill, o modo melodramático seria o desenvolvimento histórico do aburguesamento da tragédia clássica mesclado com tradições populares de encenação e a introdução de música nos dramas para a pontuação das emoções no palco (*idem*, p. 16-18).

Fazendo uso dos estudos de Raymond Williams sobre a permanência do trágico no drama moderno (WILLIAMS, 2002), Gledhill argumenta que o herói trágico grego tinha sua importância não por conta de seu "status como indivíduo", já que o próprio termo indicaria seu "pertencimento a um grupo, não a personalidade única e isolada do uso moderno" (GLEDHILL, 1987, p. 16). A tragédia, dentro de sociedades visivelmente estratificadas como as da Grécia antiga e Europa medieval, se focava em "ações de importância social momentânea", cuja significância para a sociedade geral dependia justamente da posição social do herói (*idem*, *idem*).

O Neoclassicismo, no século XVIII, se apropria do herói trágico representando uma minoria dominante, em consonância com a decadência aristocrática às portas da Revolução Francesa. A ação trágica é cada vez mais "internalizada como erro individual, ao qual a classe conferiria valor trágico" (*idem*, *idem*). Porém, enquanto

---

[57] No original, *mode of feeling*.
[58] WILLIAMS, Linda. **On The Wire**. Durham e Londres: Duke University Press, 2014, p. 88.

> a dimensão moral do decoro e a noção de erro individual apelavam para a sensibilidade burguesa, o investimento de valor trágico em uma pessoa de alta classe era ao mesmo tempo sem sentido e intolerável para seus ideais democráticos.[59]

Em lugar do "sofrimento dignificado", surge a noção de "justiça poética" e uma nova "missão moral para o teatro" (GLEDHILL, 1987, p. 17). O teatro burguês irá buscar, como dito acima, uma legibilidade moral para seus personagens não a partir de sua posição de classe, mas da sua demonstração inequívoca de virtude por meio da exibição de suas emoções, em especial por meio de seu sofrimento por conta de um destino injusto que ele não "merece" sofrer:

> Sentimentalismo, ênfase no individual, apelos ao pessoal, tudo isso apoiou a mudança no terreno social da ficção e do drama burgueses das hierarquias feudais e aristocráticas para a "democrática" família burguesa.[60]

Dessa forma, por mais que a tragédia possa também representar dramas familiares, a diferente forma com que lida com a relação entre o indivíduo e o social denunciaria, para Ismail Xavier, uma diferença na sua articulação entre o público e o privado:

> Há, porém, uma diferença essencial na articulação do público e do privado que separa os gêneros e seus tempos históricos, pois na cultura burguesa o interesse pelo drama que mobiliza laços naturais vem de sentimentos considerados universais cuja dignidade não precisa de sua projeção na esfera pública. A seriedade do drama não mais exige reis e rainhas, nobres ou figuras de alta patente cujo destino confunde-se com o da sociedade como um todo.[61]

Portanto, pode-se resumir as diferenças entre a tragédia e o melodrama como sendo a mudança histórica de dramas em que o sofrimento do herói, calcado em um destino imutável e divino, ganha importância pela posição social do mesmo, para dramas

---

[59] GLEDHILL, 1987, *opus cit*, p. 16.
[60] *Idem*, p. 17.
[61] XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena** – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 91-92.

em que o sofrimento do herói, calcado em um destino secular e dependente da agência humana, ganha importância social por sua expressão sentimental de valores considerados universais.

Porém, o texto shakespeariano, em sua especificidade histórica e substância dramática, não se encaixa facilmente com o modelo trágico grego e medieval. Por conta das influências que a formarão, de um lado o desenvolvimento do palco e texto teatral inglês medieval (quase que autônomos da tradição clássica do continente europeu), e do outro a tradição retórica latina ensinada nas escolas elisabetanas, a dramaturgia de Shakespeare terá características formais que antecipam o "tornar visível" do melodrama moderno, como sua sistemática apresentação das ideias e temas por meio de "situações dramáticas concretas, que compõem imagens vivas do material tratado", em vez da apresentação da situação por meio de elementos narrativos, como o coro da tragédia grega (HELIODORA, 1978, p. 181-2).[62]

Acima de tudo, é na substância de suas obras trágicas que Shakespeare se aproximará da "sensibilidade mais moderna" do melodrama (WILLIAMS, 2014, *opus cit.*). De acordo com A.C. Bradley, a tragédia shakespeariana pode ser definida como a "história de uma excepcional calamidade que leva à morte de um homem de altas posses" (BRADLEY, 1992, p. 6), em consonância com a substância das tragédias clássicas, porém é a motivação e origem desta calamidade que irão apartá-los deste modelo: "as calamidades da tragédia não acontecem simplesmente, nem são elas enviadas" por um poder sobrenatural, mas procedem "principalmente de ações, e estas ações dos homens" (*idem*, *idem*). É esta ênfase na agência humana no controle de suas tragédias pessoais, aonde o herói "sempre contribui em alguma medida ao desastre" que sobre ele recai (*idem*, p. 7), que coloca Shakespeare, enquanto parte de uma tradição humanista renascentista, como precursor dessa "dessacralização" dos destinos dos homens (BROOKS, *opus cit.*). E assim sendo, é possível defender uma análise de uma série contemporânea como atualizando, melodramaticamente, temáticas e formas de Shakespeare, em particular sua visão política que une, de um lado, o pragmatismo dos

[62] Bárbara Heliodora faz uma abrangente análise das influências do texto e do palco de Shakespeare em sua obra sobre as *histories* shakespearianas. Ver HELIODORA, Bárbara. **A Expressão dramática do Homem Político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 167-85.

textos de Nicolau Maquiavel, e do outro os ensinamentos morais e éticos das homilias medievais e dos textos de Plutarco (HELIODORA, 1978, p. 308-9).

Voltemos agora então à análise de *House of Cards*, onde poderemos interpretar a crise de agência de Frank e do casamento dos Underwood sob nova luz. Especificamente, pretendo mostrar como uma análise do melodrama na série ajuda a compreender a tensão entre a eficiência de um pragmatismo político e as consequências morais de sua brutalidade como a dinâmica central dela.

2.3 – O Melodrama em *House of Cards*: "O que deixaremos para trás?"

Como analisado no capítulo anterior, a eficiência do pragmatismo sem escrúpulos de Frank Underwood era, durante as duas primeiras temporadas, sua maior virtude, lhe garantindo sucesso em seus estratagemas e o auxiliando em sua escalada social. Esta eficácia justificava a imoralidade de suas ações, na medida em que as justificativas racionais para elas, somadas ao sucesso destas empreitadas e a incompetência de seus inimigos/vítimas, borrava um reconhecimento definitivo de Frank no campo do Bem ou do Mal.

Não que seu status de protagonista seria ameaçado caso fosse reconhecido no campo do Mal, afinal como já dito o melodrama se preocupa mais com uma legibilidade moral do que com o triunfo da Virtude, o Mal triunfante podendo "também confortar, notadamente quando se encarna numa figura de bode expiatório *cuja culpa nos purifica*, pois ela reúne em si todos os sinais da iniquidade" (XAVIER, 2003, p. 96, ênfases minhas). Porém, para o caráter pedagógico do melodrama ser bem-sucedido, se faz necessário que o espectador se identifique com o campo do Bem, mesmo que o personagem nele identificado fracasse; o importante, novamente, é entender este personagem dentro deste campo, e se reconhecer em suas virtudes. E, por mais que seja possível se reconhecer dentro dos personagens vitimados por Frank, a identificação do público termina por ser com o protagonista, não tanto por sua centralidade na trama mas por sua relação direta com este mesmo público – por conta de seus apartes.

Os apartes de Underwood nos colocam como cúmplices de suas ações, nos seduzem a justificar suas ações e desprezar seus adversários. Também ajuda que seus

adversários nas primeiras temporadas tenham sido tão sem carisma: Walker é um presidente irresoluto e vacilante; Blythe é ridículo em sua oposição a Frank, oposição tão ineficiente que ele termina por virar seu Vice-Presidente; Raymond Tusk, aquele que mais se assemelha a Frank, não tem o mesmo sucesso que ele e não conta com um relacionamento íntimo com o público. Apesar de percebermos o maléfico de suas ações, resistimos a criticar suas ações e reconhecê-lo como um vilão, pois não confiamos que suas vítimas sejam muito melhores. Para Frank ser inequivocamente reconhecido como maléfico, e o público por ele seduzido passar a criticá-lo, falta o surgimento de um modelo de conduta política que leve a melhor na comparação com o seu. E é isto que ele ganha na terceira temporada, não por conta da proeminência de Heather Dunbar e seu discurso ético da política, mas a partir justamente de seu antagonismo com sua esposa Claire.

Como mencionei acima, durante a terceira temporada Frank, querendo demonstrar habilidade em política externa, propõe criar uma missão de paz no Vale do Jordão, patrocinada pelos EUA e a Federação Russa.[63] Na primeira tentativa de negociação bilateral, ocorrida no terceiro episódio, o Presidente russo Viktor Petrov vai à Washington para uma recepção na Casa Branca. Suas demandas para concordar com o plano de Frank são altíssimas: quer que o americano acabe com o sistema antimísseis da OTAN em países do Leste Europeu. Essas negociações inevitavelmente falham e Petrov retorna à Rússia; ao mesmo tempo, um ativista LGBT americano chamado Michael Corrigan (Christian Camargo) é preso em Moscou ao protestar contra a "lei da propaganda gay" russa.[64] Claire, já Embaixadora na ONU, consegue apoio dentro da instituição para aprovar uma missão de paz multilateral (alienando a Rússia), e em troca de não colocá-la em votação consegue que o governo russo aceite novas negociações, essas em Moscou, e a libertação de Corrigan.

Assim, no sexto episódio da terceira temporada Claire e Frank vão para uma segunda tentativa de negociações bilaterais com a Rússia. O episódio, apesar de avançar em outras linhas narrativas, devota três quartos de sua duração à visita deles, que se

---

[63] O que exatamente esta missão de paz garantiria em matéria de estabilidade na região nunca chega a ser explicado.

[64] Para mais, ver: https://www.hrw.org/news/2014/06/29/russia-anti-lgbt-law-tool-discrimination. Acessado em: 05/07/2018.

divide em 3 espaços: a região privada do *Air Force One*, o avião presidencial americano, durante a ida no início do episódio e depois a volta no final dele; e dois espaços em território russo, o palácio presidencial e uma cela em uma prisão.

O episódio se inicia justamente com os Underwood voando para a capital russa, discutindo suas estratégias para quando pousarem. Uma vez dentro do país e após uma recepção oficial, Frank vai se reunir a portas fechadas com Petrov no palácio presidencial, enquanto Claire vai à prisão em que se encontra Corrigan para avisá-lo de sua soltura. Petrov havia concordado com o plano de Frank em troca de uma parcial diminuição do aparato antimísseis no Leste Europeu, e com a libertação de Corrigan em troca de uma declaração de desculpas, feita por ele, por ter "ofendido o povo russo". Contudo, quando ela vai falar com o militante, encontra alguém muito mais resoluto e obstinado do que imaginava, que se recusa a fazer a declaração, se recusando mesmo a sair de sua cela sem que a lei fosse repelida ou que ao menos os outros manifestantes também fossem libertados.

De início, Claire tenta negociar, sem sucesso, com Corrigan para que ele faça a declaração. Depois, percebendo que essa não seria uma opção, tenta fazer com que Frank convença Petrov a aceitar que ele não a faça. O russo se ofende e passa a acreditar que eles estão querendo humilhá-lo; o sucesso daquela visita passa então a depender da capitulação do ativista.

Dentro da cela, o que se passa é uma disputa entre duas figuras, Claire defendendo o *realpolitik* de negociações e concessões (e portanto uma visão pragmática da política), Corrigan defendendo uma postura intransigente e radical (e portanto uma visão mais idealista e moral, da política). E, nesta disputa, Claire não tenta esmagar Corrigan, como Frank faria, mas passa a respeitar sua postura e militância. Por exemplo, em uma cena Claire o acusa de ser egoísta por não aceitar o acordo e voltar para a casa, deixando seu marido sofrer, mas Corrigan retruca que seus sofrimentos não importam, defendendo o valor do sacrifício em nome de uma causa política, se afirmando disposto a morrer por sua militância.

Ao mesmo tempo, Frank tenta convencer Petrov a aceitar que o ativista não faça a declaração. No gabinete luxuoso do russo, a discussão é diametralmente diferente da que ocorre na cela: Frank menospreza Corrigan, o chama de "criança", exalta seu próprio

poder e o de Petrov. Enquanto Claire é "educada" em política de base e militância, Frank defende o poder de grandes chefes de Estado. Enquanto Petrov insiste que o ativista faça a declaração para ele mostrar poder ao seu povo, apesar de não se importar com a lei e inclusive ser contra ela, Corrigan defende uma militância autêntica e ideológica, compromissada com seus valores.

Dentro da tônica melodramática do "social ser expressado como o pessoal", esse processo de conscientização de Claire é metonimicamente expressado nas diferentes visões que ela e Corrigan têm de seus próprios casamentos. Já tínhamos visto Claire, ao longo da temporada, visivelmente incomodada com certas dinâmicas de seu casamento, mas incapaz de expressar esse incômodo até os momentos finais da temporada; o melodrama da série, dessa forma, faz uso do "texto da mudez" de Brooks para expressá-lo. Robin Wright, a atriz que interpreta Claire, expressa *facialmente* seu incômodo, com longos olhares e expressões contorcidas filmadas em *close-ups* sem pressa. Em um extremo máximo de incapacidade expressiva, no segundo episódio, após ter que pedir que Frank a nomeie Embaixadora mesmo o Senado a tendo recusado, seu incômodo é tão difícil de ser contido que ela literalmente vomita na pia da cozinha. Essa ânsia expressiva, que se torna mais pronunciada após ela ser forçada a se demitir do cargo de Embaixadora, é finalmente resolvida no final da temporada, quando ela consegue expressar para Frank seu incômodo com seu casamento, de como ele é voltado apenas ao empoderamento dele, e como que sua dependência a causa repulsa.

Contudo, o desespero de Claire frente à dependência em seu marido expressa algo social, para além da desigualdade de poder entre eles, expressa uma visão política em nascimento, uma posição por parte de Claire de (parcial) recusa às ideias de seu marido. E esta gestação é estimulada pela comparação que ela e Corrigan fazem um com o outro, percebendo-se muito mais similares do que diferentes. Quando ele confessa que tem problemas em seu casamento, mas que o divórcio seria ruim para a imagem de dois militantes pelo casamento igualitário, ele faz uma comparação com ela, dizendo que ela também não poderia sair de seu casamento (abandonando seu marido no final da temporada, Claire o prova errado).

Esta divisão entre Claire, identificada momentaneamente com a posição de Corrigan, e Frank, identificado com a posição de Petrov, ganha dimensão moral com o

suicídio do ativista.[65] Sua total recusa de trair seus valores o leva a se enforcar com o lenço de Claire, enquanto ela dormia no catre dele. Este suicídio é a demonstração inequívoca de sua virtude, sua recusa radical em conceder a Petrov é cristalizada em sacrifício mortal, em consonância com a tradição melodramática.[66] E a recusa de Frank em reconhecê-la como sacrifício virtuoso (chama Corrigan de covarde) é o catalisador para uma separação moral dentro do casal.

Após ser acordada por funcionários russos em pânico, ela percebe que Corrigan se enforcou, e é retirada em choque da cela. Vai se encontrar com Frank, que quer que ela vá direto para o avião presidencial, mas Claire quer mandar seus pêsames para a família dele no anúncio de sua morte. Petrov aceita, e diz que irá ecoar suas palavras de conforto, Frank diz que irá agradecê-las e pede para terminarem anunciando o acordo recém-fechado. Enquanto os dois homens negociam essa performance de luto, Claire olha para o longe, impactada com a morte do ativista (esta diferença entre *performance* de luto e *autêntico* luto se provará de extrema importância).

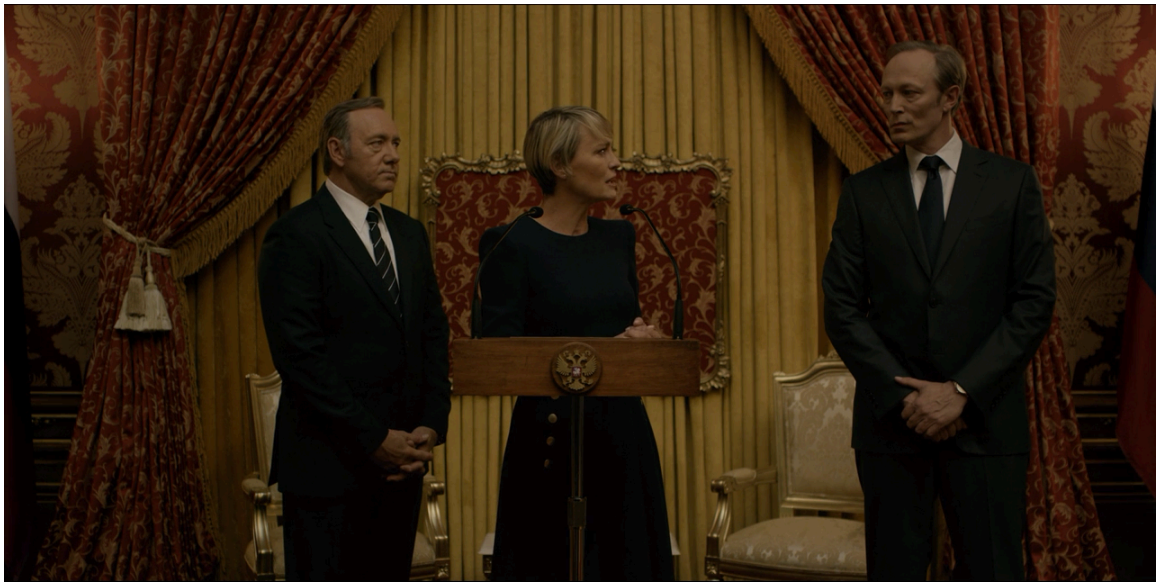
Os três vão para uma coletiva de imprensa, e Petrov passa a palavra para Claire, que manda palavras de simpatia para a família de Corrigan em um discurso pré-aprovado pelo Kremlin. Ela, porém, após ler o texto congela no palanque, em conflito com o que acabou de dizer e o que está sentindo. Sem se conter, Claire admite que na realidade conversou com Corrigan ao longo da noite (o que não era sabido), e que ele se matou pois não queria mentir, e que ela não deveria desonrá-lo agora mentindo. Elogia a sua bravura e sua militância, e diz que se não fosse "essa lei injusta, e a ignorância e intolerância" do governo de Petrov, Corrigan "ainda estaria conosco". Diz que Petrov deveria ter vergonha do que fez, e sai da coletiva sob alvoroço de jornalistas. Frank tropeça em uma desculpa mal-formulada e sai rapidamente atrás de sua esposa, deixando um Petrov humilhado sozinho na coletiva.

---

[65] "Coincidentemente", logo após Frank convencer Petrov a abrir mão de uma declaração sua.

[66] No exemplo canônico de *Nascimento de uma Nação* (D.W. Griffith, 1915), a garota Flora Cameron (Mae Marsh) vai buscar água em um poço, mas um homem negro chamado Gus a segue, pedindo sua mão em casamento e avançando para cima dela. A garota prefere o suicídio a deixar que o ex-escravo a abuse, preservando a "sua virtude" (ou seja, sua cor e virgindade) ao se jogar de um precipício. Em um melodrama no qual o polo do Bem é povoado de brancos superiores e negros submissos, e o polo do Mal povoado por mulatos, a recusa radical à miscigenação racial é a maior comprovação de virtude.

Figuras 1 e 2: A diferença entre o luto negociado privadamente de Petrov e Underwood (Fig. 1, acima, ao fundo) e o luto autêntico e público de Claire (Fig. 2, abaixo).
Fonte: Netflix



Essa atitude de Claire terá consequências duradouras para a série, e não só com relação ao Presidente russo, que irá se vingar sabotando a missão de paz pela ONU e exigindo a demissão dela em troca do fim das tensões. Suas consequências serão muito mais impactantes no que diz respeito ao casamento dos Underwood, pois o que Claire fez não foi só sabotar o acordo com Petrov, mas sim *ter sido autêntica* em um espaço público, ou seja, autenticamente expressar sua visão em público e pior, ir na contramão do que era expressado por Frank.

Esta divisão do casal no espaço público é duplicada em seu espaço privado, pois no voo de volta a Washington os dois têm uma longa e intensa discussão. Claire quer que ele reconheça a bravura de Corrigan, mas Frank se recusa, e ironiza que ter falado com Corrigan não teria lhe dado uma "epifania moral", pois sabe separar "o grande do pequeno". Ela fica nervosa com a intransigência dele e reclama que Corrigan não era pequeno, e foi muito mais corajoso do que ele. Claire também expressa nessa discussão maior consciência dos atos do casal, ao afirmar que os dois "são assassinos", e que precisam também fazer algo "de bom" para além de atingir seus objetivos. Frank, porém, resmunga que nunca deveria tê-la feito Embaixadora e ela, inconformada, afirma que nunca deveria tê-lo feito Presidente, e sai.

Tal demonstração de virtuosismo moral por parte de Claire e, mais importante, essa contraposição entre esse virtuosismo dela e um agressivo autoritarismo dele (gritando que estava feliz que Corrigan tinha morrido, dizendo que coragem é "ficar de boca fechada") são inéditos no contexto da série, onde consciência moral era performada apenas no espaço público, pois contradita no espaço privado por ações opostas por parte dos personagens. Frank, no espaço público, é a imagem do político de *establishment*, polido, obsequioso, moral; no espaço privado, é irascível, violento, abusivo, e inescrupuloso. Esta coerência de Claire entre performance pública e atuação privada é novidade pois, novamente, *autêntica*, alojando Frank no campo da hipocrisia.

É, então, essa autenticidade de Claire que a fará ser identificada, mesmo que momentaneamente, com o campo do Bem, e a hipocrisia de Frank o alojando no campo do Mal. Esta identificação entre autenticidade e o polo do Bem é possível pois os espectadores, que identificam personagens moralmente corretos ao se reconhecerem neles, querem se ver também como autênticos:

> Em termos retóricos, isto significa que é essencial, na composição do drama, colocar os autênticos do "nosso" lado e os hipócritas do lado oposto, [...] pois todos no melodrama procuram identificar os seus valores sociais com a celebração da espontaneidade e o ataque à dissimulação. [67]

É importante lembrar que, se isso é verdade, também o é que séries televisivas contemporâneas são ambíguas na identificação de seus personagens dentro destes campos, e *House of Cards* não faz diferente. Se Claire é autêntica em sua expressão de luto por Corrigan, defendendo na discussão com seu marido uma conduta política que seja pragmática mas não deixe de se balizar por alguma noção de bem comum (como ela afirma, "fazer algo de bom"), não é verdade que ela encarna esse modelo de conduta nas suas próprias ações. Ao longo da série, a vemos agir de forma tão quão ou mais inescrupulosa que seu marido (incentivando, inclusive, sua truculência em diversos momentos). Em duas situações ao longo das duas primeiras temporadas Claire é particularmente fria em suas ações: no segundo episódio da primeira temporada, quando faz sua gerente de escritório demitir metade dos seus funcionários, e em seguida a demite também; e no primeiro episódio da segunda temporada, quando corta o plano de saúde de uma ex-funcionária depois que ela tenta processá-la, parando o tratamento que ela realizava por sua gravidez e ameaçando deixar seu filho "morrer dentro do seu útero". Mesmo quando se desespera no episódio treze da primeira temporada, quando tem um sonho com os filhos de Peter Russo, seu desespero é contido.

Já no fim da segunda temporada, o acúmulo de sua culpa a leva a demonstrações mais claras de desgaste. Durante essa temporada, Claire focou-se em elaborar uma lei que aumentasse a supervisão civil no corpo militar americano no que se refere ao combate ao abuso sexual, após partilhar em uma entrevista sua própria experiência com um estupro. Contudo, para manter uma boa relação com Jackie Sharp, militar da reserva, e garantir que ela conseguisse maioria legislativa para tirar Walker do cargo, Claire tira a proposta de votação, o que enerva outra vítima de abuso que a ajudava a angariar apoio ao projeto. Essa vítima sofre de ansiedade, e a pressão por conta do projeto de lei, somada à desistência de Claire, a levam a ter um surto psicológico e tentar suicídio.

---

[67] XAVIER, 2003, *opus cit*, p. 95.

Claire vai visitá-la na casa de seus pais, e encontra uma moça completamente destruída, que a culpa pela sua situação. Ao chegar em casa, recebe uma ligação da então Primeira-Dama Patricia Walker, que elogia Claire por ser "uma boa pessoa". Isso leva Claire, pela primeira vez, a expressar via "texto da mudez" seu desgosto em suas próprias ações, chorando compulsivamente.

Porém, se essas demonstrações autênticas de culpa e consciência moral são raras e contidas no espaço privado, Claire é mestra em performá-las publicamente, como quando capitaneia ações legislativas contra abuso sexual ou enfrenta o Presidente russo. Isso a torna muito popular, particularmente a partir da segunda metade da temporada e após ser forçada a se demitir do cargo de Embaixadora. Sua crescente presença em eventos de campanha é o que faz Frank se aproximar de Dunbar nas pesquisas e, eventualmente, vencê-la nas primárias do estado americano de Iowa. Sua popularidade no mundo ficcional é um reflexo dessa bem-sucedida performance pública de correção moral, já que a virtude que compartilha com seu marido (sua efetividade, seu pragmatismo para "*get things done*") não pareceria se contrapor à sua moral. Exemplos da relação entre essa performance e sua popularidade ocorrem nos episódios 11 e 12 da terceira temporada, que giram em torno das primárias em Iowa. Em ambos episódios, eleitoras mulheres afirmam que prefeririam votar nela do que em seu marido, elogiam sua honestidade e autenticidade e criticam a falsidade dele. São ainda mulheres bastante diversas, uma senhora com quase 70 anos e membra de um clube sofisticado para mulheres, e uma mulher com seus 30 anos de classe média baixa e filho pequeno.

O que se percebe nesta temporada é que o "pragmatismo impiedoso" de Frank, que até então era eficiente em atingir seus resultados, se torna profundamente ineficiente justamente por conta dessa impiedade e uma crescente falta de tato político. Se, na polarização das temporadas iniciais, Claire e Frank ocupavam o polo de uma conduta política eficiente e inescrupulosa, e seus inimigos (como Walker ou Blythe) o campo de uma conduta politicamente ineficiente e idealista, é deste momento que Frank passa a cada vez mais empacar em um autoritarismo sem resultado, enquanto Claire o supera ao projetar publicamente a imagem de um pragmatismo moral (unindo, mesmo que ilusoriamente, eficiência política e consciência moral).

Figuras 3 e 4: Se autênticas demonstrações privadas de culpa por Claire são raras e contidas (Fig. 3, acima), ela contudo é muito eficiente em suas performances públicas de sofrimento (Fig. 4, abaixo).
Fonte: Netflix.

É a inabilidade de Frank encarnar os valores necessários para a performance da Presidência dos EUA que torna seu pragmatismo ineficiente, como vemos ocorrer ao longo da temporada, onde sua falta de piedade ou é pouca (como no caso do juiz Jacobs) ou exagerada (como no caso de Jackie Sharp); de qualquer forma, seja abrandando seu estilo ou carregando-o de raiva, não consegue atingir seus objetivos, e para isso devemos comparar sua atuação com o que se projeta, dentro do imaginário americano, ao cargo de Presidente.

Uma útil e importante análise dos valores morais investidos no cargo de Presidente dos EUA se encontra na obra de Wilbur Zelinsky (1988) sobre as fundações simbólicas do nacionalismo americano. Zelinsky inicia o capítulo que discutirá a noção de ídolos públicos[68] conceituando seu objeto de análise: não está aqui interessado em feitos heroicos de indivíduos, mas sim no "grupo de imagens personalizadas [...] que são importantes, quiçá essenciais, para nutrir um senso de comunidade nacional" (ZELINSKY 1988, p. 20), figuras ideais que ajudaram a formular e manter a Nação estadunidense e portanto forjar o Estado americano; tais figuras materializam os "valores, significados e aspirações centrais de uma grande população" (*idem*, *idem*).

Após analisar figuras imateriais que povoam o imaginário simbólico dos EUA desde os tempos de colônia, como a *Miss Liberty* e o *Tio Sam*, se volta às figuras do momento da Revolução, em particular a figura de George Washington, visto como "representando a própria alma da Nação, ou Estado-Nação, como sendo a melhor encarnação de seus ideais e de sua cultura" (*idem*, p. 30). Sua figura, tanto em vida quanto após sua morte, passou por um processo de verdadeira deificação, na medida em que a mitologia em torno do homem separava o sujeito real da imagem que se criava dele, tornando-o com o passar do tempo modelo de conduta e representação ideal da Nação. Após ele, outros personagens dessa geração de Pais Fundadores ascenderam ao status de semideuses, como Benjamin Franklin, Alexander Hamilton, Lafayette, e Thomas Jefferson.

---

[68] No original, *public eidolons*. Uma tradução literal de *eidolons* seria talvez "aparição", já que um *eidolon* seria uma figura espectral, quase fantasmagórica, frequente na literatura grega clássica para classificar alguém que não estaria nem viva nem morta. Contudo, como os *eidolons* que Zelinsky analisa são adorados pela grande população e são símbolos nacionais muito populares, preferi traduzir por "ídolos", mesmo que essa palavra talvez dê a ideia de um objeto real reverenciado.

É contudo com o "fenômeno" de Abraham Lincoln que a "câmara mais alta do Panteão Americano" é completamente povoada (ZELINSKY 1988, p. 46). A complexidade de sua personalidade, seu caráter mundano, sua praticidade, seu dom de oratória, tudo o qualificava para ser alçado a ídolo público; mas são as circunstâncias de sua morte, assassinado no teatro em plena Sexta-Feira Santa e nos últimos suspiros da mais divisiva guerra da História dos EUA, que "melhor explicam a verdadeiramente extraordinária força emocional que ele possui entre os americanos e sua imediata transfiguração à santidade" (*idem*, *idem*).

Um dos aspectos mais importantes desta santificação de Lincoln é a consequência que acarretou para a Presidência dos EUA em si: é com Lincoln que o processo de "santificação" da Presidência, iniciado durante a administração de Andrew Jackson, atinge um novo patamar de enobrecimento, num nível que "nem o mais medíocre ou falso dos novos ocupantes da Casa Branca conseguiu seriamente manchar sua sacralidade" (*idem*, p. 47).[69] Após Lincoln, nenhum outro presidente atingiu o consenso nacional que o alçasse ao status de ídolo público, seus feitos heroicos não bastando para os transformarem em figuras míticas ao estilo de Washington ou Lincoln, não tanto por suas contradições individuais como enquanto consequência de uma era "não heroica" (*idem*, p. 62).

A partir do fim do século XIX e início do XX, ídolos públicos com pretensões nacionalistas se tornam cada vez mais generalizados e anônimos; e, de todos os ídolos públicos, aquele cuja despersonalização acarretou maiores mudanças nacionais foi a Presidência moderna. É importante, aqui, diferenciar o ocupante do cargo, o Presidente em si, e o cargo da Presidência, já que é o segundo que angariou poder simbólico em tal quantidade que uma ascensão ao Salão Oval significaria "instantâneo enobrecimento" (*idem*, p. 57). Tal processo se desenvolveu ao longo do tempo: é a partir de Andrew Jackson que a Presidência começa a ganhar ares sagrados, algo que ganha um salto qualitativo com Abraham Lincoln e, com Franklin Roosevelt, se firma como a entidade sacerdotal que é desde então.

---

[69] Não por acaso, uma imagem recorrentemente usada para divulgação do seriado é a imagem de Frank sentado no lugar de Lincoln no trono do *Lincoln Memorial*, com as mãos sujas de sangue.

De fato, o escritório da Presidência foi ao longo do tempo concentrando um poder "imensamente maior em termos de influência política e prerrogativas" institucionais, mas por maior que seja seu poder de decisão, seu real poder "fundamentalmente reside, em grande parte, no seu recurso mais primordial: o simbolismo e a imagem de seu cargo" (ZELINSKY 1988, p. 57). De acordo com Robert Nisbet, teria havido uma crescente "centralidade na *imagem* do Presidente e, com isso, um aumento constante de atenção no Presidente pela imprensa e público igual" (NISBET, 1975, p. 29). Essa dependência chegou ao ponto em que se tornou vital para a manutenção do Estado-Nação americano a contínua atualização da carga simbólica em torno da Presidência. A conclusão de Zelinsky é que

> como o Estado se tornou a mais dominante e central instituição dos EUA, houve um crescimento paralelo da potência dos dois mais robustos pilares simbólicos nos quais o Estado se suporta: a Presidência e a bandeira.[70]

Fica claro, ao observar a trajetória de Frank rumo à Presidência, que este personagem não bebe da fonte cívica dos ídolos públicos, na medida em que seu caminho é manchado de sangue (não produzido por batalhas históricas) e escândalos. Ao invés de relacionar o cargo com uma espécie de "religião em um Estado secular" (NOVAK, 1974, p. 4 *apud* ZELINSKY, 1988, p. 58), Underwood vai escancarar o caráter performático dessa figura e apontar para o uso político e conveniente de seu simbolismo. Em vez da Presidência ser um *lócus* de engrandecimento público e dever cívico, é palco de uma violenta e feroz disputa por poder.

Essa amoralidade do personagem é ressaltada pelos apartes que Frank faz. Mesmo nos momentos em que veste a carapuça e encarna os elevados valores democráticos que se espera de um Presidente, ele inevitavelmente irá virar para a câmera e cinicamente denunciar a performatividade de suas ações, que aquilo está sendo calculadamente feito para se chegar a determinado fim. O sacerdotal que Zelinsky identifica com a Presidência só surge quando é conveniente para o protagonista. Essa contradição entre os valores inscritos no cargo e a amoralidade do personagem, apesar de útil para a transmissão da

---

[70] ZELINSKY, Wilbur. **Nation into State**: the Shifting Symbolic Foundations of American Nationalism. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1988, p. 57.

mensagem do melodrama, é fatal para suas aspirações presidenciais, porque mesmo ocupando o cargo por três temporadas, não conseguirá mantê-lo sem constante crise e necessidade de aplicação de força bruta, o que se torna mais claro na quarta e na quinta temporadas, quando Frank necessita utilizar de ameaças terroristas para conseguir vencer a eleição. Parece, enfim, se aproximar mais da figura do *frontiersmen*, americanos que no século XIX irão expandir brutalmente e à força a fronteira americana em direção ao Oeste, do que da figura dos "Pais Fundadores".[71]

Contudo, seria simplista entender a "lição final" da série como uma simples reafirmação dos valores liberais inscritos no cargo da Presidência, em que um caráter obsequioso e moral perante a política é positivado, e um caráter populista e autoritário negativado. Diversos personagens ao longo da série personificam esses valores, como o Presidente Walker, a procuradora e depois candidata Heather Dunbar, ou o deputado e depois Vice-Presidente Donald Blythe, contudo sua falta de pragmatismo é no fim a sua derrota: Walker não tem tato político em lidar com Underwood após sua eleição, e posteriormente não percebe que traz uma serpente em seu gabinete ao nomeá-lo Vice-Presidente. Dunbar se enrola em um imbróglio judicial na quarta temporada, e incorre no erro político de considerar mais honroso e correto contar uma comprometedora verdade para as câmeras e para o público, sob a esperança de que esse senso de correção fizesse seus eleitores deixarem passar sua falha. Pelo contrário, eles a abandonam, e ela acaba desistindo da campanha presidencial e da vida pública.

Finalmente, Blythe é, como já descrito anteriormente, um político idealista e ineficaz que na segunda temporada flexibiliza seus ideais para conseguir maior sucesso legislativo. Isso o faz chegar a Vice-Presidente de Frank a partir da terceira temporada, contudo seu ainda forte idealismo o fará fraquejar quando, na quarta temporada, se vê obrigado a assumir o governo americano enquanto Underwood fica entre a vida e a morte. É completamente incapaz de lidar com uma crise com a Rússia, e fica à mercê de Claire, que assumirá *de facto* o governo e conseguirá passar por cima de Petrov e solucionar a crise diplomática.

---

[71] Richard Slotkin faz uma abrangente análise do mito da fronteira no imaginário americano em seu *Gunfighter Nation*. Ver: SLOTKIN, Richard. **Gunfighter Nation**: the Myth of the Frontier in Twentieth-Century America. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

O que a série parece querer "dizer", de forma melodramática, é que uma eficiência política pragmática seria *melhor* do que uma atitude idealista e moral, não que os elementos são antitéticos. O ideal parece ser um pragmatismo político (o "*get things done*" tão exaltado de Frank e Claire) que não se contraponha a uma moral política, crucial para a manutenção da "sacralidade da Presidência", que a série amplamente defende. Ou seja, um moralismo *à serviço* de um pragmatismo, e não um fim em si mesmo. Essa interpretação de *House of Cards* é validada na entrevista que Beau Willimon, o criador da versão americana da série, dá junto com Ken Burns no Paley Center for Media, em Nova York. Na entrevista, já citada no capítulo anterior, Willimon defende uma noção pragmática da política e a capacidade de políticos chegarem a um acordo de mútuas concessões, em que os ideais das diferentes partes não é impeditivo para se chegar a um acordo. O que Willimon parece ir contra, tanto na sua escrita quanto em suas entrevistas, é qualquer radicalismo político que negue o *compromise*.

Porém, o que vemos na série não é o triunfo de uma eficiência política pragmática e balizada por valores morais. Claire irá crescer nos degraus do poder em Washington, se tornando candidata a Vice-Presidente da chapa de Frank na quarta temporada e, na quinta, Presidente-em-exercício, depois Vice-Presidente, e finalmente Presidente dos EUA. Mas sua coincidência momentânea no polo do Bem quando confronta Petrov e Frank, que ajuda dar contorno a uma conduta política que a série considera ideal, não quer necessariamente dizer que ela seja representante dessa mesma conduta. Antes dos incidentes da terceira temporada ela já tinha se provado da mesma estirpe de Frank, mesmo que em certos momentos demonstrasse certa culpa e consciência das consequências de suas ações. E mesmo após se separar de seu marido no final da temporada, nos anos seguintes voltarão a trabalhar em equipe na medida em que resolvem temporariamente os desequilíbrios internos após o atentado que quase mata Frank. É na quinta temporada que o autoritarismo descabido dele vai eventualmente perder para o pragmatismo inescrupuloso, porém mais nuançado, dela, quando ele acaba enrolado em processos de impeachment no Congresso federal (com acusações contra crimes que ele comete ao longo das quatro temporadas anteriores) e acaba renunciando, esperando que ela enquanto Presidente o perdoe das acusações criminais. Na última cena, Claire não só não anuncia um perdão ao seu marido como, sozinha no Salão Oval, quebra

a quarta parede anunciando para os espectadores que agora era "sua vez" – sinalizando não só sua traição a Frank, mas sua nova posição como protagonista da série, dialogando diretamente com seu público de forma até então reservada a ele.

Seu triunfo sobre seu cônjuge não se dá por uma atuação ao mesmo tempo pragmática e ética; pelo contrário, suas demonstrações de culpa e momentos de expressão de correção moral são raramente autênticos, sendo constantemente performances calculadas mais bem-sucedidas na sua realização pública do que as de seu marido. Mas se esse modelo ideal de eficiência política ética só pode ser aludido na personagem de Claire, sem nunca assumir de fato uma representação genuína, isso talvez se deva menos por incapacidade constitutiva das personagens e mais pela visão que a série tem do contexto político americano contemporâneo, marcado por traições e interesses pessoais e não por um senso de dever cívico. A política em *House of Cards* é retratada como um jogo de cena onde por trás de uma performance de moralidade política se esconde uma realidade de disputas ferrenhas por poder individual. Contudo, essa desmistificação dos locais sagrados da política institucional americana e dos valores morais inscritos a eles não deixa de aludir a um desejo nostálgico de retorno a um modelo idealizado de eficiência política e correção moral.

2.4 – Pragmatismo moral: o espaço da inocência inalcançável

É de grande importância para o Melodrama que o Bem, devidamente reconhecido e localizado, almeje retornar a um "espaço da inocência" (BROOKS, 1976, p. 29), perdido no início da ficção ou apenas aludido no universo diegético. De acordo com Linda Williams, um final feliz "recupera algo deste espaço", enquanto "um final triste irá lamentar" sua perda (WILLIAMS, 2012, p. 525). Normalmente, se localiza "em uma infância distante, ou mesmo em um 'naqueles tempos'[72] imaginado, mas é importante para a formação da legibilidade moral que ao menos *pareça* possível" (*idem*, *idem*):

> Mesmo que esse espaço não seja literalmente representado, e a narrativa não possa começar lá, mesmo que ela nunca tivesse sido possuída, as mais duradouras formas do modo são

[72] No original, *back in the day*.

> comumente impregnados de nostalgia por um espaço virtuoso que gostamos de pensar que uma vez possuímos, seja na infância ou no passado distante da nação.[73]

O "espaço da inocência" de *House of Cards* seria a capital Washington, com suas instituições sacralizadas e espaços de poder ritualizados. Porém, a descrição que a série realiza desse centro de poder, que desmistifica essas instituições e desnuda as práticas escusas que se encontram por trás do discurso e da performance, desautoriza que a Washington contemporânea seja o lócus inconteste de virtuosismo político. Frente à impossibilidade de se encontrar uma conduta política exaltável no tempo presente, a série irá encontrar o espaço perdido da virtude em um tempo anterior ao da ação: nos anos 30, e no casal presidencial Franklin Delano e Eleanor Roosevelt.

Os primeiros a aludirem à possibilidade de uma comparação entre os Underwood e os Roosevelt são Beau Willimon e Ken Burns na entrevista de 2014, não por acaso anterior às filmagens da terceira temporada da série e intitulada, justamente, "Os Roosevelt conhecem os Underwood". O título, aludindo ao fato que, de um lado, Willimon acabava de lançar a segunda temporada da série e, de outro, Burns estava lançando uma minissérie documental centrada na família Roosevelt, deu impulso a diversas comparações entre os casais, dentro do que seria uma característica partilhada entre eles – a eficiência política independente de idealismo.

Ao discutirem sobre a importância do "*compromise*" e criticarem a paralisia decisória do Congresso americano que, para eles, decorreria de uma crescente partidarização da política americana, os entrevistados exaltam as qualidades políticas de Franklin e Eleanor Roosevelt, considerando o duradouro governo dele (1933-1945) uma "era de ouro" da política americana. Tanto Willimon quanto Burns associam o casal ao que chamo de "pragmatismo moral", pela capacidade que ambos teriam de associar, de um lado, um profundo senso de responsabilidade e nobreza perante a Presidência e, de outro, uma atitude pragmática perante a necessidade de costurar acordos e realizar concessões para promover sua própria agenda política.[74] Teria sido assim que Franklin

---

[73] WILLIAMS, Linda. **Playing the Race Card**: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O.J. Simpson. Princeton: Princeton University Press, 2001, p. 28.

[74] De acordo com Zelinsky, tanto aliados quanto inimigos de Franklin Roosevelt "eram profundamente elogiosos do poder de sua personalidade e oratória". Ver: ZELINSKY, 1988, *opus* cit, p. 49.

consegue o feito inédito de ganhar quatro eleições consecutivas, emplacar seu programa econômico keynesiano chamado *New Deal*, criar a Seguridade Social dos Estados Unidos, além diversos outros duradouros programas governamentais; e Eleanor Roosevelt, enquanto primeira Embaixadora dos EUA perante as Nações Unidas, a aprovação da Declaração Universal dos Direitos Humanos.

A comparação dentro do universo diegético da série vai além da alusão, como no fato de Frank[75] ser Presidente dos EUA e sua esposa querer ser Embaixadora na ONU[76]; ela é literal e explícita, e indícios já surgem na segunda temporada. No décimo episódio, Frank vai ao escritório de Jackie para reclamar que ela não apoiava o projeto de lei de Claire sobre abuso sexual no corpo militar. Logo que se encontram, ele repara que ela pendurou um quadro de Roosevelt na parede, e os dois passam a elogiá-lo como alguém que "fazia o que tinha que ser feito", alguém com fortes crenças mas que conseguia negociar quando necessário. Já na terceira temporada, os comentários já são mais explícitos, como quando Frank apresenta ao público em um pronunciamento seu programa de geração de empregos *AmWorks*, no segundo episódio da temporada. Ele se utiliza de uma citação de Roosevelt[77] e afirma que, como o *New Deal*, seu programa teria a capacidade de "reinventar o Sonho Americano" (apesar de paradoxalmente propor o desmantelamento dos programas de seguridade social inaugurados pelo mesmo *New Deal*).

A alusão à Roosevelt e seu pragmatismo bem-sucedido se torna, enfim, comparação entre os casais no sétimo episódio da temporada, seguinte à viagem para a Rússia e à briga em que irão se contrapor moralmente. O episódio retrata o mês seguinte da volta deles, começando com os momentos posteriores à discussão dentro do avião presidencial e a sua chegada em Washington, quando mal se falam e vão para os seus respectivos quartos. Apesar de voltarem a falar o mínimo necessário entre si, dois momentos irão pontuar a permanente tensão entre os dois: no primeiro, Frank e Claire posam para o retrato presidencial, e Frank reclama depois que ela recuou do seu toque

---

[75] Apesar de seus primeiros nomes serem similares, Roosevelt era Franklin, enquanto Underwood é Francis.

[76] Na realidade, Eleanor Roosevelt não foi nomeada por seu marido, que faleceu pouco antes da fundação da Organização das Nações Unidas, mas pelo seu sucessor e Vice-Presidente Harry Truman.

[77] A citação aparece em um dos clipes da minissérie de Ken Burns sobre o casal, tocados durante a entrevista com Willimon, mas este jura em entrevista posterior com Alex Gibney (essa também no Paley Center e também indisponível para acesso remoto) que já queria usar a citação antes de participar dela.

quando ele colocou a mão em seu ombro, e eles discutem; no segundo, Frank grita com Claire em uma reunião ministerial, quando ela apresenta uma proposta que ele considera mal pensada – depois dessa reunião, brigam no Salão Oval e reconhecem, pela primeira vez, as coisas que disseram no avião. Esses momentos de tensão entre o casal são entrecortados por cenas deles já reatados no mês seguinte, o episódio indo e voltando entre a volta de Moscou e a resolução (temporária) da briga do casal. Também é mostrado um grupo de monges tibetanos que passam o mês na Casa Branca realizando um trabalho ritualístico, que consiste em produzir uma intrincada mandala usando pós coloridos.

O ponto de virada dessa briga ocorre pouco depois da metade do episódio, no final do segundo ato. Nele, Frank faz um pronunciamento, via rádio, comemorando o ato de criação da Seguridade Social por Roosevelt, e posteriormente vai ao Memorial dedicado ao ex-Presidente, localizado em Washington. Cenas de Frank andando pelo Memorial sozinho, vendo as estátuas de Franklin e Eleanor separadas por um muro, são montadas paralelamente a cenas de Claire admirando o trabalho dos monges.

À noite, ele vai ao quarto dela e conversam francamente, ele fala das estátuas separadas e sozinhas e ela fala que queria ter admirado o trabalho dos monges junto com ele. Eles concordam que precisam fazer algo com relação à essa crise. A solução que encontram é um retorno ao começo de sua relação: ela pinta o cabelo da sua cor natural (castanho, em vez do usual loiro) e eles vão à Carolina do Sul refazer seus votos de casamento na igreja em que o celebraram. Paralelamente, os monges terminam sua mandala e fazem um ritual de limpá-la inteira, colocar o pó em uma urna e despejá-lo em um riacho. O procedimento de criação e posterior destruição da obra, assim, simbolizaria o trabalho duro de se manter um casamento (o processo de criação envolve despejar cuidadosamente pós coloridos em linhas específicas), e a necessária renovação que ele requer de tempos em tempos (como sua destruição e despejo no riacho), paralelo que se completa com Frank presenteando Claire com uma foto da mandala terminada e um cartão relacionando diretamente seu casamento com a imagem.[78]

Dessa forma, em consonância com a máxima melodramática do "social expressado como o pessoal", a comparação política entre os casais, que enuncia o

[78] Claire segura a foto momentos antes de abandonar Frank, no final da temporada.

comentário de *House of Cards* em defesa de um pragmatismo moralizado e a localização deste "modelo ideal" na Presidência Roosevelt, deve ser espelhada e expressada como uma comparação pessoal, em que a crise do casamento dos Underwood se resolve na comparação com o casamento dos Roosevelt. É pela comparação entre os casamentos que se completa a comparação política entre o casal ficcional e o real.

Porém, se os casais são comparados, os Underwood não podem ser vistos como representando ficcionalmente os Roosevelt, na medida em que Claire e Frank são profundamente amorais e aludem a um senso de correção moral apenas quando conveniente. Além disso, Frank se afasta progressivamente do modelo de eficiência política que ligaria os casais, afastamento representado não só pelo seu crescente autoritarismo e incoerência com os valores morais inscritos na Presidência, mas também pela sua contraposição com o legado de Roosevelt. Se Frank se compara com Franklin em mais de uma ocasião, ele contudo passa boa parte da terceira temporada tentando desmantelar o legado político do mesmo. O melhor exemplo é *AmWorks*, o programa de geração de empregos de Underwood. Se para o personagem o programa tem "o escopo do *New Deal*", ele todavia é na prática o desmantelamento dessas mesmas políticas Rooseveltianas, na medida em que o financiamento para a criação de empregos viria do enxugamento da Seguridade Social e de outros programas federais de proteção ao trabalhador. Ou seja, pleno emprego às custas de sua precarização.

Frank responde a essa contradição entre sua comparação com Roosevelt e suas ações para acabar com seu legado em seu discurso no segundo episódio, afirmando que apesar de admirá-lo e reconhecer seu legado duradouro, acredita que o "Sonho Americano" falhou e que os direitos sociais ganhos entre os anos 1930 e 1960 estão quebrando o país, a única solução sendo o retorno ao que considera a essência do "espírito americano": o do empreendedorismo, em que americanos "fazem seu próprio futuro", e não o tem "dado a eles".

No supracitado sétimo episódio, quando Underwood faz seu pronunciamento no rádio, ecoa não só o anúncio de Roosevelt da criação da Seguridade Social, mas o icônico uso deste meio pelo então Presidente para a promoção de seus programas sociais e de um sentimento de unidade nacional nos anos da Grande Depressão e a Segunda Guerra

Mundial.[79] Ele reconhece essa referência, mas passa o pronunciamento afirmando que a legislação de direitos trabalhistas envelheceu e deve ser reposta por algo novo, que represente os "novos tempos", e exemplifica este "novo" com *AmWorks*. O fracasso dessa estranha mistura de neoliberalismo e sentimento nostálgico poderia assim ser lido como uma representação ficcional da esperança que os autores depositam na resiliência do legado Rooseveltiano. Dentro do ambiente polarizado e corrupto que a série identifica como sendo a Washington contemporânea, não encontramos figuras que representassem esse ideal de pragmatismo moral, pois, mesmo em personagens em quem traços desse modelo poderiam ser encontrados, como em Heather Dunbar e Claire Underwood, o moralismo engessado de Dunbar e o pragmatismo inescrupuloso de Underwood impedem que elas cheguem ao equilíbrio entre eficiência e correção idealizado no casal Roosevelt. Resta, assim, para os autores apontar para esse passado "glorioso", e convidar seus espectadores a reconhecerem o desmonte do Sonho Americano, a precarização da classe média, a generalização da corrupção na política, e o esgotamento do modelo governamental da antes "cidade no topo da montanha".[80]

Essa nostalgia pelos Estados Unidos "daqueles tempos" deve ser vista com um olhar crítico, pois denuncia o que Wendy Brown irá chamar de "melancolia da Esquerda" (BROWN, 1999), fazendo uso da expressão que Walter Benjamin (2012) usa para as Esquerdas europeias dos anos 1930 e adaptando seu uso para as Esquerdas ocidentais pós década de 1980. Em dois estudos seminais sobre o advento do neoliberalismo no Ocidente, os perigos que ele representa para a noção de democracia liberal e a reação das Esquerdas a este momento histórico (BROWN, 1999; 2005), a autora irá acusar os movimentos de esquerda de uma certa apatia frente aos desdobramentos conservadores contemporâneos, onde o saudosismo por um passado glorioso imaginado não só apaga as contradições deste passado, como também "excede qualquer investimento

---

[79] Frank Kelleter analisa a intersecção entre os chamados *Fireside Chats* de Roosevelt, o rádio como meio de comunicação de massas, a serialidade do programa, e seu papel na consolidação de uma unidade nacional. Ver: KELLETER, Frank. Trust and Sprawl: Seriality, Radio, and the First Fireside Chat. In: HARTWIG, Marcel; et al. (eds.) **Media Economies**: Perspectives on American Cultural Practices. Berlim: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2014, p. 43-61.

[80] A frase, no original *City upon a hill*, é do Sermão da Montanha proferido por Jesus Cristo no Novo Testamento, e é usada desde a colonização dos EUA para caracterizar o que seria a posição "única" dos EUA no mundo de acordo com a doutrina do excepcionalismo americano.
Ver: https://en.wikipedia.org/wiki/City_upon_a_Hill. Acessado em: 10/08/2018.

contemporâneo em mobilização política, aliança, ou transformação" (BROWN, 1999, p. 19).

Linda Williams se apropria desta discussão em sua análise sobre *The Wire*, compreendendo a noção de justiça empregada nesta série como um "exagerado luto por uma democracia liberal que talvez nunca tenha realmente existido" (WILLIAMS, 2012, p. 540). Essa nostalgia, em *The Wire*, com relação às instituições sociais de outrora é cristalizada na segunda temporada, focada em um sindicato de estivadores de Baltimore, que relembram em longas noites no bar um período de maior oferta de emprego, estabilidade salarial e importância social da classe média urbana. Esta dependência em um passado idealizado, para Williams (a partir de Brown) fetichiza "os imperfeitos valores e instituições democráticas" (WILLIAMS, 2014, p. 206). Seu "naqueles tempos" é o "Sonho Americano que nunca foi realizado para muitas minorias e mulheres, apesar de sua ideologia continuar sobrevivendo em pequenas formas" (*idem*, p. 206-7).

House of Cards, ao denunciar uma generalizada falta de escrúpulos na política americana recente, e exaltar um modelo de conduta que para Willimon teve sua maior expressão na administração Roosevelt,[81] reproduz esse mesmo sentimento nostálgico que inadvertidamente mascara as contradições do governo de Franklin Roosevelt, como sua recusa em apoiar legislação anti-linchamento no auge da perseguição de negros no Sul por medo de perder as eleições de 1936,[82] e impede a série de propor uma análise engajada com o contemporâneo. Ao criticar uma partidarização no cenário político americano que levaria a uma paralisia decisória unicamente em termos de eficiência política e pragmatismo, a série abandona uma possível crítica que levasse em conta o aspecto econômico dessa partidarização e o crescente peso de uma racionalidade econômica no cenário político com o advento do neoliberalismo (ver BROWN, 2005).

A série não só abandona essa possível crítica, mas abertamente a nega. Uma das ideias de Underwood mais defendidas na série é a ideia de que "poder é melhor do que dinheiro". No segundo episódio da primeira temporada, Frank nos apresenta essa ideia por meio de um aparte, dizendo que:

---

[81] Porém característico de um modelo de política americano que perde força depois dos anos 1960.
[82] Ver: https://www.naacp.org/nations-premier-civil-rights-organization/naacp-history-costigan-wagner-act/. Acessado em: 10/07/2018.

"*Dinheiro é a McMansion em Sarasota que começa a desmoronar depois de dez anos. Poder é o antigo prédio de pedra que se mantém em pé por séculos. Eu não consigo respeitar alguém que não veja a diferença.*"

Tal ideia, que ele continuamente defende por meio de apartes ao longo da série, não se sustenta sequer no próprio universo diegético: na terceira temporada, já enquanto Presidente, Frank precisa angariar financiamento para sua campanha de eleição, e se vê incapaz de conseguir apoiadores. Sem o financiamento, precisa capitular e defender que não vai se candidatar, somente para conseguir resultados positivos em seu governo para então anunciar sua candidatura, quebrando a própria palavra. Por mais que o personagem afirme que Dinheiro é mais importante do que Poder somente em momentos como o de eleições, essa afirmação é insensata se pensarmos que eleições são a cada quatro anos, e políticos dependem de quantidades crescentemente vultuosas de dinheiro para financiar suas campanhas, se tornando então dependentes de grandes doadores e corporações.[83]

Esse vínculo entre financiamento de campanha e necessidade de corresponder com ações legislativas ou governamentais é expresso na relação de Underwood com a corporação Sancorp durante a primeira temporada, em que ele se compromete a ajudar a empresa com ações legislativas e em troca ela o financia e a seus aliados.[84] Isso demonstra que, apesar de seu apego a uma análise política que não leve em conta a importância que o capital econômico possui neste cenário, a série ainda representa, com certa fidelidade, este mesmo cenário. Mas, apesar de *House of Cards* representar com alto grau de realismo[85] o cenário político americano contemporâneo, a série ainda projeta o desejo nostálgico de um retorno a um passado marcado por um pragmatismo moral, paradoxalmente idealizado.

Para, então, discutir a relação entre o realismo na representação da realidade política e o desejo melodramático de um retorno a um passado idealizado, devemos entrar na terceira parte desta dissertação, e compreender como a série se engaja com o período

---

[83] Para mais, ver: https://www.nytimes.com/2017/09/20/opinion/democracy-drowning-cash.html. Acessado em: 10/07/2018.

[84] Como, por exemplo, doando para a criação de uma biblioteca, em nome de Underwood, na sua *alma mater*.

[85] Realismo este, como dito, extremamente necessário para a atualização do modo melodramático.

que retrata, e como este mesmo período será marcado pelas representações possibilitadas por ela.

3 – Entre ficção e realidade: a série e o "mundo real"

Um ponto de destaque de "*House of Cards*", deixado de lado até agora na presente análise, é a forma como a série retrata o cenário político americano contemporâneo. Quando lançada, em Fevereiro de 2013, diversas críticas apontavam justamente como o retrato, apesar de ficcional, ressoava com a realidade, seja em pontos específicos da conjuntura política[86], seja em relação a um cenário mais abstrato de "como as coisas funcionam".[87] Ficou célebre, nesse sentido, o comentário que o ex-Presidente dos EUA Bill Clinton fez para Kevin Spacey, seu amigo de longa data, sobre a política na série: para o ex-Presidente e ex-Governador do Arkansas 99% da trama da série é real, a única coisa errada é que Underwood "nunca passaria uma reforma educacional tão rápido".[88]

Tal relação entre ficção seriada e realidade retratada teria chego ao ponto da série conseguir "prever" o cenário político futuro, algo muito especulado pela eleição de Donald Trump. As constantes comparações entre pontos da trama da quinta temporada e ações da nascente administração Trump[89] chegaram ao ponto de Robin Wright brincar, em entrevista, que Trump se inspirava na própria série.[90] Essa aparente inversão, onde o mundo diegético passa a influenciar o extradiegético, é melhor exemplificada em uma imagem da terceira temporada: em seu terceiro episódio, quando o Presidente russo Viktor Petrov vai visitar o Presidente Underwood na Casa Branca, os dois tiram fotos para a imprensa no Salão Oval. A imagem de Underwood estendendo a mão para Petrov,

---

[86] Ver, por exemplo, a crítica de Alexis Coe no *The Atlantic* da primeira temporada: https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/02/the-very-real-history-behind-the-crazy-politics-of-house-of-cards/273370/. Acessado em: 16/07/2018.

[87] Uma interessante análise se encontra na crítica de Ari Melber, também no *The Atlantic*: https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/02/the-terrible-true-insight-of-house-of-cards-bad-people-run-dc/273063/.Acessado em: 16/07/2018.

[88] Em referência a reforma que Underwood consegue aprovar em apenas seis meses na primeira temporada. Ver: https://gotham-magazine.com/kevin-spacey-on-house-of-cards-saving-the-planet. Acessado em: 16/07/2018.

[89] Seja listando as comparações: https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/05/house-of-cards-season-5-trump; ou em questionários estilo "Quem disse isso?": https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/may/29/who-said-it-donald-trump-or-frank-underwood. Acessados em: 16/07/2018.

[90] Ver: https://veja.abril.com.br/entretenimento/trump-rouba-nossas-ideias-brinca-atriz-de-house-of-cards/. Acessado em: 16/07/2018.

que a olha pausadamente antes de cumprimentá-la, é estranhamente similar a uma imagem tirada de Trump, já Presidente, estendendo a mão para Vladimir Putin.[91]

A série, porém, além de estabelecer essa dinâmica relação com a conjuntura política de seu país de produção, consegue estabelecer também algo similar em outros contextos, demonstrando novamente sua capacidade, enquanto melodrama, de evocar valores considerados universais. Um exemplo notável é o do Brasil, onde a série passou a ser usada por seus telespectadores brasileiros como comparativo para a crise política que se consagrou no país após a reeleição de Dilma Rousseff em 2014. O mais comum exemplo foi a constante comparação feita entre Frank Underwood e o ex-deputado federal Eduardo Cunha, iniciada de forma sutil e genérica ao igualar a habilidade que os dois teriam de manipular Congressos, como em um vídeo da TV Estadão onde descrevem o poder de Cunha com a música de "*House of Cards*" tocando ao fundo.[92] A comparação se torna tão corriqueira, sendo feita inclusive pela imprensa internacional,[93] que entrevistadores perguntam dela tanto para Cunha quanto para Spacey, o ator achando tal comparação "interessante", mas o político reclamando de ser comparado com um "corrupto, assassino, e homossexual".[94]

O objetivo deste capítulo, assim, consiste em analisar esta relação, compreendendo como elementos extradiegéticos entram na diegese da série e como essa diegese, por sua vez, influencia seu tempo histórico. Ao fim, quero abordar como o conteúdo político da série consegue extrapolar o seu próprio contexto sócio-político, usando como exemplo de análise a apropriação do conteúdo da série para comentário político do Brasil contemporâneo.

---

[91] Ver: http://www.consumidormoderno.com.br/2017/07/07/trump-e-putin-esta-mexendo-com-os-fas-de-house-of-cards/. Acessado em: 16/07/2018.
[92] Assista em: https://www.facebook.com/estadao/videos/1276089245739468/. Acessado em: 16/07/2018.
[93] https://www.washingtonpost.com/world/the_americas/brazilian-oppositon-leader-eduardo-cunha-has-his-sights-on-the-presidency/2015/05/28/37efa0c6-03d7-11e5-93f4-f24d4af7f97d_story.html?utm_term=.0be533a690c5. Acessado em: 16/07/2018.
[94] Para a entrevista de Spacey, ver: https://emais.estadao.com.br/noticias/tv,kevin-spacey-comenta-comparacao-entre-frank-underwood-e-eduardo-cunha,70001697455; para a afirmação de Cunha, ver: https://www.cartacapital.com.br/politica/house-of-cards-e-a-politica-brasileira-667.html. Acessados em: 16/07/2018.

Fonte: Netflix

Fonte: REUTERS/Carlos Barria

Figuras 5 e 6: O encontro ficcional (acima) antecipa o encontro real (abaixo).

3.1 – Paralelos entre história e estória: a série e sua conjuntura

Ao tentar definir de forma ampla o que seria o modo melodramático no capítulo anterior, afirmei que nem de longe poderia ele ser considerado antitético ao realismo, porque possuem entre si uma relação de interdependência, não de contradição. Interdependência essa que não é exatamente igualitária: de acordo com Linda Williams, o melodrama "empresta do realismo porém o realismo serve o melodrama do *pathos* e ação" (2001, p. 38). É a partir deste empréstimo que o melodrama é capaz de se reinventar e "se fazer moderno", ao "adaptar as mais recentes conscientizações de problemas sociais e falhas da justiça para fins melodramáticos" (WILLIAMS, 2012, p. 530). Dessa forma, ele "recruta o realismo para gerar repúdio" contra realidades que podem e devem ser mudadas (*idem*, *idem*).

Para Christine Gledhill, essa relação produz um melodrama marcado pela "tensão entre símbolos atávicos e os discursos que os recuperam para novas construções da realidade" (1987, p. 37). Para a autora, a questão central aqui é o grau em que "o texto melodramático trabalha tanto em um nível 'imaginário'", que seria interno à obra em questão, quanto "no nível realista", que seria referente ao "mundo fora do texto" (*idem*, *idem*):

> Se, como Peter Brooks afirma, o melodrama supre uma demanda por significações indisponíveis dentro das restrições de um discurso socialmente legitimado mas para os quais não há outra linguagem, ele deve investir em personagens, eventos e relações altamente simbolizados. Porém, o melodrama deve igualmente se conformar aos sempre movediços critérios de relevância e credibilidade do realismo, pois ele tem poder apenas dentro da premissa de um mundo *reconhecível e socialmente construído*.[95]

Ou seja, marcado por uma negociação entre realismo social e legibilidade moral, entre a representação do mundo socialmente reconhecido e o esforço em torná-lo inteligível a partir da evocação de símbolos e sentimentos morais, o melodrama por

---

[95] GLEDHILL, Christine. The Melodramatic Field: An Investigation. In: GLEDHILL, Christine. (ed.) **Home Is Where the Heart Is**: Studies in Melodrama and the Woman's Film. Londres: BFI Publishing, 1987, p. 37, ênfases minhas.

tradição "abriga e ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade" (XAVIER, 2003, p. 93). Para que seu projeto seja bem-sucedido, o melodrama se atualiza a partir do realismo, construindo um mundo que seja reconhecível e familiar para seus espectadores. Um exemplo do esforço, dentro de "*House of Cards*", de produzir esse mundo é seu uso, dentro da diegese, de repórteres e âncoras de telejornais reais. Nas três temporadas analisadas da série, diversos repórteres de uma variedade de canais de telejornalismo aparecem em episódios comentando o desenvolvimento da trama e discutindo as ações dos personagens em seus próprios programas de televisão.[96] Assim, a comparação entre o mundo diegético e o mundo real é facilitada por essa presença ficcional de personalidades reais, *se encenando*.

Essa apropriação de elementos realistas pelo melodrama, com o intuito de tornar verossímil a estória retratada, encontra eco em declarações do criador da série, Beau Willimon, em uma entrevista com o documentarista Alex Gibney no Paley Center for Media, em Nova York.[97] Nela, Willimon afirma que a "suspensão do descrédito" da ficção[98] necessita de *autenticidade*, devendo se *sobrepor ao mundo real*. Tal relação não é marcada por um paralelismo estrito entre o real e o ficcional, mas por uma autenticidade de "como as coisas funcionam".

Essa visão de Willimon, que inadvertidamente confirma a interpretação de "*House of Cards*" como um melodrama serial, explicaria sua insistente afirmação de que a série "não possui agenda política alguma", já que ela não se resumiria a defender certas posições políticas e atacar outras, mas se foca em relações de poder entre agentes políticos. A série, portanto, não se apropriaria de elementos da conjuntura política americana para defender um ou outro lado do jogo; porém, ao definir este jogo dentro de uma tensão entre eficiência prática e idealismo ineficiente, e legitimar como positivo um modelo de conduta pragmática porém balizada por valores morais, ela já está defendendo

---

[96] As personalidades jornalísticas são de variados canais abertos e a cabo, como George Stephanopoulos da ABC, Rachel Maddow e Chuck Todd da MSNBC, e Jake Tapper da CNN. Não necessitam ser somente jornalistas, contudo, já que apresentadores de *talk shows* como Bill Maher e Stephen Colbert também estão presentes na série.

[97] A entrevista, feita entre Beau Willimon e Alex Gibney, organizada por um mediador e aberta ao público, ocorreu em 11 de Maio de 2015, no Paley Center for Media em Nova York. Ela não se encontra disponível online, sendo possível de ser assistida somente na biblioteca do centro. Agradeço novamente a Ron Simon, seu diretor, por ter disponibilizado o acesso ao acervo.

[98] Ver nota 21 do primeiro capítulo.

uma visão de mundo e uma forma de conceber a política. "*House of Cards*" não pretende defender uma visão particular de "como as coisas funcionam", mas acaba aludindo a um desejo de "como as coisas *deveriam* funcionar".

Desde seu lançamento, a série é acusada de hiperbolizar as intrigas políticas de Washington, sendo "implausível" que diversas ações de Frank ocorressem na vida real.[99] Contudo, apesar de parecerem politicamente inviáveis, tais ações ainda são balizadas em reais situações e regras parlamentares: desde sua primeira temporada a série conta com Jay Carson entre seus produtores, um consultor político que trabalhou para diversos políticos democratas (incluindo Bill e Hillary Clinton) e cujo trabalho é justamente fundamentar a ação dramática em reais procedimentos parlamentares (por mais obscuros que eles possam ser). Essa fundamentação é reforçada pela experiência que Beau Willimon teve em eleições democratas no passado, nas campanhas para Senado de Chuck Schumer em 1998 e Hillary Clinton em 2000, e nas campanhas para Presidência de Bill Bradley em 2000 e Howard Dean em 2004.[100]

Um exemplo extremo ocorre no terceiro episódio da segunda temporada, em que Frank, enquanto Vice-Presidente (e portanto Presidente do Senado americano), manda policiais legislativos carregarem à força senadores republicanos para dentro do plenário. O ato, por mais tirânico que possa parecer, é na realidade um procedimento regulamentado dessa Casa Legislativa.[101]

Assim, para a repórter e escritora Alexis Coe, apesar de "*House of Cards*" não apresentar a mais apurada representação de Washington, um "número decente de seus mais bizarros momentos são desconfortavelmente similares à vida real".[102] A autora enumera diversas situações da primeira temporada da série que possuem sua contraparte

---

[99] Ver, por exemplo, as críticas de Alyssa Rosenberg: https://thinkprogress.org/netflixs-house-of-cards-thinks-it-s-tough-but-it-goes-easy-on-washington-2513a8d3d6e/; Seth Masket: https://www.washingtonpost.com/news/monkey-cage/wp/2015/03/08/house-of-cards-is-the-worst-show-about-american-politics-ever/?noredirect=on&utm_term=.2c3e65628e41; e Jon Altshul: https://decider.com/2015/03/03/the-5-most-politically-implausible-developments-in-house-of-cards-season-3/. Acessados em: 17/07/2018.

[100] Tal experiência foi possibilitada pelo mesmo Jay Carson, amigo de Willimon desde que graduaram juntos na Columbia University. Ver: https://www.college.columbia.edu/cct/archive/may_jun09/alumni_profiles2. Acessado em: 17/07/2018.

[101] Ver: https://www.rollcall.com/news/house-of-cards-or-senate-of-cards . Acessado em: 17/07/2018.

[102] https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/02/the-very-real-history-behind-the-crazy-politics-of-house-of-cards/273370/. Acessado em: 16/07/2018.

Figuras 7 e 8: Usando cenas passadas em cenas ficcionais.

Fonte: https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/02/the-very-real-history-behind-the-crazy-politics-of-house-of-cards/273370/. Acessado em: 16/07/2018.

real, sendo duas delas as mais interessantes: uma imagem de Frank reparando no corpo da jornalista Zoe Barnes, no primeiro episódio, e a cerimônia de assinatura da reforma educacional pelo então Presidente Garrett Walker, no sétimo. Ambas as cenas são extremamente similares com cenas reais: a primeira, com uma imagem em que os ex-Presidentes Barack Obama e Nicolas Sarkozy parecem admirar o corpo da brasileira Mayara Tavare em 2009[103], e a segunda com a imagem de John F. Kennedy assinando a lei de pagamento igualitário em 1963. Esse uso de cenas passadas em cenas ficcionais proporciona uma familiarização do espectador da série com seu mundo diegético, além de seu fundamento em procedimentos parlamentares existentes. Esse uso também vai antecipar a "futurologia" da série na terceira temporada, onde o aperto de mão entre Underwood e Petrov antecipa em dois anos o aperto de mão entre Trump e Putin.

Completando tais procedimentos de familiarização e reconhecimento, "*House of Cards*" transforma tópicos da discussão nacional americana em conteúdo diegético. De forma crescente ao longo das temporadas, a série transpõe sua conjuntura histórica para seu mundo ficcional na forma tanto de personagens e eventos quanto de temas que norteiam as temporadas. Primeiramente, a própria estrutura da série segue a cronologia eleitoral de sua produção: ela se inicia em 2013 com um Presidente sendo empossado (no mesmo ano que Barack Obama é empossado para seu segundo mandato), passa por eleições legislativas na sua segunda temporada (também, no mesmo ano que as eleições legislativas americanas de 2014), e retrata uma eleição presidencial entre sua quarta e quinta temporadas (novamente, espelhando a eleição presidencial em que Donald Trump concorre em 2016 e é empossado em 2017). Por mais que o seu formato de distribuição impossibilite uma simultaneidade destes eventos, já que cada temporada é lançada de uma vez em um dia e continua disponível no acervo da Netflix, a série ainda segue a cronologia do calendário político oficial dos Estados Unidos.

Além disso, a série retrata, dentro de seu mundo diegético, eventos políticos que ocorreram antes ou ao longo de sua produção: a ambiciosa reforma educacional do Presidente Walker se assemelha assim com a reforma do sistema de saúde americano

[103] Ver: https://www.theguardian.com/news/blog/2009/jul/10/obama-photograph-controversy. Acessado em: 17/07/2018.

sancionada pelo Presidente Barack Obama em 2010;[104] as tensões entre os Estados Unidos e a China em meio a uma troca de acusações de manipulação cambial e guerra comercial, estimuladas por Frank Underwood na segunda temporada, são um retrato das mesmas tensões que ocorrem entre os dois países desde meados da administração Obama;[105] e as tensões entre Underwood e Petrov na terceira temporada, um reflexo da relação tensa entre Obama e o Presidente russo Vladimir Putin, após a anexação da Criméia pela Rússia.[106]

Inclusive, deve-se pontuar particularmente como o Presidente russo ficcional Viktor Petrov é assemelhado ao de fato Presidente russo Vladimir Putin, para além de suas iniciais. No terceiro episódio da terceira temporada, quando o personagem é apresentado pela primeira vez, é mencionada a sua propensão a demonstrações de virilidade, assim como Putin com suas montagens fotográficas sem camisa – Underwood, por exemplo, presenteia Petrov com uma prancha de surfe, pois o líder russo surfaria no Mar Negro. Os dois tiveram um histórico com a KGB – Putin de fato atuou como agente na Alemanha Oriental, Petrov teria sido soldado no Afeganistão. Compartilham também tendências autoritárias, com Putin eliminando sua oposição e invadindo a Ucrânia, Petrov sabotando a missão de paz da ONU e chantageando Frank. E, acima de tudo, o ator que interpreta Petrov, Lars Mikkelsen, é bastante similar a Putin, apesar de Mikkelsen ser 22 centímetros mais alto que o Presidente russo.[107]

Para coroar a comparação entre o Presidente russo ficcional e o real, neste episódio Underwood recepciona, em um jantar oficial homenageando Petrov, as membras do grupo de rock punk feminista *Pussy Riot* Nadezhda Tolokonnikova e Maria

---

[104] Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Patient_Protection_and_Affordable_Care_Act. Acessado em: 17/07/2018.

[105] Apesar de Obama ter tido momentos de tensão com o Presidente chinês Xi Jinping, elas parecem atualmente pouca coisa se comparada à guerra comercial entre as duas nações após a eleição de Donald Trump. Ver: https://www.theguardian.com/business/2009/jan/23/china-us-dollar-yuan; https://www.reuters.com/article/us-ukraine-crisis-obama/obama-russia-doesnt-make-anything-west-must-be-firm-with-china-idUSKBN0G30Q920140803; https://money.cnn.com/2018/07/06/news/economy/us-china-trade-war-tariffs/index.html. Acessados em: 17/07/2018.

[106] Ver: https://www.bbc.com/news/world-us-canada-26411969. Acessado em: 17/07/2018.

[107] Uma detalhada comparação entre Petrov e Putin se encontra em: https://themoscowtimes.com/articles/putin-vs-petrov-fact-and-fiction-in-house-of-cards-44541. Acessado em: 18/07/2018.

Figura 9: As semelhanças entre Putin (à esquerda) e Petrov (à direita). Fonte: https://br.rbth.com/politica/2016/06/04/quem-disse-putin-ou-petrov-de-house-of-cards_599933. Acessado em: 10/08/2018.

Alyokhina, junto com o marido de Tolokonnikova, Pyotr Verzilov.[108] O grupo é conhecido crítico de Putin, tendo as duas membras inclusive sido presas em 2012 após tocarem dentro de uma catedral em Moscou,[109] e na série elas também são críticas a Petrov, fazendo um discurso contra ele durante o jantar e saindo no meio do evento. Ao final do episódio, quando Frank desiste de realizar um acordo bilateral com a Rússia e decide passar à força uma missão de paz da ONU no Vale do Jordão, ele faz um pronunciamento à imprensa americana criticando Petrov e louvando o *Pussy Riot*. Logo após, os créditos finais sobem enquanto um videoclipe de uma música do grupo passa ao fundo. Tal evidente similaridade entre o russo ficcional e o real, e a entrada em cena e

[108] Para mais sobre as Pussy Riot, ver: https://en.wikipedia.org/wiki/Pussy_Riot. Acessado em: 18/07/2018.
[109] Ver: https://www.rt.com/news/pussy-riot-trial-896/. Membras do grupo também foram presas após invadirem o jogo da final da Copa do Mundo de 2018, na mesma cidade: https://g1.globo.com/mundo/noticia/integrantes-do-grupo-pussy-riot-que-invadiram-campo-na-final-da-copa-sao-condenados-a-15-dias-de-prisao.ghtml. Acessados em: 18/07/2018.

exaltação de um grupo musical notoriamente crítico ao líder real deixam clara a posição política tomada aqui, jogando ainda mais dúvida à afirmação de Willimon que sua obra "não possui agenda política alguma".

Para além destes procedimentos de reconhecimento e familiarização a partir de elementos específicos da conjuntura histórica americana e a fundamentação da trama em reais regulamentações parlamentares, a série faz um esforço em representar realisticamente o que Willimon chama de "forma como as coisas funcionam". Já aludi acima a momentos em que esta representação ocorreria, mesmo que à revelia de certas concepções da série: nas situações, ao longo das três temporadas, em que o peso do capital econômico na viabilização de campanhas eleitorais nos EUA é maior do que a capacidade de articulação política do protagonista. Apesar de Underwood afirmar mais de uma vez que "Poder é mais importante do que Dinheiro", sua crença já é posta à prova na primeira temporada: quando tenta aprovar uma legislação ambiental para revitalizar uma região na Pennsylvania e assim alavancar a candidatura de Peter Russo a Governador, ele encontra resistência por parte do lobista Remy Danton (Mahershala Ali), representante da empresa de energia Sancorp contrária a qualquer regulação federal na área. Quando resolve peitá-lo, encontra problemas com congressistas que dependem da empresa para contribuições de campanha, e sua própria esposa, Claire, estimula votos contrários ao projeto para conseguir ajuda logística da mesma. Ele acaba perdendo a votação, mesmo com a confiança que seu capital político superasse qualquer capital econômico.

Na segunda temporada, essa questão reaparece, porém para benefício de Frank no fim. Em sua disputa com Raymond Tusk, bilionário do ramo energético, pela influência hegemônica sobre o Presidente Walker, Underwood descobrirá que ele lavou dinheiro advindo da China para contribuições de campanha dos dois partidos americanos, a partir de um esquema montado junto com o chefe de uma tribo indígena dona de um cassino no Meio Oeste. Sem conseguir superar os montantes de dinheiro oferecidos por Tusk, Frank irá vazar para a imprensa provas desse esquema, criando uma tempestade legal que custará a Walker seu cargo.

Finalmente, na terceira temporada, como descrito no capítulo anterior, o agora Presidente Underwood tenta e falha em conseguir financiamento para uma futura campanha à Presidência, o que faz com que ele minta que não vá se candidatar para

conseguir angariar mais destaques positivos da sua administração antes de anunciar a candidatura. Nos três casos citados, a série representa o peso que o financiamento eleitoral ganhou na política americana, criando uma perigosa forma de deturpar as instituições democráticas ao usar contribuições de campanha para influenciar decisões de poder.[110] É essa a "forma como as coisas funcionam", apesar da crença de Willimon que essa forma seria na realidade uma disputa puramente por poder, na qual a força do capital é secundária. Crença essa que não encontra fundamento nem na sua própria produção seriada, onde a disputa por poder é perpassada por diversos fatores, entre eles influência econômica.

Porém, a representação dessa "forma como as coisas funcionam" é perpassada, como dito, pela nostalgia idealizada de uma "forma como as coisas *deveriam* funcionar". O realismo de seu conteúdo político, seja ele voluntário como no caso de referências à personagens e eventos reais ou involuntário como quando a série representa realisticamente o peso que o capital econômico possui na definição de políticas públicas, ainda se encontra atado à simplificação maniqueísta e ao desejo nostálgico. De um lado, positiva posições pragmáticas e critica posicionamentos idealistas (porém defende mesmo um pragmatismo balizado por uma moral "flexível"), de outro nutre um desejo pelo retorno a um passado idealizado de eficácia política e moralidade pública identificado com a política de Franklin Delano e Eleanor Roosevelt.

Essa contradição entre representação autêntica e desejo reparador ilustra a divergência que existe entre os projetos epistemológicos do realismo e do melodrama, já que enquanto o primeiro assume invariavelmente que o mundo é capaz de "explicação e representação adequadas", o melodrama não teria "tal confiança" (GLEDHILL, 1987, p. 31):

> Assim se a busca implacável do realismo por autenticação e verdade renovadas o impulsiona em direção a inovação estilística e o futuro, a busca do melodrama por algo perdido, inadmissível, reprimido, o ata a um passado atávico.[111]

---

[110] Ver, novamente, a análise de Wendy Brown: BROWN, Wendy. Neoliberalism and the End of Liberal Democracy. In: **Edgework**: Critical Essays on Knowledge and Politics. Princeton: Princeton University Press, 2005, p. 37-59.
[111] Gledhill, 1987, *opus cit*, p. 31-32.

3.2 – O melodrama serial e o melodrama folhetinesco

Essa relação que venho descrevendo entre "*House of Cards*" e sua conjuntura histórica, que ilustraria a relação interdependente que o melodrama possui com o realismo, encontra eco na relação de outro melodrama televisivo com seu momento de produção: as telenovelas brasileiras. Para descrevê-la, recorro à obra de Esther Hamburger *O Brasil antenado* (2005), onde a autora analisa o desenvolvimento da telenovela brasileira dos anos 1970 aos anos 2000, e a relação que o gênero estabelece com a sua audiência e com a conjuntura do país no momento da produção dos capítulos.

A relação entre telenovela e realidade já é abordada na introdução, quando Hamburger discute o caso Daniela Perez. Atriz assassinada brutalmente em 1992 por Guilherme de Pádua, seu par romântico na sua novela de estreia na Rede Globo, e a esposa dele Paula Thomaz, as polêmicas que circundaram o caso e o envolvimento emocional do público fortaleceram "a noção de que as novelas influenciam e estimulam, positiva ou negativamente, comportamentos coletivos e individuais" (HAMBURGER, 2005, p. 13). O gênero, definido como "um jogo complexo de interações desiguais" (*idem*, p. 19), é assim um excelente exemplo para se compreender a intimidade que o melodrama televisivo cria com seu momento histórico.

É importante já se notar que o melodrama serial não estabelece uma relação tão direta com sua audiência quanto a telenovela, escrita enquanto está no ar e, no caso de programas da Rede Globo, cujos rumos narrativos são influenciados pelo seu poderoso departamento de pesquisa de mercado.[112] Porém, a relação estabelecida entre a telenovela e a conjuntura brasileira em particular é comparável com o que encontramos em *House of Cards*.

De acordo com a autora, o gênero passou por três fases ao longo de sua história no Brasil: até 1968, foi marcado por um período fantasioso, com tramas ocorrendo em locais exóticos e distantes; desde então e até meados dos anos 1990, a telenovela é marcada por um ímpeto "nacional-popular", que cede a partir dessa década para uma "diversificação de formas e conteúdos, destacando-se incursões na seara da

[112] Essa afinação da produção ficcional pela pesquisa de mercado vem do modo de produção dos estúdios hollywoodianos.

'intervenção'" (HAMBURGER, 2005, p. 149). Existiria desde sua segunda fase, em consonância com sua matriz melodramática, uma ênfase na construção de universos reconhecíveis:

> A situação das tramas no tempo contemporâneo, sucessivamente atualizado, e em espaços geográficos, urbanos ou rurais, facilmente reconhecíveis, assim como o recurso a convenções do documentário, estruturaram um universo verossímil, reconhecido como o território nacional.[113]

Essa ênfase fará com que, ao longo dos anos 1970 e 1980, a telenovela se torne um "espaço legítimo para a mobilização de diversos modelos de interpretação e reinterpretação da nacionalidade", consequência da "busca por atualidade que potencializou o valor comercial do meio televisivo", baseado na "sua vocação de vitrine de novos produtos" (*idem*, p. 117-8). A palavra de ordem, aqui, é "*modernização*", termo que assume "forte conotação plástica" na medida em que significa o "desfrute privado de bens de consumo não duráveis e na disputa em torno de tipos ideais – nacionais – de comportamento" (*idem*, p. 153).[114] Essa verossimilhança buscada pelas telenovelas, baseada particularmente no universo da classe média alta carioca, aponta para a herança folhetinesca do gênero:

> Ao misturar convenções da ficção com convenções da notícia, as novelas foram fazendo referências a repertórios nacionais e, inadvertidamente, se estabeleceram como repertório compartilhado, espaço virtual promíscuo, cuja verossimilhança depende da apropriação e elaboração de elementos do cotidiano – uma convenção inaugurada nos folhetins do século XIX. [115]

O folhetim, termo que esposa "tantos significados quantos foram os gêneros ali tratados" (CANDIDO, 1996, p. 15), pode ser localizado no tipo de romance que, ao longo

---

[113] HAMBURGER, Esther Império. **O Brasil antenado**.: A sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 149.
[114] Essa relação entre consumo e Modernidade é bastante clara na novela *Beto Rockfeller*, escrita por Cassiano Gabus Mendes e que foi ao ar na TV Tupi entre 1968 e 1969. Ver: HAMBURGER, Esther Império. Beto Rockfeller, a motocicleta e o engov. In: **Significação**. São Paulo: v. 41, n. 41, p. 1-23.
[115] Hamburger, 2005, *opus cit*, p. 118.

do século XIX, era distribuído em capítulos diários no rodapé do jornal.[116] Precursor do modelo de serialização que encontrará lugar no meio televisivo,[117] o mercado folhetinesco era marcado pela "lei imperativa da produção cotidiana, em que a rapidez era a alma do negócio" (MEYER, 1996, p. 165). Dentro dessa ânsia de produção diária, o folhetim será pioneiro na relação íntima entre produção ficcional, intervenção do leitor e comentário histórico que a telenovela brasileira irá aperfeiçoar.

Assim, já se percebe um parentesco entre esses dois gêneros do melodrama, o folhetinesco e o serial, calcado nessa intersecção (vinda do folhetim) entre mundo ficcional e elementos da conjuntura, que apontaria para um comentário de sua época. Um caso similar ao visto em *House of Cards* é o da novela *Deus nos Acuda*, escrita por Sílvio de Abreu e que foi ao ar entre Agosto de 1992 e Março de 1993, no horário das sete da Rede Globo. Inspirado no filme *A Felicidade Não se Compra* (Frank Capra, RKO, 1946), conta a história de Celestina, o anjo da guarda do Brasil vivido por Dercy Gonçalves, que recebe a missão de salvar o Brasil da corrupção, sob pena de lá ter que viver como aposentada. A trama da telenovela dessa forma comenta a crise em curso do governo de Fernando Collor de Mello, se aproximando "de uma espécie de *charge política* televisiva" (HAMBURGER, 2005, p. 130).

Um dos elementos que fazem alusão ao clima crítico de corrupção no primeiro governo eleito por voto direto desde 1960 era a vinheta de abertura, onde "figuras insinuantes dançam e se divertem em uma festa de poderosos", até o momento em que o espaço da tela é "invadido pela lama suja da corrupção" (*idem*, *idem*). A comparação é reiterada pela presença enlameada de objetos citados nos processos jurídicos do Presidente, como "helicópteros, carros, lanchas, motos" (*idem*, *idem*).

Na série americana, a vinheta de abertura é também elemento importante para localizar o universo da série no mundo contemporâneo da política americana: ao longo dela, se seguem imagens da cidade de Washington, capital federal dos EUA, ao longo do

---

[116] Marlyse Meyer faz uma extensiva análise do romance folhetinesco francês e brasileiro do século XIX em: MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

[117] Discutiremos a centralidade da serialização para o estabelecimento e popularização de todas as mídias no próximo capítulo. Ver, a esse propósito: HAGEDORN, Roger. Technology and Economic Exploitation: The Serial as a Form of Narrative Representation. In: **Wide Angle**. Birmingham: Samford University Press, v. 10, n. 4, 1988, p. 4-12.

dia e noite. Carros passam incessantemente, indistinguíveis em uma massa móvel, que circulam em um espaço ausente de pessoas. Apenas a cidade em si, monumental, se destaca. Ao final, termina com o título da série, coroada pela imagem da bandeira americana invertida, e a imagem do Capitólio, local das Casas Legislativas dos Estados Unidos, ao fundo. Em sua crítica da primeira temporada, o jornalista Ari Melber afirma que a sequência de abertura enfatiza "a agitação da cidade", um "borrão de pessoas substituíveis contra um fundo de prédios imóveis, engrenagens temporárias trabalhando em uma estrutura permanente de poder".[118] Assim, a vinheta reforça a visão de que a série está pintando um quadro geral da política americana (novamente, a "forma como as coisas funcionam"), indo além da defesa de uma ou outra visão em jogo no momento e justamente apresentando o jogo de poder em si (o quanto que a série consegue fazer isso sem, como vimos, cair em deslumbre nostálgico ou denunciar seu viés é algo duvidoso).

O comentário político de *Deus nos Acuda* é auxiliado, como na série americana, pela presença ficcional de personalidades reais, só que aqui em vez de grandes nomes do telejornalismo há intelectuais de renome como Roberto da Matta e Dalmo Dallari, entrevistados por um "jovem *videomaker*, que fazia um documentário sobre o Brasil" (HAMBURGER, 2005, p. 130). Porém, ao contrário do que ocorre em *House of Cards*, tal comentário é na telenovela fortalecido pela sua escrita "no calor da hora":

> Ao misturar o espaço narrativo em que vivem os personagens com o universo cotidiano dos telespectadores, *Deus nos Acuda* talvez tenha testado os limites do gênero. É possível pensar que a novela expandiu tanto a permeabilidade do folhetim eletrônico aos eventos e relações do mundo externo à ficção que tenha acabado por perder sua especificidade dramática. Assim, quando Collor finalmente se afastou da Presidência, [...] a novela, então com apenas quatro meses de vida, se esvaziou.[119]

Apesar do melodrama serial de *House of Cards* e o melodrama folhetinesco de *Deus nos Acuda* partilharem desta "permeabilidade aos eventos e relações do mundo externo à ficção" (*opus cit*.), o que lhes confere uma vocação para o comentário de sua

---

[118] Ver, novamente, a crítica de Melber no *The Atlantic*: https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/02/the-terrible-true-insight-of-house-of-cards-bad-people-run-dc/273063/. Acessado em: 16/07/2018.

[119] Hamburger, 2005, *opus cit*, p. 131.

época, ambos os gêneros possuem nítidas diferenças. Em primeiro lugar, a produção diária da telenovela, contra a produção próxima ao filme do seriado estudado, onde se produzem todos os episódios ao longo de um período de tempo e os distribuem de uma só vez no mesmo dia. Em segundo lugar, a audiência transnacional da série, proporcionada pela sua distribuição via disponibilidade em um acervo digital de *streaming*, não consegue competir com a audiência nacional, porém ampla e simultânea, da telenovela, possibilitada por sua distribuição via televisão aberta e pela força da Rede Globo no início dos anos 1990. Ao mesmo tempo, essa transnacionalidade difusa do *streaming* é o que possibilita à série transcender as suas especificidades sociopolíticas e se tornar um significante a ser utilizado nos mais diversos contextos.

3.3 – *House of Cards* enquanto agente político

Agora que passamos para a questão de como que a diegese de um série política influencia seu ambiente extradiegético, extrapolando inclusive o contexto sócio-político que lhe dá sentido (neste caso, indo do ambiente político da capital dos EUA para a recente crise política e institucional brasileira), introduzirei alguns termos utilizados por Shane Denson em artigo recente (2011) que nos será de extrema utilidade daqui para frente. Nele, Denson analisa como certas figuras ficcionais extrapolam seu texto de origem, se emancipando dele mas ao mesmo tempo retendo suas características definitivas, tomando como objeto de estudo uma série de histórias em quadrinho da Marvel, publicadas entre os anos 1960 e 1970, sobre o monstro de Frankenstein.

Interessa, aqui, a diferença que o autor faz entre personagens de séries e o que chama de *figuras seriais*. Para Denson, haveriam dois tipos de serialidade narrativa, uma "forma linear de progressão, continuação, e desenvolvimento serial" e "uma forma não-linear de '*concrescência*' serial", onde a progressão narrativa se dá por meio de uma "sedimentação composta" (DENSON, 2011, p. 536). A partir destas duas formas narrativas, uma contínua e outra descontínua, é possível conceber dois tipos de personagem que cada uma estimularia: o primeiro ele chama de "personagem de série", uma "figura que se revela ao longo de uma narrativa contínua", dentro da qual ele habita (*idem*, *idem*).

O segundo tipo de personagem ele chamará de "figuras seriais", figuras que "existem *enquanto* séries", enquanto "a concatenação de instanciações que evolui [...] *entre* ou *através* tais espaços de narração" (DENSON, 2011, p. 536). Para o autor, o monstro de Mary Shelley seria um exemplo dessa figura serial, que apesar de ter seu texto de origem, por assim dizer, canônico, assumirá na cultura de massas aspectos diversos ao original de Shelley –por exemplo a mudez do personagem, inaugurada no clássico *Frankenstein* (James Whale, Universal, 1931) e na pele de Boris Karloff, ao invés da eloquência de sua primeira versão oitocentista (*idem*, p. 537).

Se Underwood não possui a longa história perpassando diversas mídias que o exemplo do monstro de Shelley possui e que facilita seu status de figura serial, sendo já facilmente reconhecível pelo público por meio de um grupo consistente e arraigado de características, ele partilha porém da sua consciência da importância da repetição para sua própria caracterização. Seja por meio de sua gestualidade (a conhecida batida dupla na madeira com seu anel, discutida nos capítulos anteriores), ou por seus constantes e significativos olhares para a câmera, Underwood reforça seus característicos cinismo e falta de escrúpulos, e sua crescente presunção de onipotência. Ele cristaliza um substrato de elementos que o caracterizariam como uma figura serial, apesar de continuar preso à diegese de "*House of Cards*".

Para qualificar e aprofundar seus tipos de personagens, Denson fará uma correlação entre sua discussão sobre serialidade e a noção de *midialidade* de Niklas Luhmann (2000), entendendo assim a diferença entre personagem de série e figura serial como uma diferença entre a organização, ou "enquadramento", desse substrato prévio de suas encarnações midiáticas anteriores:

> Idealmente, personagens de série são formados ou enquadrados de tal forma que oculte seu enquadramento, para que sua midialidade seja transparente e não fique no caminho de seu desenvolvimento diegético (psicológico, etc.). Figuras seriais, por outro lado, prosperam na existência de uma margem opaca ou semi-opaca, uma moldura que é ao menos às vezes visível e que previne essas figuras de serem contidas absolutamente no domínio diegético. Essa moldura visível assegura que o substrato medial do qual são compostas nunca seja completamente exaurido – e de novo, é esse excesso da moldura aparente que

> permite figuras seriais de existirem fora de uma dada narrativa e se moverem entre mídias variadas.[120]

Essa distinção é fundamental para que possamos encaixar aqui "*House of Cards*", pois, se sua discussão em torno da transparência da moldura midiática dos personagens se refere aos níveis narrativos de uma dada obra, ela é análoga à discussão que fazíamos sobre a condição liminar dos apartes de Frank Underwood: entre sua forma épica (e, portanto, "opaca", trazendo a primeiro plano a condição ficcional e narrativa do que vemos na tela) e função lírica ("transparente", desenvolvendo e aprofundando o ponto de vista do personagem).[121] Dessa forma, Underwood se encontraria a meio caminho do personagem de série e figura serial – enquanto a função dramática de seus apartes o prende ao universo diegético, esse uso de um recurso que quebra com o fluxo narrativo, mesmo que momentaneamente, possibilita sua serialização enquanto figura, particularmente na sua sobrevida enquanto *meme* de internet.

É importante relembrar que Underwood já é, em si, uma adaptação de outro personagem, o Francis Urquhart do "*House of Cards*" britânico (Andrew Davies, BBC, 1990), representado por Ian Richardson. O piloto do "*House of Cards*" americano é construído entre referenciar o original e dele se emancipar: cenas quase idênticas e personagens similares (como a comparação entre o romance do congressista Peter Russo e sua secretária Christina Gallagher com o do marqueteiro Roger O'Neill e sua também secretária Penny Guy) se contrapõem com personagens novos e situações diversas (por exemplo, a centralidade de Claire Underwood em comparação com a marginalidade de Elizabeth Urquhart). O próprio Underwood referencia o "substrato medial" de seu predecessor, repetindo para Zoe Barnes a frase que Urquhart constantemente usa com Mattie (a Zoe britânica): "Você pode muito bem achar isso, mas eu não poderia possivelmente comentar".

É curioso, voltando ao estudo de caso de Denson, que enquanto o procedimento operado pela série da Marvel era de transformar a figura serial de Frankenstein em

---

[120] DENSON, Shane. Marvel Comics' Frankenstein: A Case Study in the Media of Serial Figures. In: **American Studies**. Heidelberg: Universitätsverlag WINTER, v. 56, n. 4, 2011, p. 546.

[121] A terminologia opacidade/transparência usada aqui é similar e diversa à usada por Ismail Xavier em sua obra seminal. XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2017 (7ª edição).

personagem dessa série, sobrepondo características do romance canônico de Shelley com as do personagem clássico de Karloff, aqui vemos o contrário: um personagem de uma série, em si já uma adaptação (e portanto já partilhando certas características e elementos narrativos/visuais com outro personagem anterior à ele), que por sua relação direta com seu aparato (sua "midialidade", a câmera) é passível de se tornar uma figura serial, se emancipando em parte de sua existência diegética.

É esse status duplo de personagem de uma série e figura serial que abre espaço para a apropriação de Underwood em contextos sócio-políticos diferentes ao que lhe dá sentido. E, como veremos, essa apropriação não é negligenciada pela Netflix, que usará disso para a promoção da série e, juntamente, de sua marca.

Esse procedimento é analisado por Paolo Demuru em artigo no qual, a partir da semiótica greimasiana, ele irá explorar a interdiscursividade entre seriados televisivos e o jornalismo político contemporâneo, e o quanto que ela contribui para uma noção de "mundo real" (DEMURU, 2017, p. 100). Para tal, ele irá usar como estudo de caso justamente a relação entre *House of Cards* e a cobertura jornalística da crise político-institucional que levou ao impeachment de Dilma Rousseff em 2016.

Para abordar a importância que a série teve na cobertura do impeachment, Demuru se utiliza das abordagens greimasianas de Franciscu Sedda (2016) e Cristina Demaria (2015) sobre dramas políticos televisivos, que para os autores são particularmente importantes no cenário televisivo contemporâneo por não só representarem processos políticos, mas também porque, ao realizarem esta representação, instruem seus telespectadores e os fazem refletir sobre o campo da política, influenciando sua realidade. Nesse sentido, o universo do seriado teria se alastrado "nas tramas da vida política e do discurso jornalístico brasileiro [...] como um *frame* [DEMARIA, 2015]", como "uma moldura e uma lente para a interpretação e a apreensão do atual cenário político do país" (DEMURU, 2017, p. 109). Bons exemplos seriam a já mencionada comparação entre Eduardo Cunha e Frank Underwood, citada no início do capítulo,

expressões como *House of Cunha*[122], e diversos títulos que comparam as semelhanças entre a série e a realidade brasileira.[123]

Contudo, três exemplos descritos por Demuru seriam, de acordo com o autor, essenciais para se entender de que forma o discurso da série é apropriado pela cobertura jornalística para a compreensão do contexto brasileiro recente. O primeiro é uma "reportagem-resumo de 12 minutos" no *Jornal da GloboNews* de 31 de Agosto de 2016, dia em que o Senado brasileiro sancionou o afastamento de Dilma Rousseff, após aprovação na Câmara dos Deputados meses antes (DEMURU, 2017, p. 110).[124] O início da reportagem segue a estrutura de rever "a trama dos episódios anteriores", como a de uma série televisiva. Essa estrutura é reafirmada com a vinheta de entrada logo depois, que faz referência à outra série da Netflix, *Stranger Things* (Matt e Ross Duffer, Netflix, 2016-). Finalmente, ao longo da reportagem inteira prevalecem "citações e alusões aos arranjos narrativos e figurativos de *House of Cards*", como nas cenas onde os edifícios monumentais de Brasília são mostrados em *time-lapse*, como na vinheta de abertura da série (*idem*, p. 111).

Outro exemplo ímpar para Demuru seria a capa da edição de 13 de Abril de 2017 do jornal *Metro* de São Paulo, cuja "configuração plástico-figurativa reproduz aquela" da Netflix, onde um personagem é destacado em uma imagem no centro da página, e abaixo "uma série de fotogramas de outros vídeos 'adicionados recentemente' nos quais o usuário/leitor é convidado a clicar" (DEMURU, 2017, p. 111) . O título da reportagem, "Delaflix: *Brazilian Horror Story*", é ao mesmo tempo uma referência à plataforma de *streaming* e à série antológica *American Horror Story* (Ryan Murphy; Brad Falchuk, FX, 2011-), que apesar de distribuída pela FX está disponível no acervo do serviço de *streaming* (*idem*, *idem*).

Por último, o terceiro exemplo aludido por Demuru, já não tão direto na sua referencialidade, seriam as "diversas edições do *Jornal Nacional* da Rede Globo dedicadas, em maior parte, aos eventos que marcaram o percurso rumo ao impeachment

---

[122] Ver: https://istoe.com.br/352400_HOUSE+OF+CUNHA/. Acessado em: 24/07/2018.
[123] Ver, por exemplo: https://www.dn.pt/mundo/interior/as-semelhancas-entre-house-of-cards-e-a-politica-brasileira-5083894.html; https://www.cartacapital.com.br/politica/house-of-cards-e-a-politica-brasileira-667.html. Acessados em: 24/07/2018.
[124] Assista em: http://g1.globo.com/globo-news/jornal-globo-news/videos/t/videos/v/globonews-mostra-um-pouco-da-politica-no-brasil-nos-ultimos-meses/5274627/. Acessado em: 25/07/2018.

de Dilma" (DEMURU, 2017, p. 111). Nelas, a narrativa dos eventos políticos assumiria uma estrutura melodramática, na individuação de sujeitos heróis, o exemplo mais evidente sendo a figura do juiz Sérgio Moro, e "vilões" como Eduardo Cunha, mas, particularmente, a ex-Presidente Dilma Rousseff, o ex-Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, e em geral qualquer pessoa vinculada ou simpatizante ao Partido dos Trabalhadores (*idem*, *idem*).

Dessa forma, para Demuru, o discurso jornalístico brasileiro teria traduzido e absorvido "o mundo de *House of Cards* e, em geral, da ficção seriada da era Netflix de três formas distintas": ao incorporar "configurações e traços plásticos, rítmicos e figurativos típicos da linguagem televisiva"; ao reproduzir "estruturas narrativas clássicas da cultura ocidental"; e ao construir uma cobertura marcadamente *serial*, constituída "de tramas, acontecimentos e clímax que se alastram, muitas vezes sem se resolverem, capítulo após capítulo" (*idem*, p. 112). O uso generalizado dessas formas de absorção do mundo serial teria levado assim à construção de uma "*realidade novelesca-serial*", criada e roteirizada pelo discurso jornalístico, e apreendida e consumida pelo público (DEMURU, 2017, p. 113).

É importante ressaltar que essa não é uma via de mão única: se o discurso dos grandes meios de comunicação brasileiros absorveu elementos estéticos, recursos formais e temáticas do seriado americano, houve também uma grande produção de memes por parte de ativistas e usuários de redes sociais brasileiros, que "utilizam o enredo e os personagens da série para ironizar sobre as peripécias dos protagonistas da política nacional contadas pela mídia" (*idem*, *idem*).[125]

Também não passou despercebido pela Netflix essa absorção da série, que vai fazer de sua estratégia de promoção da quarta temporada, lançada um mês antes da votação do impeachment na Câmara dos Deputados (e, portanto, no olho do furacão), a "ancoragem ao contexto político-institucional local" (*idem*, p. 109). Destaca-se o fato da empresa ter encomendado, para revistas como *Veja* e a *Carta Capital* e jornais como *O Povo*, *Zero Hora* e *Gazeta do Povo*, uma "série de capas e reportagens fictícias [...] sobre

[125] Ver, nesse sentido, AQUINO BITTENCOURT, Maria Clara; GONZATTI, Christian. House of memes: midiatização do ativismo e transformações no jornalismo a partir de uma (ciber)cultura pop. In: **Revista Geminis**. São Carlos, v. 7, n. 1, p. 101-116, 2016.

Figura 10. Fonte: GloboNews.

Figura 11. Fonte: Reprodução/Facebook

Figura 12. Fonte: site *KibeLoco*

Diferentes formas de se apropriar de elementos narrativos e visuais da série para comentário da conjuntura nacional: via o jornalismo institucional (Fig. 10), pelo marketing da própria distribuidora (Fig. 11), e pela sátira por parte do internauta (Fig. 12).

a trajetória política de Frank Underwood e suas intenções em relação à política externa estadunidense", publicadas em seus perfis nas redes sociais em 4 de Março de 2016 (*idem*, *idem*).

A empresa de *streaming* irá além, comentando episódios específicos da conjuntura política brasileira por meio dos perfis nas redes sociais da série, em particular seu Twitter, essa forma quase instantânea de produção de comentário. Em 16 de Março de 2016, dia em que o juiz Sérgio Moro divulgou conversas privadas do ex-Presidente Lula com a então Presidente Dilma Rousseff,[126] o perfil oficial da série no Twitter postou um *gif* de Frank Underwood rindo e a legenda, em inglês: "assistindo à cobertura jornalística brasileira de hoje".[127]

O exemplo mais notório ocorreu no dia 17 de Maio de 2017, quando foi revelado que o então CEO da JBS, Joesley Batista, havia gravado o Presidente Michel Temer supostamente negociando o pagamento de propina para garantir o silêncio do ex-deputado Eduardo Cunha.[128] Na ocasião, o perfil oficial da série no Twitter tweetou: "Tá difícil competir."[129] Em português, e publicando no meio da tarde quase que imediatamente após a divulgação da notícia (o *tweet* foi feito às 16:56 do dia 17), o perfil oficial da série comentava diretamente a ebulição política no Brasil, ressaltando o caráter quase ficcional dessas tramas reais.[130] O comentário levou "*House of Cards*" a figurar entre os tópicos mais comentados no Twitter brasileiro,[131] demonstrando a eficácia dessa forma de engajamento com o real – ainda mais considerando que o Brasil possui o

---

[126] http://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2016/03/pf-libera-documento-que-mostra-ligacao-entre-lula-e-dilma.html. Acessado em: 25/07/2018.
[127] Veja o tweet em: https://twitter.com/HouseofCards/status/710244596844986368/photo/1. Acessado em: 25/07/2018.
[128] http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2017/05/dono-da-jbs-grava-conversa-com-michel-temer-diz-o-globo.html. Acessado em: 25/07/2018.
[129] Veja o tweet em: https://twitter.com/houseofcards/status/864992970994368512. Acessado em: 25/07/2018.
[130] Esse caráter surreal das reviravoltas políticas do dia 17 em questão levou a edição do dia do *Jornal Nacional* a marcar recorde de audiência, superando a das teleficções veiculadas no mesmo dia. Ver: https://www.otvfoco.com.br/edicao-historica-do-jornal-nacional-tem-maior-audiencia-desde-2016-confira-os-consolidados-desta-quinta-feira-180517/. Acessado em: 10/08/2018.
[131] https://jovemnerd.com.br/nerdbunker/twitter-oficial-de-house-of-cards-brinca-com-polemica-do-governo-brasileiro/. Acessado em: 25/07/2018.

terceiro maior número de assinantes do serviço de *streaming*, atrás dos EUA e do Reino Unido.[132]

Finalmente, na ocasião do lançamento da quinta temporada, no fim de Maio de 2017, a empresa lança no Facebook um vídeo com Michael Kelly, ator que faz Doug Stamper, o fiel escudeiro de Underwood, dizendo aos brasileiros que eles não sabem "de onde as pessoas podem tirar inspiração", e que ficassem "atentos".[133]

Percebe-se dessa forma que a interação de *House of Cards* com a realidade brasileira não é unidirecional, e sim que a apropriação do mundo da série pelo jornalismo brasileiro, a apropriação irônica pelo público geral por meio da produção de memes, e o comentário direto sobre a conjuntura brasileira pelos perfis oficiais da série andam lado a lado. O que impera, para Demuru, é a "primazia das *correlações entre os termos*":

> Capítulo após capítulo, declaração após declaração, meme após meme, a série-novela da crise política brasileira mostrou exatamente isso: a compenetração profunda e recíproca tanto entre discursos de gêneros diversos (ficção seriada televisiva e jornalismo político) quanto, e principalmente, entre mundo "real" e mundo "ficcional", em particular aquele de *House of Cards*.[134]

Chegando à conclusão do artigo de Demuru, e apesar de concordar com suas observações e análises quanto às interações entre ficção seriada e universo político brasileiro, fico contudo com uma dúvida: *e a telenovela?* Como vimos ao longo deste capítulo, o papel que Demuru identifica com a série americana de fornecer "uma moldura e uma lente para a interpretação e a apreensão" da conjuntura política brasileira (*opus cit.*) foi realizado por relativo longo período de tempo pelas telenovelas brasileiras, que até meados dos anos 1990 eram "o *lócus* privilegiado de tramas contemporâneas" (HAMBURGER, 2005, p. 151). A novela "Rei do Gado"[135], em particular, foi central

---

[132] Ver: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/02/1858978-brasil-e-o-sexto-mercado-de-tv-pela-internet.shtml. Acessado em: 10/08/2018.

[133] Assista ao vídeo em: https://www.facebook.com/HouseofCardsBrasil/videos/1091128297687010/. Acessado em: 25/07/2018.

[134] DEMURU, Paolo. Ficção seriada televisiva, jornalismo político e construção do real: hipóteses a partir de Greimas, In: **Significação**. São Paulo: v. 44, n. 48, 2017, p. 114.

[135] Escrita por Benedito Ruy Barbosa e indo ao ar na Rede Globo entre Junho de 1996 e Fevereiro de 1997 no horário nobre das oito.

para a "pretensão pedagógica" das "novelas de intervenção", terceira fase do desenvolvimento do gênero telenovelístico no Brasil, incorporando "a luta contemporânea pela reforma agrária" e ganhando as capas, editoriais, e páginas políticas dos principais jornais diários (*idem*, p. 135). Essa imbricação do discurso jornalístico e o mundo ficcional vem na esteira do já discutido "Deus nos Acuda", que comenta ficcionalmente o drama político do final do governo Collor.

Demuru não só ignora essa importância que as novelas tiveram, como só irá citar sua existência na chave negativa, apontando que os aspectos novelescos seriam de um melodrama simplificador que a cobertura jornalística teria absorvido, contraditoriamente, de *House of Cards* e séries "da era Netflix" em geral. Esse desprezo pela importância da telenovela no Brasil aponta para o preconceito em torno do gênero, visto com desconfiança nos estudos televisivos por sua suposta simplicidade e pertencimento à "cultura de massas". Quando Demuru afirma que as edições do Jornal Nacional sobre a crise absorveram a estrutura melodramática do seriado, omite que não só o jornalismo brasileiro já se utilizava de elementos do melodrama para a construção de sua visão de mundo, mas que o jornalismo ocidental em geral absorveu o modo melodramático como modelo de explicação de mundo (ver WILLIAMS, 2014, capítulo 1). Sua completa e instigante investigação das correlações entre o discurso jornalístico brasileiro e o mundo de "*House of Cards*" peca pelo afã de apontar essa correlação como uma novidade; não é a imbricação dos mundos "real" e "ficcional" que é a novidade neste caso, mas a *transnacionalidade da mesma*.

O que parece ser o caso é que, com o desenvolvimento histórico da novela, que se afasta do comentário político explícito para as chamadas "novelas de intervenção"[136], esse espaço vago vai sendo ocupado por elementos ficcionais de seriados televisivos americanos, que começam a povoar o *dial* brasileiro com a entrada no país da televisão a cabo (em particular, nas grandes cidades e entre a classe média), e posteriormente com a popularização do serviço de *streaming* Netflix. Essa crescente competição, primeiro de seriados televisivos americanos transmitidos em canais a cabo brasileiros e depois com a

[136] Que, se lidava com problemas propriamente políticos em "Rei do Gado", vai no caminho do comentário de problemas sociais específicos, como câncer de mama, violência urbana, ou tráfico humano, procedimento cujo maior expoente são as novelas de Glória Perez . Ver: HAMBURGER, 2005, *opus cit*, p.131-5.

entrada de um serviço marcado justamente pelo caráter transnacional de sua distribuição, faz com que as telenovelas percam a sua universalidade entre as classe sociais brasileiras, com as mais altas migrando para um repertório ficcional fundamentalmente estadunidense.[137]

O tom cínico e supostamente desiludido da série casaria bem com a tônica do telejornalismo brasileiro sobre a crise do governo Dilma, que salvo raras exceções pinta um cenário de terra arrasada desde o início das investigações da Operação Lava-Jato e, como bem aponta Demuru, apresenta muitas vezes "uma das partes do jogo na contenda (a da ex-presidente e seu partido), como um sujeito movido *exclusivamente pela cobiça* e pela *sede de poder*" (DEMURU, 2017, p. 112, ênfases minhas).

Ou seja, a comparação por parte do discurso jornalístico entre o contexto político brasileiro e elementos de *House of Cards* envolveria um procedimento duplo: de um lado, apresentar o viés dos veículos de mídia com relação aos eventos reais a partir de um repertório midiático (o tal "substrato medial" que Denson alude) partilhado pela classe média brasileira, e do outro identificar com Underwood e o polo do "Mal" da série os vilões da vez (sejam eles Eduardo Cunha, Dilma ou Lula).

[137] Salvo exceções, como o fenômeno que foi *Avenida Brasil*, novela de 2012 escrita por João Emanuel Carneiro.

4 – Serializando o digital: as inovações do *streaming*

Ao longo dessa dissertação, venho propondo uma interpretação da série televisiva *House of Cards* a partir de seus elementos formais e recursos dramáticos. Dessa forma, no primeiro capítulo analisei o uso de apartes por parte do protagonista da série, entendo-o como um recurso para aprofundar sua subjetividade e criar uma relação de cumplicidade entre ele e seus telespectadores, fisgando-os por assim dizer para dentro da diegese. No segundo, foi visto como o seriado recorre ao modo melodramático em seu comentário político, desenvolvido em torno da relação entre eficiência política e correção moral. Já no terceiro capítulo me afastei de uma análise focada somente no objeto audiovisual para compreender como elementos diegéticos e extradiegéticos dialogam em torno da série e de referências ao tempo histórico contemporâneo e passado, nos Estados Unidos e no Brasil, seja dentro da diegese, seja na sua apropriação por internautas e jornalistas para comentar sobre suas próprias conjunturas.

Neste final do terceiro capítulo, trouxe à discussão algo que até então tinha sido comentado apenas de passagem, mas que agora merece nossa atenção: o modo de distribuição da série, não mais dentro da Televisão convencional mas distribuída online por meio de um serviço de streaming por assinatura. Tendo sido a primeira série de grande porte a ser veiculada pela Netflix, que apenas seis anos antes tinha passado do aluguel de DVDs para um serviço de transmissão online,[138] foi considerada na época de seu lançamento como a grande promessa da empresa, que apontaria para seu futuro como a "nova HBO".[139]

A grande novidade desse modelo de distribuição, como já dito outras vezes acima, é justamente o lançamento da temporada de uma vez, disponibilizando-a de imediato no acervo online. Em vez do modelo usual de fruição semanal dos episódios de uma série, agora telespectadores nos mais diversos lugares do planeta controlam o timing de sua fruição, sendo possível assisti-la de uma só tacada, caso queiram. A Netflix já possuía em seu catálogo seriados advindos da Televisão convencional, mas essa foi a primeira série

---

[138] Ver: https://media.netflix.com/pt_br/about-netflix. Acessado em: 31/07/2018.
[139] Como o diretor de conteúdo da Netflix, Ted Sarandos, afirma em diversas entrevistas. Ver: http://blogs.reuters.com/felix-salmon/2013/06/13/why-netflix-is-producing-original-content/. Acessado em: 31/07/2018.

original da empresa a ser lançada assim. Se essa prática de fruição concentrada, chamada comumente de "*binge-watching*", já era praticada por fãs de seriados desde a popularização da fita cassete, torná-la modelo econômico era impensado até então.

Outra diferença importante é que a televisão aberta comercial é sustentada por comerciais que interrompem sistematicamente a programação. As plataformas de vídeo-sob-demanda (VOD) dispensam os filmes publicitários e se oferecem como uma biblioteca acessível a quem quiser consultar seu acervo em troca de uma modesta contribuição mensal (quando comparada ao preço dos pacotes de canais a cabo). Além de disponibilizar um acervo em constante transformação, as plataformas de VOD também passam com *House of Cards* a produzir sua própria programação, vindo a produzir conteúdos independentes e em línguas locais – como a série brasileira *3%* (Pedro Aguilera, Netflix, 2016-), distribuída globalmente pela Netflix mas produzida localmente no Brasil, e com terceira temporada prevista.

Essa mudança no modelo de exibição faz parte de um movimento geral da indústria televisiva americana desde meados dos anos 1980, onde inovações tecnológicas do aparato levam a uma maior agência dos espectadores sobre quando e como assistem, agência essa que é contraposta com métodos para manter a atenção dos mesmos e impedi-los de trocar de canal, calcados principalmente na fidelização da audiência aos seus programas. A pergunta que surge, então, é se esse movimento levaria a mudanças no modelo narrativo tradicional da televisão e, mais importante: estaria *House of Cards* inaugurando um modelo de narração que responda ao *streaming* que definiria a sua fruição?

4.1 *Streaming* e Serialidade

A televisão americana foi, por muito tempo, um meio relativamente estável, com três grandes emissoras, ABC, CBS, e NBC, dividindo a ampla maioria dos telespectadores. A partir de 1960, com a popularização da televisão nos EUA[140] e a

[140] O número total de televisores nos Estados Unidos e Canadá mais que dobrou entre 1953 e 1960 (de menos do que 30 para mais de 60 milhões de aparelhos), sendo o primeiro responsável por 56 milhões deles, mostrando a generalização da televisão já nos primeiros 10 anos de sua história – o que não ocorreu

introdução do videoteipe na gravação dos programas (STARLING CARLOS, 2006, p. 14), o modo de produção e exibição é estandardizado, com a programação televisual sendo segmentada e serializada. Este modelo é completado pelas propagandas comerciais entre as unidades de programação que "grudam os programas juntos com perfeição" (SODANO, 2014, p. 28), ou, de acordo com Raymond Williams, em um "fluxo" (WILLIAMS, 2016 [1974], p. 97). Essa natureza ininterrupta da programação televisiva teria uma intenção comercial para além da venda desse espaço publicitário: seu resultado planejado é de "manter o espectador sintonizado em uma única estação" (THOMPSON, 2003, p. 6).

Este modelo televisivo nos Estados Unidos entra em crise ao fim dos anos 1980, com as sucessivas e diferentes mudanças tecnológicas e de legislação que estimulam a diversificação das modalidades de assistir disponíveis aos espectadores e das fontes emissoras de conteúdo. Primeiramente, há o advento da televisão a cabo: antes um serviço local e comunitário de retransmissão a cabo do sinal aberto, se torna um empreendimento de tal tamanho que ameaça a hegemonia das "Grandes Três Redes", por conta de novos regulamentos na distribuição dos canais a cabo em áreas urbanas e pela transformação destes em distribuidores de programações originais (não mais retransmitindo conteúdo dos canais abertos).[141] Além disso, o videocassete se torna realidade para as casas americanas, com 66% delas possuindo um até o fim da década.[142]

Contudo, nenhum deles teve um impacto tão profundo na produção televisiva quanto a popularização do controle remoto.[143] Tanto a explosão da televisão a cabo quanto o videocassete trabalharam no sentido de ressaltar o papel de *audiência* do espectador, ao facilitar seu trânsito além das grades de programação. Mas, enquanto o videocassete permite que você grave um programa retirando as pausas publicitárias, o

---

no Brasil (HAMBURGER, 2005). Ver: http://unesdoc.unesco.org/images/0003/000337/033739eo.pdf. Acessado em: 07/07/2016.

[141] Para se ter uma ideia, se no começo da década 20% das casas americanas possuíam televisão a cabo, em 1985 esse número pula para 43%, chegando a 56% em 1990. Ver: http://www.tvhistory.tv/TV-VCR-Remote-Cable_Ownership. Acessado em: 07/07/2016.

[142] Ver: http://www.tvhistory.tv/TV-VCR-Remote-Cable_Ownership. Acessado em: 07/07/2016.

[143] O número de casas americanas que possuíam controle remoto salta de 29% em 1985 para 77% no final da década. Para mais, ver tabela mencionada na nota acima. Há também uma interessante discussão por Caetlin Benson-Allott sobre as consequências do advento do controle remoto na revista *The Atlantic*. Ver: http://www.theatlantic.com/technology/archive/2014/08/how-the-remote-control-rewired-the-home/375214/ Acessado em: 25/08/2016.

controle remoto permite que você mude de canal *instantaneamente*, pulando os comerciais ao vivo. Não só ele dá uma grande liberdade ao espectador, que agora pode ver diferentes programações em diferentes canais sucessivamente[144] (em vez de assistir continuamente a uma mesma programação), o controle representa uma crise no próprio modelo de produção televisivo, calcado na venda de espaços publicitários pelas emissoras. Estas vendem espaços dos intervalos de seus programas para agências publicitárias, espaços cujo valor é avaliado a partir dos *ratings*, medições do nível da audiência de cada programa. Tal modelo industrial é posto à prova pelo controle remoto, criando não só desafios às grandes emissoras mas oportunidades aos canais a cabo.[145]

Tais mudanças tecnológicas são chamadas por Amanda Lotz de "tecnologias de conveniência", que realçam "a habilidade do espectador de controlar a televisão", controle esse que irá expandir os usos do meio para fora inclusive do próprio aparelho – com o surgimento, nos anos 2000, de formas de assistir à programação televisiva em celulares e tablets (LOTZ, 2014, p. 54). A introdução de formas de consumo televisivo em suporte digital, a partir das décadas de 1990 e 2000, aprofunda o movimento visto com a introdução do videocassete e do controle remoto. Para Lotz, essa formas digitais de fruição televisiva são marcadas por três características: *conveniência*, por permitir aos espectadores "muito mais flexibilidade sobre quando e onde eles assistiriam televisão"; *portabilidade*, porque os espectadores "levam um conteúdo antes limitado ao âmbito doméstico para onde quiserem"; e *teatralidade*, pois o aumento enorme da qualidade da transmissão e dos próprios aparelhos domésticos tornou insignificante a diferença entre assistir a um filme em casa ou em uma sala de cinema (*idem*, *idem*).

Essas três características "redefinem o meio", ao promover o surgimento de "variados usos da televisão" que "contrastam com o fluxo incontrolável da programação linear" (*idem*, p. 55). De acordo com Michael Z. Newman, essas tecnologias, ao

---

[144] O *zaping* dos telespectadores também sugere a demanda por emissoras especializadas em determinados nichos de programação, até então espalhados nas grades de programação genéricas das emissoras abertas.
[145] Para uma discussão aprofundada do advento do controle remoto e do VCR, e suas consequências na televisão, ver URICCHIO, William. Television's Next Generation: Technology/Interface Culture/Flow. In: SPIGEL, Lynn; OLSSON, Jan. **Television After TV**. Durham e Londres: Duke University Press, 2004, p. 163-180.

permitirem aos espectadores a "agência de programar sua própria mídia", marcam "a mudança de um conteúdo efêmero para *colecionável*".[146]

Essa nova possibilidade de se colecionar programas de televisão foi estimulada pelo desenvolvimento, na mesma época mas principalmente ao final dos anos 2000, de formas mais concentradas de fruição dos produtos: caixas de DVDs e *Blu-Rays* com temporadas ou mesmo séries inteiras, sistemas de transmissão em *streaming* (garantindo uma exibição transnacional simultânea a do país de origem) e a popularização do *download peer-to-peer*, via *torrent* (isso sem contar com a explosão de sites de exibição de vídeos como o *Youtube*). Com o advento da internet, vamos "gradativamente deixando falar de *exportação*, para falar de *circulação* de produtos televisivos" (SILVA 2014a, p. 247, ênfases minhas). A criação de catálogos online de produtos audiovisuais não só continua e aprofunda o movimento de autonomização da audiência sobre o que assiste, como está criando uma nova relação entre a audiência e as narrativas seriadas, de modo similar à cinefilia. De acordo com Marcel Silva, "é no universo do digital, dentro e fora da rede, que se armam os alicerces dessa espectatorialidade hiperconectada [...] que podemos chamar de *cibertelefilia*" (SILVA 2014a, p. 247).[147]

A possibilidade de fruição concentrada do conteúdo televisivo, possibilitada pelas tecnologias de conveniência, estimula a popularidade do que se convencionou chamar "*binge-watching*". De acordo com o Dicionário Oxford de Inglês, o termo significa "assistir múltiplos episódios de (um programa televisivo) em rápida sucessão, tipicamente por meio de DVDs ou *streaming* digital".[148] Se essa fruição concentrada já era realizada desde meados dos anos 1980, com a popularização do videocassete, é apenas nos últimos anos que o *binge-watching* se afirmou "como um fenômeno cultural" (WARHOL, 2014, p. 145). A enorme expansão do número de pessoas que assistem diversas séries em um concentrado período de tempo, respondendo ao e alimentando o aumento na oferta de produtos televisivos disponíveis online, é vista com grande pessimismo: não é por acaso que o termo venha de "*binge*", verbo em inglês para a satisfação compulsiva de um vício. As conotações negativas do termo "conectam assistir

---

[146] Ênfase minha. Ver: https://www.flowjournal.org/2009/01/tv-binge-michael-z-newman-university-of-wisconsin-milwaukee/. Acessado em: 01/08/2018.
[147] Junto com a emergência de *fandoms* de seriados.
[148] Ver: https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/binge-watch. Acessado em: 01/08/2018.

continuamente séries televisivas com comportamentos danosos como glutonia compulsiva, bulimia, alcoolismo, e vício em drogas" (*idem*, p. 147).[149]

Essas inovações tecnológicas que realçam a agência do espectador são contrapostas por tentativas das fontes de conteúdo de manter o espectador sintonizado, sejam elas canais abertos ou a cabo. O canal aberto necessita que os espectadores continuem sintonizados nele para que seus *ratings*, e consequentemente o valor de seus intervalos comerciais, permaneçam altos. E os canais a cabo, cujos *ratings* são sempre mais baixos do que os abertos por proverem conteúdo para nichos especializados, necessitam de um número constante de assinantes para manter sua solvência.[150]

As mudanças na forma seriada que acompanharam o desenvolvimento tecnológico do aparato televisivo são tema de grande discussão dentro dos Estudos Televisivos, em especial em torno de suas qualificações, como "*Quality TV*" (MCCABE; AKASS, 2007) ou "complexificação narrativa" (MITTELL, 2006; 2015). Porém, há certo consenso em torno de uma junção, a partir dos anos 1980, de dois formatos de séries televisivas: o episódico, com tramas fechadas a cada semana e sem continuidade ou progressão narrativa entre as unidades, e o serial, onde a trama se desenvolve a cada semana, cada episódio uma parcela de uma história que ou se alonga eternamente (como o caso das *soap operas* americanas) ou eventualmente encontra o seu fim (caso das telenovelas latino-americanas).

Já discutimos essa junção entre formatos no capítulo dois, a partir da lente de Linda Williams. Recapitulando, a autora afirma que a expansão temporal das séries americanas (que considera como *melodramas seriais*) é possibilitada justamente por essa "adaptação do familiar drama episódico semanal em uma forma mais 'cumulativa' e serial de narração", forma essa advinda da *soap opera* (WILLIAMS, 2012, p. 531). Ela segue a mesma linha de Jeffrey Sconce, que considera essa união de formatos um equilíbrio entre uma premissa repetida e uma diferenciação de enredo (SCONCE, 2004). Já Marcel Silva vai definir essa estratégia como a "tensão de sentido entre o arco

---

[149] O jornalista Jim Pagels, da revista *Slate*, fala em "pandemia" do binge-watching. Ver: http://www.slate.com/blogs/browbeat/2012/07/09/binge_watching_tv_why_you_need_to_stop_.html. Acessado em: 01/08/2018.

[150] Para mais sobre a especialização da programação (chamada "*microcasting*"), ver PARKS, Lisa. Flexible Microcasting: Gender, Generation, and Television-Internet Convergence. In: SPIGEL, Lynn; OLSSON, Jan. **Television After TV**. Durham e Londres: Duke University Press, 2004, p. 133-153.

episódico [...] e o arco seriado" (SILVA, 2014b, p. 7). Para o autor brasileiro, os seriados americanos contemporâneos apresentam uma "estrutura instável", proporcionando uma forma de engajamento sensorial que "engloba, de um lado, a pulsão dramática unitária, [...] e, de outro lado, a fruição a longo prazo dos arcos abertos que se desenvolvem paralelamente" (*idem*, *idem*)[151].

Silva conclui que, ao estruturar a temporada de um seriado como um complexo conjunto de tensões, exigindo um engajamento contínuo e intenso por parte dos espectadores, o objetivo derradeiro dos produtores é o de estimular a "fidelização e o afeto" (SILVA, 2014b, p. 7). Portanto, para se adequar às contínuas mudanças tecnológicas que aumentam a agência do espectador na programação que assiste, os canais de televisão procuraram produções que estimulassem a fidelização afetiva e emocional do mesmo a partir de uma economia narrativa de resoluções pontuais e suspensões estendidas.

Porém, se essas análises formais focam em produções ainda marcadas pela familiar distribuição semanal da televisão, a pergunta fica sobre o caso de produções distribuídas por serviços de *streaming* digital, não mais dependentes de um parcelamento semanal de suas temporadas.[152] O advento de produções originais lançadas online leva a novas configurações dessa confluência entre o episódico e o serial?

James Poniewozik, crítico do *New York Times*, acredita que sim. Em artigo de 2015, Poniewozik afirma que programas originais dos serviços de *streaming* estão virando "um gênero por si só", na medida em que passariam de narrativas baseadas em um "mecanismo de entrega", regulado pelos intervalos entre as unidades da programação, para um serviço "imersivo" e "direcionado ao usuário".[153] Essa mudança de fruição espaçada para concentrada levaria a tramas apresentadas de forma mais vagarosa, dependendo menos da força do piloto para "fisgar" o espectador e fazê-lo assistir ao resto

---

[151] Vieira também vê tais elementos em seriados de outras nacionalidades, como alguns casos britânicos e franceses, mas aponta nos seriados americanos a gênese desses procedimentos.

[152] Essa distribuição imediata, que pode levar a fruições mais concentradas pelo indivíduo espectador, leva também a uma experiência fragmentada dessa mesma fruição na medida em que espectadores não necessariamente assistem aos mesmos conteúdos simultaneamente. Ou seja, o ritual da fruição de conteúdos não é mais compartilhado por leitores ou telespectadores que, ao lerem o jornal todo dia de manhã, ou ao assistirem o telejornal nacional à noite, o fazem também para renovar seu pertencimento a uma comunidade imaginária das pessoas que performam esses rituais ao mesmo tempo.

[153] Ver: https://www.nytimes.com/2015/12/20/arts/television/streaming-tv-isnt-just-a-new-way-to-watch-its-a-new-genre.html. Acessado em: 01/08/2018.

da série. Como o modelo de distribuição permite que o espectador/usuário assista a diversos episódios de uma vez, os programas podem evitar a "tediosa prática das emissoras de 'repetir o piloto': contar estórias repetitivas nos primeiros episódios para acomodar retardatários".[154] Esse modelo, portanto, estimularia justamente a "narração cumulativa" que Linda Williams e Sconce consideram essencial para o seriado televisivo, para o prejuízo de construções mais episódicas.

Robyn Warhol, pesquisadora de teoria narrativa da Ohio State University, vai no mesmo sentido que Poniewozik. Em um ensaio de 2014, a autora discute três das primeiras produções seriadas originais da Netflix, *House of Cards*, *Orange is the New Black* (Jenji Kohan, Netflix, 2013-), e a quarta temporada de *Arrested Development* (Mitchell Hurwitz, Netflix, 2013), tentando entender de que forma elas ilustram variações da forma seriada adequadas ao formato distributivo da empresa. Assim como Poniewozik, Warhol acredita que o modelo cumulativo, que impulsiona a narrativa adiante, é "profundamente adequado ao *binge-watching*" (WARHOL, 2014, p. 145). A Netflix, inclusive, estimula o mesmo por meio da sua interface, com um "mecanicamente produzido movimento para frente" similar ao fluxo descrito por Raymond Williams: a tela do serviço "instantaneamente começa uma contagem regressiva assim que um episódio termina" até pular automaticamente para o próximo (*idem*, *idem*). Em casos como a série inglesa *Downton Abbey* (Julian Fellowes, ITV, 2010-15), que vem da televisão aberta britânica, o serviço quando pula para o próximo episódio já corta a recapitulação e os créditos de entrada que iniciam cada um, adaptando o texto televisivo ao comportamento de seus usuários.

Como a Netflix não precisa "motivar os espectadores a lembrarem de sintonizar novamente na semana seguinte", seu modelo "permite um abandono do padrão serial convencional de recapitulações e *cliffhangers*" (WARHOL, 2014, p. 145). Nesse sentido, Warhol concorda com Poniewozik que, assim como "padrões de espectatorialidade mudaram", é possível também que "as estruturas narrativas de séries estejam mudando para refletir as inovações formais tornadas possíveis por DVDs e *streaming*" (*idem*, p. 146). Contudo, se para o crítico essas estruturas ainda estão para nascer, para a pesquisadora elas já estão presentes. Ela considera que as inovações narrativas que o

[154] *Opus cit*, nota 15.

streaming torna possíveis são principalmente na forma como lidam com a *temporalidade* na estrutura das temporadas: *Orange is the New Black* faria uso de uma "tripla temporalidade", uma estrutura que "continuamente justapõe a trama presente com *flashbacks* do passado das presas" (*idem*, p. 152), enquanto que *Arrested Development* levaria a forma ainda mais longe ao abandonar uma progressão cronológica e elaborar uma temporada que "vai e volta continuamente ao longo de um período de seis anos, cobrindo o tempo que supostamente passou desde que a série foi cancelada em 2006 [pelo canal a cabo FOX]". Focando cada episódio em um dos personagem, os pontos da trama apresentados de forma solta em episódios iniciais só fazem sentido quando "a mesma ação é repetida pelos pontos de vista de outros personagens em outros episódios" (*idem*, p. 155).

Mas é a análise que a pesquisadora faz de "*House of Cards*" que interessa aqui, cuja inovação formal seria não tanto de temporalidade mas de impulso narrativo: de acordo com Warhol, o principal desvio formal da série seria sua "total ausência de recapitulações, exposições, e contextualizações" (*idem*, p. 149). Não só a série não faz montagens de cenas de episódios anteriores no início dos novos para recapitular a trama passada (e assim dar indícios quanto ao conteúdo diegético do que se irá assistir), como o diálogo também não incluiria exposição necessária para a contextualização da trama, suas conversas "consistentemente avançando a ação sem olhar para trás" (WARHOL, 2014, p. 151).

Essa é uma afirmação bastante ousada sobre a estrutura da série, que a autora não embasa com alguma análise formal dos episódios, além de genericamente afirmar que a série não usaria dessas montagens iniciais (de forma alguma convenção obrigatória do formato seriado). Olhando atentamente as duas primeiras temporadas, as únicas lançadas na época da escrita do ensaio de Warhol, é perceptível a presença de mecanismos para "olhar para trás", relembrar as tramas passadas e contextualizar a ação presente, por mais que abra mão de mecanismos óbvios utilizados em outras produções.

Como é esperado que a série seja consumida em um período concentrado de tempo, é de se supor que tenham levado isso em conta na forma, não necessitando relembrar no início de todo episódio o que já se passou. Porém, é comum que os episódios de *House of Cards* tenham um Prólogo anterior à vinheta, normalmente

contextualizando a ação do episódio: se ele inicia com Underwood sendo avisado da morte de uma adolescente em seu distrito, imaginamos que é nisso que ele focará (temporada 1, episódio 3); se o episódio abre com o então Presidente Walker ensaiando um discurso denunciando a ação de republicanos para causar um fechamento do governo, apostamos que esse será o tema (temporada 2, episódio 3); se ele começa com imagens de um furacão se formando, supomos que haverá a ameaça de um (temporada 3, episódio 8).

A série não se abstém de relembrar a evolução da trama, em especial no final das temporadas. No caso da primeira, a trama de seus onze primeiros episódios é retomada a partir do décimo segundo, quando a jornalista Janine Skorsky (Constance Zimmer) passa a investigar as ações de Frank Underwood, auxiliada depois por Zoe Barnes (Kate Mara) e Lucas Goodwin (Sebastian Arcelus). Os três vão refazer os passos do então congressista, relembrando diversos pontos da trama e fazendo com que Zoe perceba como foi usada por ele. Essa investigação sobre os primeiros episódios leva ao reaparecimento de personagens secundários passados, mostrando aos espectadores o desenlace de suas situações. Essa recapitulação é reforçada por um vídeo de três minutos, lançado pela própria Netflix, que repassa a trama anterior na véspera do lançamento da segunda temporada.[155]

A recapitulação da trama como motor diegético reaparece ao longo das temporadas seguintes, de diversas formas. Na segunda temporada, é a investigação da procuradora especial Heather Dunbar que retoma diversos pontos dessa temporada. Na terceira, é a própria Claire Underwood que, ao discutir com seu marido no final da temporada, retoma diversas situações que ilustram sua insatisfação perante o casamento deles. Na quarta temporada a retomada das primeiras é tema central, na medida em que personagens e ações passadas ressurgem, como o jornalista Lucas Goodwin, até então preso, que sai da prisão e tenta matar Underwood, trazendo atenção às suas acusações de que ele havia matado Zoe e Peter Russo (ambas verdadeiras). Com isso, o antigo editor do jornal *Washington Herald*, Tom Hammerschmidt (Boris McGiver), retoma a investigação que Zoe, Lucas e Janine haviam realizado. Na quinta temporada, essa

[155] Ver: https://www.netflix.com/watch/70296335?trackId=14170288&tctx=0%2C2%2C573aa545-facc-4400-9b2c-02f46e955ca2-19360100%2C6d9e01ca-84a5-4aad-8fd5-7e12f98350de_6842679X3XX1533231267254%2C6d9e01ca-84a5-4aad-8fd5-7e12f98350de_ROOT. Acessado em: 02/08/2018.

estratégia toma a forma de uma investigação congressual sobre as ações de Underwood (cobrindo todas as temporadas anteriores).

Ou seja, existem recapitulações e contextualizações tanto ao longo das temporadas quanto entre elas. A exposição dramática, para Warhol ausente de *House of Cards*, também lá se encontra: a própria estrutura dos episódios a favorece, com os diversos fios da trama que avançam ao longo de um dado episódio sendo apresentados em todos os seus atos, seu desenvolvimento sendo repetido e reafirmado a cada volta.

Por exemplo: no episódio 12 da segunda temporada, o então Presidente Garrett Walker (Michel Gill) quer impedir que o terapeuta que havia aconselhado ele e sua esposa discuta detalhes de seu casamento, em especial o fato que ele lhes havia receitado calmantes. O terapeuta é visto sendo interrogado por Dunbar no Prólogo do episódio, quando se recusa a responder às suas perguntas. No Ato I, Frank e Claire discutem formas de fazer com que o terapeuta seja obrigado a falar, para prejuízo dos Walker. No Ato II, Walker avisa sua esposa que terá que abrir mão da confidencialidade com seu terapeuta, mas ela lhe implora que não o faça. Duas cenas depois, Walker discute com o advogado da Casa Branca como ensaiar o depoimento do terapeuta. No terceiro e último ato, Dunbar interroga o terapeuta, e percebe que ele foi ensaiado. Três cenas depois, Frank e Claire assistem a um telejornal noticiando que o advogado da Casa Branca estava sendo interrogado por ter treinado uma testemunha, e em seguida dois senadores republicanos fazem uma coletiva criticando as ações do Presidente. Finalmente, na penúltima cena o casal Walker dá uma coletiva tentando explicar suas ações.

Esse ponto específico da trama da segunda temporada importa apenas neste momento, e é entrecortado por diversos outros pontos que avançam no mesmo episódio. Porém, se encontra presente em todos os seus blocos narrativos, garantindo que sua exposição seja coesa. Ou seja, se "*House of Cards*" abre mão de métodos óbvios de exposição narrativa, a série vai garantir a mesma por meio da regularidade dos pontos da trama tratados a cada episódio, garantido que o espectador consiga acompanhar a estória. E essa regularidade não é de forma alguma inovação advinda da distribuição via *streaming*: Kristin Thompson analisa essa regularidade narrativa, chamada por ela de "exposição dispersada", como sendo um dos traços mais característicos da Televisão (THOMPSON, 2003, p. 63-73). Ela é garantida tanto por uma redundância narrativa

(cujo grau depende da qualidade da escrita do programa em questão e do formato que limita a sua exibição) quanto pelo equilíbrio narrativo de suas unidades. Essa série, nesse sentido, segue um rígido equilíbrio de seus atos, com todos os episódios das três temporadas analisadas seguindo um ritmo de três atos por episódio (que são mais ou menos iguais não em matéria de tempo decorrido, mas no número de cenas por unidade).

Uma outra forma com que a série retoma a sua trama é com um elemento falado quase que à exaustão aqui: os apartes dramáticos de Frank Underwood. Se no primeiro capítulo defendi que os apartes tinham a função dramática de aprofundamento do personagem, apresentando seu ponto de vista na medida que uma apresentação dialógica se encontra interditada (pelo caráter ardiloso de Underwood, que sempre mente em suas conversas), eles ainda assim apresentam diversos pontos da trama em momentos necessários.

Um exemplo se encontra na primeira temporada, no sétimo episódio: Frank quer alavancar a campanha para Governador de Peter Russo, e tanto o então Presidente Walker como sua Chefe-de-Gabinete estão céticos quanto ao candidato. Ele então assume uma estratégia ousada: conta que Russo é um alcoólatra e viciado em drogas em recuperação, e defende sua determinação para ficar sóbrio como característica positiva para sua candidatura. Quando sai do Salão Oval, nos explica a sua aposta em um aparte:

"*Eu não planejava contar tanto para eles tão cedo, mas se eu não tivesse, Linda o teria convencido. Não há melhor maneira de subjugar uma goteira de dúvida do que com uma enxurrada de verdade nua. É por isso que a reforma educacional era tão importante. Ela me deu influência precisamente quando eu mais precisava*."

Aqui, Underwood não só explica o porquê de sua aposta naquele momento, mas retoma a reforma educacional, finalizada ao final do episódio anterior, justificando-a e colocando-a em um plano maior. Esse uso do aparte neste episódio vai de encontro com a interpretação que Robyn Warhol faz dele, ao considerar não só indicativo da função narradora de Underwood (afirmação que, como analisado no primeiro capítulo, não se sustenta), como estando lá "não para lembrar o espectador do que ocorreu previamente, mas antes compor o presente momento e prever o futuro" (WARHOL, 2014, p. 151).

Ora, não só no exemplo acima Frank está relembrando algo anterior, como é algo constante em seus apartes reminiscências de seu próprio passado, mesmo que esse passado seja novidade para os espectadores: no episódio piloto, por exemplo, seu aparte na cena final é uma lembrança de sua infância pobre na zona rural da Carolina do Sul. A afirmação de que os apartes pertencem ao presente da ação e produzem previsões futuras não é confirmada por uma análise atenta dos mesmos.

Porém, a afirmação que me parece mais insustentável quanto à relação de Underwood com a câmera (e sua audiência) é que ela seria "mais uma inovação formal proporcionada a *House of Cards* pelo seu modo de produção" (*idem*, *idem*). Essa afirmação não só é contraditória com o próprio ensaio de Warhol, no qual ela diz que estes apartes são reminiscentes da versão britânica da série e de *Ricardo III* (como seriam inovações permitidas pelo *streaming*, se já vieram da série original, advinda da televisão pública britânica, e similar a um texto teatral renascentista?), mas também, como veremos, com as diversas formas que o discurso direto à câmera assumiu ao longo da história da Televisão americana.

4.2 – Se dirigindo à audiência na Televisão

O ato de falar diretamente à câmera não é de forma alguma incomum dentro do meio televisivo. Por mais que seja raro em produções dramáticas como novelas, *soap operas*, e seriados, ainda é constitutiva da própria gênese do meio. Para Arlindo Machado, a televisão, "herdeira direta do rádio", se funda "primordialmente no discurso *oral* e faz da palavra a sua matéria-prima principal", a parte mais expressiva da programação televisiva ainda dependendo "de uma maior ou menor eloquência" da parte de um apresentador ou qualquer outro (MACHADO, 2000, p. 71-2):

> [A] simples recepção cotidiana da televisão já demonstra [...] que a maioria esmagadora dos programas se funda na imagem prototípica de uma *talking head* (cabeça falante) que serve de suporte para a fala de um protagonista.[156]

[156] MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: SENAC, 2000, p. 72.

Desde a introdução do meio, quando a televisão ainda lutava para elaborar suas próprias formas de expressão, um recurso comum era o uso de um apresentador que apresentava para a câmera (e sua audiência) um show de variedades ou peças teatrais que eram reencenadas para transmissão televisiva. Um excelente exemplo da passagem de formas advindas de meios prévios à televisão (neste caso, o *vaudeville* e o teatro de revista) para o estabelecimento de formas propriamente televisivas é o *The George Burns and Gracie Allen Show*, uma *sitcom* que foi ao ar de 1950 a 1958 na CBS. Ela era estrelada pelo casal George Burns e Gracie Allen, uma dupla de artistas que vinha do *vaudeville* dos anos 1920 e se tornaram estrelas do rádio nas décadas de 1930 e 1940, reprisando aqui os personagens que lhes deixaram famosos: ele, um homem sincero e cínico, ela uma dona de casa ilógica que sempre cria absurdas situações domésticas. Esse tipo de duo, chamado de "*straight man*/*Dumb Dora*", era um típico ato de *vaudeville*, meio onde o casal desenvolveu seus personagens.[157]

O interessante do programa se encontra não só no fato que Burns apresenta os episódios, se dirigindo à câmera de formas inventivas e sarcásticas, mas que a passagem tecnológica ocorrida na indústria televisiva americana ao longo da década de 1950, quando os programas de televisão passam em sua maioria de programas ao vivo para previamente gravados, é refletida na transformação que ocorre na relação entre o apresentador/protagonista, a audiência de seu programa, e o aparelho que o filma. Se a estrutura do programa em seu início em 1950 era formada por um número de esquetes realizadas em um palco de teatro, em sua última temporada, em 1958, já tinha se transformado em uma comédia de situação filmada em estúdio, episódica e com unidades de 20 a 30 minutos, basicamente o formato de *sitcom* utilizado desde então (ver BUTLER, 2010, capítulo 5).

Tive a oportunidade de assistir a alguns episódios do programa na biblioteca audiovisual do Paley Center for Media, em Nova York, e três deles, transmitidos em 1950, 1954, e 1958, são particularmente úteis exemplos para demonstrar essa mudança na relação com o público. No primeiro, chamado "A conta corrente de Gracie" e transmitido em 7 de Dezembro de 1950, Burns não fala diretamente para a câmera mas para uma

[157] Ver: http://www.toonopedia.com/dumbdora.htm. Acessado em: 03/08/2018. Esse modelos de esquete é similar ao usado na sitcom da mesma época *I Love Lucy* (Desi Arnaz, CBS, 1951-7).

plateia dentro de um teatro onde os primeiros episódios eram gravados (este episódio foi transmitido menos de dois meses após a estreia do programa). Ele realiza seus comentários sobre a ação inclinado na cortina, na boca de cena, diversas vezes fazendo graça desse próprio caráter aberto e precário da gravação. Apesar de somente Burns comentar a ação, ele não é o único que quebra com a quarta parede – em diversos momentos ao longo do episódio, os personagens anunciam os produtos domésticos utilizados nas cenas para o público interno (e não para a câmera).

O segundo exemplo, intitulado "Departamento de habilitação veicular/George vira escritor" e transmitido em 1 de Novembro de 1954, já não é filmado dentro de um teatro e não conta mais com uma plateia interna. Burns, que era produtor do programa, percebeu a oportunidade que havia se filmassem em película e vendessem os direitos de exibição para reprises posteriores, abandonando o modelo ao vivo (ver IRVIN, 2014). A filmagem passa a ser feita dentro de um estúdio, porém o proscênio ainda é mantido visível para os comentários dele (feitos agora para a câmera). Os anúncios de produtos domésticos continuam, porém os elogios feitos aos produtos por Gracie Allen são também agora dirigidos para a câmera (e para o público em casa), reforçados pelos vizinhos que comentam entre si a qualidade do produto que ela usa (a marca de leite evaporado *Carnation*, principal patrocinadora do programa). Uma outra mudança foi que Burns não faz mais seus comentários somente sozinho e na cortina, mas também *dentro* da cena junto aos outros personagens, que continuam suas ações ao fundo enquanto ele comenta à frente – similar e diferente a Frank Underwood, que também comenta sobre situações na medida em que elas ocorrem, porém o foco da lente borra o seu redor (os apartes são normalmente em médio *close-up*), destacando seu distanciamento da cena.

Por fim, "Uma visita de Charles Vidor", o último episódio analisado, transmitido em 19 de Maio de 1958 (o programa terminaria menos de quatro meses depois, em Setembro), completa a passagem dos comentários de Burns de fora da cena para dentro dela. O proscênio desapareceu, o cenário agora muito mais próximo das *sitcoms* que seguiriam o programa, e os comentários são feitos em cena e para a câmera, porém quando o personagem se encontra sozinho e normalmente em seu escritório. Os anúncios realizados dentro da diegese também foram retirados, pertencendo agora aos intervalos da programação. A grande mudança nos comentários é que, se antes Burns comentava as

ações de Allen da boca de cena, olhando suas ações de fora, ele agora a assiste *de um aparelho televisivo* dentro do seu escritório; e ele assiste não apenas a sua esposa, mas outros personagens também, sempre comentando sarcasticamente sobre suas ações.

Esse inventivo uso do aparelho televisivo dentro da cena funciona como um comentário reflexivo sobre a moldura espectatorial do programa: Burns assiste à ação se desenrolando ao longo do episódio em seu aparelho, enquanto que paradoxalmente sendo observado fazendo isso pelo público em suas casas, criando uma dupla espectatorialidade dentro da série. Este comentário irônico sobre o seu próprio meio é reforçado no final, quando Burns é visitado pela esposa do diretor de cinema Charles Vidor (que havia se reunido com ele no início do episódio) e ela o surpreende por já saber o enredo do episódio pois "estava assistindo ao programa em *sua própria televisão*". A passagem, então, do *vaudeville* ao *sitcom* não diminuiu em nada a alta dose de reflexividade do programa.

Outro programa televisivo da mesma época que promove essa intersecção entre comercialismo, reflexividade, e ausência da quarta parede, é o programa *The Continental*, um programa de 15 minutos que foi ao ar duas vezes por semana entre Janeiro e Abril de 1952, também na CBS.[158] Nele, Renzo Cesana interpreta um aristocrata italiano cortês e afável de uma influente família de Roma, que realiza monólogos românticos e sedutores para a câmera dirigidos para as mulheres assistindo – pressupõe-se que era um programa direcionado às mulheres, não só pelo seu conteúdo diegético mas por ser patrocinado por uma empresa de meias-calças femininas. Os episódios, inclusive, são chamados de "encontros" entre "o Continental" e o público, indo ao às 23:15, no final da programação do horário nobre.

Apesar dele se dirigir à câmera em todos os momentos, ela não é vista como um aparato tecnológico, mas como uma *mulher*, a câmera sendo "seu ponto-de-vista": Cesana, por exemplo, "a" entrega um cigarro aceso no início do episódio. Apesar da câmera em si não ser antropomorfizada, com uma filmagem estática e basicamente acompanhando os movimentos do protagonista, ele ainda fala com ela no singular e constantemente se refere à câmera como um *sujeito*, um indivíduo, como quando "a"

[158] Uma análise deste programa só foi possível novamente pelo acesso ao acervo do Paley Center for Media.

pergunta se uma luva seria "dela". Se em *The George Burns and Gracie Allen Show* o apresentador se dirige à câmera como um corpo externo, seu público em suas casas, em "*The Continental*" o protagonista fala com o aparato como se fosse um personagem em cena.

Ironicamente, uma versão satírica do programa, realizada 44 anos depois, atenua o discurso direto para a câmera em nome do efeito humorístico. O programa de variedades *Saturday Night Live* (Lorne Michaels, NBC, 1975-) fez uma esquete na noite de 13 de Janeiro de 1996 ironizando *The Continental*, onde Christopher Walken interpreta um europeu ridículo, cuja galanteria é na realidade uma forma perversa de assediar as mulheres que visitam seu apartamento.[159] A câmera agora é abertamente antropomorfizada, chacoalhando sua "cabeça", mostrando seus movimentos e ponto de vista independentemente do "Continental" (a câmera, por exemplo, não segue necessariamente seus movimentos). "Ela" agora tem um braço, joga caviar nele, o esgana, e o empurra para longe. Essa maior movimentação de câmera é tornada possível pelos avanços tecnológicos em torno do aparelho, e também sinaliza a diferença cultural entre a posição das mulheres entre os anos 1950 e 1990: uma maior agência, denunciando o caráter ridículo da estereotípica galanteria masculina e agindo em resistência a ela (a câmera, no fim, sai do apartamento, recusando as investidas patéticas e insistentes do personagem de Walken). Contudo, o protagonista agora olha para a mulher *atrás da câmera*, e em praticamente nenhum momento olha diretamente para as lentes, diluindo o elemento reflexivo para melhor ridicularizar as ações do personagem e demonstrar resistência a elas.

Encontram-se então nessas duas produções do início da programação televisiva, antes mesmo da programação em fluxo analisada por Raymond Williams, exemplos de formas mais inovadoras de se relacionar com a audiência do que a que encontramos em *House of Cards* com os apartes de Underwood. Em um momento quando a indústria televisiva ainda procurava se distinguir de outros meios de entretenimento, anterior à sedimentação de suas formas e convenções, uma certa inocência do meio possibilitava

[159] Um vídeo do esquete inteiro encontra-se indisponível online, porém é possível assistir a parte dele em: https://www.youtube.com/watch?v=WNCOFJnpPGs&frags=pl%2Cwn. Acessado em: 04/08/2018.

também uma vocação à inventividade formal, que em exemplos extremos como o de George Burns ganha forte grau de reflexividade.

Dentro de um produto audiovisual que raramente procura se afastar do que se convencionou chamar de "cinema clássico",[160] os apartes de Underwood se resumem a exprimir a subjetividade do protagonista da série, seu ponto de vista perante a ação, raramente produzindo algum comentário quanto a sua própria forma. Inclusive, guardadas as devidas diferenças de conteúdo diegético, é similar esse uso de apartes com produções televisivas e cinematográficas anteriores, como a série infanto-juvenil *Malcolm in the Middle* (Linwood Boomer, FOX, 2000-6) e o filme *Ferris Bueller's Day Off* (John Hughes, Paramount, 1986). O uso recente de apartes explicativos e irônicos na série televisiva *Trust* (Simon Beaufoy, FX, 2018-) aponta também para uma certa popularização desse recurso.

Outras formas de expressão da subjetividade de personagens em produções televisivas se provaram mais inventivas, inclusive as advindas de modelos mais rígidos de distribuição televisiva (e que teoricamente restringiriam mais as possibilidades formais de suas produções). Um exemplo seria a minissérie televisiva *Pennies From Heaven*, uma série de seis episódios escrita por Dennis Potter e transmitida pela televisão pública britânica, a BBC, em 1978. Ambientada na Inglaterra dos anos 1930, durante a Grande Depressão, a série trata das fantasias e experiências reais de um vendedor de pautas musicais chamado Arthur Parker e sua esposa Joan. Ambos são infelizes em seu casamento, e suas turbulências emocionais são refletidas em surreais números musicais: de repente, cenas dramáticas são suspensas quando os personagens passam a cantar músicas antigas que expressam seus estados mentais. Uma série de cunho profundamente dramático, números musicais normalmente presentes em produções espetaculares e positivas ganham aqui uma conotação sombria, apesar de seus temas otimistas.

Potter, um jornalista e roteirista de televisão e cinema com uma prolífica produção na televisão pública britânica do final dos anos 1960 até sua morte em 1994, criaria oito anos depois *The Singing Detective* (Dennis Potter, BBC, 1986), considerada

---

[160] A ideia de uma forma clássica cinematográfica invariavelmente traz à mente a obra de David Bordwell (em particular, BORDWELL, 1985), porém, como Linda Williams argumenta, se encontra presente mesmo em obras que se pressupõem criticar a análise do teórico (WILLIAMS, 2012, p. 527-530). Para uma outra visão sobre o cinema clássico, ver XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena** – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

sua obra-prima. Kristin Thompson, no último capítulo de *Storytelling in Film and Television* (2003), apresenta o argumento de que é possível se pensar uma "televisão de arte" nos moldes do que se chama "cinema de arte", a partir de uma abordagem estritamente formalista. Para a autora, *The Singing Detective* é um excelente exemplo dessa "televisão de arte", por apresentar o que considera como as cinco principais características de um modelo de cinema de arte (a partir de BORDWELL, 1979): "um afrouxamento da causalidade, uma ênfase maior em um realismo psicológico ou anedótico, violações da claridade clássica de espaço e tempo, comentário autoral explícito, e ambiguidade" (THOMPSON, 2003, p. 110). Uma série que mistura fantasia e realidade na representação da deterioração mental de um escritor hospitalizado por uma doença cutânea, alternando entre sua convalescência no hospital, seus delírios como um detetive *noir*, e suas memórias de infância, o modo inovador com que representa as turbulências internas do protagonista faz para Thompson com que mereça ser considerado um exemplo de "televisão de arte".

Porém, o objetivo da autora é qualificar a série americana *Twin Peaks* (David Lynch; Mark Frost, ABC, 1990-1)[161] como tal, mostrando ser possível encontrar no meio televisivo americano, marcado pelo comercialismo e o imperativo da lucratividade, exemplos dessa "qualidade artística" percebida em produções do modelo público de televisão britânico. Para ela, a série é "uma candidata óbvia ao status de televisão de arte" (*idem*, p. 114), pelas suas similaridades com o filme de arte *Veludo Azul* (David Lynch, De Laurentiis, 1986). A marca autoral do diretor ao longo das temporadas originais, como seus traços estilísticos característicos, seu "gosto pelo grotesco e o bizarro", a "justaposição entre um Bem banal e um exagerado Mal" ao investigar "as atividades escondidas, sórdidas" dos habitantes de pacatas cidades pequenas (*idem*, p. 116), junto com sua ambiguidade e "mistura de tons" (*idem*, p. 124), qualificaria a série como membra do rol de obras "estranhas", porém decididamente artísticas, de David Lynch.

Para Thompson, contudo, a série vai além, não só desafiando a Televisão convencional com suas características lynchianas, mas também "violando as expectativas a respeito da natureza da serialidade", recusando desenlaces narrativos e apresentando

[161] Uma terceira temporada foi recentemente lançada como *Twin Peaks: o Retorno* (David Lynch; Mark Frost, Showtime, 2017).

uma trama onde "o protagonista persegue o que ameaça ser um objetivo que sempre recua" (THOMPSON, 2003, p. 132-3). Se a série começa com a pergunta "Quem matou Laura Palmer?", quando ela finalmente é respondida, na metade da segunda temporada, o que pareciam ser sub tramas assumiram tal protagonismo que a descoberta do assassino (Leland Palmer, o pai de Laura) é frustrada por ele ter sido controlado por Bob, uma força do Mal que assumiria diferentes sujeitos e os fariam cometer suas depravações. Esse esquivo vilão se provará uma fonte de interminável renovação narrativa, chegando à terceira temporada de 2017 (mesmo que o ator que o interpretava, Frank Silva, tenha morrido em 1995).

Esse uso profundamente autoral da "narração cumulativa", que, como vimos, é característica de um modelo seriado que se estabelece na televisão americana a partir dos anos 1980, demonstra que inventividade formal é possível de ser encontrada em um meio profundamente comercial. Também desafia a assertiva de que a acumulação narrativa dos seriados americanos seria uma característica única de produções de canais a cabo (já que a série foi originalmente ao ar pelo canal de TV pública ABC): se foram estes que inauguraram a mescla entre o episódico e o serial, a mesma pode ainda ser encontrada em obras de autores que, dentro de um meio rígido, buscam ousar com a forma.

Portanto, não só me parece difícil defender que o uso acanhado de apartes por Frank Underwood (que não compensa o convencionalismo de sua forma com a depravação de seu conteúdo) seja a fonte de inovação da forma serial por parte de *House of Cards*, como não me parece que haja de fato muita inovação nessa produção. Ao que tudo indica, a série segue o formato serial sem grandes mudanças. Isso talvez se deva pelo seu ineditismo: de acordo com David Fincher, o seriado foi originalmente escrito para a televisão a cabo, indo no fim para a Netflix por ela ter feito uma impensável oferta (dois anos garantidos de produção).[162] As mudanças feitas por Willimon e sua equipe para adequar o material escrito ao novo formato de distribuição, e sua escrita desde então, não parecem ter resultado em muitas transformações do formato comum encontrado em séries que constroem suas temporadas entre tramas episódicas e o desenvolvimento de

[162] Ver: https://uproxx.com/sepinwall/house-of-cards-director-david-fincher-on-making-13-hours-for-netflix/. Acessado em: 05/08/2018.

arcos que percorrem toda a obra. Isso talvez deva esperar uma espécie de maturação da própria indústria, pois mesmo a Netflix, que quer agressivamente crescer o seu portfólio de produções originais, ainda parece ter grande receio perante propostas formais mais ousadas.

Porém, a solução talvez esteja em inverter a pergunta que motivou este capítulo: em vez de nos perguntarmos se o *streaming* estaria auxiliando o desenvolvimento do formato serial, talvez a pergunta deveria ser se o formato serial que não estaria por sua vez *auxiliando a promoção* das plataformas de conteúdo digital.

4.3 – A serialidade à serviço do *streaming*

Se o uso massivo do formato serial, como vimos no capítulo três, já era percebido nos folhetins de jornal do século XIX, é neste mesmo período que, para Roger Hagedorn, o formato se estabelece como *o* modo dominante de apresentação narrativa da cultura ocidental (HAGEDORN, 1988). Para o autor, uma série, independente da mídia, possui uma dupla funcionalidade: de um lado, realiza uma *autopromoção* na medida em que um episódio qualquer dela "promove o consumo de episódios posteriores"; de outro, promove uma "diferenciação do produto", dentro da premissa que se o espectador gostou da série ele irá retornar à mídia em questão para apreciar seus outros produtos (*idem*, p. 5). O papel da serialidade, dentro da cultura de massas, se centraria então no "desenvolvimento da exploração comercial de um meio específico" (*idem*, *idem*):

> O serial é unicamente qualificado para atingir esse objetivo pois a relação fundamental na qual está predicado é o *discours* entre as indústrias midiáticas (editoras, rádio, televisão, cinema) e o leitor/ouvinte/espectador. Ao traçar a história do serial, nós podemos reconhecer que na medida em que uma nova tecnologia midiática é introduzida exploradores comerciais consistentemente contaram com a forma seriada de apresentação narrativa precisamente para cultivar uma audiência fidedigna de consumidores. [...] Dessa forma, séries individuais [...] servem a *promoção do meio no qual elas aparecem*.[163]

[163] HAGEDORN, Roger. Technology and Economic Exploitation: The Serial as a Form of Narrative Representation. In: **Wide Angle**. Birmingham: Samford University Press, v. 10, n. 4, 1988, p. 5.

Hagedorn traça a história do serial dentro da cultura ocidental para demonstrar essa função, iniciando nos folhetins do século XIX. O formato nasce na medida em que a produção de jornais é barateada por conta de avanços tecnológicos das prensas e da produção de papel (HAGEDORN, 1988, p. 6). Seu sucesso leva a narrativas crescentemente longas, explorando o "potencial narrativo de quebras textuais comercialmente impostas": nasce, assim, o *cliffhanger*, resultado da "exigência comercial de fragmentar uma narrativa estendida e ao mesmo tempo tornando essa fragmentação uma vantagem comercial" ao incentivar um consumo contínuo (*idem*, p. 7-8).

Na medida em que o cinema vai, ao final do século XIX e no início do XX, se mostrando um meio capaz de comercialização, o serial é novamente implantado para torná-lo rentável: a cada semana, ou mesmo duas vezes por semana, novas parcelas da narrativa eram lançadas *simultaneamente* no jornal e no cinema, ligando essas duas mídias neste estágio inicial (*idem*, p. 9). Os exemplos mais famosos seriam o americano *The Perils of Pauline* (com o estonteante número de 200 filmes produzidos ao longo da série – ver BEAN, 2001) e o francês *Fantômas* (ver MAYER, 2016). O serial, junto com os experimentos narrativos de D.W. Griffith na *Biograph*, "ajudou o cinema a romper com formas curtas de entretenimento", ao mesmo tempo que ajudava a "criar um público consumidor [...] preparado e disposto a retornar ao cinema regularmente para consumir narrativas" (HAGEDORN, 1988, p. 9).

Os filmes em série começam a ser abandonados por volta da década de 1930, quando o som é introduzido no cinema e o formato em longa-metragem se torna *de rigueur*. Ao mesmo tempo, o rádio, meio utilizado desde a Primeira Guerra Mundial para comunicação porém ainda não explorado em seu potencial comercial, passa a produzir séries intensamente, o seriado emergindo como "uma das primeiras formas reguladas de programação de rádio" – desde seu início, ligado à venda de espaços publicitários (*idem*, p. 10). Seguindo o exemplo do cinema e do folhetim, as séries de rádio fizeram enorme sucesso nos anos 1940. No final desta década, entra em cena a Televisão, que só conseguirá desenvolver seu apelo de massa quando "introduz séries e seriados em direta competição com outro meio" (HAGEDORN, 1988, p. 11).

Apesar das grandes redes americanas de Televisão ABC, NBC e CBS terem sido primeiramente redes de rádio, elas farão uso de sua lucrativa renda para financiar o

estabelecimento do meio televisivo, se utilizando da expertise e do talento do rádio para desenvolver seu próprio competidor. Na medida em que a Televisão expande seus horizontes de programação, estabelecendo o formato seriado como formato próprio de seu meio, o rádio passa a se concentrar na transmissão musical pré-gravada (*idem*, *idem*).

Hagedorn promove, portanto, uma feliz inversão na relação entre serialidade e o meio que dela se utiliza: não apenas mudanças tecnológicas influenciam mudanças no formato seriado, como esse mesmo formato serve também à exploração comercial dessa nova tecnologia de comunicação. É essa apropriação da serialidade como "diferenciação de produto" que parece ser o caso quando se analisa a investida da Netflix em produções próprias (em sua maioria séries).

Em 2013, quando a empresa passou a produzir conteúdo próprio, a revista econômica *Ivey Business Review* publicou uma série de artigos avaliando o sucesso dessa estratégia. Em um deles, é feita uma profunda análise econômica da lucratividade de duas de suas recém-lançadas séries, *House of Cards* e a quarta temporada de *Arrested Development*, percebendo que os programas mal pagam por si mesmos (por meio de um incremento no número de assinantes), e quiçá provêm lucro adicional à Netflix.[164]

Porque, então, essa aposta? Se atrair massivamente novos usuários não parece ser o objetivo principal, para os analistas da revista essa investida teria três metas ideais: manter os atuais assinantes, criar alternativas ao crescente valor cobrado pela retransmissão do conteúdo de terceiros (como filmes hollywoodianos e programas da televisão convencional), e abrir a possibilidade de aumento do valor das inscrições, ajustando a rentabilidade da empresa. Acima de tudo, o que a Netflix quer é criar "um acervo exclusivo de conteúdo original de alta qualidade e indisponível em qualquer outro serviço de transmissão" (WARHOL, 2014, p. 149).

Ao criar um extenso acervo de conteúdo exclusivo, a Netflix conseguiria competir de igual com os canais a cabo e estúdios de Hollywood, tendo maior poder de barganha ao negociar valores de retransmissão, podendo expandir seu universo de assinantes e mesmo aumentar os valores de assinatura, diversificando também as diferentes modalidades de acesso ao seu acervo. Para o jornalista Felix Salmon, da Reuters, a meta

---

[164] Ver: http://iveybusinessreview.ca/cms/3198/arrested-economics-assessing-the-business-case-of-netflixs-original-content/. Acessado em: 05/08/2018.

da empresa é se tornar "algo que as pessoas sintam que *precisam* assinar, pelo fato de ser o único local onde elas acham os programas A, B, C, e D".[165] Como Ted Sarandos afirma, a empresa quer "se tornar a HBO mais rápido do que a HBO consegue se tornar a Netflix".[166]

Essa estratégia me parece que ecoa profundamente as conclusões de Hagedorn, em seu artigo publicado uma década antes da fundação da empresa de *streaming*, sobre o sucesso do formato serial:

> Uma razão para esse sucesso comercial é que o serial cultiva um *grupo dependente de consumidores* que são então disponíveis e predispostos a consumir outros tipos de textos providos pelo meio em questão. Em um sistema social que perpetuamente *defere desejo* de forma a promover *consumo continuado*, e cujas mídias de massa representam uma das principais formas de empreendimento comercial, o serial aparece como *a forma ideal de apresentação narrativa sob o capitalismo*.[167]

Para garantir sucesso e relevância no mercado audiovisual, a Netflix investe na fidelização de sua audiência, a partir de um formato seriado conhecido desde publicações de jornal do século XIX. Na medida em que a empresa se estabelece como uma das principais fontes de conteúdo digital desta década, resta esperar para ver como o modelo de fruição concentrada de seriados irá transformar esse formato, marcado justamente por sua fragmentação constitutiva. Se em *House of Cards* ainda encontramos aquilo de sempre, nada sugere que o futuro não nos reserva radicais inovações deste que é o formato indiscutível da indústria cultural.

---

[165] Ver: http://blogs.reuters.com/felix-salmon/2013/06/13/why-netflix-is-producing-original-content/. Acessado em: 31/07/2018.
[166] Ver, novamente, o artigo de Salmon.
[167] Hagedorn, 1988, *opus cit*, p. 12, ênfases minhas.

Considerações Finais

Há um momento na quinta temporada com o qual eu gostaria de concluir esse estudo, pois nele se encontram sintetizadas e explicitadas as diversas conclusões propostas aqui. Ao final da temporada, a última atualmente disponível, Frank se encontra assolado em denúncias de corrupção e, no penúltimo episódio, aceita depor na comissão parlamentar que investiga suas ações (e que revia, assim, os diversos estratagemas que o assistimos empregar ao longo da série). Nesse momento final de sua Presidência, onde ele irá anunciar sua renúncia, Underwood se declara culpado daquilo que é acusado, perante a comissão e as câmeras (diegéticas e extradiegéticas), mas afirma partilhar dessa culpa com os demais políticos presentes. Denuncia que os membros da comissão também promoveram troca de favores e também fizeram política para ganho pessoal, e que todos têm "mestres" aos quais respondem. Afirma enfim que o sistema político está falido, e que todos querem e precisam de alguém como ele "guardando os portões", se beneficiando de sua presença por anos pois sabem que ele faz "o que precisa ser feito".

O que ocorre até aqui é a enunciação do comentário político da série, por meio de um monólogo do protagonista dirigido aos demais personagens, e *não* para o público da série. Mas Underwood estende em seguida sua denúncia aos seus telespectadores, em um longo aparte onde explicita a cumplicidade e o aproveitamento de sua falta de escrúpulos por nossa parte:

"*Não neguem. Vocês adoraram. Vocês não precisam que eu defenda alguma coisa, só precisam que eu faça algo.* [Se levanta e passa a andar pelo salão] *Que eu seja o homem forte. O homem da ação. Meu Deus, vocês são viciados em ação e slogans. Não importa o que eu diga, não importa o que eu faça, desde que eu faça alguma coisa vocês estão felizes em participar.*

E francamente, eu não os condeno. Com toda a tolice e indecisão nas suas vidas, por que não um homem como eu? Eu não me desculpo. No fim, eu não me importo se vocês me amam ou me odeiam, desde que eu ganhe. As cartas estão marcadas, as regras estão manipuladas. [Pausa e senta]

Bem-vindos à morte da Era da Razão. Não tem certo e errado, não mais. Tem apenas estar dentro... e então estar fora."

Essa reflexividade quanto a função do aparte, em que Frank explicita a íntima relação entre recurso dramático, prazer voyeurístico, e justificativa às suas ações, é inédita na série e simboliza esse momento de passagem de seu protagonismo para o de Claire (que havia quebrado a quarta parede no episódio anterior e deixado claro que a íntima relação que tínhamos com seu marido não mais era exclusividade dele). Proferido num momento de decadência, antes da traição final de sua esposa, o aparte serve também para nos relembrar que aqui ninguém é santo, nem mesmo nós, que também nos aproveitamos da amoralidade de Frank como entretenimento.

Além do comentário formal e de relembrar o comentário político já enunciado anteriormente, o momento ainda afirma de maneira lamentosa uma suposta "morte da Era da Razão", cuja conotação iluminista alude aos primórdios do modo, e anuncia a impossibilidade de diferenciação do "certo e errado", desafiando a legibilidade moral imperiosa ao sucesso do melodrama. Porém, ao apontar em um passado projetado a possibilidade anterior de diferenciação ("Não existe certo e errado, *não mais*"), Underwood completa o comentário político da série e reabilita a legibilidade num cenário em que o polo certo se encontra no passado e o errado no presente.

Assim sendo, encontramos nessa cena uma sintética recapitulação dos pontos abordados ao longo desta dissertação, divididos a grosso modo entre as diversas formas com qual a série interage com seu público e com sua conjuntura histórica, e o comentário político que ela promove. A reflexividade do momento traz à tona a função dramática do aparte, utilizado em *House of Cards* como modo de aprofundamento subjetivo de seu protagonista e forma de fisgar o espectador a acompanhar enquanto co-conspirador as artimanhas de um personagem que tem tudo para ser criticado. Essa autoconsciência quanto a capacidade de fisgar o espectador demonstra a função comercial do mesmo, em que a relação pessoal que o protagonista cria com seu público metaforiza a relação direta que a Netflix reivindica possuir com seus assinantes – os apartes (e a série como um todo) tem a adicional vantagem de promover o próprio modelo de negócio do serviço de *streaming*.

O conteúdo do aparte descrito, em particular sua segunda parte, também alude ao comentário político da série, que trata as instituições de poder americanas como espaço de disputa ferrenha por poder individual. Nesse mundo profundamente amoral, bem-aventurado seria aquele que sabe ser eficientemente inescrupuloso mas que também consegue projetar uma imagem de correção moral, condição primordial para não denunciar o jogo por trás. Tal descontinuidade entre performance pública e prática privada é escancarada por Frank nesse momento, sendo também a tônica do seriado como um todo, Frank caindo em desgraça pela sua crescente incapacidade de manter a fachada de correção necessária, Claire triunfando por conseguir equilibrar uma eficiência sem moral e uma imagem de consciência. Perversamente, a desgraça do ator Kevin Spacey, acusado nos EUA e no Reino Unido de pedofilia homossexual, e afastado de seu papel na série em consequência dessas acusações, como que estendem ao universo da produção audiovisual as acusações de amoralidade que a série atribui ao mundo da política institucional norte-americana.[168] Essa crítica, por fim, é generalizada por meio de uma série de mecanismos para assemelhar o mundo diegético com o Real, ao mesmo tempo em que esse mesmo mundo participa da realidade na sua apropriação por jornalistas e internautas para o comentário de suas próprias conjunturas.

Contudo, a crítica à política americana contemporânea é cortada e neutralizada por essa alusão a um período anterior perdido, que impede uma crítica mais estrutural em nome de um desejo de retorno a algo que nunca realmente existiu. É então nessa confluência de um uso acanhado de um recurso épico e da promoção de uma crítica ao estado atual da política americana, apontando porém para uma nostalgia por um passado idealizado, que se encontra a primeira contribuição de peso da empresa de *streaming* Netflix para o cenário da ficção seriada global.

---

[168] Para mais sobre os escândalos sexuais envolvendo o ator, ver: https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-41884878. Acessado em: 19/06/2018.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO BITTENCOURT, Maria Clara; GONZATTI, Christian. House of memes: midiatização do ativismo e transformações no jornalismo a partir de uma (ciber)cultura pop. In: **Revista Geminis**. São Carlos, v. 7, n. 1, p. 101-116, 2016.

BEAN, Jennifer. Technologies of Stardom and the Extraordinary Body. In: **Camera Obscura**. Durham e Londres, Duke University Press, 48, v. 16, n. 3, 2001, p. 9-35.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-52.

BLOOM, Harold. An Essay by Harold Bloom. In: SHAKESPEARE, William. **Richard III**. New Haven, CT: Yale University Press, 2008, p. 193-199.

BORDWELL, David. The Art Cinema as a Mode of Film Practice. In: **Film Criticism**. Ann Arbor: University of Michigan Publishing, v. 4, n. 1, 1979, p. 57-61.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The Classical Hollywood Cinema:** Film Style & Mode of Production to 1960. Nova York e Londres: Routledge, 1985.

BRADLEY, Andrew Cecil. **Shakespearean tragedy:** lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth. Basingstoke: Macmillan, 1992.

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination:** Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven e Londres: Yale University Press, 1976.

BROWN, Wendy. Resisting Left Melancholy. In: **boundary 2**. Durham: Duke University Press, v. 26, n. 3, 1999, p. 19-27.
Disponível em: https://muse.jhu.edu/article/3271. Acessado em: 10/07/2018.

_____. Neoliberalism and the End of Liberal Democracy. In: **Edgework:** Critical Essays on Knowledge and Politics. Princeton: Princeton University Press, 2005, p. 37-59.

BUTLER, Jeremy G. **Television Style**. Nova York e Londres: Routledge, 2010.

CANDIDO, Antonio. A culpa dos reis: mando e transgressão no *Ricardo II*. In: NOVAES, Adauto (org.). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras : Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

_____. Nota Prévia. In: MEYER, Marlyse. **Folhetim:** uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 13-16.

CARO, Robert. **The Passage of Power:** The Years of Lyndon Johnson, Vol. IV. Nova York: Vintage Books, 2013.

CLEMEN, Wolfgang. **The Development of Shakespeare's Imagery**. Londres: Methuen, 1977.

COLERIDGE, Samuel Taylor. **Biographia literaria**, 1817.

DEMARIA, Cristina. Political Dramas e drammi della politica in tempi di crisi: House of Cards e dintorni. In: **Between:** Rivista dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura. Cagliari, v. 5, n. 10, p. 1-20, 2015.

DEMURU, Paolo. Ficção seriada televisiva, jornalismo político e construção do real: hipóteses a partir de Greimas. In: **Significação**. São Paulo: v. 44, n. 48, 2017, p. 98-117.

DENSON, Shane. Marvel Comics' Frankenstein: A Case Study in the Media of Serial Figures. In: **American Studies**. Heidelberg: Universitätsverlag WINTER, v. 56, n. 4, 2011, p. 531-553.

DOBBS, Michael. **House of Cards**. Londres: Harper Collins, 1989.

EAGLETON, Terry. **William Shakespeare**. Oxford: Blackwell, 1986.

ELSAESSER, Thomas. Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. In: GLEDHILL, Christine. (ed.) **Home Is Where the Heart Is:** Studies in Melodrama and the Woman's Film. Londres: BFI Publishing, 1987, p. 43-69.

FERENZ, Volker. Fight Clubs, American Psychos and Mementos: The Scope of Unreliable Narration in Film. In: **New Review of Film and Television Studies**, v. 3, n. 2, p. 133-159, 2005.

FRYE, Northrop. **On Shakespeare**. Ontario: Fitzhenry & Whiteside, 1986.

GLEDHILL, Christine. The Melodramatic Field: An Investigation. In: GLEDHILL, Christine. (ed.) **Home Is Where the Heart Is:** Studies in Melodrama and the Woman's Film. Londres: BFI Publishing, 1987, p. 5-39.

HAGEDORN, Roger. Technology and Economic Exploitation: The Serial as a Form of Narrative Representation. In: **Wide Angle**. Birmingham: Samford University Press, v. 10, n. 4, 1988, p. 4-12.

HAMBURGER, Esther Império. **O Brasil antenado.:** A sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. Beto Rockfeller, a motocicleta e o engov. In: **Significação**. São Paulo: v. 41, n. 41, p. 1-23.

HEGEL, Georg F.W. **Äesthetik**. Berlim: Editora Aufbau, 1955.

HELIODORA, Bárbara. **A Expressão dramática do Homem Político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

IRVIN, Richard. **George Burns Television Productions:** The Series and Pilots, 1950-1981. Jefferson: McFarland, 2014.

JAMESON, Fredric. **Brecht e a questão do Método**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KLARER, Mario. Putting Television 'aside': novel narration in *House of Cards*. In: **New Review of Film and Television Studies**, v. 12, n. 2, p. 203-220, 2014.

KELLER, James R. The Vice in Vice President: House of Cards and the Morality Tradition. In: **Journal of Popular Film and Television**, v. 43, n. 3, p. 111-120, 2015.

KELLETER, Frank. Trust and Sprawl: Seriality, Radio, and the First Fireside Chat. In: HARTWIG, Marcel; et al. (eds.) **Media Economies:** Perspectives on American Cultural Practices. Berlim: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2014, p. 43-61.

LITTMAN, Greg. American Machiavelli. In: Hackett, J. Edward. (ed.). **House of Cards and philosophy:** Underwood's republic. Oxford: Blackwell, 2016.

LOTZ, Amanda. **The Television Will be Revolutionized**. Nova York: New York University Press, 2007.

LUHMANN, Niklas. **Art as a Social System**. Stanford: Stanford University Press, 2000.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: SENAC, 2000.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969 [1532].

MARTIN, Brett. **Difficult Men**: Behind the scenes of a Creative Revolution: from The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad. Nova York: Penguin Books, 2013.

MAYER, Ruth. "Never Twice the Same": Fantômas's Early Seriality. In: **Modernism/modernity**. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 1, n. 2, 2016, p. 341-63.

MCCABE, Janet; AKASS, Kim. **Quality TV**: Contemporary American Television and Beyond. Londres: I.B. Tauris, 2007.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MITTELL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. In: **The Velvet Light Trap**. Austin: University of Texas Press, n. 58, 2006, p. 29-40.

_____. **Complex TV**: the Poetics of Contemporary Television Storytelling. Nova York: NYU Press, 2015.

NISBET, Robert. **Twilight of Authority**. Nova York: Oxford University Press, 1975.

NOVAES, Adauto (org.). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras : Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NOVAK, Michael. **Choosing Our King**: Powerful Symbols in Presidential Politics. Nova York: Macmillan, 1974.

O'NEILL, Eugene. **Eugene O'Neill: Complete Plays 1920-1931**. Nova York: Library of America, 1988.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à Dramaturgia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PARKS, Lisa. Flexible Microcasting: Gender, Generation, and Television-Internet Convergence. In: SPIGEL, Lynn; OLSSON, Jan. **Television After TV**. Durham e Londres: Duke University Press, 2004, p. 133-153.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SCONCE, Jeffrey. What If?: Charting Television's New Textual Boundaries. In: SPIGEL, Lynn; OLSSON, Jan. (org.) **Television After TV**. Durham e Londres: Duke University Press, 2004, p. 93-111.

SEDDA, Franciscu. La fatíca della fática. Interazioni mediali, questioni semiopolitiche. In: **Intexto**. Porto Alegre, n. 37, p. 152-175, 2016.

SHAKESPEARE, William. **Henrique VI (2ª e 3ª Partes)**. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1966 [1591?]. Tradução de Carlos Alberto Nunes.

_____. Ricardo III. In: **Obra Completa (Vol. 3)**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995, p. 575-657. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. In: **Galaxia**. São Paulo, n. 26, p. 241-252, jun. 2014a. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/gal/v14n27/20.pdf. Acesso em: 07/07/2016.

_____. Dramaturgia seriada contemporânea: aspectos da escrita para a tevê. In: **Lumina**. Juiz de Fora, v. 8, n. 1, jun. 2014b.
Disponível em: https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/355/307. Acesso em: 07/07/2016.

SLOTKIN, Richard. **Gunfighter Nation**: the Myth of the Frontier in Twentieth-Century America. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1993.

SODANO, Todd. Television's Paradigm (Time)Shift: Production and Consumption Practices in the Post-Network Era. In: AMES, Melissa (ed.). **Time in Television Narrative**: Exploring Temporality in Twenty-First-Century Programming. Nova Orleans: University of Mississippi Press, 2014, p. 27-40.

STARLING CARLOS, Cássio. **Em tempo real**: Lost, 24 Horas, Sex and the City e o impacto das novas séries de TV. São Paulo: Alameda, 2006.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in Film and Television**. Londres: Harvard University Press, 2003.

URICCHIO, William. Television's Next Generation: Technology/Interface Culture/Flow. In: SPIGEL, Lynn; OLSSON, Jan. **Television After TV**. Durham e Londres: Duke University Press, 2004, p. 163-180.

WARHOL, Robyn. Binge-Watching: How Netflix Original Programs Are Changing Serial Form. In: **Literatur in Wissenschaft und Unterricht**. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, v. 47, n. 1-2, 2014, p. 145-158.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: **Film Quaterly**. Berkeley: University of California Press, v. 44, n. 4, 1991, p. 2-13.

_____. **Playing the Race Card**: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O.J. Simpson. Princeton: Princeton University Press, 2001.

_____. Mega-Melodrama! Vertical and Horizontal Suspensions of the "Classical". In: **Modern Drama**. Toronto: University of Toronto Press, v. 55, n. 4, 2012, p. 523-543.

_____. **On The Wire**. Durham e Londres: Duke University Press, 2014.

_____. World and Time: Serial Television Melodrama in America. In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda. (ed.) **Melodrama Unbound**: Across History, Media, and National Cultures. Nova York: Columbia University Press, 2018, p. 169-183.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **Televisão**: Tecnologia e Forma Cultural. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, MG: PUCMinas, 2016 [1974].

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena** – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2017 (7ª edição).

ZELINSKY, Wilbur. **Nation into State**: the Shifting Symbolic Foundations of American Nationalism. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1988.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

AMERICAN Horror Story. Produção-Executiva: Ryan Murphy; Brad Falchuk. [S.I]: 20th Century Fox Television (FX), 2011-. 7 temporadas.

ARRESTED Development. Produção-Executiva: Mitchell Hurwitz. [S.I]: Netflix, 2013. 1 temporada. Disponível em: https://www.netflix.com/search?q=arrested&jbv=70140358&jbp=0&jbr=0. Acessado em: 06/08/2018.

AVENIDA Brasil. Direção: José Luiz Villamarim; Amora Mautner. Direção geral e de núcleo: Ricardo Waddington. Escrito por: João Emanuel Carneiro. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2012. 179 capítulos.

CARGA Pesada. Dirigido por: Ary Coslov; Gonzaga Blota; Paulo José. Escrito por: Gianfrancesco Guarnieri; Daniel Filho; Ferreira Gullar; Walter G. Durst. [S.I]: Rede Globo, 1979-81. 54 episódios.

CARGA Pesada. Dirigido por: Roberto Naar; Alexandre Boury. Direção geral: Roberto Naar. Escrito por: Ecila Pedroso; Mara Carvalho; Walther Negrão; Walcyr Carrasco. [S.I]: Rede Globo, 2003-7. 64 episódios.

DEUS nos Acuda. Direção: Jorge Fernando; Marcelo Travesso; Rogério Gomes. Direção geral e de núcleo: Jorge Fernando. Escrito por: Sílvio de Abreu. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1992-3. 178 capítulos.

DOWNTON Abbey. Produção-Executiva: Julian Fellowes. [S.I]: ITV, 2010-5. 6 temporadas.

FANTÔMAS. Dirigido por: Louis Feuillade. Escrito por: Marcel Allain; Louis Feuillade; Pierre Souvestre. [S.I]: Gaumont, 1913-4. 5 episódios (337 minutos).

A FELICIDADE Não se Compra. Direção: Frank Capra. Produção: Frank Capra. [S.I]: RKO Radio Pictures, 1946. 1 DVD (132 min).

FERRIS Bueller's Day Off. Direção: John Hughes. Produção: John Hughes; Tom Jacobson. [S.I]: Paramount Pictures, 1986. 1 DVD (103 min).

FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. Produção: Carl Laemmle, Jr. [S.I]: Universal Pictures, 1931. 1 DVD (71 min).

HOMELAND. Produção Executiva: Howard Gordon; Alex Gansa. [S.I]: Showtime, 2011-. 7 temporadas.

HOUSE of Cards. Escrito por: Andrew Davies; Michael Dobbs. Dirigido por: [S.I]: British Broadcast Company Television (BBC), 1990 [ano de produção]. 1 DVD, 4 episódios, 642 minutos.

HOUSE of Cards. Produção-Executiva: Beau Willimon. Baltimore: Netflix, 2013-. 5 temporadas. Disponível em:
https://www.netflix.com/browse?jbv=70178217&jbp=1&jbr=3.
Acessado em: 04/06/2018.

I LOVE Lucy. Produção-Executiva: Desi Arnaz. [S.I]: Columbia Broadcasting System (CBS), 1951-7. 6 temporadas.

MALCOLM in the Middle. Produção-Executiva: Linwood Boomer. [S.I]: 20th Television (FOX), 2000-6. 7 temporadas.

NASCIMENTO de Uma Nação. Direção: D. W. Griffith. Produção: D. W. Griffith; Harry Aitken. [S.I]: David W. Griffith Corporation: Epoch Producing Corporation, 1915. 2 DVDs (187 min).

ORANGE is the New Black. Produção-Executiva: Jenji Kohan. Nova York: Netflix, 2013-. 6 temporadas. Disponível em: https://www.netflix.com/browse?jbv=70242311&jbp=0&jbr=1 Acessado em: 07/08/2018.

PENNIES from Heaven. Escrito por: Dennis Potter. Dirigido por: Piers Haggard. [S.I]: British Broadcast Company Television (BBC), 1978. 3 DVDs, 6 episódios (450 min).

REI do Gado. Dirigido por: Luiz Fernando Carvalho; Carlos Araújo; Emílio Di Biase; José Luiz Villamarim. Direção geral e de núcleo: Luiz Fernando Carvalho. Escrita por Benedito Ruy Barbosa; Edmara Barbosa; Edilene Barbosa. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1996-7. 209 episódios.

SATURDAY Night Live. Produção-Executiva: Lorne Michaels. Nova York: National Broadcasting Company (NBC), 1975-. 43 temporadas.

STRANGER Things. Produção-Executiva: Matt e Ross Duffer (The Duffer Brothers). Jackson: Netflix, 2016-. 2 temporadas. Disponível em: https://www.netflix.com/search?q=stranger%20things&jbv=80057281&jbp=0&jbr=0. Acessado em: 08/08/2018.

THE Continental. Produzido, escrito e estrelado por: Renzo Cesana. Los Angeles: Columbia Broadcasting System (CBS), 1952. Apenas um episódio disponível na biblioteca audiovisual do Paley Center for Media, em Nova York.

THE George Burns and Gracie Allen Show. Produzido por: George Burns; Ralph Levy (1950-3); Frederick de Cordova (1953-6); Rod Amateau (1956-8). Los Angeles: Columbia Broadcasting System (CBS), 1950-8. 8 temporadas, 291 episódios. Alguns episódios estão disponíveis na biblioteca audiovisual do Paley Center for Media, em Nova York.

THE Perils of Pauline. Dirigido por: Louis J. Gasnier; Donald MacKenzie. Escrito por: Charles W. Goddard; George B. Seitz. [S.I]: General Film Company, 1914. 20 capítulos (410 minutos).

THE Singing Detective. Escrito por: Dennis Potter. Dirigido por: Jon Amiel. [S.I]: British Broadcast Company Television (BBC), 1986. 3 DVDs, 6 episódios (415 min).

THE Wire. Produção-Executiva: David Simon. [S.I]: Home Box Office (HBO), 2002-08. 5 temporadas.

TRUST. Produção-Executiva: Simon Beaufoy. [S.I]: 20th Century Fox Television (FX), 2018-. 1 temporada.

TWIN Peaks. Produção-Executiva: Mark Frost; David Lynch. [S.I]: American Broadcasting Company (ABC), 1990-1. 2 temporadas, 30 episódios.

TWIN Peaks: o Retorno. Produção-Executiva: Mark Frost; David Lynch. [S.I]: Showtime, 2017. 1 temporada, 18 episódios. Disponível em: https://www.netflix.com/search?q=twin%20peaks&jbv=80095712&jbp=0&jbr=0. Acessado em: 08/08/2018.

VELUDO Azul. Dirigido por: David Lynch. Produzido por: Fred Caruso. [S.I]: De Laurentiis Entertainment Group, 1986. 1 DVD (121 min).

3%. Produção-Executiva: Pedro Aguilera; César Charlone; Tiago Mello. São Paulo: Netflix, 2016-. 2 temporadas.
Disponível em: https://www.netflix.com/search?q=3%25&jbv=80074220&jbp=0&jbr=0. Acessado em: 11/08/2018.