

FACULDADE CÁSPER LÍBERO
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

NARRATIVA SERIADA, MITO E COMPREENSÃO
Um estudo da série House of Cards

Mayra Domingues Idoeta

São Paulo
Agosto 2016

MAYRA DOMINGUES IDOETA

NARRATIVA SERIADA, MITO E COMPREENSÃO

Um estudo da série House of Cards

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de Concentração: “Comunicação na Contemporaneidade”. Linha de Pesquisa: “Produtos midiáticos: Jornalismo e Entretenimento”.

Orientador: Prof. Dr. Dimas A. Künsch

São Paulo

Agosto 2016

Domingues Idoeta, Mayra

Narrativa seriada, mito e compreensão: um estudo da série House of Cards. / Mayra Domingues Idoeta. -- São Paulo, 2016.

151 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Dimas A. Künsch

Dissertação (mestrado) – Faculdade Cásper Líbero, Programa de Mestrado em Comunicação

1. Comunicação. 2. Narrativa Seriada. 3. House of Cards. 4. Compreensão. I. Künsch, Dimas A. II. Faculdade Cásper Líbero, Programa de Mestrado em Comunicação. III. Título.

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Autora: MAYRA DOMINGUES IDOETA

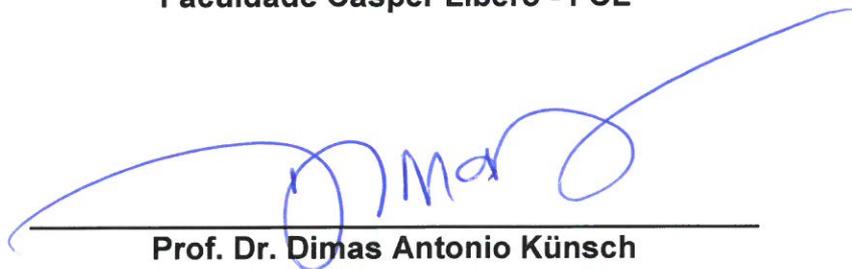
**“NARRATIVA SERIADA, MITO E COMPREENSÃO: UM ESTUDO DA SÉRIE
HOUSE OF CARDS”**



**Profa. Dra. Monica Martinez
Universidade de Sorocaba - UNISO**



**Profa. Dra. Ana Luiza Coiro Moraes
Faculdade Cásper Líbero - FCL**



**Prof. Dr. Dimas Antonio Künsch
Faculdade Cásper Líbero - FCL**

Data da Defesa: 07 de outubro de 2016

À minha família, que sempre me apoia.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar à minha família, por sempre me apoiar em todos os sentidos.

Além da minha família nuclear, à tia Célia e à tia Mariangela por terem me socorrido em diversos momentos dessa jornada. Também agradeço à minha colega de mestrado Carolina Chamizo Babo por estar sempre disposta a me ajudar.

Aos professores da pós-graduação da Faculdade Cásper Líbero por terem me introduzido a pensamentos que transformaram a minha visão de mundo.

Em especial, do fundo do coração, ao prof. Dimas, meu mentor na minha jornada profissional, por ter me orientado com tanta dedicação e por ter me acolhido no mundo acadêmico me proporcionando oportunidades que nunca imaginei que teria.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa de cobertura do Netflix em abril de 2015.....	31
Figura 2 – Mapa de cobertura do Netflix em fevereiro de 2016.....	32
Figura 3 – Imagens e frases dos personagens principais da série <i>House of Cards</i>	49
Figura 4 – Robin Wright e Kevin Spacey jogando <i>house of cards</i>	50
Figura 5 – Frank acenando para os espectadores de <i>House of Cards</i>	64
Figura 6 – O figurino e a postura de Claire Underwood.....	71
Figura 7 – Frank Underwood no trono principal da série <i>Game of Thrones</i>	75
Figura 8 – Frank Underwood ao lado de Walter White.....	76
Figura 9 – Frank e Zoe conversando em um museu.....	116

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1: O FENÔMENO DAS SÉRIES E O NETFLIX

1.1	A narrativa seriada.....	21
1.2	História da narrativa seriada.....	22
1.2.1	Narrativa seriada televisiva.....	24
1.2.2	The Sopranos e séries estadunidenses contemporâneas.....	27
1.3	O caso Netflix.....	33
1.3.1	Liberdade de criação.....	35
1.3.2	Cinematch.....	38

CAPÍTULO 2: A SÉRIE ORIGINAL NETFLIX “HOUSE OF CARDS”

2.1	Produção e distribuição.....	44
2.2	House of Cards na internet.....	48
2.3	A narrativa de House of Cards.....	52
2.3.1	Frank Underwood.....	62
2.3.1.1	Apartes.....	65
2.3.2	Claire Underwood.....	70
2.4	Semelhanças entre protagonistas de House of Cards e os de outras séries.....	75

CAPÍTULO 3: UM DIÁLOGO ENTRE SABERES

3.1	Notas sobre a compreensão.....	81
3.2	Diálogos com a noção de complexidade.....	85
3.3	Interlocuções com o inconsciente, os arquétipos e a sombra.....	88
3.4	Jornada do Herói.....	93

3.5	A contribuição de Vogler.....	103
-----	-------------------------------	-----

CAPÍTULO 4: MITO, ARQUÉTIPO E SOMBRA EM “HOUSE OF CARDS”

4.1	Quatro temas recorrentes em House of Cards.....	116
4.1.1	Cace ou seja caçado.....	117
4.1.2	Existem dois tipos de dor.....	122
4.1.3	Anel na madeira.....	128
4.1.4	Apartes de Frank e Claire misteriosa.....	130
4.2	Arquétipos, sombra e identificação.....	132
4.2.1	O poder em <i>House of Cards</i>	132
4.2.2	O lado monstruoso dos Underwood.....	133
4.2.3	Identificação.....	135

CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS

Resumo

Esta pesquisa tem como tema as séries estadunidenses contemporâneas e, como objeto, a série original Netflix *House of Cards*. O que pode estar estimulando a expressiva procura pelas séries estadunidenses atuais? Parte-se do pressuposto de que a atração que essas histórias exercem sobre as audiências e os processos de identificação que, de diferentes maneiras, provocam com o seu público estejam, também de diferentes modos, associados aos conteúdos que veiculam, conteúdos esses que se deixam mostrar de forma predominante no comportamento e nas falas dos personagens dessas histórias, e ainda mais fortemente em seus personagens principais. O objetivo principal é apontar sentidos possíveis para a questão que se levanta neste estudo. Outros objetivos, de natureza secundária, têm a ver com a compreensão do que neste trabalho está sendo chamado de “o caso Netflix” e com algumas de suas interferências sobre os modos de produção e consumo da TV e do entretenimento televisivo na contemporaneidade, com atenção especial dedicada à produção seriada. A hipótese é de que predominam, na construção dos protagonistas da tradução estadunidense de *House of Cards*, aspectos de natureza sombria, ou, mais precisamente, da sombra, no sentido junguiano do termo. A metodologia inclui a observação atenta da série *House of Cards* e a escolha, para a interpretação, de episódios, cenas e falas distintas. Estuda-se em detalhes o casal Underwood, Frank e Claire, buscando identificar, em cada um deles e em ambos, os traços fundamentais de sua personalidade, o que mostram e também o que escondem, como agem, o que procuram alcançar. O método da compreensão – objeto de estudo do grupo de pesquisa “Comunicação, diálogo e compreensão”, de que esta pesquisadora faz parte – comparece tanto no esforço interpretativo quanto na tentativa de se pôr em diálogo aspectos do consciente e do inconsciente humano, a comunicação e a psicologia, os discursos falados e as linguagens dos arquétipos e dos mitos e, por fim, mas não menos importante, na escolha da perspectiva de mostrar mais do que demonstrar, de se indicar caminhos possíveis de compreensão mais do que perseguir a intenção de chegar a respostas fechadas sobre os sentidos estudados, respostas essas que tenderiam para soluções de tipo reducionista. Autores como Edgar Morin, Carl Gustav Jung, Joseph Campbell e Christopher Vogler, dentre outros, servem de apoio teórico à investigação, com suas noções já amplamente conhecidas de complexidade, arquétipos, mito e Jornada do Herói e de Jornada do Escritor, respectivamente. O esforço de observação e interpretação concentra-se nas quatro primeiras temporadas da série. Este trabalho se insere na linha “Produtos Midiáticos: Jornalismo e Entretenimento” do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero e está vinculado ao projeto de pesquisa “A compreensão como método”, do grupo de pesquisa “Comunicação, diálogo e compreensão”.

Palavras-chave: Comunicação. Narrativa Seriada. House of Cards. Teoria e Epistemologia da Compreensão.

Abstract

This research's theme is contemporary American series and its object is the Netflix original series *House of Cards*. What may be stimulating the significant demand for these series? It is assumed that the attraction that these stories have on people and the identification processes that, in different ways, these narratives arouse are, also in variant ways, associated with the contents they convey, contents those who let themselves show predominantly in the behavior and speech of the characters in these stories, and even more intensely on its main characters. The main objective is to point out possible directions for the question to be answered in this study. Other objectives of a secondary nature, have to do with the comprehension of what is being called in this research of "the Netflix case" and some of its influence on the modes of production and consumption of TV and TV entertainment nowadays, with special attention dedicated to the series production. The hypothesis is that predominates in the construction of the protagonists of the American translation of *House of Cards*, aspects of dark nature, or, more precisely, the shadow, in the Jungian sense. The methodology includes the careful observation of the contemporary series *House of Cards* and the choice for the interpretation of episodes, scenes and distinct lines. It is studied in details the couple Underwood, Frank and Claire, in order to identify, in each and in both, the fundamental traits of their personalities, what they show and also what they hide, how they act, what they seek to achieve. The method of comprehension - studied by the research group "Communication, dialogue and comprehension" that this researcher is part of - appears both in the interpretive effort as in trying to make a dialogue between aspects of the conscious and unconscious, communication and psychology, spoken discourse and the languages of archetypes and myths and, last but not least, the choice of the perspective to show more than to demonstrate, to indicate possible ways of comprehension rather than pursuing the intention to get closed answers about the object studied, answers that would tend to reductionist type solutions. Authors such as Edgar Morin, Carl Gustav Jung, Joseph Campbell and Christopher Vogler, among others, serve as theoretical support for research with their widely known concepts of complexity, archetypes, myth and the Hero's Journey and the Journey Writer, respectively. The effort of observation and interpretation focuses on the first four seasons of the series. This work is part of the research line "Media Products: Journalism & Entertainment" of the Graduate Program in Communication of Casper Libero Faculty and is linked to the research project "The comprehension as a method," of the research group "Communication, dialogue and comprehension".

Key-words: Communication. Serial narrative. House of Cards. Theory and Epistemology of Comprehension.

ANTECEDENTES

Minha formação educacional tem fortes raízes antroposóficas, considerando que estudei, dos 3 aos 18 anos, em uma escola Waldorf. Essa pedagogia engloba o conhecimento da criança, enxergando-a como um ser físico, anímico e espiritual. Essa concepção leva em conta as diferentes características das crianças e adolescentes consoantes à sua idade aproximada. A pedagogia Waldorf tem um princípio holístico desenvolvendo o querer, o agir, através da atividade corpórea, o sentir é incentivado por meio de uma abordagem artística constante, além de atividades artísticas e artesanais, específicas para cada idade, e o pensar vai sendo trabalhado gradativamente desde a imaginação dos contos, lendas e mitos no início da escolaridade, até o pensar abstrato rigorosamente científico no ensino médio.

Terminando o ensino médio, cursei Psicologia durante um ano e meio. Tranquei a faculdade de Psicologia e comecei a estudar Rádio e TV, a área em que me graduei. Inicialmente, não me identifiquei com as opções de trabalho que enxergava como possíveis nessas duas áreas.

A partir da decisão de seguir carreira acadêmica, iniciei a procura por um curso de Mestrado. Com um projeto de pesquisa em mãos, identifiquei-me com a linha de pesquisa “Produtos Midiáticos: Jornalismo e Entretenimento” e com um dos seus eixos, investigativos, o das narrativas, do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero. No Mestrado, entrei em contato com obras de autores como Edgar Morin, Carl Gustav Jung, Joseph Campbell e Christopher Vogler, que incorporei ao meu campo de estudos acadêmicos.

A escolha do meu objeto de estudo, a série estadunidense *House of Cards*, está vinculada a uma atração que senti pela presença de personagens complexos em narrativas seriadas, difíceis de serem categorizados apenas por um de seus aspectos, como, por exemplo, ora como puros bandidos e ora como perfeitos mocinhos, o Mal de um lado e o Bem do outro. O que me chamou a atenção, e contribuiu consideravelmente para que eu escolhesse esse objeto de estudo, foi observar como a construção desses personagens não mexe só comigo. Está tocando um número cada vez maior de pessoas. Foi o que me motivou particularmente a estudar esse fenômeno, percebendo os seus significados para o campo da Comunicação.

Além do Mestrado, estou tendo a oportunidade de ser integrante do projeto de pesquisa “A Compreensão como Método”, do grupo de pesquisa “Comunicação, Diálogo e Compreensão”. Participar de congressos, seminários e compartilhar o meu estudo com o de outros pesquisadores contribui para a minha carreira acadêmica, enriquecendo o meu trabalho e amplificando o seu alcance.

INTRODUÇÃO

O estudo aqui proposto, de observação e interpretação, é sobre um produto midiático da área do entretenimento. A pesquisa tem como tema as séries estadunidenses contemporâneas. O objeto de estudo é a série estadunidense *House of Cards*, que é a primeira série original Netflix e, simultaneamente, primeiro produto midiático distribuído exclusivamente por essa empresa.

A importância do estudo de séries estadunidenses revela-se na possibilidade de compreender o aumento dessas produções, especialmente as que têm protagonistas similares aos de *House of Cards*, considerando um possível crescimento da construção de personagens complexos, difíceis de serem categorizados, em séries contemporâneas.

O Netflix, por sua vez, representa uma nova maneira de realizar e oferecer séries. Como geralmente esses produtos midiáticos eram produzidos para serem transmitidos pela televisão, outro ponto de relevância desta pesquisa encontra-se na observação de como essa mudança de produção e de disponibilização pode ou não estar ligada à distribuição em fluxo de mídia sob demanda.

Diversas perguntas podem surgir sobre o tema deste trabalho, que merece múltiplas abordagens. Uma das questões possíveis, que é a que move esta investigação, refere-se ao que poderia estar provocando a considerável demanda pelas séries estadunidenses atuais.

A hipótese que se sugere neste estudo é a de que, se esses produtos midiáticos estão em evidência, é porque seus conteúdos exercem hoje uma atração sobre os seus públicos e uma identificação por parte deles com esses conteúdos e com as formas como eles estão sendo apresentados. Refinando a hipótese, poder-se-ia imaginar que esse

processo de atração e de identificação se dê, tanto em *House of Cards* quanto em outras séries estadunidenses contemporâneas, pelo fato de a construção dos personagens revelarem aspectos sombrios da psique humana.

Se a construção dos personagens dessas séries puder oferecer sentido ao humano que, no fundo, não conseguimos de fato explicar ou muito menos definir, seria uma perda de tempo e de esforço interpretativo se este estudo pretendesse reduzi-los a conceitos fechados. A partir de um posicionamento compreensivo, que privilegia o diálogo interpretativo, a proposta deste trabalho não é prioritariamente a de dar respostas, dar explicações, provar algo, definir, dizer o porquê de essas séries estarem em evidência. Parece-nos nesse contexto mais interessante ter como ferramenta a compreensão de metáforas e narrativas que possibilite um alcance maior em relação à complexidade do que se pretende pesquisar. Pretende-se mostrar cenários interpretativos, sentidos possíveis do fenômeno que se estuda. Este é um método, mais uma vez, que se insere no que poderíamos chamar de campo semântico da compreensão.

O objetivo geral é identificar sentidos possíveis para a questão levantada neste trabalho. Também pretende-se observar como age o casal Underwood, os personagens principais de *House of Cards*, supondo que os espectadores se sintam atraídos e identificados pela série e que é possível que esse magnetismo se dê pela construção dos seus protagonistas expressarem aspectos sombrios. Se busca inclusive apontar como as noções de arquétipos, especialmente o da sombra, e da Jornada do Herói podem contribuir para este estudo.

Uma abordagem arquetípica, mítica, complexa e compreensiva se justifica por apontar possibilidades para uma investigação aprofundada da narrativa e da construção de personagens dessas produções. Pelo que pôde ser observado em pesquisa sobre o assunto, este pode ser o primeiro estudo em que se propõe investigar a presença da sombra em uma narrativa seriada, o que, pela sua originalidade, o torna mais significativo na academia.

Este trabalho é composto por quatro capítulos. O primeiro, “O Fenômeno das Séries, o Netflix e a Série Estadunidense *House Of Cards*”, se revela um capítulo predominantemente descritivo, apresentando aquilo que é possível ver nesse recorte específico do campo da Comunicação, se associando, com isso, ao sentido da palavra fenômeno, em grego, *phainomenon*, que quer dizer aquilo que se mostra.

Inicialmente se faz um levantamento bibliográfico a respeito da narrativa seriada e da construção dos seus personagens, com o intuito de expor os aspectos essenciais desse

tipo de narrativa e da construção dos seus personagens, especialmente os protagonistas. Indica-se também o que representa a ideia de protagonista. Aponta-se como a narrativa seriada se transformou à medida que foi sendo adaptada a diversos contextos. Descreve-se a quem os narradores se dirigem desde a sua origem até a atualidade, onde ela pode ser distribuída em fluxo de mídia sob demanda, como é o caso do objeto deste estudo.

Está havendo transformações no mundo da televisão. Estão mudando os modos de se ver TV. Embora não seja este o objeto específico de preocupação neste trabalho, e ainda que as respostas sobre essa realidade possam ser diversas, ela é patente e merece ser estudada. A empresa Netflix se revela como uma referência nesse ambiente de modificações, se mostrando um fenômeno digno de pesquisa. Ela participa desse processo de reinvenção, de ressignificação da televisão.

Antes de tratar sobre o que é fluxo de mídia sob demanda e o que o Netflix está representando na contemporaneidade, se descrevem quais são os principais elementos que constituem o formato televisivo e a narrativa seriada televisiva. Mapeiam-se as séries estadunidenses televisivas atuais em destaque e é apontado como elas são produzidas e oferecidas ao público.

São ainda apresentadas informações a respeito da repercussão que essas produções estão tendo na contemporaneidade a partir do que o público, a imprensa e a crítica expressam sobre elas. Essas manifestações evidenciam como essas séries estão sendo aceitas na atualidade.

No segundo capítulo, faz-se um estudo descritivo da adaptação estadunidense de *House of Cards*, da sua narrativa e da construção dos seus protagonistas. O intuito é observar como eles se comportam e como se relacionam entre si. Coletam-se dados sobre como esse produto midiático é realizado e disponibilizado, e como a crítica, o público e a imprensa estão respondendo a ele. São levantadas também informações sobre livros e textos acadêmicos a respeito dessa série. O material coletado auxilia na criação de uma visão geral sobre o objeto.

São descritas as conexões que a crítica, o público, os autores de livros, de textos acadêmicos, e os produtores de narrativas seriadas estadunidenses atuais estão fazendo entre o formato televisivo dessas produções e a versão contemporânea de *House of Cards*, que é vista como um exemplo de como uma série pode ser distribuída em fluxo de mídia sob demanda.

O terceiro capítulo, “Um Diálogo entre Saberes”, é de natureza teórica. A partir de uma metodologia compreensiva, esta pesquisa trabalha com o diálogo entre saberes míticos e arquetípicos. A compreensão engloba uma visão multiperspectivada dos fenômenos. Pensamentos que podem ser vistos como incompatíveis são tratados neste trabalho como complementares. A partir dessa ideia, considera-se que conhecemos e compreendemos o mundo com maiores possibilidades de entendê-lo em sua complexidade de sentidos e em suas múltiplas indefinições quando nos aproximamos dele com uma postura compreensiva, uma ideia esta expressa por Dimas Künsch em um dos textos que servem de auxílio à compreensão do método da compreensão. Este estudo, na parte dedicada aos referenciais teóricos, cuida de mostrar os principais significados dessa atitude epistemológica.

Propõe-se uma conversa entre as noções de compreensão, complexidade, arquétipos, sombra, Jornada do Herói e Jornada do Escritor. A partir desse diálogo, pretende-se ter uma percepção ampla e abrangente do que essas ideias representam. Este capítulo servirá como fundamentação teórica para a interpretação feita no capítulo seguinte. Para conhecer a fundo os possíveis significados dessas noções, busca-se apoio, principalmente, em Carl Gustav Jung, Joseph Campbell, Christopher Vogler, Edgar Morin e nos estudos feitos pelo grupo de pesquisa “Comunicação, Diálogo e Compreensão”, particularmente no projeto de pesquisa “A Compreensão como Método”. Essa tentativa de conversa entre essas ideias leva em consideração a visão de que, de modos distintos de se manifestar, elas expõem propostas e questionamentos que dialogam entre si.

O quarto capítulo, de natureza interpretativa, estabelece um diálogo entre os fenômenos descritos no primeiro capítulo e as noções apresentadas no segundo. De modo compreensivo, busca-se tecer um discurso que aponte sentidos que possam ser vistos como pertinentes para a questão que move esta pesquisa. O intuito é perceber como elementos mítico-arquetípicos, especialmente o arquétipo da sombra, estão presentes nos personagens principais da versão estadunidense de *House of Cards*. O foco recai sobre as quatro primeiras temporadas dessa produção. A escolha por estudar essas temporadas se dá a partir da ideia de que, à medida que a narrativa se desenrola, os comportamentos dos protagonistas se tornam cada vez mais complexos.

Investiga-se como os protagonistas se vinculam a quatro diferentes temas expressivos em *House of Cards*. Os títulos dos temas escolhidos são “Cace ou seja caçado”, “Existem dois tipos de dor”, “Anel na madeira” e “Apartes de Frank e Claire misteriosa”.

Em “Cace ou seja caçado” é tratado o aparente comportamento implacável dos protagonistas consigo mesmos e com os outros. No segundo tema é abordada a ideia de que os personagens tendem a acreditar que, se alguém tem controle sobre as próprias vulnerabilidades, essa pessoa se destrói. Nesse sentido, se fortalecer significa tentar dominar as próprias fragilidades. No tópico “Anel na madeira” é feita uma reflexão sobre possíveis significados do anel que Frank bate duas vezes em mesas de madeira, que é uma marca da série. No quarto ponto se interpreta como os apartes de Frank Underwood podem atrair o público e como, em contraposição, a inexpressão de Claire Underwood também pode ser atraente.

A partir dos traços dos protagonistas apontados na primeira parte da interpretação, em uma segunda etapa dela se estuda como a ideia de poder e o arquétipo da sombra se manifestam nos protagonistas. Em seguida se observa de que modo a construção desses personagens pode atrair o público e contribuir para que este se identifique com eles.

Sempre que possível, a partir do que está sendo investigado, são indicados elementos similares em protagonistas de outras séries estadunidenses contemporâneas em destaque. A possibilidade de fazer esses apontamentos se dá pela liberdade permitida pela compreensão como método. Eles são significativos por focarem no tema desta pesquisa, as séries estadunidenses contemporâneas.

Este trabalho, da área de Comunicação, insere-se na linha de pesquisa “Produtos Midiáticos: Jornalismo e Entretenimento”, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero. Esta pesquisa também é parte integrante do projeto de pesquisa “A Compreensão como Método”, do grupo de pesquisa “Comunicação, Diálogo e Compreensão”.

Capítulo 1
O FENÔMENO DAS SÉRIES, O NETFLIX E A SÉRIE ESTADUNIDENSE
HOUSE OF CARDS

Pay attention to the fine print. It is far more important than the selling price.

Preste atenção nas letras miúdas. Elas são bem mais importantes do que o preço de venda.

(FRANK UNDERWOOD)

Neste capítulo, de natureza basicamente descritiva, apresentam-se quais são os aspectos essenciais da narrativa seriada, especialmente da construção dos seus protagonistas. Aponta-se como essa narrativa foi se modificando desde o seu início até o momento atual, em que também é possível ser distribuída em fluxo de mídia sob demanda, como é o caso do objeto deste estudo. É descrito o que o Netflix, que é uma empresa vista como referência nesse tipo de fornecimento de conteúdo, está significando na contemporaneidade. São levantadas coberturas de imprensa, críticas e manifestações dos espectadores sobre séries estadunidenses contemporâneas em destaque, principalmente sobre *House of Cards*. Descreve-se, ainda, como essa produção é realizada e disponibilizada, qual é a sua história e quais as principais características dos seus protagonistas.

1.1 A narrativa seriada

A ideia de narrativa seriada consiste em uma história contada por partes. Qualquer capítulo tem potencial para ser, em si, uma produção singular, uma narrativa constituída de início, meio e fim, com seu clímax particular. Em um único capítulo, temos a possibilidade de notar elementos essenciais do todo que podem constituir a narrativa como, por exemplo, as características principais dos personagens da história (MOREIRA, 2013).

Como as séries estão fundamentadas na suposição de que cada episódio atinge um final particular, não necessariamente há um fim definitivo (ALLRATH, 2005), com exceção da minissérie, que consiste em um número específico de episódios.

Ocasionalmente as séries têm um formato que permite que o desenvolvimento de narrativas seja apresentado aos poucos durante diversos episódios. Essa estrutura é conhecida como arco, que engloba desde questões amorosas a intrigas que movem uma temporada inteira.

À medida que a narrativa seriada se desenrola, é possível construir uma saga. Parece haver uma composição entre os personagens principais, em torno dos quais orbitam outros, que variam. Mudanças eventualmente acontecem e colaboram para que os personagens possam amadurecer enquanto enfrentam novos desafios. Os personagens podem continuar através dos episódios, não sendo concluídos ordinariamente num tempo de cerca de duas horas, como no caso da narrativa cinematográfica. Com isso, as séries permitem focar na profundidade dos personagens. As personagens têm um papel

fundamental na organização das histórias, pois são elas que “determinam as ações, vivenciam-nas, religam-nas e dão sentido a elas” (REUTER, 1996, p. 54).

Entre as personagens, a que fica em maior evidência é o protagonista, referido por Beth Brait (1985) e Cândida Vilares Gancho (2000) como a personagem principal da narrativa, aquela que é mostrada em primeiro plano na história.

Para Ana Cristina Lopes e Carlos Reis (2002), a noção de protagonista corresponde ao que representa a figura central da narrativa. Esta existe e se desenvolve em dependência do protagonista que, por ser o centro, destaca-se dos outros personagens que compõem a história. Doc Comparato (2000) vê o protagonista como a personagem fundamental do núcleo dramático principal, podendo representar mais do que uma pessoa, como um grupo ou qualquer fenômeno que tenha capacidade de ação e expressão.

1.2 História da narrativa seriada

A narrativa ficcional nasceu do mito, uma das manifestações mais antigas da humanidade. A prática de contar e de ouvir narrativas se evidencia como uma das primeiras formas populares de entretenimento. Utilizando pressupostos de Roland Barthes (1971), pode-se falar que a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades. Narrar é uma atividade essencialmente humana, é uma necessidade da natureza humana (RIBEIRO, 2014). Künsch (2010) complementa que essa necessidade tem a ver, também, com o fato de o ser humano precisar buscar ou dar sentidos para coisas, fatos e situações que não se deixam simplesmente explicar.

Historicamente, a narrativa seriada se encontra tanto na narrativa oral quanto em folhetins, histórias em quadrinhos, tiras de jornal, séries transmitidas no rádio e na televisão (OLIVEIRA; MASSAROLO, 2010). “As mil e uma noites” é uma das primeiras narrativas seriadas de que se tem conhecimento, história em que Sherazade contava a um sultão com o objetivo de adiar a própria morte. Buscando continuar viva, Sherazade interrompia o fluxo narrativo, fazendo com que o sultão tivesse curiosidade para ouvir a próxima história.

O folhetim, que representa uma narrativa literária, seriada, geralmente publicada de forma parcial e sequenciada em jornais ou revistas, já se mostrava algo corrente em 1550, sendo impresso em panfletos de baixa qualidade e negociados a poucos centavos. Grande parcela do material impresso em países como Inglaterra, França e Alemanha nos

séculos XVII e XVIII era constituída por narrativas serializadas (MOREIRA, 2013). Na década de 1830, intensamente marcada pela censura política imposta por Napoleão III, os jornais franceses ampliaram o espaço dedicado ao folhetim. Nasceu um lugar privilegiado para a divulgação de narrativas seriadas (RIBEIRO, 2014).

“Romance folhetinesco”, em francês, *roman-feuilleton* é uma expressão que surge no *La Presse*, um jornal de Émile de Girardin, por volta de 1836. O *La Presse* representa a imprensa da França industrializada do século XIX, pela utilização mais racional de métodos avançadas de impressão e da publicidade (MARIA I. CAVALCANTE, 2005). O plano de Girardin incluía iniciar uma publicação diária do *La Presse*. Para tanto, se mostrava necessário conquistar leitores. Dessa maneira, os folhetins passaram a ter essa finalidade de motivar o público a se habituar a ler histórias seriadas. “Seriam histórias de amor e aventura no chamado estilo folhetim miscelânea” (ALENCAR, 2002, p. 42).

A narrativa seriada “prendia a atenção dos leitores por meio de ganchos no jornal de cada capítulo publicado” (COSTA, 2000, p. 11). O gancho é um artifício utilizado para dividir a narrativa em partes, preservando o interesse e avivando a curiosidade de seu interlocutor (COSTA, 2000). Os frutos desta época são vistos como referência para o universo das narrativas seriadas contemporâneas (RAFAEL TRINTA, 2014).

Com o explosão radiofônica na década de 1930 se originava um terreno para que as narrativas seriadas conquistassem um novo formato. O formato do romance folhetinesco se mostrou como uma inspiração para as radionovelas, autoras das primeiras características das *soap operas*. As *soap operas* eram dramas com duração de 15 minutos, em geral oferecidos durante o dia levando em conta o baixo custo do horário comercial. Esse gênero teve uma boa aceitação, especialmente entre as donas de casa, ganhando, por isto, a atenção de empresas patrocinadoras de utensílios domésticos. A *soap opera* ganhou esse apelido por conta da presença de propagandas de produtos domésticos serem veiculadas durante as transmissões (TRINTA, 2014).

O formato narrativo e a constituição das histórias não apresentavam a mesma composição dos folhetins, não havendo um corte seco entre as temporadas ou a utilização tão marcada do suspense, da emoção (ORTIZ, 1991). Essencialmente, a *soap opera* estadunidense apresentava um grupo de personagens que habitavam um determinado lugar onde diversos acontecimentos aleatórios engatilhavam os dramas presentes no dia a dia de cada um, sem indicar uma trama principal ou mesmo um final narrativo. Com um público-

alvo direcionar em sua maioria nas donas de casa, as radionovelas procuravam emocionar suas ouvintes com histórias de amor e um suspense constante até o último capítulo (TRINTA, 2014).

1.2.1 Narrativa seriada televisiva

No caso da narrativa seriada televisiva, foi o formato cinematográfico que proporcionou a composição do tipo de narrativa seriada audiovisual que aparenta predominar na atualidade (MOREIRA, 2007). A série audiovisual surge no cinema da década de 1940 (RIBEIRO, 2014). Nessa época, as salas de cinema, em relação às contemporâneas, eram pequenas, com bancos sem encosto, o que contribuía para que o público se sentisse desconfortável quando o filme tinha uma longa duração. Optou-se, então, pela transmissão de filmes em partes.

A produção seriada televisiva começou a se diferenciar da cinematográfica quando foi introduzida a exibição de produtos midiáticos nas salas das pessoas, diante de uma tela menor, em um ambiente sujeito a constantes distrações (MOREIRA, 2007). A partir da década de 1950, com o barateamento das televisões e com o desenvolvimento de transmissões via satélite, a televisão passou a ser vista como um meio de comunicação cada vez mais acessível ao grande público.

A televisão se mostra constituída essencialmente de redes televisivas que fornecem uma programação composta de algumas opções de produtos midiáticos, geralmente distribuídos em horários determinados por essas emissoras. Podem construir-se grades de programação levando-se em consideração os horários em que cada público tem disponibilidade para assistir às transmissões.

Umberto Eco (1984) chama de paleo-TV o momento da televisão anterior à multiplicação de canais televisivos, que começou no final da década de 1970. A paleo-televisão, na linha do que propõe Eco, se direciona ao grande público. A neo-televisão se dá com o aumento de canais televisivos, a privatização e o surgimento de novas tecnologias. A intenção da neo-TV é manter a atenção deste que, com o uso do controle remoto, tem a possibilidade de mudar de canal se o que estiver assistindo não interessá-lo.

Eco (1984) acrescenta que na paleo-TV havia pouco conteúdo para assistir e um horário para terminar de exibir programas. A neo-televisão, que engloba diversos canais,

inicia uma proposta de uma grade de programação ininterrupta. Eco utiliza a metáfora “o apetite vem de comer”¹ (1990, p. 253).

O crítico Maurício Stycer² diz que, quando se tem um programa, se tem algo que se deseja comunicar e que espera-se que dê audiência. O que acontece na contemporaneidade é que os conteúdos da TV aberta demonstram dar maior preferência para como ter mais audiência do que para que mensagem se deseja comunicar.

Dialogando com Eco (2012), Stycer (2016) afirma ainda que a briga pela audiência na TV aberta, na paleo-televisão, prejudica a produção do conteúdo que é exibido. O crítico acrescenta que essa disputa está ligada a um aumento da oferta na contemporaneidade, a uma dispersão de quem a assiste. O público que vê TV aberta atualmente é menor do que era décadas atrás. Aumentou o esforço para chamar a atenção dele. Na tentativa de atraí-lo, frequentemente se apela para sensacionalismo e para o exagero.

Stycer (2015) aponta que a TV aberta representa um universo muito grande, não sendo direcionada a um nicho específico. Todos os públicos a assistem. Desse modo, é mais difícil um programa com um conteúdo ousado ser apresentado na TV aberta do que na TV por assinatura, que se dirige a públicos segmentados. Não é à toa que nenhuma das séries televisivas estadunidenses que servem como referência atualmente é reproduzida na TV aberta. Todas foram e são distribuídas pela HBO (Home Box Office) ou pela AMC (American Movie Classics), que são focadas em públicos específicos.

Com o crescimento do número de canais e, com isso, da segmentação da audiência, as redes de televisão e suas emissoras perceberam que um público reduzido e dedicado aponta ser suficiente para suprir o investimento financeiro de produzir e disponibilizar um produto midiático.

Para preencher uma programação contínua, que, como apontado, é uma das características da neo-televisão (ECO, 1990), ocasionalmente são incluídas nela séries com apresentações diárias ou semanais. A televisão estadunidense começou a se dedicar a produções seriadas ficcionais e, desde então, faz disso uma de suas principais atividades.

¹ Texto original: “appetite comes from eating”.

² STYCER, Maurício. Como vemos televisão? Uma conversa com Ronnie Von. Entrevista concedida a: Ronnie Von. **Blog do Maurício Stycer.** Disponível em: <<http://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2016/06/01/como-vemos-televisao-uma-conversa-com-ronnie-von/>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

Os canais de TV buscam manter a audiência das séries televisivas lançando um episódio por semana, à medida que a história se desenrola e, usualmente, com intervalos comerciais durante a reprodução. Em outras situações, como nas transmissões feitas pela HBO, os episódios também são reproduzidos semanalmente, mas sem intervalos comerciais.

Para atrair e manter a atenção do público de uma série televisiva que é interrompida por propagandas, instigando-o a continuar a assistindo, são utilizados recursos como, por exemplo, a presença do suspense no final de blocos anteriores aos comerciais ou no final de cada episódio. Os roteiristas já escrevem identificando essas pausas e se apoiando nelas para criar minutos de tensão. As “situações finais de suspense e perigo fornecem o gancho para o episódio seguinte” (SINGER, 2001, p. 210).

Os dramas televisivos são compostos de quatro, cinco ou seis atos. Os intervalos comerciais tendem a acontecer a cada 13 ou 15 minutos, permitindo a construção de episódios em que as ações são pausadas a cada mais ou menos quinze minutos. Outro mecanismo utilizado em séries televisivas para manter o público atento é o uso da repetição da informação narrativa. Essa repetição engloba o reaparecimento de personagens, temas e situações, redundância de diálogos e da sonografia com a imagem (COLONNA, 2010).

Outra forma de recapitulação são as cenas em *flashback*, onde o que foi mostrado em episódios anteriores aparece no início de cada novo episódio para lembrar pontos significativos de acontecimentos anteriores e atrair curiosos que ainda não conhecem a série. Os *flashbacks* permitem que o público esteja informado o tempo todo de detalhes da história podendo ser, assim, constantemente incorporado na estrutura episódica e na natureza dos personagens.

Considerando que as séries televisivas fazem parte de uma indústria, há uma duração pré-estipulada para cada capítulo e a narrativa tem que se moldar a esse intervalo de tempo. Essas características das séries televisivas não devem ser vistas como negativas. Ao contrário, elas se mostram como parte da estética desse meio, sendo esta modelada pelas limitações do formato (OLIVEIRA; MASSAROLO, 2010).

Está havendo uma concorrência cada vez maior pela audiência entre séries estadunidenses, com um cenário de crescimento da oferta dessas produções. A grande quantidade desse modelo de produto midiático revela um público mais seletivo, com mais opções de escolha, selecionando o que deseja assistir por provavelmente não ter tempo de

ver tantas séries disponíveis.

1.2.2 The Sopranos e séries estadunidenses contemporâneas

Para os canais estadunidenses a cabo, como a HBO, o aparente prestígio de programas como *The Sopranos* (1999-2007) ou *Game of Thrones* (2011 – atualmente) contribuiu para a reputação da emissora e parece justificar o pagamento de uma taxa mensal para assistir aos conteúdos disponibilizados por esses canais.

Cada série realizada e distribuída pela HBO indica um esforço para criar estilos visuais singulares, únicos, e uma visão autoral. Realizadores de produções da HBO, como Martin Scorsese (PEACOCK; JACOBS, 2013) e John Oliver,³ e autores de livros (AKASS; MCCABE, 2004; LEVERETTE; OTT; BUCKLEY, 2009) concordam que o objetivo da HBO é possível pelo fato de a empresa fazer contratos que permitem liberdade de criação aos produtores e que abarcam a realização de diversos episódios, não só no êxito de um episódio-piloto.

O criador da série atual *House of Cards*, Beau Willimon,⁴ complementa que *The Sopranos* motivou produtoras estadunidenses a perceberem que havia uma grande demanda por realizações que geralmente não seriam distribuídas pela maioria dessas produtoras, por terem contratos baseados na repercussão de episódios-piloto.

A criação da série *The Sopranos* está vinculada ao esforço da HBO para realizar produções inovadoras. O enredo de *The Sopranos* gira em torno de uma família de mafiosos em New Jersey. O protagonista da história é Tony Soprano, e a narrativa retrata as dificuldades que ele enfrenta enquanto tenta equilibrar as exigências conflitantes de sua vida pessoal e sua organização criminoso. Ele é um chefe da máfia que vai à terapeuta durante toda a história (DOUGLAS, 2011). Ao longo de toda a narrativa, ele apresenta questões existenciais que vão além das questões que ele revela aos outros personagens.

Na época em que *The Sopranos* era produzida, a HBO se mostrava comprometida a fornecer séries novas e originais. Essa atitude aparentemente permitiu uma abertura na

³ OLIVER, John. This Magic Moment. John Oliver on the luxurious “freedom” of HBO, his complicated relation with NYC. Entrevista concedida a The Hollywood Reporter. The Hollywood Reporter. Disponível em: <<http://www.hollywoodreporter.com/news/john-oliver-luxurious-freedom-hbo-696165>>. Acesso em: 09 jun. 2016.

⁴ WILLIMON, Beau. In conversation with *House of Cards* creator Beau Willimon. Entrevista concedida a Michael Eisner em 28 jun. 2014. **Aspen Ideas Festival**, Washington. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uK2xX5VpzZ0>>. Acesso em: 19 abr. 2015.

produção do conteúdo dessa série para a exibição, ocasionalmente com humor, de imagens de nudez, violência e uma linguagem agressiva, que provavelmente não teriam sido transmitidas em outros canais. O criador de *The Sopranos*, David Chase, diz que a intenção dele foi fazer algo criativo que pudesse entreter o público e, ao mesmo tempo, surpreender, abordando assuntos complexos da vida humana como, por exemplo, a sua aparente fugacidade (LEVERETTE; OTT; BUCKLEY, 2009).

Em entrevista,⁵ David Chase, se referindo à cena final da série, tenta sintetizar a narrativa dessa série. No momento em que a esposa do protagonista aparece, e, depois, ele também, a letra da música ao fundo é: “Apenas uma menina de uma pequena cidade vivendo em um mundo solitário, ela tomou o trem da meia-noite indo a lugar algum. Apenas um garoto da cidade (...), ele tomou o trem da meia-noite indo a lugar nenhum”⁶. Chase faz uso dessa letra como metáfora para se referir aos personagens principais da série como pessoas que estão sujeitas a algo inevitável, algo que elas não conseguiram encontrar. Elas pegaram o “trem da meia-noite indo a lugar algum”⁷. Ele complementa que esse trem significa um trem escuro. David Chase acrescenta que a ideia foi mostrar que, mesmo que a morte venha para todos nós, “não pare de acreditar”.⁸ Ele complementa dizendo: “Existem vínculos que criamos na vida, mesmo que tudo chegará a um fim, eles valem muito a pena, e temos muita sorte de termos sido capazes de experimentá-los. A vida é curta. Então não pare de acreditar”.⁹

Principalmente depois do sucesso de *The Sopranos*, cada vez mais séries estão surgindo com personagens constituídos de tantos aspectos que nem eles mesmos parecem saber lidar com as suas contradições internas. Os personagens principais não parecem ser nem exclusivamente bons nem maus, manifestando sentimentos diversos como inveja, amor, culpa, raiva, compaixão e medo.

⁵ CHASE, David. This Magic Moment. Entrevista concedida a James Greenberg. **Directors Guild of America**. Disponível em: <<http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1502-Spring-2015/Shot-to-Remember-The-Sopranos.aspx>>. Acesso em: 02 mar. 2016.

⁶ Texto original: “Just a small town girl livin’ in a lonely world, she took the midnight train goin’ anywhere. Just a city boy (...) he took the midnight train going anywhere”.

⁷ Texto original: “Midnight train going anywhere”.

⁸ Texto original: “Don’t stop believing”.

⁹ Texto original: “There are attachments we make in life, even though it’s all going to come to an end, that are worth so much, and we’re so lucky to have been able to experience them. Life is short. So don’t stop believing”.

A maioria das séries que estão no topo da lista do IMDb¹⁰ surgiram durante a reprodução de *The Sopranos* ou após o fim dessa série. Grande parte das que não se encaixam nesse quadro foram transmitidas na década de 1990, muitas vezes em anos próximos a quando *The Sopranos* foi exibido. Uma classificação de séries do IMDb feita por cinco mil pessoas do mundo todo, críticas, no geral, positivas da mídia e prêmios recebidos pela indústria televisiva não apresentam nenhuma verdade absoluta sobre o que os protagonistas dessas produções significam na atualidade. Por outro lado, essa repercussão indica que essas produções estão atraindo um público numericamente relevante em diferentes países.

Estudos corroboram a ideia de que a narrativa de *The Sopranos* foi significativa para séries estadunidenses que surgiram depois dela, até a atualidade. Alguns exemplos de estudos sobre esse tema são o artigo “Waddaya Lookin' At?: Re-reading the Gangster Genre Through 'The Sopranos'”, de Martha P. Nochimson (2003), e o livro *Reading The Sopranos: hit TV from HBO*, de David Lavery (2006).

O IMDb traz uma classificação das séries mais populares da atualidade. As posições são fundamentadas nas notas que mais de cinco mil usuários do site deram a essas séries. Entre as vinte mais cotadas, estão produções estadunidenses contemporâneas como *The Sopranos*, *Breaking Bad* (2008-2013), da AMC, *Game of Thrones* (2011- atualmente), da HBO, e a versão contemporânea de *House of Cards* (2013- atualmente), do Netflix. Os protagonistas de cada uma delas, respectivamente, são mafiosos, traficantes, nobres de diversos castelos e políticos e jornalistas corruptos. Ao mesmo tempo, eles podem manifestar diversos sentimentos humanos contraditórios, como amor, inveja, ciúmes, rancor, compaixão, ambições, egoísmo, culpa, ódio e solidariedade.

Breaking Bad conta a história de um químico, com uma carreira inicialmente promissora. Ele contribuiu para o avanço de uma empresa chamada *Gray Matter Technologies*. Walt deixou essa empresa e vendeu o seu interesse financeiro por US\$5.000. Os co-fundadores da empresa mais tarde constroem uma fortuna com os lucros da *Gray Matter Technologies*. Walt culpa os dois por roubarem o seu trabalho e as suas contribuições para que essa empresa se tornasse bem-sucedida, sem lhe darem nenhum

¹⁰ O IMDb (www.imdb.com) é um site que oferece uma base de dados aberta para pesquisa. Em seu site, o IMDb fala que esse banco de dados engloba mais de 100 milhões de itens de dados, incluindo mais de 2 milhões de filmes, programas de TV e de entretenimento e mais de 4 milhões de membros do elenco e da equipe de diversas produções.

crédito. Walt também culpa Gretchen e Elliot por seus problemas financeiros. Após sair da *Gray Matter Technologies*, ele se torna um professor de Química frustrado.

Sendo diagnosticado com um câncer terminal, o protagonista começa a fabricar uma droga para pagar os seus tratamentos e deixar a sua família sem problemas financeiros após a sua morte. À medida que Walt vai entrando nesse mundo das drogas, o personagem principal vai se desviando da sua ideia inicial, produzindo drogas para ter cada vez mais poder.

Em entrevista,¹¹ o diretor dessa série, Vince Gilligan, conta que se surpreendeu com a boa aceitação do público à medida que a narrativa se desenvolvia. Ele diz que, a princípio, assumiu que o público iria ter cada vez menos simpatia e paciência com Walt na medida em que ele se tornasse cada vez mais ganancioso e egoísta. Ao contrário, ao mesmo tempo que a história se desenrolava, o público demonstrava cada vez mais simpatia pelo personagem principal. Gilligan acrescenta que sempre tenta identificar o que o espectador está sentindo e pensando à medida que ele assiste a série. Ele afirma que tenta não pensar em qual plataforma o público está assistindo ao programa.

Game of Thrones é uma série estadunidense de fantasia criada por David Benioff e D. B. Weiss. Trata-se de uma adaptação de uma coletânea de romances de fantasia de George R. R. Martin, o primeiro dos quais é intitulado *A Game of Thrones*. A história é sobre os conflitos entre diversos nobres e seus reinos.

Os criadores da série enfatizam que essa não é uma história sobre o bem contra o mal. Eles explicam que a narrativa trata sobre pessoas com boas intenções que entram em conflito umas com as outras por terem visões de mundo diferentes.¹² E acrescentam que a possibilidade de criar narrativas seriadas que vão além da dicotomia entre o bem e o mal parece ter iniciado a partir da série *The Sopranos*. O criador David Benioff a descreve como a “*The Sopranos* da Terra Média”, em inglês, “*The Sopranos of the Middle-Earth*”.¹³ *Middle-Earth* ou Terra Média é um nome criado por J.R.R. Tolkien para se referir a um lugar fictício onde vivem os seres da história Senhor dos Anéis. O termo “Os Sopranos da

¹¹ GILLIGAN, Vince. Breaking Bad Creator Vince Gilligan Answers Fan Questions. Entrevista concedida a AMC. AMC, 2014. Disponível em: <<http://www.amc.com/shows/breaking-bad/talk/2013/10/breaking-bad-creator-vince-gilligan-answers-fan-questions-part-i>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

¹² BENIOFF, David; WEISS, Daniel B. Benioff and Weiss Talk The “Game of Thrones” finale. **Indiewire**, 17 jun. 2015. Disponível em: <<http://blogs.indiewire.com/thompsonhollywood/benioff-and-weiss-talk-the-game-of-thrones-finale-video-20150617>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

¹³ BENIOFF, David. Dungeon Master: David Benioff. Entrevista concedida a Boris Kachka. **New York Magazine**, 18 mai. 2008. Disponível em: <<http://nymag.com/arts/books/features/47040/>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

Terra Média” provavelmente significa personagens similares aos da série contextualizados em um mundo fantástico.

Benioff e Weiss defendem que esse novo tipo de narrativa seriada gera uma identificação maior do público. Nesse sentido, eles citam *Breaking Bad* como um caso onde a aproximação do público está vinculada à presença desse tipo de narrativa.¹⁴ O criador dessa série concorda que *The Sopranos* representa um marco na narrativa seriada estadunidense e complementa que não haveria uma série como *Breaking Bad* se *The Sopranos* não tivesse existido.¹⁵

A *Variety*¹⁶ divulgou que, de acordo com um estudo da Nielsen, uma empresa que oferece uma variedade de informações em pesquisas de mercado, *The Sopranos* alcançou o recorde de audiência da televisão estadunidense até então, tendo uma média de 18,2 milhões de espectadores por episódio. Esse estudo informa que *Game of Thrones* foi a primeira série a bater esse recorde, tendo uma média de 18,4 milhões de espectadores por episódio, assistidos em diversas plataformas. A *Variety*¹⁷ também divulgou que, de acordo com um estudo da Nielsen, o episódio final de *Breaking Bad* alcançou uma audiência de 10,3 milhões de espectadores.

A partir dessa realidade, Stycer¹⁸ cita o livro *Difficult Men – Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad* (2014), de Brett Martin, no qual a produção dos últimos quinze anos da TV estadunidense é vista como um sinal de uma nova era de ouro da televisão. Os pontos de referência de Martin (2014) são as séries estadunidenses *The Sopranos*, *Six Feet Under* (2001-2005), *The Wire* (2002-2008) e *Mad Men*. Procurando compreender o que motivou a criação dessas séries, Martin entrevistou autores dessas produções e os executivos das emissoras

¹⁴ BENIOFF, David; WEISS, Daniel B.. “Game of Thrones” Showrunners on Season 4: It Will Never Be “The Epic Conflict of Good and Evil”. Entrevista concedida a April Issue. **VF Hollywood**, 12 mar. 2014. Disponível em: <<http://www.vanityfair.com/hollywood/2014/03/game-of-thrones-season-4-special-effects>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

¹⁵ GILLIGAN, Vince. The Men Behind the Curtain: A GQ TV Roundtable. Entrevista concedida a Brett Martin. **GQ**, 22 mai. 2012. Disponível em: <<http://www.gq.com/story/roundtable-discussion-matthew-weiner-vince-gilligan-david-milch>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

¹⁶ KISSELL, Rick. It’s Official: Game of Thrones is HBO’s Most Popular Series Ever. **Variety**, 5 jun. 2014. Disponível em: <<http://variety.com/2014/tv/ratings/its-official-game-of-thrones-is-hbos-most-popular-series-ever-1201214357/>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

¹⁷ KISSELL, Rick. “Breaking Bad” Finale Ratings Hit 10.3 Million. **Variety**, 30 set. 2013. Disponível em: <<http://variety.com/2013/tv/news/breaking-bad-finale-ratings-1200681920/>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

¹⁸ STYCER, Maurício. O triunfo do anti-herói. **Folha de São Paulo**, 21 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauriciostycer/2013/07/1313719-o-triunfo-do-anti-heroi.shtml>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

que as aprovaram. O título do livro faz referência tanto aos criadores quanto aos protagonistas destas séries.¹⁹ A partir do perfil de David Chase, Martin mostra como a ideia de autoria adquiriu uma dimensão na TV estadunidense que só era conhecida no cinema.

Em outro texto,²⁰ Stycer comenta sobre uma reportagem feita pelo *El País*²¹ na qual são apresentados diversos críticos e estudiosos que acreditam que séries como as citadas anteriormente permitem que as séries televisivas possam ser vistas como uma oitava arte, remetendo à numeração das artes feita por Ricciotto Canudo no *Manifesto of the Seven Arts* (1995).

Como diz Stycer (2015), as séries exibidas pela AMC, como *Breaking Bad*, *The Walking Dead* (2010-atualmente), *Mad Men* (2007-2015) e *The Killing* (2011-2014) estão tendo grande repercussão. A AMC é um canal fechado no qual, diferentemente da HBO, não é paga uma taxa extra para que a sua programação possa ser assistida. A AMC depende financeiramente de publicidade, assim como a maioria dos canais a cabo estadunidenses.

O produtor executivo de *Breaking Bad*, Mark Johnson,²² afirma que o que contribui para o sucesso das séries exibidas pela AMC é a disponibilização da empresa a dar liberdade de criação para os produtores das séries que ela exhibe. Veena Sud,²³ *showrunner*²⁴ de *The Killing*, complementa que o objetivo principal da emissora e dos realizadores é que a construção dos personagens seja verdadeira, seja sincera, independentemente de interesses financeiros de empresas envolvidas. Essa realidade é possível pelo fato de os empresários estarem percebendo que trabalhos que são criados a

¹⁹ STYCER, Maurício. O triunfo do anti-herói. *Folha de São Paulo*, 21 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauriciostycer/2013/07/1313719-o-triunfo-do-anti-heroi.shtml>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

²⁰ STYCER, Maurício. Shakespeare, roteirista da HBO. *Folha de São Paulo*, 25 nov. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauriciostycer/2012/11/1189970-shakespeare-roteirista-da-hbo.shtml?mobile>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

²¹ MARCOS, Natalia. Si Shakespeare viviese hoy, ¿escribiría para HBO?. *El País*, 3 nov. 2012. Disponível em: <http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/11/02/actualidad/1351882349_528064.html>. Acesso em: 25 jul. 2016.

²² JOHNSON, Mark. Emmys: how AMC became HBO's nightmare. Entrevista concedida a Kagan McLeod. *The Hollywood Reporter*, 18 jun. 2011. Disponível em: <<http://www.hollywoodreporter.com/news/emmys-how-amc-became-hbos-203084>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

²³ SUD, Veena. Emmys: how AMC became HBO's nightmare. Entrevista concedida a Kagan McLeod. *The Hollywood Reporter*, 18 jun. 2011. Disponível em: <<http://www.hollywoodreporter.com/news/emmys-how-amc-became-hbos-203084>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

²⁴ *Showrunner* é uma pessoa que trabalha diariamente na realização de um programa ou série de televisão, visando, principalmente, dar coerência aos aspectos gerais do programa.

partir dessa relação compreensiva entre os produtores e a emissora têm chances consideráveis de se evidenciarem.

1.3 O caso Netflix

A empresa Netflix foi criada, em 1997, por Marc Randolph e Reed Hastings na cidade de Scotts Valley, Califórnia, Estados Unidos, com o intuito de oferecer um serviço de aluguel de filmes online.²⁵ Pagando uma mensalidade de \$11,99, no caso dos EUA, e estando conectado à internet, o assinante do Netflix pode ver, pausar e voltar a assistir filmes, séries, documentários e *stand up comedies*, quando, onde e o quanto quiser, em praticamente qualquer tela com conexão à internet, sem intervalos comerciais.

Há também casos recentes em que a empresa apresenta episódios novos semanalmente, replicando o modelo das séries televisivas. Um exemplo é a distribuição que a empresa faz da série *Better Call Saul*, uma série original Netflix. O termo “série original Netflix” significa uma série que é disponibilizada exclusivamente pelo Netflix desde o seu início.

O Netflix começou como um fenômeno essencialmente ocidental, considerando que os produtos midiáticos distribuídos pela empresa, inicialmente, eram reproduzidos em toda a América, com exceção de Cuba, e em uma parte do Oeste Europeu.

Figura 1 – Mapa de cobertura do Netflix em abril de 2015.



Fonte: Netflix²⁶

²⁵ NETFLIX. **Company Timeline**. Disponível em: <<https://pr.netflix.com/WebClient/loginPageSalesNetWorksAction.do?contentGroupId=10477&contentGroup=Company+Timeline>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

²⁶ NETFLIX. **Como funciona o Netflix?**. Disponível em: <<https://help.netflix.com/pt/node/412>>. Acesso em: 17 jun. 2015.

Em abril de 2015, a empresa tinha em torno de 62 milhões de assinantes de aproximadamente 50 países.²⁷ No final de julho desse mesmo ano, o Netflix tinha 65 milhões de assinantes, tendo aumentado 3 milhões de assinantes em um trimestre.²⁸ Em fevereiro de 2016 ela estava com mais de 75 milhões de membros em mais de 190 países, distribuindo mais de 125 milhões de horas de programas de TV e filmes por dia, incluindo séries originais, documentários.²⁹

Figura 2 – Mapa de cobertura do Netflix em fevereiro de 2016.



Fonte: Netflix³⁰

Pode-se ter acesso ao serviço prestado pelo Netflix somente nos países onde o mesmo é oferecido e nos quais a empresa possui licenças para fornecer conteúdo. O conteúdo disponível muda de acordo com cada país. Para que esses termos possam funcionar, o Netflix faz uso de tecnologias para verificar a localização geográfica dos seus assinantes.

²⁷ Agência EFE. O Estadão e a diplomacia do "pragmatismo responsável". **INFO**. São Paulo, mai. 2015. Disponível em: < <http://info.abril.com.br/noticias/mercado/2015/04/netflix-alcanca-62-milhoes-de-assinantes-e-supera-valor-de-tvs-na-bolsa.shtml>>. Acesso em: 4 ago. 2015.

²⁸ DAS AGÊNCIAS DE NOTÍCIAS. Netflix supera 65 milhões de assinantes e já vale mais que a GM. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16, jul. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2015/07/1656808-netflix-atinge-marca-de-65-milhoes-de-assinantes-no-mundo-todo.shtml>>. Acesso em: 4 ago. 2015.

²⁹ NETFLIX. **IR Overview**. Disponível em: <<http://ir.netflix.com/index.cfm>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

³⁰ NETFLIX. **Como funciona o Netflix?**. Disponível em: <<https://help.netflix.com/pt/node/412>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

1.3.1 Liberdade de criação

A empresa³¹ sustenta que a flexibilidade de transmissão na plataforma, no tempo e no espaço que o usuário preferir e, conseqüentemente, a não competitividade com o horário nobre televisivo, pode contribuir para o comprometimento com uma temporada inteira de cada série disponibilizada pelo Netflix, ao invés de o foco maior recair em apenas um episódio-piloto. No mesmo site também é dito que essa flexibilidade possibilita um espaço para histórias mais criativas.

As séries televisivas criaram sua linguagem própria. James Foley, o diretor do terceiro episódio da série estadunidense *House of Cards*, trata sobre esse assunto durante uma versão comentada desse episódio que, na primeira temporada de uma série, como é o caso dessa, que engloba treze episódios, existe a opção de expandir o personagem profundamente e permitir que as suas expectativas sejam desafiadas constantemente.

No momento em que a variação dos tempos de execução por episódio pode se fundamentar no enredo, a empresa defende que há menos necessidade de se prender a conceitos pré-estabelecidos de como uma temporada de uma série deve ser produzida.

Mesmo com essa flexibilidade, nesse site também é dito que o Netflix compete globalmente pelo tempo que o seu público reserva particularmente para a leitura de revistas, para “zapear” canais televisivos ou assistir *pay-per-view*, para jogar videogames ou navegar na internet. No entanto, desde 2011, a empresa revela que a sua principal concorrente a longo prazo é a HBO, essencialmente em relação ao conteúdo das suas transmissões.³²

Com uma proposta similar à da HBO e da AMC, no site do Netflix,³³ a empresa reforça que a sua cultura está ligada ao aumento da liberdade dos criadores à medida que a companhia cresce, ao invés de limitá-los. Essa iniciativa tem como propósito atrair e incentivar profissionais inovadores.

Com a atual possibilidade de fazer um trabalho criativo em séries, produtores e atores originalmente do cinema estão migrando para esse mundo, com a perspectiva de

³¹ NETFLIX. **Netflix's View**: Internet TV is replacing linear TV. Disponível em: <<http://ir.netflix.com/long-term-view.cfm>>. Acesso em: 14 out. 2015.

³² STEEL, Emily. HBO Plans New Stream Service, With Eye on Cord Cutters. **The New York Times**, 15 out. 2014. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2014/10/16/business/media/time-warner-chief-to-brief-investors-on-plans-for-growth.html?_r=0>. Acesso em: 11 mar. 2016.

³³ NETFLIX. **Life at Netflix**. Disponível em: <<https://jobs.netflix.com/>>. Acesso em: 29 jul. 2015.

realizar esse tipo de produção. Um exemplo é o diretor Woody Allen, famoso pelos seus trabalhos no cinema, que agora está produzindo uma série da Amazon. A empresa, como a AMC, a HBO e o Netflix, também afirma que a qualidade da sua produção original está vinculada à liberdade de criação dada aos seus produtores.³⁴ O crítico Roush (2014) complementa que o resultado positivo desse tipo de iniciativa dessas empresas pode ser visto na boa resposta que a crítica está tendo. Drake Baer³⁵ enfatiza que o posicionamento delas parte da visão do outro como um ser humano adulto, responsável, da confiança no senso comum, em uma visão mais compreensiva da realidade.

É essencial ter em mente que, mesmo que companhias como o Netflix e a HBO tentem não se limitarem por restrições comerciais externas, essas duas companhias são empresas comerciais governadas por normas de funcionamento. Elas não são emissoras de serviço público no modelo da BBC ou da televisão pública estadunidense e, dessa maneira, se mostra fundamental considerar as motivações industriais e institucionais por trás das séries produzidas e distribuídas por empresas como o Netflix e a HBO.

Mesmo nesse contexto, o Netflix ainda necessita, mais do que isso, depende, das produções criadas e distribuídas por grandes emissoras e canais a cabo. Se por um lado o Netflix sinaliza para um novo modelo de assistir televisão que pode estar se potencializando, ele ainda aparenta precisar das emissoras tradicionais, sendo uma fonte de renda para elas. Séries de TV tendem a só serem licenciadas para o Netflix depois de transmitidas na televisão e depois de serem pagas por intervalos comerciais. Um exemplo se dá na série *Colony*, que só foi disponibilizada para o Netflix um ano após a sua estreia na televisão.

Em dezembro de 2014, o chefe de pesquisa da CBS, David Poltrack, afirmou em uma conferência que a audiência de séries originais do Netflix representa 10% da audiência da empresa.³⁶ Sem personagens de sucesso como Walter White, da série

³⁴ BLAKE, Meredith; MEG, James. Amazon's Woody Allen series deal marks big step in creative strategy. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 13 jan. 2015. Disponível em: <<http://www.latimes.com/entertainment/tv/la-et-st-amazon-woody-allen-20150114-story.html>>. Acesso em: 05 nov. 2015.

³⁵ BAER, Drake. Netflix's Major HR Innovation: Treating Humans like People. **Fast Company**, 13 mar. 2014. Disponível em: <<http://www.fastcompany.com/3027124/lessons-learned/netflixs-major-hr-innovation-treating-humans-like-people>>. Acesso em: 08 mar. 2016.

³⁶ POLTRACK, David. CBS Offers Up Netflix Ratings Because Netflix Won't. **Bloomberg Business**, 08 dez. 2014. Disponível em: <<http://www.bloomberg.com/news/articles/2014-12-08/cbs-offers-up-netflix-ratings-because-netflix-won-t>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

Breaking Bad, da rede estadunidense AMC, talvez não houvesse Frank Underwood, da versão atual de *House of Cards*.

O inverso também acontece. As emissoras estão revelando sentir o “efeito Netflix”. Em todo o mundo, com mais ou menos ousadia, grandes emissoras de TV estão começando a abraçar a distribuição digital de suas programações. Um desses casos é a CBS All Access, onde o público pode assistir mais de sete mil episódios sob demanda de diversas séries distribuídas pela CBS, como *The Big Bang Theory* e *NCIS*.

Em entrevista à *Folha de S.Paulo*,³⁷ o presidente do Netflix, Reed Hastings, afirma que a pirataria³⁸ é um dos principais indicadores para o Netflix obter séries para o seu catálogo, ou até para produzir seus produtos originais. A partir daquilo que aponta estar sendo mais baixado na internet, a empresa se dedica a comprar os direitos de transmissão, não só para os Estados Unidos, mas para outros países em que o Netflix é disponibilizado.

Os *downloads* de produtos midiáticos disponibilizados pela empresa podem estar sendo feitos em lugares aos quais a empresa não tem acesso, como na China. Um dos principais indícios dessa realidade é a existência de diversas páginas de *download* que disponibilizam a série estadunidense original Netflix, *House of Cards*, em chinês como, por exemplo, a Cn163.net. Esse site é especializado em dar acesso a produções estadunidenses que não são reproduzidas na China.

Dois artigos científicos foram feitos com o intuito de compreender o que esses diversos *downloads* estão representando na China e no mundo. Um deles (FLOS, 2014) trata sobre como notícias sobre a popularidade da série na China têm apresentado uma ampla gama de emoções e interpretações. Alguns a veem como a paixão do povo chinês expressa, como uma tentativa de abordar sobre os principais rivais econômicos atuais da China. Outros refletem sobre a curiosidade dos jovens na democracia, inclusive eventualmente reconhecendo a aceitação deles a enxergando como um indicador do rumo político que o país vai seguir em um futuro possível. De qualquer maneira, na visão de Felix Flos (2014), as notícias sobre a popularidade dessa produção na China têm sido um pouco exageradas. No outro artigo científico (WANG; ZHANG, 2016) se investigam as

³⁷ HASTINGS, Reed. Pirataria de filmes é termômetro para formar catálogo, diz executivo-chefe do Netflix. Entrevista concedida a Rafael Capanema em 09 jan. 2013. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, jan. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/tec/2013/01/1220698-pirataria-de-filmes-e-termometro-para-formar-catalogo-diz-executivo-chefe-do-netflix.shtml>>. Acesso em: 30 set. 2015.

³⁸ A pirataria se refere a qualquer tipo de circulação virtual de produtos midiáticos sem a autorização dos responsáveis por essas produções.

intervenções das autoridades chinesas na distribuição online de produções estrangeiras, especialmente, de *House of Cards*.

1.3.2 Cinematch

O Netflix tem uma proposta segmentada focada em recomendar vídeos diferentes para cada usuário. Esse processo de recomendação do Netflix, que foi aperfeiçoado nessa competição, se chama Cinematch, um sistema criado pela empresa em 2000. Seu trabalho é prever se alguém irá desfrutar de um produto midiático com base em quanto a pessoa gostou ou não de outros produtos cinematográficos que ela tenha assistido no Netflix.

Essas previsões são utilizadas para fazer recomendações de produções fundamentadas em gostos únicos de cada cliente. Uma das ferramentas da empresa para manter os clientes e alcançar novos está na qualidade das suas recomendações. Isso reduz a rotatividade e aumenta a satisfação dos usuários, Joe Weinman e Fred Wiersema (2015) se referem ao conhecimento que a empresa tem dos seus clientes utilizando o termo “intimidade coletiva”.

Para conseguir distribuir produtos cada vez mais segmentados, o Netflix recebe e arquiva dados fornecidos por seus clientes à companhia. As informações são coletadas automaticamente pela empresa de acordo com as escolhas de produtos e plataformas que cada consumidor faz quando utiliza os serviços prestados pelo Netflix. Esses dados podem ser, por exemplo, sobre eventuais contas de redes sociais conectadas à conta do Netflix. As fontes de informações sobre os clientes englobam provedores de dados online e offline, abarcando pesquisas demográficas e comportamentos de uso da internet.

No serviço prestado pelo Netflix, cada assinatura tem a opção de abarcar várias contas, tornando possível para as famílias criarem perfis individuais para cada um dos seus membros. Com base em escolhas e preferências individuais de cada usuário, em uma família de, por exemplo, dois pais e dois filhos, existe a opção de criar quatro perfis diferentes em uma mesma assinatura.

Para ter uma programação infantil personalizada, o sistema é capaz de indicar produções consideradas adequadas para idades diferentes. O Netflix faz isso através das escolhas da criança de programas assistidos no passado, a fim de filtrar ainda mais o conteúdo apresentado (REINBOUD, 2014).

Tendo aceito a política de privacidade da empresa, o assinante concorda que as informações de outras fontes sirvam como uma mina de análise e entendimento de assinantes anteriores, atuais e potenciais do Netflix. A companhia diz que todos esses dados também são recolhidos para proteger a empresa e seus clientes de algum tipo de fraude e/ou acessos não autorizados.

Tendo a distribuição em fluxo de mídia como recurso, dados relativamente precisos sobre comportamentos de visualização de cada assinante são usados para otimizar a qualidade das recomendações. Isso inclui assistir algum filme ou série, pular, retroceder, pausar ou hesitar. Esse processo também engloba o contexto de cada dispositivo utilizado, como algum aparelho móvel ou TV ou o horário em que cada um se conecta ao Netflix.

Ao configurar uma conta no Netflix, o sistema imediatamente sugere várias categorias de que o assinante poderia gostar. Nessa primeira etapa, existe a possibilidade de o cliente fazer uma seleção de gêneros, por meio da qual ele registra quantas vezes assiste a cada um deles, escolhendo as opções “nunca”, “às vezes” ou “frequentemente”. No próximo passo, são apresentados programas de um gênero específico, em que o usuário é convidado a avaliar os que já viu. Em seguida, as preferências dos assinantes ou os dados comportamentais em relação a esses conteúdos são reunidos. No final desse processo, são escolhidas técnicas de recomendação, observando como interpretar as informações dos usuários e como selecionar conteúdos que interessem a cada cliente.

Na página inicial de uma conta personalizada aparecem fileiras horizontais de sugestões para o assinante. Quando o usuário coloca o cursor que aparece na tela sobre a seta à direita ou à esquerda desse fluxo, esse começa a se mover na direção escolhida e apresentar opções a serem assistidas. Em uma velocidade constante, as indicações de um certo trânsito de recomendações cruzam os olhos da pessoa.

Quando a última sugestão passou, a primeira é oferecida novamente. O fluxo funciona como um circuito fechado no qual o usuário gira ininterruptamente. Toda vez que um programa que aparece captura o interesse do assinante, ele pode colocar o cursor sobre a imagem do filme ou programa. Imediatamente a corrente para de se mover e a interface apresenta uma breve descrição do conteúdo em conjunto com uma apresentação das notas que o cliente provavelmente irá dar ao produto midiático em questão a fim de indicar o seu gosto individual. Se ele quiser assistir a esse programa específico, ele clica na imagem e a exibição é iniciada instantaneamente.

Alex Iskold³⁹ trata sobre essa opção do usuário chamando atenção para os sentidos que as palavras *search* e *browse* podem ter. *Search* significa procurar, buscar algo. *Browse* pode significar tanto folhear quanto olhar sem compromisso. O autor acredita que, quando um consumidor sabe exatamente o que está procurando, ele *research*. Por outro lado, quando a pessoa não está à procura de nada específico, ela *browse*. Esse olhar descompromissado representa ouro para um sistema de recomendação. O usuário não está focado em encontrar algo específico, ele está aberto a sugestões.

Quando o programa escolhido tiver chegado ao fim, o Netflix imediatamente sugere outro programa, como se estivesse dizendo: “se você gosta deste, você pode gostar deste também”. Em um novo quadro, os créditos da produção que estava sendo assistida ficam no canto esquerdo da tela e a imagem e uma breve descrição do produto indicado aparecem em tela cheia.

Nas séries distribuídas pelo Netflix, cada episódio termina com créditos. Nesse momento, é inserida uma contagem regressiva de 19 segundos para o episódio seguinte. Se a pessoa não apertar qualquer botão naqueles 19 segundos e apenas sentar e esperar, o Netflix inicia automaticamente o próximo episódio. Em vez de escolher ativamente o próximo episódio, um novo é iniciado quase imediatamente, sem intervenção do usuário. Isso contribui para que o assinante continue vendo a série até o final da temporada. Quando essa terminar, através de um simples toque no cursor, a próxima temporada inicia. Desse modo, uma série remete a um longo filme constituído de episódios e temporadas apresentadas em um fluxo contínuo.

Utilizando esse serviço, os usuários têm a chance de dar notas para as opções de produtos midiáticos que lhes são apresentadas e de fazer listas individuais de conteúdos que eles gostariam de assistir. Com isso, a pessoa está colaborando com o banco de dados da empresa. A partir das produções com classificações anteriormente observadas, cada usuário fornece ao serviço do Netflix informações sobre o seu comportamento televisual. No site da empresa,⁴⁰ ela defende que a segmentação do que interessa ou não a cada consumidor engloba menos as escolhas de cada um deles do que o que a companhia seleciona para seus assinantes, em função do perfil de cada um deles.

³⁹ ISKOLD, Alex. The art, science and business of recommendation engines. **Readwrite**, 16 jan. 2007. Disponível em: <readwrite.com/2007/01/16/recommendation_engines/>. Acesso em: 12 ago. 2016.

⁴⁰ NETFLIX. Declaração de privacidade. Disponível em: <<https://www.netflix.com/PrivacyPolicy>>. Acesso em: 14 out. 2015.

Em uma matéria da *Exame*⁴¹ é apresentado um infográfico criado após ouvir 1008 pessoas, que aponta que as séries e filmes disponíveis na plataforma podem estar sendo vistas como critérios para descobrir interesses em comum entre os usuários do Netflix.

Considerando que a programação da TV é tradicionalmente pensada de acordo com horários e perfis demográficos, o exemplo do Netflix sugere que a análise do comportamento individual dos assinantes pode dar origem a uma programação baseada em indivíduos. Trata-se de uma transformação radical em um dos pilares do negócio da TV.⁴²

Em entrevista, Steve Swasey,⁴³ o vice-presidente de Comunicações Corporativas do Netflix, falou que o Netflix olha para os dados do consumidor e observa qual o apelo para um diretor, um ator, atriz ou um gênero específico. A partir da coleta dessas informações, Swasey acrescenta que, com essa tecnologia, não é necessário gastar milhões para descobrir qual narrativa as pessoas gostariam de assistir. Através dos algoritmos o Netflix pode determinar quem poderia estar interessado em um ator como Kevin Spacey ou em um drama político.

Ted Sarandos,⁴⁴ diretor de conteúdo do Netflix, complementa que, no caso específico da produção e distribuição de *House of Cards*, não foi identificado somente quantos usuários do Netflix assistiram a produtos parecidos com essa série, e, dessa maneira, poderiam se interessar por ela. O que a empresa descobriu foi que estavam fazendo sucesso produções com estilos parecidos com o do diretor David Fincher, e thrillers políticos. A partir desse conhecimento, o Netflix pensou em produzir um thriller político dirigido por David Fincher, com um protagonista interpretado por um ator que estivesse fazendo sucesso atualmente, como é o caso de Kevin Spacey. Resumindo, à medida que a empresa foi investigando os dados coletados, ela foi montando uma série original Netflix que tivesse a maior probabilidade possível de ser bem aceita.

⁴¹ **EXAME**. Infográfico mostra influência da Netflix nos relacionamentos. 11 fev. 2016. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/noticias/infografico-mostra-influencia-da-netflix-nos-relacionamentos>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

⁴² TEIXEIRA JR., Sérgio. Como o furacão Netflix está transformando a televisão. **Exame**, 11 mar. 2015. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/revista-exame/edicoes/1085/noticias/como-o-furacao-netflix-esta-transformando-a-televisao>>. Acesso em: 21 out. 2015.

⁴³ SWASEY, Steve. How Netflix Will Use Big Data to Push House of Cards. Entrevista concedida a Ryan Lawler. **GIGAOM**, 18 mar. 2011. Disponível em: <<https://gigaom.com/2011/03/18/netflix-big-data/>>. Acesso em: 07 mar. 2016.

⁴⁴ SARANDOS, Ted. Netflix's Ted Sarandos Explains How Your Viewing Hbits Impact Netflix Programming and Marketing. Entrevista concedida a Kelly West. **CINEMABLEND**, 2013. Disponível em: <<http://www.cinemablend.com/television/Netflix-Ted-Sarandos-Explains-How-Your-Viewing-Habits-Impact-Netflix-Programming-Marketing-55989.html>>. Acesso em: 07 mar. 2016.

Em vez de oferecer um projeto piloto para os produtores de *House of Cards*, a companhia fez um contrato com eles para produzir duas temporadas da série, sem a necessidade de um projeto piloto ou de estágios para a autorização da empresa para a exibição desse produto midiático. Como foi esperado e previsto pelo Netflix, a versão contemporânea *House of Cards* está tendo grande repercussão.

A empresa⁴⁵ enxerga essa série como um bom impacto para sua imagem como marca, de maneira que o gosto do assinante por alguma série original Netflix possa lhe transmitir confiança para experimentar assistir a outras séries disponibilizadas pela companhia.

⁴⁵ NETFLIX. **Netflix's View:** Internet TV is replacing linear TV. Disponível em: <<http://ir.netflix.com/long-term-view.cfm>>. Acesso em: 14 out. 2015.

Capítulo 2
A SÉRIE ORIGINAL NETFLIX “HOUSE OF CARDS”

I don't know whether to be proud or terrified. Perhaps both.

Eu não sei se fico orgulhoso ou aterrorizado. Talvez os dois.

(FRANK UNDEROOD)

Neste capítulo, faz-se um estudo descritivo da adaptação estadunidense de *House of Cards*, da sua narrativa e da construção dos seus protagonistas. O intuito é observar como eles se comportam e como se relacionam entre si. Coletam-se dados sobre como esse produto midiático é realizado e disponibilizado, e como a crítica, o público e a imprensa estão respondendo a ele. São levantadas também informações sobre livros e textos acadêmicos a respeito dessa série. O material coletado auxilia na criação de uma visão geral sobre o objeto. São descritas as conexões que a crítica, o público, os autores de livros, de textos acadêmicos, e os produtores de narrativas seriadas estadunidenses atuais estão fazendo entre o formato televisivo dessas produções e a versão contemporânea de *House of Cards*, que é vista como um exemplo de como uma série pode ser distribuída em fluxo de mídia sob demanda.

2.1 Produção e distribuição

A versão contemporânea de *House of Cards* é uma série original Netflix. As temporadas dessa produção, cada uma delas englobando 13 episódios de 55 minutos cada um, foram lançadas, respectivamente, em fevereiro dos anos de 2013, 2014 e 2015 e em março de 2016. No momento em que uma nova temporada é lançada, todos os seus episódios são oferecidos ao mesmo tempo.

A série é produzida pela Media Rights Capital, uma produtora estadunidense independente que realiza filmes e séries. A empresa é especializada em conteúdos de entretenimento *premium*, que são produtos oferecidos exclusivamente para quem paga uma taxa para assisti-lo.⁴⁶

Em entrevista, Beau Willimon, criador e produtor executivo da versão atual de *House of Cards*, diz que atualmente existe a possibilidade de ter mais liberdade na criação de produtos midiáticos. Essa autonomia talvez tenha a ver com a existência de contratos que possibilitem a produção de uma temporada toda de uma só vez.⁴⁷ Ele também diz que

⁴⁶ MRC. Disponível em: <<https://www.linkedin.com/company/media-rights-capital>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

⁴⁷ BEAU WILLIMON. In conversation with *House of Cards* creator Beau Willimon. Entrevista concedida a Michael Eisner em 28 jun. 2014. **Aspen Ideas Festival**, Washington. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uK2xX5VpzZ0>>. Acesso em: 19 abr. 2015.

esse tipo de contrato está sendo mais frequente na produção de séries estadunidenses, tanto televisivas quanto distribuídas em fluxo de mídia sob demanda.⁴⁸

Nussbaum⁴⁹ complementa que a série estadunidense *House of Cards* aparece como um experimento com o potencial de liberar os encarregados pelo trabalho diário de um programa ou série de televisão da agonia de avaliações semanais. Essa série sugere novas perspectivas para o meio.

Tanto Willimon quanto o produtor executivo e protagonista da produção estadunidense *House of Cards*, Kevin Spacey,⁵⁰ concordam que o formato do roteiro e a estrutura da gravação de *House of Cards* proposta pelo Netflix contribuem para a liberdade de criação da série. Por outro lado, os dois também compartilham a ideia de que o processo de criação não difere do televisivo por ser realizado e distribuído por uma plataforma como o Netflix.

O produtor executivo e diretor de cinco episódios da série, David Fincher, diz que o que orienta os atores envolvidos em um trabalho como esse são os seus sinais internos, algo intuitivo, considerando que acontece de eles não saberem o que será realizado, sendo que os roteiros de determinados episódios podem se modificar diversas vezes.⁵¹

O criador da série estadunidense *House of Cards*, a primeira produção original Netflix, Beau Willimon,⁵² conta que, quando o Netflix fez uma oferta para produzir *House of Cards*, os produtores dessa série não sabiam se o Netflix iria disponibilizar todos os

⁴⁸ Fluxo de mídia é um modo de distribuição de dados. É frequentemente utilizada para distribuir conteúdo multimídia através da internet. As informações não são armazenadas pelo usuário em seu próprio computador. A mídia é reproduzida à medida que chega ao usuário. Isso permite que este reproduza conteúdos protegidos por direitos autorais, na internet, sem a violação desses direitos. No envio de conteúdos em formato de vídeo sob demanda é disponibilizado o acesso a produtos midiáticos através de redes de banda larga de operadoras de comunicação. Desse modo, o usuário pode receber diversos conteúdos no momento em que desejar e no local em que estiver. Fluxo de mídia sob demanda é a junção dessas duas tecnologias em uma só, ou seja, é a distribuição de um produto midiático apresentado à medida que chega ao usuário, o qual pode assisti-lo em qualquer hora e lugar.

⁴⁹ NUSSBAUM, Emily. Shark Week: “House of Cards”, “Scandal”, and the political game. **The New Yorker**, Nova York, 25 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/magazine/2013/02/25/shark-week>>. Acesso em: 17 fev. 2016.

⁵⁰ KEVIN SPACEY, ROBIN WRIGHT. Interview 2014: *House of Cards*. Entrevista concedida a **Reality Heroes** em 29 mai. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SrFz9WliqXI>>. Acesso em: 12 mai. 2015.

⁵¹ FINCHER, David. House of Cards director David Fincher on making 13 hours for Netflix. Entrevista concedida a Alan Sepinwall. **HITFLIX**, 29 jan. 2013. Disponível em: <<http://www.hitfix.com/whats-alan-watching/house-of-cards-director-david-fincher-on-making-13-hours-for-netflix>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

⁵² GILLIGAN, Vince; WILLIMON, Beau. Vince Gilligan and Beau Willimon on Netflix, Antiheroes and Their Biggest Mistakes. Entrevista concedida a Debra Birnbaum. **Variety**, 31 jul. 2014. Disponível em: <<http://variety.com/2014/tv/awards/vince-gilligan-and-beau-willimon-on-netflix-antiheroes-and-their-biggest-mistakes-1201272198/>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

episódios em um dia ou se seriam distribuídos da forma tradicional, semanalmente. Sendo assim, ele explica que a produção começou a realizá-la assumindo que ela poderia ser distribuída de qualquer uma dessas formas.

Willimon diz que mesmo que todos os episódios sejam oferecidos de uma só vez, quando a história está sendo criada, não se sabe como ela será assistida. Pode-se assisti-la toda em um dia só ou ver um episódio por dia ou talvez até um por semana ou por mês. Ele acrescenta que o objetivo da produção na hora de criar a série é só contar uma história esperando que o público queira voltar a assisti-la.

Quando os episódios de *House of Cards* ou de outras séries atuais são disponibilizados de uma só vez, são tantas as pessoas que veem um em seguida do outro até terminar a temporada que esse comportamento se transformou em um fenômeno chamado *binge watching*, que, em português, significa “assistir compulsivamente”.

For realizado um estudo especificamente sobre a relação do *binge watching* com *House of Cards*. L. J. Fransen (2015), em uma pesquisa qualitativa exploratória sobre o assunto, observou que os *cliffhangers*⁵³ em cada episódio estimulam o público a querer continuar vendo a série. Fransen também percebeu que o espectador busca assistir o mais rápido possível para evitar *spoilers*.⁵⁴ O autor concluiu que o público tem a ilusão de que está no controle da decisão de em quanto tempo irá terminar cada temporada.

Willimon⁵⁵ afirma que o que atrai o público e aumenta o reconhecimento da crítica de arte é a liberdade de criação para tratar sobre questões da psique humana que parecem imprevisíveis por englobarem temáticas que não conseguimos explicar ou definir. Exemplos dessas questões são o anseio humano por poder e, com isso, a persuasão e a complexidade das relações humanas.

Essa observação vai na linha do que se propõe a fazer esta pesquisa e, principalmente, de sua hipótese, que investiga a presença de elementos mítico-arquetípicos, com foco sobre o arquétipo da sombra, entendendo-se esses elementos como constitutivos da psique humana em sua porção inconsciente.

⁵³ *Cliffhanger* é um recurso de roteiro onde se expõe o personagem a uma situação limite, precária, tal como um dilema ou o confronto com uma revelação surpreendente.

⁵⁴ A palavra *spoiler* se refere a quando é feita alguma revelação do enredo de obras como filmes, séries ou livros.

⁵⁵ WILLIMON, Beau. In conversation with *House of Cards* creator Beau Willimon. Entrevista concedida a Michael Eisner em 28 jun. 2014. **Aspen Ideas Festival**, Washington. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uK2xX5VpzZO>>. Acesso em: 19 abr. 2015.

Além do artigo científico da Inside Films (2013), outros estudos acadêmicos também foram feitos sobre a produção e distribuição de *House of Cards*. No artigo dinamarquês de Lasse Anderson, publicado na revista *Nordyske Stifstidende* (2014), o autor se chama de “frankófilo”, fazendo referência ao protagonista da série, se dizendo como alguém viciado nele. Anderson relaciona o sucesso do personagem Frank Underwood com o Netflix ter usado *big data* para criar *House of Cards*.

Ele afirma que a inclinação frankófila está é motivada por alguns fatores. Um deles é o Netflix ter disponibilizado uma regravação da tradução anterior dessa série vista, pelo autor, como uma obra de arte. Anderson chama atenção para a realidade de que o Netflix fornece outras séries sobre dramas políticos que podem ser enxergados como concorrências de *House of Cards*.

Na concepção do autor, outro fator que provoca alguém a ser frankófilo é a atração pelo relacionamento complexo, estratégico e indiferente dos Underwood que mostra como o poder, o cinismo e a ambição podem atuar no amor e na ética. Anderson acredita que o público espectador é estimulado a se entregar diversas vezes à violência de Frank quando ele faz os apartes compartilhando os seus pensamentos sombrios e as suas estratégias políticas na busca pelo poder. Outro ponto que faz alguém se viciar no personagem ter toda a série disponível para assistir quando quiser.

Com outro olhar, Leticia Passos Affini e Luis Enrique Cazani Junior, em um artigo escrito em conjunto (2015), retomando o que foi dito no primeiro capítulo desta pesquisa, sublinham que o recurso da repetição na narrativa é utilizado para minimizar a dispersão do espectador. Os autores defendem que essa ferramenta tem sido menos utilizada em produtos oferecidos sob demanda graças ao público assistir essas produções de forma mais atenta.

Somando ao estudo de Leticia Passos Affini e Luis Enrique Cazani Junior, Laura Rossiter (2015) examina como a plataforma e o tipo de consumo afetam o conteúdo e distribuição especificamente das séries *House of Cards* e da televisiva *Scandal* (2012-).⁵⁶ A autora investiga também como esses fatores refletem nos tipos de relações criadas com os seus espectadores.

⁵⁶ *Scandal* é uma série estadunidense que conta a história de Olivia Pope e dos seus colegas que trabalham com ela na sua empresa de gestão de crises, Olivia Pope & Associates. A personagem é uma ex-diretora de comunicações da Casa Branca, A protagonista dedica sua vida para proteger as imagens públicas da elite estadunidense. Ao mesmo tempo ela se esforça para deixar no passado o relacionamento amoroso que teve com o presidente dos Estados Unidos da América.

Em um texto mais focado em *House of Cards*, Laura Van den Bossche (2016) investiga de que maneira a protagonista da série, Claire Underwood, é construída e de que modo as mudanças que têm acontecido no contexto televisivo desde a década de 1990 atuam na construção dessa personagem.

Os autores Aske Spang Klingenberg-Nielsen, Britt Christensen, Christoffer Haugen Sørensen, Louise Vognstoft Lotze Johansen, Morten Krøier Grützmeier e Stine Ella Jørgensen, no artigo *House of Cards - En undersøgelse af seriens kunstneriske potentiale og kulturelle function* (2014), somam aos textos citados nos parágrafos anteriores observando como a plataforma de mídia e da edição de *House of Cards* transforma o formato da série, e de que maneira *essa produção* renova, assim, a função potencial, cultural e artística das séries televisivas contemporâneas.

Rebecca Hill (2014) acrescenta que o lançamento de *House of Cards* motivou a crítica a declarar que está acontecendo uma revolução no contexto televisivo atual que resulta em uma mudança de paradigma nas práticas de produção e de visualização. A série é estimada pela sua forma de produção e distribuição. Partindo dessa percepção da realidade contemporânea, Hill examina as afirmações em torno dessa produção. Andreas Schirra (2015) contribui para a compreensão desse tema investigando quais são as causas da crescente recepção dessa série.

Por outro lado, em um artigo científico da Inside Film (2013) onde é apresentado uma entrevista que Emily Blatchford faz com Beau Willimon, o criador de *House of Cards* afirma que a realidade da televisão e do cinema não tem muita diferença na contemporaneidade.

2.2 House of Cards na internet

A série *House of Cards* é disponibilizada em alta definição (*high definition, HD*). A qualidade de imagem de filmes e séries varia de aparelho para aparelho, já que está vinculada a fatores como localização, largura de banda e velocidade disponível pela conexão com a *web*. Assistir online em *HD* exige mais largura de banda do que as transmissões em qualidade padrão.

Considerando essa realidade, a Sandvine, uma empresa especialista em tendências do tráfego de internet, mostrou, no final de maio de 2015, um estudo que aponta que o Netflix exibe uma liderança em fornecimento de fluxo de mídia de vídeos sob demanda

nos EUA, sendo responsável por 36,5% do pico de tráfego *downstream*⁵⁷ no país, ocupando quase um terço da largura da banda⁵⁸ estadunidense disponível na atualidade.

Em um estudo feito em 2015 pela Sandvine⁵⁹ foi apontado que, na semana anterior à emissão da terceira temporada de *House of Cards* houve um aumento de 10% a 15% do tráfego de rede do Netflix e no domingo, dia 1º de março de 2015, foi apontado um aumento de 30% a 35%. Considerando que a empresa ocupa 36,5% da banda do país, esse pico de aumento chegou a representar o uso da metade da banda disponível nos EUA. Essa pesquisa se preocupou em mostrar apenas o uso de banda larga do Netflix nos EUA, o que instiga a pensar na repercussão que a série contemporânea *House of Cards* pode estar tendo nos outros países onde o Netflix opera. No site da empresa,⁶⁰ ela afirma que, somando a distribuição de produtos midiáticos em todos esses países, são transmitidos bilhões de horas por mês para dezenas de milhões de assinaturas ao redor do mundo

A internet motivou as pessoas a buscarem informações, interpretações e discussões sobre as narrativas seriadas. Outras tecnologias digitais, como os blogs e sites de fãs também podem ter aberto espaços para que as pessoas ampliassem sua participação nesses mundos ficcionais para além do fluxo aparentemente unilateral da televisão tradicional (DOUGLAS, 2011).

Estão sendo difundidos na *web* materiais exclusivos, disponibilizados pelos canais das séries, que vão desde trailers, entrevistas e promos – uma forma de publicidade utilizada para promover produtos midiáticos – até extensões do mundo ficcional em blogs, sites de personagens ou *websódios*, que são episódios feitos para serem exibidos exclusivamente na internet. Acontece também de as séries terem sites próprios e de fãs. O site oficial de um determinado produto traz características da história e de seus

⁵⁷ O tráfego *downstream* refere-se a dados que são recebidos por um computador ou rede. Isso inclui o recebimento de mensagens de e-mail, *download* de arquivos ou simplesmente visitas em páginas da *Web*.

⁵⁸ A largura da banda se refere à velocidade com que o usuário consegue navegar na internet. Desse modo, tendo acesso a uma banda larga, ele tem a possibilidade de navegar em alta velocidade na internet podendo, no caso, acessar vídeos rapidamente.

⁵⁹ SANDVINE. Latin America & North America. . **Global Internet Phenomena Report**, mai. 2015. Disponível em: <<https://www.sandvine.com/downloads/general/global-internet-phenomena/2015/global-internet-phenomena-report-latin-america-and-north-america.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

⁶⁰ GOVIND, Nirmal; BALACHANDRAN, Athula. Optimizing Content Quality Control at Netflix with Predictive Modeling. **The Netflix Tech Blog**. Disponível em: <<http://techblog.netflix.com/2015/12/optimizing-content-quality-control-at-netflix-predictive-modeling.html>>.

Acesso em: 23 fev. 2016.

personagens principais. Existem também grupos de fãs de diversos países nas redes sociais como, por exemplo, no Twitter e no Facebook.

Além de contar com um site oficial do Netflix,⁶¹ a série estadunidense *House of Cards* tem também páginas no Facebook⁶² e no Twitter.⁶³ A página oficial da série no Twitter, em agosto de 2016 ela chegou a ser seguida por mais de 30 mil pessoas. Nela são apresentados principalmente vídeos e imagens com frases dos personagens principais da série. Uma maneira de obter informações sobre *House of Cards* é através do uso da sua *hashtag*,⁶⁴ #houseofcards. Essa ferramenta é frequentemente utilizada em redes sociais, como o Facebook e o Twitter.

Existem também em torno de 40 páginas e grupos de fãs da série. Desde a estreia da série até agosto de 2016, mais de duas milhões de pessoas curtiram a página oficial da série no Facebook.⁶⁵ Desde as suas criações até agosto de 2016, cada uma das duas páginas mais populares de fãs de *House of Cards* foram curtidas, respectivamente, por mais de 13 mil pessoas e a segunda por mais 15 mil pessoas.⁶⁶ Em uma delas são postadas somente imagens com frases dos protagonistas. A outra página é francesa, com postagens somente em francês, sendo composta basicamente por postagens de vídeos e imagens com frases dos personagens principais da série. As postagens de falas dos protagonistas indicam que um grande público está se interessando em dar significados possíveis para essas frases. Na comunidade de fãs no Facebook estes discutem sobre a série, que desde a sua criação até agosto de 2016 chegou a ter mais de 13 mil membros.⁶⁷

⁶¹ **Site oficial da série *House of Cards*.** Disponível em: <<https://www.netflix.com/title/70178217>>. Acesso em: 09 mar. 2016.

⁶² **Página oficial de *House of Cards* no *Facebook*.** Disponível em: <<https://www.facebook.com/HouseofCards/>>. Acesso em: 09 mar. 2016.

⁶³ **Página oficial de *House of Cards* no *Twitter*.** Disponível em: <<https://twitter.com/houseofcards?lang=pt>>. Acesso em: 09 mar. 2016.

⁶⁴ A *hashtag* é um ícone utilizado principalmente em redes sociais que tenta tornar mais fácil para os usuários encontrar mensagens com um tema ou conteúdo específico. Os usuários criam e usam *hashtags* colocando o sinal # na frente de uma palavra ou frase sem espaços, ou no texto principal de uma mensagem ou no final dela. Procurando alguma *hashtag* apresentam-se mensagens marcadas com alguma *hashtag*.

⁶⁵ No Facebook, clicar em “curtir” embaixo de alguma página ou postagem é um modo de dizer aos outros que uma pessoa gostou daquela página ou postagem, sem deixar comentários.

⁶⁶ **Página de fãs de *House of Cards* no *Facebook*.** Disponível em: <https://www.facebook.com/houseofcardsquotes/?ref=br_rs>. Acesso em: 09 mar. 2016.

Página de fãs de *House of Cards* no *Facebook*. Disponível em: <https://www.facebook.com/HouseOfCardsFrance/?ref=br_rs>. Acesso em: 09 mar. 2016.

⁶⁷ **Comunidade de *House of Cards* no *Facebook*.** Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/HouseofCardsFans/?ref=br_rs>. Acesso em: 09 mar. 2016.

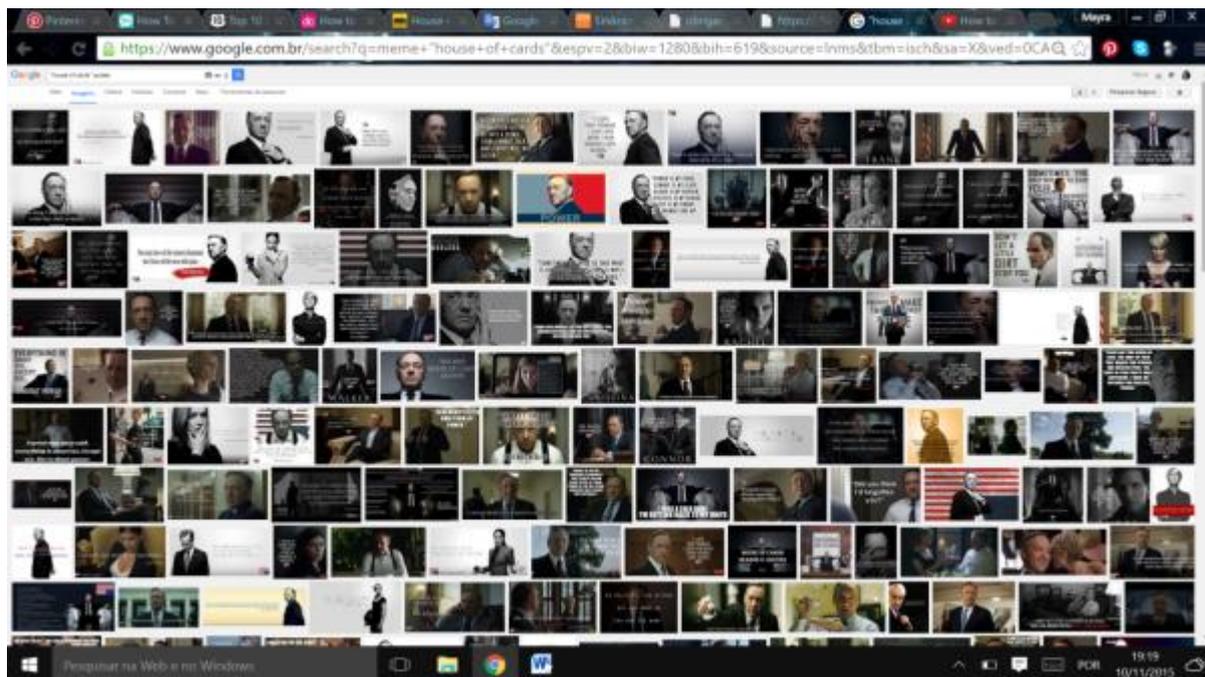
Existe também o *House of Cards Wikia*,⁶⁸ uma enciclopédia colaborativa focada na série. Esse site é composto de textos sobre os personagens da série, as suas temporadas, divulgação de redes sociais, notícias, mídias e artigos sobre ela. Os fãs da série contribuem com o desenvolvimento dessa enciclopédia tendo produzido, até agosto de 2016, mais de 400 artigos sobre ela. Na parte de baixo desse site há uma enquete na qual o público tem a opção de dar opiniões sobre características da série como, por exemplo, qual temporada cada um prefere. Existem enquetes no site respondidas por até 4 mil pessoas.

Os fãs passam a demonstrar um conhecimento sobre os modos de encenação, os diálogos, a caracterização dos personagens, o desenvolvimento dos enredos e a montagem das cenas. As notícias e críticas sobre as séries aparentam estar crescendo, no sentido de se mostrarem cada vez mais espaços próprios para a divulgação e interpretações dos programas, tanto em meios de comunicação de maior cobertura, quanto em sites e blogs específicos sobre o tema (SILVA, 2014).

Desde o começo da série estão circulando imagens de seus personagens principais com falas deles na história que, aparentemente, motivam o público a compartilhar essas frases na Internet. Para se ter um pouco de noção da frequência com que isso está sendo feito, em agosto de 2016, escrevi “*house of cards*” quotes (frases, em inglês) no Google Imagens para ver o que aparecia na tela. A figura abaixo mostra o resultado que obtive.

⁶⁸ *House of Cards Wikia*. Disponível em: <house-of-cards.wikia.com/>. Acesso em: 09 mar. 2016.

Figura 3 – Imagens e frases dos personagens principais da série estadunidense *House of Cards*



Fonte: Google Imagens⁶⁹

Muitas dessas frases são sobre poder, um tema que produtores da série como o criador da sua versão estadunidense, Beau Willimon,⁷⁰ veem como a questão que move essa narrativa. Willimon afirma que a série estadunidense *House of Cards* “é um programa sobre o poder. E esse poder está presente na nossa vida amorosa, ou nos nossos ambientes de trabalho, no modo como nos comportamos quando o acaso esbarra contra nós”.⁷¹

2.3 A narrativa de *House of Cards*

O nome “*house of cards*”, em inglês, pode significar um jogo em que se faz uma estrutura construída a partir do empilhamento de cartas formando a figura de uma pirâmide de cartas. No dicionário Merriam-Webster's Collegiate essa palavra está vinculada a uma

⁶⁹ Google Imagens. “**House of Cards**” quotes. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=house+of+cards+quotes&espv=2&biw=1280&bih=619&source=lnms&tbnm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiQnoGAmI7LAhVCHpAKHX5qAfiQ_AUIBigB>. Acesso em: 23 fev. 2016.

⁷⁰ WILLIMON, Beau. “House of Cards” creator Beau Willimon plays a solid hand. Entrevista concedida a CNN. CNN, ago. 2013. Disponível em: <<http://edition.cnn.com/2013/08/28/showbiz/tv/beau-willimon-house-of-cards-q-and-a/>>. Acesso em: 11 nov. 2015.

⁷¹ Texto original: “it’s a show about power. And that power is displayed in our love lives, or our work environments, the way we comport ourselves when randomness brushes up against us”.

expressão que surgiu em 1645, que significa uma estrutura, situação, ou instituição que se mostra instável, ou em constante perigo de colapso. Outro significado da palavra se refere a estruturas construídas por camadas, a uma “*house of cards architecture*”, como o Stonehenge (STERN, 1969).

A partir de fotos que circulam pela Internet, similares à da Figura 4, dos atores de *House of Cards* jogando *house of cards*, a série, por ter esse nome, aparenta estar sendo relacionada a essa brincadeira.

Figura 4 –Robin Wright e Kevin Spacey jogando *house of cards*



Fonte: A World of Pure Imagination.⁷²

A versão estadunidense de *House of Cards* consiste em uma adaptação da série televisiva britânica *House of Cards*, produzida e distribuída pela BBC (British Broadcasting Corporation) em 1990. Trata-se de uma adaptação televisiva do livro *House of Cards*, do britânico Michael Dobbs, lançado em 1989. Nas primeiras versões impressa e televisiva, a história é sobre Francis Urquhart, um primeiro-ministro do Reino Unido que busca incessantemente cada vez mais poder, o que o vai destruindo e também danificando o ambiente governamental ao seu redor. Essa série foi lançada dez dias antes da renúncia da primeira-ministra Margaret Thatcher, que aconteceu em 22 de novembro de 1990, em um período de crise do governo britânico.

⁷² **A world of pure imagination.** Disponível em: <<http://quilkok.tumblr.com/post/57519231300>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

Em entrevistas, o protagonista e produtor executivo da versão atual de *House of Cards*, Kevin Spacey, diz que a narrativa da série tem influência das peças shakespearianas *Macbeth* e, principalmente, *Richard III*.⁷³ Estudos também têm sido feitos observando essa presença shakespeariana na narrativa de *House of Cards*. Um exemplo são falas, principalmente na versão britânica da série, que fazem alusões a essas peças shakespearianas (MARTIN; SCHEIL, 2011). Outro é o artigo de James R. Keller (2015) em que se observa, tendo como referência a tradução atual de *House of Cards*, como elementos shakespearianos estão presentes em vilões de narrativas contemporâneas.

Em *Macbeth* e em *Richard III*, os protagonistas são homens maquiavélicos que fazem tudo o que conseguem para ter cada vez mais poder. As duas peças foram escritas no final do século XVI. Uma das diferenças entre as duas é que, em *Richard III*, o protagonista age sozinho, enquanto, em *Macbeth*, o personagem principal busca o seu objetivo influenciado pela sua esposa, Lady Macbeth. Na visão da atriz Robin Wright, que atua como Claire Underwood na adaptação contemporânea de *House of Cards*, o casal Underwood poderia corresponder a uma união entre os personagens Richard III e Lady Macbeth.⁷⁴ Duas revistas científicas espanholas publicaram, cada uma delas, um artigo sobre uma entrevista de Kevin Spacey. O título de um dos artigos é uma frase de Kevin Spacey: “Me encanta interpretar la intriga, la malicia y todos los aspectos maquiavélicos de House of Cards” (MATA, P., 2015-2016). No segundo artigo (PUENTES, P., 2013) o ator é entrevistado em conjunto com o produtor executivo de House of Cards, David Fincher.

A narrativa dessa série se passa em Washington D. C., nos dias atuais. O seu protagonista, Frank Underwood, tenta alcançar cada vez mais poder juntamente com a sua esposa Claire Underwood. Quando o protagonista é apresentado ao público, na história, ele acabou de ser traído. O novo presidente fez uma promessa a ele, dizendo que logo após a sua cerimônia de posse, iria nomeá-lo para o cargo de Secretário de Estado. Essa promessa não foi cumprida, o que motivou o casal Underwood a querer se vingar de todo o sistema político estadunidense.

⁷³ KEVIN SPACEY. Kevin’s Spacey’s old-Hollywood values shape cutting-edge *House of Cards*. Entrevista concedida a David Zurawik em 10 fev. 2014. **The Baltimore Sun**. Baltimore, 10 fev. 2014. Disponível em: <http://articles.baltimoresun.com/2014-02-10/entertainment/bal-kevin-spacey-house-of-cards-20140208_1_cards-rdquo-cardsrdquo-kevin-spacey>. Acesso em: 15 fev. 2015.

⁷⁴ D’ADDARIO, Daniel. Yes, “House of Cards” is our Shakespeare, 14 fev. 2014. **Salon**. Disponível em: <http://www.salon.com/2014/02/14/yes_house_of_cards_is_our_shakespeare/>. Acesso em: 21 out. 2015.

Na primeira temporada da série, Frank é apresentado com o objetivo principal de alcançar uma posição de gabinete na Casa Branca. Ele persegue essa meta elaborando estratégias e manipulações, que inclui um acordo feito entre o protagonista e a jornalista Zoe Barnes, com quem ele, eventualmente, começa a ter uma relação sexual. O trato dos dois é a jornalista publicar as histórias que o protagonista a fornecer. A princípio, tanto um quanto o outro se sentem beneficiados com esse acordo: ela por se tornar famosa e ele por prejudicar os seus rivais.

Dois estudos foram feitos especificamente sobre essa personagem. Em um artigo (2016), Chad Painter e Patrick Ferrucci afirmam que a jornalista Zoe Barnes é retratada com um comportamento infantil, não profissional e antiético, enquanto a sua colega, Ayla Sayyad, é apresentada como uma jornalista dedicada e fiscalizadora. A partir dessa visão dessas duas personagens, os pesquisadores exploram as implicações éticas desses retratos através da lente da teoria da responsabilidade social.

María Toscano Alonso, em seu trabalho de conclusão de curso (2015), propõe uma reflexão mais ampla buscando observar semelhanças entre Zoe Barnes e personagens femininas das séries contemporâneas *Masters of Sex* (2013-),⁷⁵ *Orphan Black* (2013-),⁷⁶ *House of Cards* e *Orange is the new black* (2013-).⁷⁷ Alonso investiga se a sexualidade feminina é representada com respeito nessas produções.

Frank também manipula um congressista chamado Peter Russo. Este político é apresentado como alguém que tem laços estreitos com o povo da sua cidade natal na Pensilvânia, que o ajudou a se eleger como deputado da sua cidade. Frank ameaça o congressista dizendo a ele que sabe do seu constante uso de drogas e das suas contratações de prostitutas. Desde então, Peter fica submisso a Frank Underwood, que o usa para não testemunhar contra o fechamento de um estaleiro de sua cidade natal que, posteriormente, efetivamente fecha.

Durante a história, o protagonista o estimula a se candidatar como governador da Pensilvânia e o auxilia na sua campanha. Buscando ter uma boa imagem pública, Russo

⁷⁵ *Masters of Sex* conta a história dos pioneiros da vida real da ciência da sexualidade humana, William Masters e Virginia Johnson. A série narra as vidas incomuns e o romance de Masters e Johnson.

⁷⁶ *Orphan Black* centra-se na vida de Sarah Manning, uma mulher que assume a identidade de uma das suas clones, Elizabeth Childs, depois de testemunhar o suicídio de Childs. Uma curiosidade interessante dessa série é que a atriz Tatiana Maslany interpreta as cinco personagens principais, que são clones umas das outras.

⁷⁷ *Orange is the new black* é baseada no livro *Orange is the new black: my year in a women's prison* (2010), onde Piper Kerman conta sobre o que vivenciou quando foi presa.

assume em público que é alcoólatra, tenta parar de beber e usar drogas, mas não obtém sucesso. Ele tenta esconder do povo que fracassou, mas dá uma entrevista bêbado e todos ficam sabendo que ele ainda é alcoólatra. Após essa entrevista, como sente que não tem mais o que esconder, tenta se entregar à polícia com a intenção de denunciar as manobras políticas que ele e o protagonista fizeram para chegarem aos seus objetivos. Sabendo disso, Frank Underwood convence Russo a levá-lo para a casa dele e, chegando na garagem do prédio onde Peter Russo mora, o assassina, simulando um suicídio.

Com Russo fora do caminho, Frank convence o atual vice-presidente a retornar à sua posição como governador da Pensilvânia. Quando este renuncia, o presidente Garret Walker, como o protagonista previu, o oferece o cargo de vice-presidente. Frank termina a primeira temporada aceitando ser nomeado vice-presidente dos Estados Unidos da América.

Na segunda temporada de *House of Cards*, Frank, agora vice-presidente, continua elaborando estratégias na sua busca por mais poder. Primeiramente ele age buscando se certificar de que nenhum dos seus esquemas anteriores seja descoberto.

Isso inclui a eliminação da jornalista Zoe Barnes, que começa a investigar o político, desconfiando que ela própria tenha contribuído para que o protagonista tivesse ferramentas para matar o congressista Peter Russo. A partir do momento em que o protagonista sente que a jornalista começa a se transformar em uma ameaça, ele a encontra no metrô e a assassina jogando na frente de um trem. Como está disfarçado, ninguém desconfia que ele a assassinou.

Nessa temporada, a esposa de Frank, Claire, revela publicamente que ela foi estuprada na juventude e que abortou. A personagem escondeu que foi estuprada quando estava na faculdade até o momento em que usa esse fato para dizer em uma entrevista que abortou de um filho desse homem e não de Frank. Após essa entrevista, Claire se esforça para que uma lei anti-estupro seja criada. Ela fez isso para tirar a atenção da mídia para o fato dela ter abortado, o que poderia manchar a imagem pública dos Underwood.

Enquanto isso, Frank elabora um escândalo para prejudicar Garret Walker, o presidente dos Estados Unidos da América. Frank descobre um esquema de lavagem de dinheiro de longa data entre Raymond Tusk⁷⁸ e Xander Feng, um empresário chinês, para

⁷⁸ Raymond Tusk é um industrialista bilionário especializado em poder nuclear, sendo o dono de diversas centrais nucleares. Ele também é amigo do presidente Garret Walker.

usar o dinheiro chinês para influenciar as eleições estadunidenses. Quando Frank descobre isso, ele expõe as práticas corruptas de Feng para o governo chinês.

Quando o esquema é divulgado, o povo começa a desconfiar que a campanha de Walker foi financiada ilegalmente, o que não aconteceu. O conflito crescente com a China leva a uma crise de energia nos EUA com o aumento dos preços de energia, o que diminui ainda mais a popularidade de Walker.

No final, Walker fica isolado, sem aliados políticos ou apoio público. Por causa das acusações contra o presidente, ele provavelmente teria enfrentado um processo de impeachment. Renunciar foi a solução que encontrou para ser menos prejudicado. Com a sua renúncia, no final da segunda temporada, Frank se torna o novo presidente dos EUA.

Na terceira temporada, os primeiros meses de Frank como presidente são ineficazes. Tanto nessa temporada quanto na seguinte, o protagonista está focado em fazer campanhas para ser eleito na próxima eleição estadunidense. Nesse momento da história o vínculo dos Underwood começa a enfraquecer ao ponto da temporada terminar com Claire dizendo ao marido que irá deixá-lo.

A quarta temporada da série começa com Frank e Claire distantes. Ela se determina a iniciar uma carreira política por conta própria, o que prejudica tanto a vida política do protagonista quanto o casamento dos dois.

Ao mesmo tempo Frank tenta diminuir a popularidade de Will Conway, um político republicano que também é candidato a presidente. O protagonista também está à procura de um possível futuro vice-presidente, caso Frank seja eleito.

Em uma das suas campanhas, o protagonista é atacado levando um tiro de Lucas Goodwin, um jornalista que foi colega e amante de Zoe. O tiro causou danos no fígado do político, que é sedado enquanto aguarda para fazer um transplante de fígado. Lucas atira em Frank buscando vingar a morte de Zoe.

Após o transplante feito pelo protagonista, os Underwood se unem novamente percebendo que podem ter mais poder estando juntos do que separados. Desse modo, Frank declara em público que, se for eleito, a sua futura vice-presidente será Claire.

Os dois começam a se sentirem ameaçados com a possibilidade do jornalista Tom Hammerschmidt, ex-chefe de Zoe e de Lucas, revelar informações que está levantando sobre os crimes que os Underwood cometeram para alcançar o poder. Com o objetivo de driblar essa ameaça, o casal decide buscar apoio do povo expondo a este que agirão de forma extremamente agressiva com o intuito de proteger o país de eventuais ataques

terroristas. A última frase de Frank na quarta temporada é um aparte onde ele diz para o espectador que os Underwood “não se submetem ao terror. Eles criam o terror”.⁷⁹

Michael Dobbs⁸⁰, criador dos livros e da minissérie britânica em que a versão contemporânea de *House of Cards* foi baseada, e também produtor executivo e roteirista dessa tradução atual, diz que o poder tem a ver com persuadir os outros. Dobbs acrescenta que a vida privada e a vida pública estão vinculadas. Desse modo, para entender o fenômeno abordado mais profundamente, se faz necessário tratar sobre essa relação.

Um artigo que dialoga com a ideia de Dobbs da presença de persuasão na série é “Frank Underwood and the power of language”, de Benjamin Philip George (2014). Nesse texto, o autor afirma que a série trata sobre a força que o poder da palavra como retórica, como forma de se manifestar de modo eficaz e persuasivo, pode ter na política.

Em entrevista,⁸¹ o ator Kevin Spacey afirma que a ideia é mostrar que, por trás da sensação de segurança que os políticos tentam transmitir ao povo, eles são seres humanos complexos, tendo atitudes convencionadas como boas e como ruins, mas são aspectos que precisam ser colocados em pauta na atualidade para que possa existir uma visão complexa na contemporaneidade.

A maioria dos textos científicos referentes à *House of Cards*, no caso do texto de George (2014), indica como a política está presente na narrativa da série. Dentre estes estudos, grande parte aponta como diferentes séries televisivas atuais abordam sobre a política.

Emmanuel Taïeb (2015), por exemplo, tendo *House of Cards* como referência, observa como o enredo mergulha na ficção, fazendo com que a narrativa seja despolitizada. O autor acrescenta que quanto mais o roteiro explora o arco narrativo principal, no caso de cada temporada da série, a maior ambição do protagonista principal, Frank Underwood, mais as ações tornam-se irrealistas. Em outras palavras, o enredo fortalece a narrativa e, ao mesmo tempo, diminui a plausibilidade.

⁷⁹ Texto original: “We don’t submit to terror. We make the terror.” (FRANK UNDERWOOD)

⁸⁰ DOBBS, Michael. *House of Cards*. Scacco al re. Entrevista concedida a Stefano Feltri em 18 set. 2014. Festa del libro con gli autori, **Fondazione Pordenonelegge**, Pordenone, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EMVVKame3ls>>. Acesso em: 23 out. 2015.

⁸¹ SPACEY, Kevin. “House of Cards”’s Kevin Spacey Compares Character’s Shady Moves to Lincoln Wheeling and Dealing to Free Slaves. Entrevista concedida a Eletronic Urban Report. **Eletronic Urban Report**, 28 fev. 2014. Disponível em: <<http://www.eurweb.com/2014/02/house-of-cards-kevin-spacey-compares-characters-shady-moves-to-lincolns-wheeling-and-dealing-to-free-the-slaves/>>. Acesso em: 04 mar. 2016.

Dania Saliba Rodríguez (2015) propõe uma discussão mais específica sobre como o tratamento que as versões seriadas britânica e estadunidense de *House of Cards* têm da política contrasta com a abordagem de outras séries televisivas como *The West Wing* (1999-2006),⁸² *Veep* (2012-)⁸³ e *Borgen* (2010-2013).⁸⁴

Três outros artigos científicos também apontam semelhanças e diferenças entre produções que têm a política como tema principal. Os três textos têm a estrutura narrativa de *The West Wing* como referência. Alice Fritz (2015) compara estratégias narrativas de *House of Cards* e de *The West Wing*. Marjolaine Boutet (2015) amplia esta reflexão investigando como a estrutura narrativa de séries políticas estadunidenses evoluiu desde a realização de *The West Wing*. Stephen Matchett (2013) vai ainda além nesta discussão afirmando que a forma como o criador de *The West Wing*, Aaron Sorkin, desenvolveu a narrativa da série também está presente no cinema, como o autor acredita ser o caso do filme *Lincoln* (2012), de Stephen Spielberg.

Jean-François Pigoullié (2014), diferentemente de Matchett (2013), acredita que a série estadunidense *House of Cards* ilustra uma ampliação do âmbito dos autores que tratam sobre temas políticos para o campo das séries televisivas. Pigoullié se refere mais especificamente ao produtor executivo e diretor dos dois primeiros episódios de *House of Cards*, David Fincher.

⁸² *The West Wing* conta a história dos membros de uma administração presidencial fictícia. *West Wing* é o nome que se dá à ala oeste da Casa Branca, que é onde grande parte da história acontece. Este lugar é onde o presidente dos Estados Unidos e seus assessores diretos trabalham.

⁸³ *Veep* é uma série televisiva estadunidense que satiriza a política do país. *Veep* retrata o dia-a-dia de Selina Meyer, vice-presidente da ficção, e o presidente dos Estados Unidos da América. A série segue Meyer e sua equipe mostrando como tentam deixar a sua marca e um legado duradouro sem ficarem tropeçando nos jogos políticos do cotidiano de Washington, D.C.

⁸⁴ *Borgen* é uma produção dinamarquesa que conta como Birgitte Nyborg torna-se, com dificuldade, a primeira primeira-ministra da Dinamarca. *Borgen* é o nome informal do *Christiansborg Palace*, que abriga todos os três ramos do governo dinamarquês: o Parlamento, o Gabinete do Primeiro-Ministro, e do Supremo Tribunal.

Outros estudos sugerem uma reflexão sobre uma possível relação entre a série e a realidade. No artigo *Kamu tercihi perspektifinden House of Cards in içerik analizi* (2016), publicado por Devrim Özkan e Buğra Kalkan na revista científica turca *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, defende-se que o processo de construção estrutural das política moderna emerge com o desenvolvimento dos sistemas de comunicação. Os autores complementam que nos deparamos com muitas representações das políticas modernas na mídia. No artigo, argumenta-se que, especialmente nos programas de TV políticos, é possível reavivar debates públicos sobre a política. Os autores indicam que pode-se encontrar muitos dados que representam o sistema político moderno em *House of Cards*, que enxergam como a produção em maior evidência dos últimos anos.

Focando na política estadunidense, Jonathan E. Maddison (2015) afirma que a série ilustra o que está errado na política do país. Lindsey E. Davidson (2015) acrescenta que *House of Cards* retrata uma realidade do governo estadunidense através de uma lente maquiavélica. A autora defende que o comportamento maquiavélico de Frank Underwood imita as ações dos políticos reais e que, mesmo que essa produção seja uma dramatização de Washington, os desejos e ambições do protagonista se assemelham à realidade política contemporânea. Jaume Esteve (2016) adiciona que poucas vezes se viu uma série com uma temática tão próxima da realidade.

Jed Odermatt (2015), direcionando o seu olhar para as leis internacionais, aponta como a série fornece uma compreensão de como a lei internacional é percebida, e a sua complexa relação com o poder e com a moralidade. Odermatt complementa que *House of Cards* ilustra duas visões concorrentes do direito internacional e do poder estadunidense.

Lozano Treviño e David Fernando ampliam essa conversa observando, no artigo *Las organizaciones de producción cinematográfica (OPC)⁸⁵ como productoras de bienes económicos y políticos : caso House of Cards (2015)*, como as OPC dessa produção geram valores econômicos e políticos.

A partir de uma perspectiva filosófica, J Edward Hackett, em seu livro *House of Cards and Philosophy : Underwood's republic* (2015), examina questões filosóficas

⁸⁵ As OPC funcionam como um motor industrial de crescimento econômico e trazem produtos de interesse para os consumidores, gerando valores econômicos tanto para as próprias OPC quanto para a sociedade. As OPC também são um reflexo artístico e cultural geralmente do país que produz um filme (Gómez, R. 2005), gerando, dessa maneira, títulos que são conceituados como valor estético e cultural (Lozano, D.; J. Barragán: E. Treviño, 2013).

levantas na série como as ideias de verdade, justiça, igualdade, oportunidade e privilégio. Hackett argumenta que as maquinações de Underwood servem como um cenário ideal para uma discussão sobre teorias políticas de filósofos tão diversos como Platão, Aristóteles, Nietzsche, Maquiavel, Hobbes e Marx. Desde a ética política e corporativa, as relações raciais, até o pragmatismo impiedoso de conspirações nos meios de comunicação e a política sexual, esses ensaios abordam uma série de questões significativas não só para a série, mas para a compreensão da sociedade atual.

A partir de outra perspectiva, Bruno H. B. Rebouças e Elaine Nogueira Dias (2015) fazem um estudo de *House of Cards* tendo as ideias de Maquiavel como fundamentação, propõem uma conversa entre as noções dele e o pensamento de Max Weber, focando na ideia de que os fins justificam os meios quando se trata de relações políticas e de poder.

Il-Tschung Lim (2014), tendo uma visão sociológica, aponta que séries políticas como *House of Cards* oferecem um panorama abrangente de questões sociológicas como a disputa, a competição, a superioridade, a subordinação, a troca e a confiabilidade.

Caroline Harwell (2014) apresenta um distinto dos últimos três autores dizendo que duas teorias políticas específicas sobre o poder, chamadas de *First e Second Faces*, em português, a Primeira e a Segunda Faces, são as teorias mais aplicáveis para entender como o poder é mostrado nas relações entre os personagens da série.

Outros dois estudos, com um enfoque diferente dos anteriores, investigam como produtos mercadológicos são apresentados na série e o que a presença deles representam nessa produção.

Björn Sand (2013) investiga como produtos mercadológicos são integrados ao lado dos personagens de *House of Cards* contribuindo para que aconteça um processo de identificação por parte do público espectador. Margaret Osborne (2016) sugere que tanto o modo de apresentação dos produtos quanto o seu nível de destaque têm um impacto sobre os espectadores fazendo com que eles se lembrem com precisão como os produtos foram inseridos na série.

2.3.1 Frank Underwood

O crítico Michael Nye⁸⁶ trata sobre o personagem Frank Underwood como um caso possível de um protagonista complexo de uma série estadunidense atual. O crítico diz que Frank aparenta ter diversas faces. Nye complementa que, mesmo que o protagonista possa ser visto como alguém mau, o público se identifica com ele. O crítico acredita que isso acontece em função da curiosidade que as pessoas talvez tenham para saber o quão profundo, escuro e terrível ele pode se tornar. Nye acrescenta que esse interesse possivelmente está vinculado à tendência que temos de sermos levados ao desconhecido. O crítico Matt Seitz⁸⁷ o descreve como alguém furioso, Roth Cornet⁸⁸ complementa, dizendo que se trata de alguém cruel e com um não arrependido narcisismo.

O seu criador aponta que Frank Underwood provavelmente não se fundamente em alguma ideologia ou código de ética. Ao contrário, na sua mente, as suas ações não o tornam alguém imoral. Ele se faz compreendido como uma pessoa pragmática e realista, alguém que deseja realizar coisas. Cada escolha que o personagem faz em sua vida privada possivelmente esteja alimentando algo pragmático na sua vida pública. Ele tenta calcular tudo o que faz ou ao menos criar oportunidades para tirar vantagem de situações específicas. Willimon⁸⁹ construiu o personagem Frank Underwood procurando repensar o que se enxerga como puro mau ou puro bom, considerando que talvez nenhuma dessas noções exista. Willimon⁹⁰ diz que Frank se vê somente como uma pessoa que faz o que precisa ser feito.

⁸⁶ NYE, Michael. In Praise of Frank Underwood. **The Missouri Riview**, 3 mar. 2015. Disponível em: <<http://www.missourireview.com/tmr-blog/2015/03/frank-underwood-house-of-cards/>>. Acesso em: 13 mar. 2016.

⁸⁷ SEITZ, Matt Z. Seitz: is *House of Cards* worth a binge watch?. **Vulture**, Nova York, 1 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.vulture.com/2013/02/house-of-cards-review-matt-zoller-seitz.html#>>. Acesso em: 18 fev. 2016.

⁸⁸ CORNET, Roth. House of Cards – season 1 review. **IGN Entertainment**, São Francisco, 5 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.ign.com/articles/2013/02/06/house-of-cards-season-1-review>>. Acesso: 17 fev. 2016.

⁸⁹ WILLIMON, Beau. Is House of Cards' Congressman Frank Underwood pure evil?. **CBS News**, 02 mar. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XMEFzGOxalk>>. Acesso em: 16 nov. 2015.

⁹⁰ GILLIGAN, Vince; WILLIMON, Beau. Vince Gilligan and Beau Willimon on Netflix, Antiheroes and Their Biggest Mistakes. Entrevista concedida a Debra Birnbaum. **Variety**, 31 jul. 2014. Disponível em: <<http://variety.com/2014/tv/awards/vince-gilligan-and-beau-willimon-on-netflix-antiheroes-and-their-biggest-mistakes-1201272198/>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

Cornet concorda com a opinião de Willimon⁹¹ sobre o personagem como pragmático, e com capacidade de, por bem ou por mal, conseguir realizar as coisas. Uma habilidade que ele aparenta compartilhar com sua esposa.

O criador da série estadunidense⁹² acredita que as pessoas têm potencial para serem tanto pessimistas idealistas quanto otimistas cínicas. Ele vê Frank como alguém otimista no sentido de um personagem que se enxerga como capaz de tornar possível o que se mostra como impossível, que vê o poder como uma maneira de pensar fora da caixa. O criador dessa série diz que essa sua maneira de ver o mundo pode ser assustadora, e, ao mesmo tempo, libertadora.

Francis Joseph Underwood, mais conhecido como Frank Underwood, é um estadunidense, filho único, que nasceu na cidade de Gaffney, na Carolina do Sul. No terceiro episódio, ele conta para o público que vivia em condições precárias.

O pai dele era um fazendeiro de pêsego em Gaffney, que morreu de ataque cardíaco aos 43 anos. Ele fala sobre as suas origens contando que ele e o seu pai não tinham nada em comum. Sobre a morte do pai, ele diz não ter sentido nem pesar nem remorso. Frank também fala sobre a covardia que via em seu pai, a personalidade fraca e a constante embriaguez do pai. No décimo terceiro episódio da segunda temporada de *House of Cards*, ele conta mais sobre a sua relação com o seu pai:

Quando eu tinha 13 anos eu entrei no celeiro do meu pai. Havia uma espingarda na sua boca. Ele acenou para mim, “venha aqui, Francis”, ele disse, “puxar o gatilho para mim”. Porque ele não tinha a coragem de fazê-lo sozinho. Eu disse “não, pai” e saí, sabendo que ele nunca encontraria essa coragem. Os próximos 7 anos foram um inferno para o meu pai, mas mais ainda infernal para a minha mãe e eu. Ele fez a todos nós miseráveis; bebendo, o desespero, a violência... Meu único arrependimento na vida é que eu não puxei o gatilho. Ele teria se saído melhor na sepultura e nós teríamos ficado melhor sem ele (FRANK UNDERWOOD).⁹³

⁹¹ WILLIMON, Beau. Forget Right and Wrong: “House of Cards” is about Pragmatism and Power. Entrevista concedida a NPR. **NPR**, 14 abr. 2015. Disponível em: <<http://www.npr.org/2015/04/14/399590915/forget-right-and-wrong-house-of-cards-is-about-pragmatism-and-power>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

⁹² WILLIMON, Beau. In conversation with *House of Cards* creator Beau Willimon. Entrevista concedida a Michael Eisner em 28 jun. 2014. **Aspen Ideas Festival**, Washington. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uK2xX5VpzZ0>>. Acesso em: 19 abr. 2015.

⁹³ Texto original: “When I was 13 I walked in on my father in the barn. There was a shotgun in his mouth. He waved me over, “come here, Francis”, he said, “pull the trigger for me”. Because he didn’t have the courage to do it himself. I said “no, pap” and walked out, knowing he would never find that courage. The next 7 years were hell for my father but even more hell for my mother and me. He made all of us miserable; drinking, despair, violence... My only regret in life is that I didn’t pull that trigger. He would’ve been better off in the grave and we would have been better off without him.”

Observando a sua origem simples e a sua carreira como alguém que estudou em Harvard, ele se exhibe como um político bem-sucedido, correspondendo ao que os estadunidenses chamam de *self-made man*. Um *self-made man* diz respeito a uma pessoa que se construiu na vida por conta própria, sem a ajuda dos outros e, quem sabe?, da sociedade também.

Na sua preparação acadêmica, Frank se graduou no colégio militar The Sentinel, da Carolina do Sul. Após se formar, ele cursou a Harvard Law School. No oitavo episódio é mostrado que ele pode ter tido um relacionamento amoroso, enquanto estudava no colégio militar, com outro cadete, Tim Corbet. Nesse episódio, o protagonista fala com o seu amigo sobre uma possível relação que eles tiveram. Essa história fica um pouco no ar e depois não se trata mais desse assunto na primeira temporada. Como ele tem uma esposa que aparentemente ama e tem também uma amante, não se sabe claramente quais as suas opções sexuais.

As cenas entre Frank e o seu ex-colega, provável ex-amante, Tim Corbet, são surpreendentemente sinceras. Essas cenas manifestam a única vez em que o protagonista não está planejando algo e não aparenta ter superioridade/vantagem em relação aos outros. “Você significou algo para mim”⁹⁴, diz Frank a Corbet (FRANK UNDERWOOD, TEMPORADA 1, EPISÓDIO 8). Jackson⁹⁵ afirma que essa ternura se dá como um contraste com sua declaração de afeição pela esposa, Claire: “Eu a amo mais do que tubarões amo sangue” (FRANK UNDERWOOD, TEMPORADA 1, EPISÓDIO 1)⁹⁶.

O protagonista é apresentado na série como um *Majority Whip* democrata da Câmara dos Representantes dos Estados Unidos, servindo o quinto distrito da Carolina do Sul. A Câmara dos Representantes dos Estados Unidos é uma das duas Câmaras do Congresso dos Estados Unidos, sendo a outra o Senado.

Um sistema bipartidário é constituído de dois partidos políticos principais que parecem dominar a política dentro de um governo. Uma das duas partes tende a deter a maioria na legislatura e é geralmente referida como o *Majority Party*, enquanto a outra é o *Minority Party*. Nos Estados Unidos, quase todos os eleitos só pertencem a um dos dois, e

⁹⁴ Texto original: “You meant something to me”.

⁹⁵ JACKSON, Nicole. House of Cards: everything that happened in season one. **The Guardian**, 13 fev. 2014. Disponível em: < <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2014/feb/13/house-of-cards-netflix-season-one-recap>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

⁹⁶ Texto original: “I love her more than sharks love blood”.

terceiros raramente ganham assentos na legislatura. Nesse tipo de sistema, é possível para os grupos dentro dos partidos maiores, ou em oposição a um deles ou a ambos, exercer influência sobre os dois principais partidos.

O *Majority Whip* é alguém eleito por membros do *Majority Party* para promover a unidade do partido na votação. O *Whip* é um funcionário cujo objetivo principal é garantir a disciplina partidária em uma legislatura. *Whips* geralmente oferecem incentivos ou ameaçam os membros do partido para garantir que eles votem de acordo com a sua política oficial. O papel dessa pessoa também é tentar garantir que os representantes do seu partido que foram eleitos estejam presentes quando votações significativas acontecerem.

A palavra *whip*, em inglês, também significa chicotear, e o termo “*whipping in*” pode referir-se a “reunir uma boiada” (MICHAELIS MODERNO DICIONÁRIO INGLÊS & PORTUGUÊS, 2009). Considerando a função de um *whip* na política e as origens dessa palavra em inglês, se sugere que essa pessoa representa alguém que reúna o seu partido metaforicamente na base de chicotadas. Ele fala que o seu “trabalho é limpar os canos e manter o movimento de lodo” (FRANK UNDERWOOD, TEMPORADA 1, EPISÓDIO 1).⁹⁷

A crítica Alessandra Stanley⁹⁸ sublinha que Frank tem cúmplices, alguns dispostos, outros inconscientes, involuntários. A crítica Mary McNamara⁹⁹ adiciona que ele tem adeptos inescrupulosos sob seu comando, e, com a ajuda deles, o protagonista segue como um mestre da manipulação, sorrindo para os seus inimigos e batendo nas costas dos colegas e rivais que ele pode arruinar gradativamente.

2.3.1.1 Apartes

Uma das principais características dos apartes de Frank Underwood é que só ele se comunica com o público. O aparte é um recurso dramático em que um personagem se direciona à audiência sem que os outros personagens notem esse direcionamento, mesmo que esses também estejam em cena no momento em que o aparte acontece.

⁹⁷ Texto original: “job is to clear the pipes and keep the sludge moving”.

⁹⁸ STANLEY, Alessandra. Political Animals that Slither: “House of Cards” on Netflix Stars Kevin Spacey. **New York Times**, 31 jan. 2013. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2013/02/01/arts/television/house-of-cards-on-netflix-stars-kevin-spacey.html?_r=0>. Acesso em: 14 mar. 2016.

⁹⁹ MCNAMARA, Mary. TV review: “House of Cards” is deliciously spiteful. **Los Angeles Times Television Critic**, Los Angeles, 1 fev. 2013. Disponível em: <<http://articles.latimes.com/2013/feb/01/entertainment/la-et-st-house-of-cards-review-netflix-20130201>>. Acesso em: 17 fev. 2016.

Esse artifício geralmente consiste em um breve comentário que um personagem faz em relação aos outros ou ao que está acontecendo na história naquele momento. À medida que a narrativa se desenrola, quem fez uso do aparte, no caso da série contemporânea *House of Cards*, o personagem principal, ele pode discordar sobre alguns pensamentos que manifestou no início da história. Desse modo, o público espectador possivelmente compreenda que, mesmo que o personagem se engane em relação à sua visão da narrativa, ele sempre manifesta honestidade no momento em que compartilha suas considerações.

Os apartes se assemelham aos que são feitos em *Richard III*,¹⁰⁰ nos quais provavelmente nos tornamos co-conspiradores em seu jogo. Do mesmo modo que talvez nos encontremos puxados em direção ao protagonista cruel, em outros momentos, podemos sentir repulsa dele (CORNET, IGN, ENTERTAINMENT, 2013).

A crítica Joanne Ostrow adiciona que Frank parece vacilar entre arrepiante e encantador, quebrando a quarta parede para falar diretamente, de forma confidencial, para a câmera.¹⁰¹ Ele se vira para a câmera indicando estar confiante, dirigindo-se diretamente ao público com exposição, ou simplesmente com um olhar cúmplice (MCNAMARA, LOS ANGELES TIMES TELEVISION CRITIC, 2013).

Francis encara a câmera com uma possível raiva profunda, e deprimida, que abastece seu irônico cinismo (STANLEY, NEW YORK TIMES, 2013). Os apartes capturam a fúria fervilhante de um homem ambicioso que há muito tempo tem cumprido as ordens dos outros (MCNAMARA, LOS ANGELES TIMES TELEVISION CRITIC, 2013).

Como se dá na tradução estadunidense de *House of Cards*, o aparte eventualmente envolve um humor sarcástico. Os críticos Seitz (VULTURE, 2013) e Ostrow (DENVER POST, 2013) complementam que a abordagem se dá nessa série de um modo azedo e cínico, com momentos de humor. Por exemplo, quando o personagem Frank Underwood conversa com o público sobre a sua interpretação em relação à ideia de poder: “Poder é muito similar a bens imobiliários. É tudo sobre a localização, localização, localização.

¹⁰⁰ STANLEY, Alessandra. Political Animals that Slither: “House of Cards” on Netflix Stars Kevin Spacey. **New York Times**, 31 jan. 2013. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2013/02/01/arts/television/house-of-cards-on-netflix-stars-kevin-spacey.html?_r=0>. Acesso em: 14 mar. 2016.

¹⁰¹ OSTROW, Joanne. Ostrow: Kevin Spacey shines in *House of Cards* political drama on Netflix. **Denver Post**, Denver, 01 fev. 2013. Disponível em: <http://www.denverpost.com/television/ci_22483448/kevin-spacey-shines-house-cards-political-drama-netflix>. Acesso em: 15 fev 2016.

Quanto mais perto você estiver da fonte, maior o seu valor de propriedade. Séculos a partir de agora, quando as pessoas assistirem a esse filme, quem elas verão sorrindo apenas na borda do quadro?” (FRANK UNDERWOOD, TEMPORADA 1, EPISÓDIO 1).¹⁰²

Logo após fazer esse aparte, Frank acena para a câmera, que amplia a imagem para um plano geral, evidenciando a sua localização próxima do presidente, que está fazendo o seu discurso de posse. A Figura 15 corresponde a essa imagem.

Figura 5 – Frank acenando para os espectadores de *House of Cards*



Fonte: [thisiswhoiamlikemeornot](http://thisiswhoiamlikemeornot.tumblr.com/post/76552366534/power-is-a-lot-like-real-estate-its-all-about)¹⁰³

Na produção estadunidense *House of Cards*, Frank dialoga com uma câmera e, assim, com o público que enxerga a imagem dessa câmera. Kevin Spacey¹⁰⁴ comenta sobre a diferença que sente quando aplica o aparte olhando para o público espectador, como foi o caso na sua atuação em *Richard III*, e quando o faz olhando para uma câmera imaginando a reação do público espectador que o vê. Ele fala que, quando a olha, não imagina uma grande audiência o assistindo, mas finge que está se dirigindo a um grande amigo seu ou

¹⁰² Texto original: “Power is a lot like real estate. It’s all about location, location, location. The closer you are to the source, the higher your property value. Centuries from now, when people watch this footage, who will they see smiling just at the edge of the frame?”.

¹⁰³ [Thisiswhoiamlikemeornot](http://thisiswhoiamlikemeornot.tumblr.com/post/76552366534/power-is-a-lot-like-real-estate-its-all-about). Disponível em:

<<http://thisiswhoiamlikemeornot.tumblr.com/post/76552366534/power-is-a-lot-like-real-estate-its-all-about>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

¹⁰⁴ SPACEY, Kevin. Frank Underwood is Richard III reincarnate, says Kevin Spacey. **CBC Radio q**, 12 mai. 2014. Disponível em: < <http://www.cbc.ca/radio/q/schedule-for-monday-may-12-1.2976386/frank-underwood-is-richard-iii-reincarnate-says-kevin-spacey-1.2976418>>. Acesso em: 11 nov. 2015.

alguém de confiança, nem sempre pensando na mesma pessoa. O ator acrescenta que pede para tirarem o reflexo do vidro da câmera quando ele faz o aparte para que ele não veja o seu reflexo.

Na tradução contemporânea de *House of Cards*, o aparte acontece no decorrer das cenas, com os personagens circulando, por exemplo, nos corredores do Capitólio, no meio de festas, ou mesmo na casa do protagonista.

Beau Willimon¹⁰⁵ acredita que o aparte amplifica o drama, sendo uma dramatização do pensamento inconsciente do protagonista que, eventualmente, se contradiz durante a narrativa.

Na primeira cena do primeiro episódio, quando Frank sacrifica um cachorro atropelado, ele faz o primeiro aparte da história falando ao público: “Existem dois tipos de dor. O tipo de dor que te fortalece e a dor inútil. Eu não tenho paciência para coisas inúteis. Momentos como esse requerem alguém que faça a coisa necessária, a coisa desagradável. Sem mais dor”.¹⁰⁶ Willimon¹⁰⁷ fala que o protagonista tem um comportamento pragmático na narrativa agindo em função do que ele enxerga como uma dor útil ou inútil.

Reforçando essa ideia em outro aparte, Frank Underwood fala que existe apenas uma regra: “*hunt or be hunted*”, que em português significa “caça ou seja caçado” (FRANK UNDERWOOD, TEMPORADA 2, EPISÓDIO 1). Após expressar a única lei em que acredita, ele sai de cena. Enquanto o personagem principal está saindo, são mostrados dois botões com as suas iniciais F.U. F.U., em inglês, pode ser usado como uma abreviação para *fuck you*, que, corresponde, em português, ao xingamento “vai se foder”.

Frank, muitas vezes, revela ao público aspectos da sua história, ou a dos personagens com os quais ele foi interagindo a partir do seu direcionamento ao público. Por exemplo no segundo episódio da primeira temporada, quando ele está chegando em Gaffney, a sua cidade natal, ele diz:

¹⁰⁵ WILLIMON, Beau. Beau Willimon CC'99, SOA'03 Q&A. **Columbia College Alumni Association**, 24 mar. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QbD1q6cQji8>>. Acesso em: 16 nov. 2015.

¹⁰⁶ Texto original: “there are two kinds of pain. The sort of pain that makes you strong, or useless pain. The sort of pain that's only suffering. I have no patience for useless things”. (FRANK UNDERWOOD, TEMPORADA 1, EPISÓDIO 1)

¹⁰⁷ WILLIMON, Beau. Forget Right and Wrong: “House of Cards” is about pragmatism and power. Entrevista concedida a Fresh Air. **Fresh Air**, 14 abr. 2015. Disponível em: <<http://www.npr.org/2015/04/14/399590915/forget-right-and-wrong-house-of-cards-is-about-pragmatism-and-power>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

Eu cresci aqui na roça - Bíblias, churrascos e costas quebradas. Tudo se torna muito mais pessoal neste sul distante: o ar, as relações familiares, até eu. Eu tento descer aqui, pelo menos uma vez por mês. Cada viagem é um lembrete do quão longe eu vim. Eu odiava Gaffney quando eu era uma criança, quando eu não tinha nada, mas agora eu venho para apreciar. Não é tão asfixiante como era antes, exceto quando eu tenho que lidar com o tipo de absurdo que me faz querer me enforcar (FRANK UNDERWOOD).¹⁰⁸

Os apartes são também utilizados para revelar os detalhes sobre seus planos (CORNET, IGN, ENTERTAINMENT, 2013). No primeiro episódio da série, por exemplo, quando a chefe de gabinete vai conversar com ele, o protagonista prevê antes de ela chegar qual será o tema da conversa. Ele diz ao público: “É raro um chefe de ir ao Capitólio. Um gesto de respeito, sem dúvida, ou de desespero. Eu estou supondo que ela vai dizer Donald Blythe para a Educação. Vamos ver se eu estou certo” (FRANK UNDERWOOD, TEMPORADA 1, EPISÓDIO 1).¹⁰⁹ Como Frank previu, ela sugere que ele trabalhe com Donald Blythe para eles desenvolverem juntos o novo projeto de lei educacional.

Foram encontrados na pesquisa cinco textos que tratam sobre a identificação que o espectador pode ter com Frank Underwood a partir da maneira como esse personagem age. Dois desses trabalhos interpretativos tratam especificamente sobre como o aparte é feito pelo protagonista. Em um deles (GARDELLE; SORLIN, 2015) é observado como o personagem principal utiliza o segundo pronome pessoal quando faz uso do aparte. No outro artigo (KLARER, 2014) se defende que a presença do aparte na narrativa provocará questões mais amplas referentes a como contar histórias de série cinematográfica em geral, e o papel da incorporação de uma figura de narrador fílmica em particular.

A partir de outro ponto de vista, também foi investigado o possível papel de narrador do protagonista. Foi desenvolvida uma dissertação de mestrado (STEINDORFF, 2015) sobre como a presença da metaficção na narrativa de *House of Cards* pode contribuir para que o público se identifique com o personagem Frank Underwood. “Entende-se como metaficção os produtos ficcionais que de alguma forma duplicam sua narrativa no interior da obra, e assim mudam a relação do espectador com a obra” (STEINDORFF, 2015, p. 8). A autora afirma que o objetivo de dar informações exclusivas para o espectador é chamar a

¹⁰⁸ Texto original: “I grew up here, in the up country - Bibles, barbeques and broken backs. Everything gets just a little bit thicker this far South. The air, the blood, even me. I try to make it down here at least once a month. Every trip is a reminder of how far I’ve come. I hated Gaffney as a kid, when I had nothing, but now I’ve come to appreciate it. It’s not as suffocating as it once was, except when I have to deal with the sort of nonsense that makes me wanna hang myself”.

¹⁰⁹ Texto original: “it’s quite rare for a president’s chief of staff to climb the Hill. A gesture of respect, no doubt, or desperation. I’m guessing she’ll say Donald Blythe for Education. Let’s see if I’m right”.

sua atenção para que ele crie uma sensação de que participa da narrativa. A ideia é despertar uma relação de cumplicidade entre o público e o narrador e um maior envolvimento com a história.

Ampliando o estudo da presença do aparte na tradução contemporânea de *House of Cards*, a autora holandesa Kleij (2014) pesquisou no seu trabalho de conclusão de graduação outras estratégias narrativas como os ângulos de câmera, a personalidade e a história de Frank Underwood, que talvez auxiliem na identificação do espectador com ele. Ela conta que o que a motivou a escrever esse texto foi a sua curiosidade pelo fato de sentir-se atraída por um personagem antipático. Fundamentando-se na literatura, a autora defende que, a partir do envolvimento que esses recursos narrativos permitem, o espectador se encontra tão conectado com o protagonista que o fato de ele ser simpático ou antipático deixa de ser um critério para um possível processo de identificação.

Em um artigo científico, Jorge Martínez-Lucena (2015) apresenta outra abordagem sobre a atração que o público possa sentir por Frank Underwood, um personagem que ele define como um “político maquiavélico com claros traços psicopáticos” (LUCENA, 2015, p. 27)¹¹⁰. O autor defende que um dos motivos desse magnetismo é o fato de quem está assistindo à série provavelmente participa do que ela se refere como “imaginário do psicopata” (LUCENA, 2015, p. 27)¹¹¹. Lucena complementa que, considerando que Frank Underwood e *House of Cards* podem representar cristalizações de determinados imaginários sociais amplamente compartilhados na nossa sociedade, esse fenômeno parece explicar a identificação que o público tem com essa produção.

2.3.2 Claire Underwood

Claire se revela tão gelada quanto Frank (SEITZ, VULTURE, 2013). Ela eventualmente dá picadas geladas no seu marido igualmente controlado e controlador (MCNAMARA, LOS ANGELES TIMES TELEVISION CRITIC, 2013).

Como foi apresentado no segundo capítulo, Claire foi assediada no passado e abortou três vezes acreditando que ter filhos atrapalharia os planos do casal. Conversando

¹¹⁰ Frase original: “Um maquiavélico político con claros rasgos psicopáticos” (LUCENA, 2015, p. 27).

¹¹¹ Frase original: “El público participa de lo que poderíamos llamar el imaginario del psicopata” (LUCENA, 2015, p. 27).

com a descrição que Campbell (1990) faz do personagem Darth Vader, como ele, Claire se diminui colocando o consciente, o racional, em posição de comando, sem levar em consideração os seus sentimentos, as suas dores.

Claire se arrepende somente uma vez na segunda temporada quando, após expor outra vítima do esturador para fortalecer o que a personagem está defendendo, a menina se suicida por não aguentar a exposição às críticas da oposição política que tenta atrapalhar os planos dos Underwood.

Esse comportamento dialoga com a visão da crítica Cornet (IGN ENTERTAINMENT, 2013) de que *House of Cards* dá espaço para momentos de fraqueza, fracasso, que agem no final das contas como soluções temporários no caminho para a dominação. A série apresenta menos o funcionamento interno do Congresso e mais a natureza da ganância, o apego demasiado ao dinheiro, o desejo imoderado de adquirir e acumular riquezas, o ego e os elementos mais complexos de amor. Em outras palavras: a natureza humana. Elas são simplesmente pessoas. Dessa maneira, Cornet acredita que essa história “destina-se a agir como uma exploração arquetípica”.¹¹²

Há indícios de que, em algum lugar por trás da sua fachada fria, pode haver um coração. No primeiro episódio da segunda temporada, ela visita um médico para investigar quais as suas chances de tratamento de fertilidade. Mesmo que ela rapidamente desista dessa ideia, essa atitude indica que a personagem talvez deseje obter algo que não seja apenas prejudicar as pessoas (JACKSON, THE GUARDIAN, 2013).

Claire teve um relacionamento anterior, durante sua juventude, com o fotógrafo Adam Galloway. Ele ajuda Claire usando suas fotos para obter doações para a CWI. No décimo episódio, os Underwood se desentendem, vendo que um não está ajudando o outro, que eles parecem não estar trabalhando como uma equipe, como tinham combinado. Após essa briga, ela vai ao encontro de Adam. Conversando com o amante, Claire fala para ele que não há espaço para o medo na sua vida por ela acreditar que a insegurança não contribui em nada nos seus objetivos.

Ela possivelmente se enxergue como uma pessoa observadora no sentido que a atriz Robin Wright¹¹³ a descreve, como uma águia que olha silenciosa e ferozmente por

¹¹² Texto original: “is meant to act as an archetypal exploration”.

¹¹³ WRIGHT, Robin. House of Cards season 3: Claire Underwood is based on an eagle, says Robin Wright. Entrevista concedida a The Independent. **The Independent**, 2 mar. 2015. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/house-of-cards-season-3-claire-underwood-is-based-on-an-eagle-says-robin-wright-10080774.html>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

cima de tudo e de todos, pensando em como pode agir de maneira fria, calculista e estratégica, tentando controlar todas as situações.

Claire se mostra fria, e impulsionadora, remetendo à personagem Lady Macbeth, representando uma co-conspiradora moderna (OSTROW, DENVER POST, 2013). As críticas Schwartz¹¹⁴ e Nicole Jackson (THE GUARDIAN, 2013) também associam as principais características da personagem com as de Lady Macbeth. Stanley (NEW YORK TIMES, 2013) acrescenta que, como uma Lady Macbeth contemporânea, ela friamente provoca a ambição do seu marido enquanto abusa da sua fundação de caridade para preencher a sua própria ambição. Ela aplaude todos os vícios do seu marido, exceto a sua fraqueza. “Meu marido não se desculpa, nem para mim” (CLAIRE UNDER WOOD, TEMPORADA 1, EPISÓDIO 1).¹¹⁵ Nem insinuante nem desafiadora, ela parece viver ocupando o silêncio com ferocidade (MCNAMARA, LOS ANGELES TIMES TELEVISION CRITIC, 2013).

As características da Lady Macbeth estão tão presentes na construção de Claire Underwood que foi feita uma dissertação de mestrado (DOMÍNGUEZ, 2015) tanto sobre elementos da primeira na segunda quanto também em personagens femininas das séries estadunidenses *Game of Thrones* e *Sons of Anarchy* (2008-2014).¹¹⁶ Domínguez faz uma interpretação junguiana observando se essas personagens se encaixam no arquétipo da *femme fatale*.¹¹⁷

A representação de Claire contrasta com os apartes de Frank. A câmera repousa sobre ela enquanto ela responde visualmente ao seu ambiente e, dessa maneira, chegamos a conhecê-la, tanto quanto pudermos, tanto quanto ela permite ao seu mundo interior se manifestar para qualquer um, incluindo ela mesma (CORNET, IGN, ENTERTAINMENT, 2013).

¹¹⁴ SCHWARTZ, Terri. “House of Cards”: Kevin Spacey and Robin Wright bring Shakespeare to US politics. *Zap2it*, 31 jan. 2013. Disponível em: <<http://zap2it.com/2013/01/house-of-cards-kevin-spacey-and-robin-wright-bring-shakespeare-to-us-politics/>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

¹¹⁵ Texto original: “My husband doesn’t apologize, not even to me”.

¹¹⁶ *Sons of Anarchy* é uma série sobre um clube de motocicleta fora da lei, unido, operando em Charming, uma cidade fictícia da Califórnia. Na história, Jackson “Jax” Teller, inicialmente, o vice-presidente do clube, começa a questionar o clube e a ele próprio.

¹¹⁷ O arquétipo da *femme fatale* corresponde ao aspecto sombrio do que Jung chama de anima (2008a). A anima corresponde à figura feminina no inconsciente (JUNG, 2011c).

O crítico Ed Bark¹¹⁸ sublinha que, até a segunda temporada, Claire lidera implacavelmente a CWI, Clean Water Initiative, uma organização sem fins lucrativos. Durante a sua direção, ela se revela tão implacável e pragmática quanto o seu marido. Um dos principais fatores que indicam contribuir para que ela trabalhe na CWI está ligado à intenção de fazer a si mesma e ao seu marido se exporem como pessoas que se importam com os outros.

Robin Wright¹¹⁹ conta que, à medida que foi lapidando a personagem, ela começou a desenvolver um lado mais masculino dela relacionado, quem sabe?, à maneira calculista e maquiavélica de ela pensar. Ela¹²⁰ acrescenta que a maneira como o produtor executivo da série, David Fincher, descreve Claire contribuiu para a compreensão da atriz sobre quais os principais elementos que parecem constituir Claire Underwood: forte, calculista e maquiavélica.

Para mostrar essa atitude, Robin Wright se apoia significativamente no figurino da personagem. A atriz¹²¹ conta que, com a sua personagem, ela queria mostrar uma sensação de alguém blindada, sob medida, executiva, sofisticada, apertada, sem nada fora do lugar. Robin Wright descreve o figurino da sua personagem como algo clássico, sensual e conservador: Ela acrescenta que a produção procurou apresentar uma aparência conservadora que imagina ser aceita no meio político estadunidense. A atriz complementa que, além do figurino, ela acredita que Claire precisa ter um olhar diferente dos olhares dos outros personagens da história. O seu figurino e a sua postura podem ser observados na Figura 6.

¹¹⁸ BARK, Ed. A look at Netflix's revolutionary *House of Cards*. **Uncle Barky**. 06 fev. 2013. Disponível em: <http://unclebarky.com/reviews_files/d7ff9db148a9b4918c175572bd4f6f3a-1508.html>. Acesso em: 16 fev. 2016.

¹¹⁹ SPACEY, Kevin; WRIGHT, Robin. Interview 2014: *House of Cards*. Entrevista concedida a **Reality Heroes** em 29 mai. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SrFz9WliqXI>>. Acesso em: 12 mai. 2015.

¹²⁰ WRIGHT, Robin. Robin Wright is Back and More "Machiavellian" Than Ever in Season of Netflix's *House of Cards*. Entrevista concedida a Details. **Details**, 2013. Disponível em: <<http://www.details.com/story/robin-wright>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

¹²¹ WRIGHT, Robin. House of Cards: The impeccable style of Claire Underwood. Entrevista a concedida a ELLE. **The Independent**, 27 fev. 2015. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/life-style/fashion/features/house-of-cards-the-impeccable-style-of-claire-underwood-10076144.html>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

Figura 6 – O figurino e a postura de Claire Underwood



Fonte: Via Trendy¹²²

Em um artigo especificamente sobre o figurino da personagem, Romana Andò (2015) acrescenta que *House of Cards* pode ser vista como uma amostra de como o figurino pode ser um fator chave para provocar o envolvimento do público. A maneira da personagem Claire Underwood se vestir faz parte da sua construção, contribuindo para a compreensão tanto do ambiente quanto da personagem. Um dos principais objetivos da autora nesse texto é, tendo Claire como modelo, mostrar evidências de como programas de TV podem oferecer diversas experiências de moda que podem inspirar os indivíduos na representação de si mesmos.

¹²² Via Trendy. **House of Cards**: el estilo de Claire Underwood. Disponível em: <<http://www.viatrendy.com/house-of-cards-el-estilo-de-claire-underwood/>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

2.4 Semelhanças entre protagonistas de *House of Cards* e os de outras séries

Owen¹²³ também vê semelhanças entre *House of Cards* e *The Sopranos*, dizendo que, com as manipulações e com os executores leais do protagonista da tradução contemporânea de *House of Cards*, Frank Underwood, há uma sugestão de Tony Soprano em alguns dos seus negócios desonestos, e secretos, ainda que sem a complexidade adicional de remorso que, às vezes, aparenta afligir Tony e sua esposa, Carmela. O crítico faz associações inclusive entre Carmela com Claire. Na visão dele, Claire apresenta menos sinais de remorso do que a primeira.

O crítico Alan Spinwall¹²⁴ diz que parece haver pouca humanidade em Frank Underwood na maioria da narrativa de *House of Cards*. O crítico descreve Walter White e Tony Soprano como monstros, por outro lado, sendo pessoas em primeiro lugar. Diante da maneira como estes personagens foram escritos e interpretados, pode-se compreender a transformação de um para o outro.

O crítico Michael Nye¹²⁵ chama atenção para como personagens como Tony Soprano, Walter White e Frank Underwood têm sido presentes em narrativas seriadas estadunidenses contemporâneas. Ele acrescenta que um dos benefícios dessas produções seriadas é o tempo que esse tipo de narrativa proporciona para construir os personagens de forma complexa. Para exemplificar essa ideia, Nye se apoia em uma das primeiras cenas de *The Sopranos*, em que Tony Soprano tem um ataque de pânico que aparentemente está vinculado à partida de patos que ele alimentava em sua piscina. A partir desse ataque de pânico, ele começa a ir à terapeuta e continua a fazer terapia durante toda a história.

Assim como *The Sopranos* aponta ter sido transformador nas produções da HBO, *House of Cards* possibilita ao Netflix um lugar de destaque no contexto atual do drama serializado (MCNAMARA, LOS ANGELES TIMES TELEVISION CRITICo, 2013).

A revista *Variety* fez uma entrevista ao mesmo tempo com Vince Gilligan, o criador de *Breaking Bad*, e Beau Willimon, o criador de *House of Cards*, propondo uma

¹²³ OWEN, Rob. Título. **Pittsburgh Post-Gazette**, Clinton, 31 jan. 2013. Disponível em: <<http://communityvoices.post-gazette.com/arts-entertainment-living/tuned-in/35604-review-house-of-cards-comes-to-netflix>>. Acesso em: 17 fev. 2016.

¹²⁴ SPINWALL, Alan. Review: in the end, Netflix's "House of Cards" good but not great. **HITFIX**, 19 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.hitfix.com/whats-alan-watching/review-in-the-end-netflixs-house-of-cards-good-but-not-great>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

¹²⁵ NYE, Michael. In praise of Frank Underwood. **The Missouri Review**, 3 mar. 2015. Disponível em: <<http://www.missourireview.com/tmr-blog/2015/03/frank-underwood-house-of-cards/>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

conversa sobre o que essas duas produções podem ou não ter em comum.¹²⁶ Nessa entrevista, Gilligan diz que os dois protagonistas são cruéis. Willimon complementa dizendo que talvez esses dois personagens vivenciem jornadas diferentes. O criador de *House of Cards* afirma que Frank inicia a sua jornada da maneira como Walt termina a dele. Ele explica que Frank começa na história como um corrupto, que não esconde o seu egoísmo e nem a sua busca pelo poder. Willimon acrescenta que o protagonista de *Breaking Bad*, Walter White, parece seguir um caminho oposto, começando a sua jornada aparentemente com a intenção de fazer o bem para a sua família. Somente no final da série o protagonista assume que fez todos os seus crimes para si mesmo, e não para ajudar a sua família, porque ele gostou do que ele fez e porque ele sentia que era bom nisso.

Além de ser associada com *The Sopranos* e *Breaking Bad*, *Game of Thrones* também foi associada a *House of Cards*. Foi feito um vídeo, chamado *House of Thrones*, simulando a presença do protagonista de *House of Cards*, Frank Underwood, no contexto de *Game of Thrones*.¹²⁷ Esse vídeo ficou conhecido, sendo visualizado, no YouTube, até agosto de 2016, mais de duas milhões de vezes. O crítico Kevin Seldon¹²⁸ diz que a relação entre essas duas narrativas está no fato do tema principal delas ser a busca pelo poder.

Essas séries têm tido uma boa aceitação da crítica de arte estadunidense, representada em prêmios como Golden Globe Awards e o Emmy Awards. O Golden Globe é um prêmio estadunidense baseado nos votos de noventa e três membros da Hollywood Foreign Press Association (HFPA) que reconhecem, desde 1943, a excelência no cinema e na televisão, tanto nacionais quanto estrangeiros. São considerados para avaliação os longa-metragem disponibilizados para exibição nos cinemas ou na TV a cabo, *pay-per-view* ou entrega digital. O Golden Globe foi criado em 1943 por um grupo de escritores que se uniram para formar a Associação de Imprensa Estrangeira de Hollywood.

O Emmy Awards, por sua vez, tem a função de reconhecer a excelência na indústria da televisão estadunidense, constituindo um símbolo de reconhecimento de

¹²⁶ GILLIGAN, Vince; WILLIMON, Beau. Vince Gilligan and Beau Willimon on Netflix, Antiheroes and Their Biggest Mistakes. Entrevista concedida a Debra Birnbaum. **Variety**, 31 jul. 2014. Disponível em: <<http://variety.com/2014/tv/awards/vince-gilligan-and-beau-willimon-on-netflix-antiheroes-and-their-biggest-mistakes-1201272198/>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

¹²⁷ QUIZNOS; TOASTY TV. House of Thrones (House of Cards meets Game of Thrones Parody). **Quiznos; Toasty TV**, 23 mar. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gFk0T3ifF48>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

¹²⁸ SELDON, Kevin. Game of Cards – is Netflix’s “House of Cards” simply a modern take on HBO’s “Game of Thrones”? **Hypable**, 12 fev. 2014. Disponível em: <<http://www.hypable.com/game-of-thrones-vs-house-of-cards/>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

colegas da indústria televisiva. Após premiar *House of Cards*, a primeira série transmitida somente pela internet a receber premiações no Emmy Awards, a Academia mostrou que também está disposta a premiar produções oferecidas somente dessa forma.¹²⁹ A Academia tem mais de 19 mil membros, divididos em 29 grupos de campos especializados. Os membros de cada grupo votam nos indicados e vencedores das categorias pertinentes à sua área de especialidade. A história desta Academia de Artes e Ciências iniciou em 1949.¹³⁰

A série estadunidense *House of Cards* recebeu dois prêmios do Golden Globe no ano de 2015 e 2014 e seis prêmios do Emmy Awards, em 2015, 2014 e 2013. Nesses três anos ela também recebeu mais quatorze prêmios de outras instituições. Ela é a primeira série distribuída exclusivamente pela internet a receber um prêmio de melhor atriz no Golden Globe.

Outras séries televisivas com narrativas aparentemente similares também venceram o Golden Globe e o Emmy Awards, como *The Sopranos*, *Breaking Bad*, e *Game of Thrones*. *The Sopranos* foi um caso que chamou atenção nessas premiações. Durante os seus nove anos de transmissão, essa série foi indicada a 111 categorias de premiações do Emmy Awards, tendo vencido 21 delas. Ela também foi indicada a 23 premiações do Golden Globe, tendo vencido cinco delas.¹³¹

Interessante observar como a crítica e os produtores dessas séries percebem semelhanças entre elas, mesmo que elas tenham sido produzidas de formas diferentes. Como foi descrito, *The Sopranos* e *Game of Thrones* foram produzidas e distribuídas pela HBO. *Breaking Bad* foi realizada por uma produtora, não pela AMC, somente sendo distribuída pela emissora. Diferentemente do caso das duas primeiras, o contrato entre a produtora desta série e a AMC foi feito a partir da audiência do episódio-piloto.

Tanto Willimon quanto o produtor executivo e protagonista da produção estadunidense *House of Cards*, Kevin Spacey,¹³² compartilham a ideia de que o processo

¹²⁹ HERNANDEZ, Brian A. Netflix's "House of Cards" Wins First Major Emmy Ever for a Web Series. **Mashable**, 22 set. 2013. Disponível em: <<http://mashable.com/2013/09/22/netflix-house-of-cards-emmy-directing-drama/#fwMGF7.UKiqi>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

¹³⁰ TELEVISION ACADEMY. A History of Emmy: the 1940s. Disponível em: <www.emmys.com/content/history-emmy-1940s>. Acesso em: 15 mai. 2015.

¹³¹ IMDb. **Família Soprano**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0141842/awards>>. Acesso em: 24 mai. 2015.

¹³² KEVIN SPACEY, ROBIN WRIGHT. Interview 2014: *House of Cards*. Entrevista concedida a **Reality Heroes** em 29 mai. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SrFz9WliqXI>>. Acesso em: 12 mai. 2015.

de criação não difere do televisivo por ser realizado e distribuído por uma plataforma como o Netflix.

Os espectadores também indicam perceber semelhanças entre a construção de Frank Underwood e dos protagonistas de *Game of Thrones* e *Breaking Bad*, como pode-se ver em imagens disponíveis na internet, como as que aparecem abaixo, que foram construídas pelo próprio público.

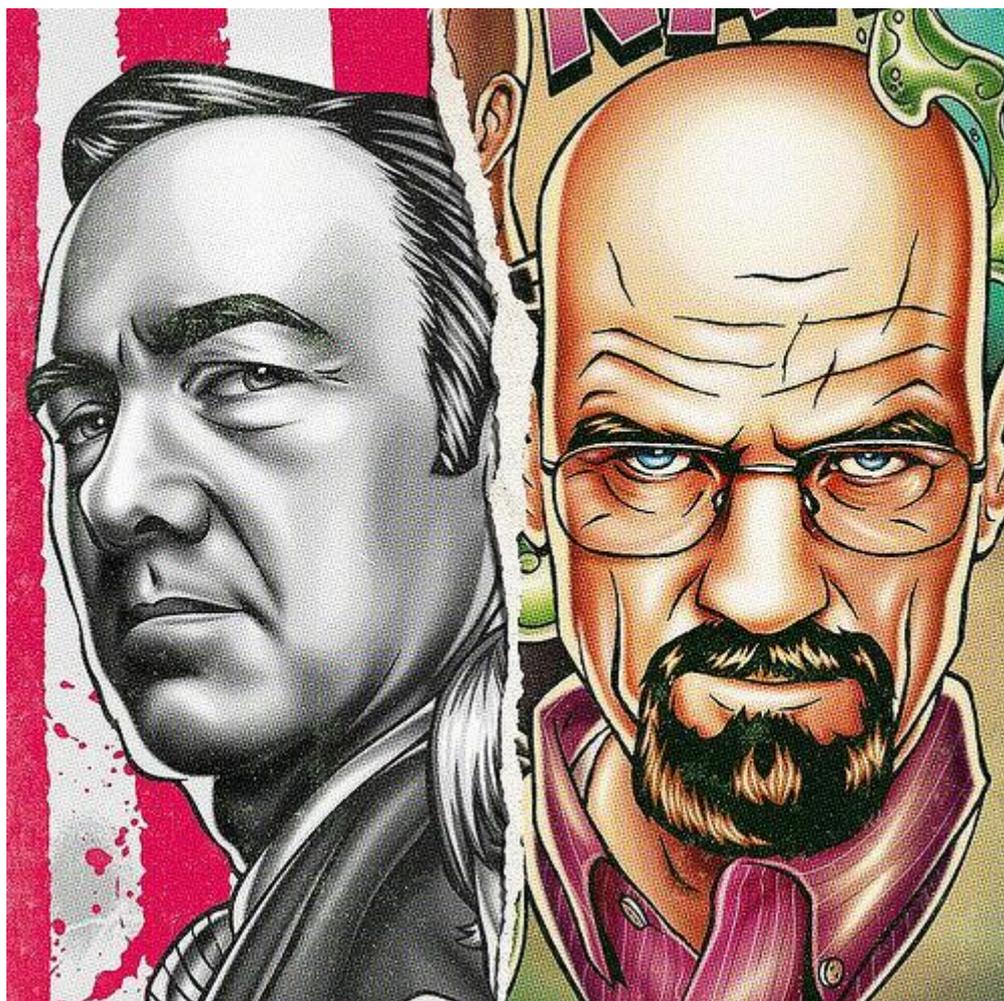
Figura 7 – Frank Underwood no trono principal da série *Game of Thrones*



Fonte: rebloggy¹³³

¹³³ **rebloggy**. Disponível em: < <http://rebloggy.com/post/hbo-game-of-thrones-frank-netflix-got-kevin-spacey-fu-house-of-cards-frank-under/81942891805>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

Figura 8 – Frank Underwood ao lado de Walter White



Fonte: flickr¹³⁴

¹³⁴ flickr. **Underwood Vs Heisenberg.** Disponível em: <
<https://www.flickr.com/photos/renatodsc/16441008143/>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

Capítulo 3
UM DIÁLOGO ENTRE SABERES

Harmony.

It's not about what's lasting or permanent.
It is about individual voices coming together for a moment.

Harmonia.

Não tem a ver com o que dura ou o que é permanente.
Trata-se de vozes individuais se unindo por um momento.

(FRANK UNDERWOOD)

O segundo capítulo, “Um Diálogo entre Saberes”, é de natureza eminentemente teórica. Sempre sob a ótica da compreensão, propõe-se uma conversa entre as noções de compreensão, complexidade, arquétipos, sombra, Jornada do Herói e Jornada do Escritor. A partir desse diálogo, pretende-se ter uma percepção ampla e abrangente do que essas ideias representam. Este capítulo servirá como fundamentação teórica para a interpretação feita no capítulo seguinte. Para conhecer a fundo os possíveis significados dessas ideias, busca-se apoio em Carl Gustav Jung, Joseph Campbell, Christopher Vogler, Edgar Morin e nos estudos feitos pelo grupo de pesquisa “Comunicação, Diálogo e Compreensão”, particularmente no projeto de pesquisa “A Compreensão como Método”. Essa tentativa de conversa entre essas noções leva em consideração a visão de que, de maneiras diferentes de se expressar, elas apresentam ideias, e mostram necessidades que dialogam entre si.

3.1 Notas sobre a compreensão

As ideias de certeza e de verdades costumam ser vistas de forma absoluta, dogmática às vezes, podendo até se referir a algo como se fosse de natureza divina, onipotente, onipresente. O pensamento compreensivo observa uma hipertrofia do predomínio da explicação, com seus conceitos fechados, causas e efeitos definidos, juízos de valor, pontos finais. E chama a atenção para a necessidade de mudanças nessa maneira de pensar e agir na contemporaneidade. Pessoas, episódios e acontecimentos não cabem nas demarcações restritas das certezas fantasiadas de conceito. Talvez seja necessária uma ruptura da dogmatização, de estereótipos, do predomínio da explicação e da ideia de perfeição.

A ideia da compreensão sugere um diálogo entre o velho e o novo, ou, como afirma Künsch (2000), entre “o paradigma que se vai e o que bate à porta, querendo entrar”. Atenção precisa sempre ser dada, porém, ao fato de que um dogmatismo pode substituir outro. A não aceitação de um conceito fechado e dogmático de verdade pode levar à rejeição do próprio conceito, ou da própria ideia de verdade. Ocorre, no entanto, mesmo em meio a riscos de toda ordem, que se faz necessário um esforço humano de se aproximar de alguma verdade possível (KÜNSCH, 2004).

O Signo da Compreensão, como o denomina Künsch, não está vinculado a uma condenação nem a uma renúncia pura e simples à explicação, considerando que não se vive sem explicações. A ideia não é propor, totalitariamente, um modo de pensamento único,

descartando tudo o que já tenha sido produzido, criado, construído, pensado. Longe o mais possível de toda forma de totalitarismo cognitivo, o que se rejeita é a ideia de que tudo pode ser explicado, de que existe só um significado, só uma possibilidade de compreender o mundo, de que o mundo *é*, de que a vida tem uma única forma de ser vista, imutável, avassaladora.

A proposta está em colocar saberes possíveis, experiências humanas diversas, pessoas, conhecimentos, teorias, tudo isso em uma roda de conversa. A compreensão engloba a consciência dos limites dos conhecimentos tanto racionais quanto não-racionais, e que esses englobam o caos, o desequilíbrio. Ao invés de lutar contra essa realidade, ela busca beber dessa fonte inesgotável de aprendizados (KÜNSCH, 2004).

A proposta da compreensão é tentar perceber quais as possíveis conexões entre saberes, buscando ter uma visão complexa do mundo em que vivemos. Fazendo isso, se enfatiza a ideia de que a arrogância intelectual, que se julga no direito de acreditar na existência de uma única maneira de pensar, representa algo muito superficial e reducionista em contraste com o que a vida e o mundo podem nos fazer ver e proporcionar.

A compreensão é composta de uma dupla relação com o conhecimento e com os sujeitos humanos, a natureza e o mundo. Uma dessas relações é a cognitiva e a outra, a intersubjetiva, que trata dos vínculos humanos. No âmbito de um método da compreensão considera-se saudável que um e outro sentidos da compreensão sejam buscados em suas mútuas interconexões (KÜNSCH, 2008).

O sentido cognitivo da compreensão tem a ver com a tentativa de abraçar sentidos, de apreender em conjunto, buscando perceber o mundo na sua heterogeneidade, pluralidade e complexidade. A origem etimológica da palavra compreender, *comprehendere*, em latim, significa juntar, integrar, abraçar sentidos, saberes, o texto e o seu contexto, as partes e o todo, o múltiplo e o uno (KÜNSCH, 2008).

A origem da palavra complexo, também do latim, *complexus*, que mantém proximidade com a de *comprehendere*, tem a ver com tecer em conjunto, como lembra Edgar Morin em suas obras. A abertura para diferentes saberes leva em consideração também uma conversa despreocupada com os conhecimentos não-racionais, como o mito, a arte, as narrativas, as metáforas, o entretenimento, o senso comum, o mistério, tudo que pode compor esses saberes como formas de o ser humano se aproximar do mundo e da vida, de tecer significados sobre as coisas. A compreensão sugere e não impõe o diálogo e

a negociação entre essas formas de conhecimento, optando por mais vírgulas e interrogações do que pontos finais, mais talvez, e menos portanto (KÜNSCH, 2004).

O pensamento compreensivo pode se desenvolver no diálogo entre elementos e ideias possivelmente contraditórios, enxergando-os como complementares, segundo o princípio, defendido historicamente por Heráclito, Nicolau de Cusa e outros, da chamada *coincidentia oppositorum*. Partindo dessas ideias principais sobre o sentido cognitivo da compreensão, Künsch (2010) acredita que conhecemos e compreendemos melhor o mundo sempre que dele nos aproximamos compreensivamente.

Ao contrário da ideia de uma busca solitária e de mão única pela verdade, o pensamento compreensivo tenta ampliar as potencialidades do conhecimento humano, tendo como ponto de partida o enriquecimento das dinâmicas comunicativo-compreensivas entre os próprios sujeitos do conhecimento (KÜNSCH, 2008). Esse aspecto da compreensão está vinculado ao seu caráter intersubjetivo na Comunicação.

O desafio está em tentar humanizar as relações entre os sujeitos de diversas áreas do saber e o diálogo entre eles. Nesse sentido, a compreensão atenta para a falta de consciência sobre a arrogância e o desrespeito presentes em processos de incomunicação na contemporaneidade, em oposição à ideia de comunicação entre saberes e conhecimentos diversos.

A partir dessa iniciativa, a compreensão se coloca frente ao desafio de ouvir, e não só de falar, procurando se colocar no lugar do outro, buscando compreender os possíveis elementos que talvez componham o que a compreensão mesma tem para acrescentar ao conhecimento do mundo e do próprio sujeito do conhecimento. Para ter essa atitude, é necessário tentar deixar de lado uma posição de julgamento e, sobretudo, de condenação em relação ao que o outro tem para dizer. O reconhecimento desse outro como portador de um discurso válido pode ser considerado o a priori do ato comunicacional. A identificação do outro como igual, embora em sua diversidade, pode ser considerado o primeiro passo no sentido de se buscar compreendê-lo, integrá-lo à conversa e à produção de sentidos (KÜNSCH, 2010).

Esse é um dos principais pontos onde talvez se encontre tanto a dificuldade quanto à importância da compreensão na contemporaneidade. Se existe um domínio quase absoluto da razão na maneira de pensar, acostuma-se com facilidade a julgar outros pontos de vista ou até o nosso ao invés de tentar compreender quais os seus sentidos possíveis, ao invés de tecer e entretecer, de negociar sentidos. Cabe-nos a difícil tarefa de

se colocar no lugar do outro, ao contrário de procurar saber se o que esse outro tem para dizer é certo ou errado. Isso tende a significar que a proposta da compreensão é um desafio constante de transformação da maneira de pensar e de viver no mundo.

O pensamento da compreensão, em sua matriz cognitivo-epistemológica, engloba a ideia de que a narrativa pode ser vista como uma forma de abraçar o espaço intersubjetivo no qual nos encontramos. Vivemos em uma realidade que é natural e culturalmente compartilhada com outras pessoas. Não há mundo objetivo sem construção intersubjetiva, elaborada, tecida, de uma diversidade com a qual aprendemos a pensar esse outro, e também a nós mesmos (KÜNSCH, 2010). Nas histórias, narramos para e a partir do outro, ouvindo a sua narrativa.

Ao contrário de tentar o tempo todo explicar o mundo, a narrativa está ligada à produção de significados sobre o que não conseguimos nem precisamos de verdade definir, do que é incerto, misterioso. A narrativa está em muitos casos diretamente relacionada a como tentamos nos expressar diante do que não conhecemos. Ela consegue revelar elementos que constituem a essência de diversas interrogações humanas, levantadas, muitas vezes, por questões do dia a dia que nos preocupam e nos ocupam. Nesse sentido, ela é uma necessidade vital do ser humano. A narrativa é fundamental, essencial, é desde sempre da natureza do humano, porque o humano precisa pôr ordem no caos de sentidos, como necessita de água para beber e de ar para respirar.

A narrativa abre espaço para personagens e histórias humanas, podendo contribuir, assim, para a construção da grande narrativa da contemporaneidade. Tendo a possibilidade de ser criada e recriada em diversos contextos, ela tem um dinamismo que lhe permite ser atual em diversos tempos e espaços. Um dinamismo que procede do humano e que ao humano se dirige (KÜNSCH, 2010).

Uma forma de escrita e de expressão do pensamento que conversa com o pensamento compreensivo é o ensaio, que sugere a união entre rigor e vigor (KÜNSCH, 2014). Pelas suas características, o ensaio se apresenta, quando bem praticado, como uma forma de expressão do pensamento de matriz dialógica, compreensiva. O rigor se refere à responsabilidade de investigar fenômenos a partir de metodologias e teorias consistentes. A crítica ao domínio da razão, crítica esta que está ligada à ideia de compreensão, não significa o seu oposto, se jogar na irracionalidade. Este tipo de atitude está mais relacionado a uma falta de conscientização dos próprios atos, o que também pode levar à

incomunicação, à incompreensão. Não é esta, e nem poderia ser, a visão de uma produção compreensiva de conhecimento, eticamente responsável (KÜNSCH, 2008).

Tendo rigor, por que não ter vigor ao mesmo tempo? Por que não o uso de metáforas, de possibilidades interpretativas, de pensamentos em constante construção, de linguagens as mais diversas para traduzir os sentidos possíveis de uma realidade que o mais das vezes nos escapa? Por que fechar o que estamos descobrindo, tentando enquadrá-lo em alguma única verdade específica? Por que não também tons de cinza ao invés de só preto e branco? Nesse sentido, a compreensão assume, defende, e propõe uma reflexão sobre os sentidos humanos de todos os conhecimentos, buscando uma compreensão humana e complexa do mundo e da vida (KÜNSCH, 2008).¹³⁵¹³⁶

3.2 Diálogos com a noção de complexidade

Edgar Morin (2000) concorda com Künsch no sentido de que a explicação pode ser necessária para a compreensão intelectual, objetiva, cognitiva. Por outro lado, a explicação se mostra insuficiente para a compreensão humana, que engloba a relação sujeito a sujeito, os vínculos humanos. Morin (2000) exemplifica essa ideia contando que, se por acaso encontrar uma menina chorando na rua, ele provavelmente irá se sensibilizar pelo seu sofrimento. Isso aconteceria por ele ser capaz de se identificar com os sentimentos dela, por conseguir projetar os seus sentimentos quando vê os dela. Se ele a visse objetivamente, friamente, ele poderia tentar entender o que estaria acontecendo com a menina relacionando, por exemplo, a quantidade de água que sai dos seus olhos com o nível de tristeza dela.

Morin (2000) faz uso dessa metáfora buscando mostrar como a compreensão intersubjetiva pode ser tanto ou mais complexa do que a compreensão objetiva. Sendo intersubjetiva, a compreensão requer abertura, escolhas sobre como se colocar no mundo

¹³⁵ Um trabalho que dialoga em profundidade com o pensamento complexo e compreensivo é a dissertação de mestrado de Pedro Debs Brito (2015), que busca essencialmente compreender a compreensão, o seu estado da arte, as suas possibilidades empíricas, tendo como base as produções do Grupo de Pesquisa “Comunicação, Diálogo e Compreensão”. Essa dissertação tem um foco especial no projeto de pesquisa “A Compreensão como método: suas teorias e práticas”, do qual esta pesquisa faz parte. Este estudo se vincula a esse projeto tendo a noção de compreensão como fundamentação metodológica para compreender sentidos possíveis através do diálogo entre saberes diversos.

¹³⁶ Levando em consideração que o trabalho do grupo de pesquisa é um esforço coletivo, em um caminho trilhado em conjunto, é significativo apontar que esta pesquisa também dialoga com a dissertação de mestrado de Carolina Chamizo Babo (2015), que investiga, a partir de uma fundamentação junguiana, qual o lugar e a importância dos contos de fada para o ser humano e para a cultura.

considerando diversas perspectivas possíveis, tentando suspender julgamentos a priori, procurando ver a vida de forma mais ampla e complexa. Como sublinha Morin, a compreensão intersubjetiva exige generosidade.

Partindo desse tipo de atitude, talvez consigamos enxergar mais aspectos dos outros e de nós mesmos do que os poucos de que nos utilizamos para fazer julgamentos, para traçar juízos de valor. Procuramos em geral controlar o que está ao nosso redor e o que nos constitui na ilusão de que temos o poder de nos mudar e de mudar os outros das formas que nos são convenientes, sem considerar posturas que podemos ter em diversas situações, que contribuam para que nos sintamos em sintonia com o mundo e com nós mesmos.

Mas as pessoas não seriam muito passivas ou até egoístas se focassem mais em transformar as próprias atitudes do que em mudar o mundo ao seu redor? Talvez não. Uma abertura sem pré-julgamentos ou preconceitos frente ao que o mundo tem a nos mostrar permite uma transformação das nossas perspectivas em relação a esse mundo e em relação a nós mesmos. Esse posicionamento pode contribuir para uma mudança profunda, tanto interna quanto externa.

Morin (2000) trata sobre a dificuldade desse tipo de mentalidade se cultuarmos o indivíduo, se supervalorizarmos o ego. Ele fala sobre três principais obstáculos à compreensão tanto intelectual quanto intersubjetiva: o egocentrismo, o etnocentrismo e o sociocentrismo. Esses três obstáculos têm em comum a ideia de que se é o centro do mundo e a visão de que o que é estranho ou distante representa algo irrelevante, insignificante, ou até hostil.

Morin (2000) relaciona a ideia de egocentrismo ao que ele chama de *self-deception*, que significa se enganar, se autojustificar, se autoglorificar, e também tender a lançar sobre os outros o peso do que enxerga-se como um incômodo. A incompreensão de si está intensamente vinculada à incompreensão do outro.

Essa noção de Morin (2000) dialoga com a de Künsch (2008), de que a falta de conscientização das próprias escolhas e atitudes está relacionada à incomunicação e à incompreensão de si próprio e do mundo. Essa carência de conscientização está vinculada a uma ausência de autocrítica, ao não diálogo com o que é incerto, misterioso ou estranho. Mascaram-se as próprias angústias, fragilidades e fraquezas.

Sempre de acordo com Morin (2000), a incompreensão destrói as relações humanas, por exemplo, as relações pais-filhos, marido-esposa... A incompreensão tem o

potencial de motivar tanto a violência, a agressividade e o ódio, quanto esses podem impulsionar a incompreensão, representando uma relação cíclica. O autor lembra que esses sentimentos fazem parte do ser humano, e que não vivemos sem eles. Mesmo assim, é significativo considerarmos o diálogo entre esses sentimentos.

A ligação entre tendermos a repelir o que não queremos ver em nós mesmos e a nossa dificuldade de nos relacionarmos com os outros têm a ver com a inconsciência de que todos necessitamos de mútua compreensão. Precisamos dialogar com as nossas fragilidades para conseguirmos enxergar o outro como alguém que também tem fraquezas, carências e insuficiências. Conhecer aponta ser uma aventura incerta, frágil e difícil (MORIN, 1984).

Se, como Künsch (2010) afirma, o reconhecimento do outro como igual é um primeiro passo no sentido de compreendê-lo, se não nos colocarmos como melhor ou pior do que o outro, não faz sentido o julgamento prévio tanto desse outro quanto de nós mesmos. Compreender é mais importante que julgar. Suspendendo juízos de valor, nos possibilitamos estar abertos para o que o mundo tem a nos acrescentar. A visão das pessoas e do mundo como complexos engloba a percepção de si mesmo como um ser complexo, ou seja, abarca a consciência da complexidade humana.

Tratando sobre os obstáculos à compreensão, Morin (2000) trata do que ele chama de espírito redutor. Esse espírito se fundamenta em conceitos fechados, que Morin (2000) acredita serem possíveis mecanismos de simplificação. Nesse contexto, a personalidade humana, reconhecida como múltipla por natureza, é diminuída a poucos aspectos dos tantos que a compõem. Se o traço da personalidade for favorável, há um desconhecimento dos lados negativos dessa personalidade. Se for desfavorável, haverá uma inconsciência das suas características positivas. Tanto em um quanto em outro caso, há incompreensão (MORIN, 2000).

Complementando o que Künsch (2008) diz sobre uma produção compreensiva de conhecimento, eticamente responsável, Morin (2000) adiciona que a ética da compreensão pode ser considerada uma arte de viver que pede, em primeiro lugar, compreender de modo desinteressado. A ética da compreensão está ligada à apresentação de sentidos possíveis, e não à busca por verdades absolutas, não-dialógicas. Mais talvez e menos portanto (KÜNSCH, 2004). Esse pensamento reforça a ideia de se enxergar o ensaio e a narrativa como formas compreensivas de expressão das ideias.

A ética da compreensão pede, até mesmo, que se compreenda a incompreensão (MORIN, 2000). O autor ilustra essa ideia utilizando como metáfora o fanatismo humano. Compreender o fanático significa compreender como o ser humano é capaz de odiar ou desprezar alguém. Com essa atitude, é possível conceber as raízes, as formas e as manifestações do fanatismo humano e, assim, enxergar essa realidade de maneira mais complexa e aprofundada. “A compreensão não desculpa nem acusa: pede que se evite uma condenação peremptória, irremediável. (...) Se soubermos compreender antes de condenar, afirma Morin, estaremos no caminho da humanização das relações humanas” (MORIN, 2000, p. 100).

Complementando a ideia de Künsch (2010) de que, como o ensaio, a narrativa também é uma forma de expressão compreensiva, Morin (2000) acrescenta que as artes, que abarcam, entre outras, a literatura e o cinema, contribuem para aprendermos a ver as pessoas de maneira mais complexa. Ele ilustra essa ideia pensando na situação de um criminoso que, no cotidiano, poderia ser julgado de forma superficial, e que, nas artes, fosse construído como um personagem que engloba diversos aspectos humanos, incluindo o amor, ou a compaixão. Essa realidade mostra que, em um contexto ficcional, uma apresentação complexa e compreensiva de um criminoso contribui para que o público o enxergue como um ser humano e possa ter uma visão mais complexa, compreensiva e humana no seu dia a dia, incluindo uma compreensão mais aberta e dinâmica de si mesmos enquanto pessoas.

3.3 Interlocuções com o inconsciente, os arquétipos e a sombra

Outro autor que faz parte do referencial teórico desta pesquisa é Carl Gustav Jung, com as suas noções de inconsciente, arquétipos e, principalmente, sombra. Jung (2000) diz que o inconsciente pessoal difere do inconsciente coletivo. O primeiro está ligado à experiência individual, representando uma camada que repousa sobre o inconsciente coletivo. Este é muito mais profundo e amplo do que o primeiro. Para facilitar a compreensão dessa ideia, ousou imaginar metaforicamente o inconsciente pessoal com uma nata que fica em cima do leite, que poderia representar o inconsciente coletivo.

Diferentemente do inconsciente pessoal, o inconsciente coletivo diz respeito ao que é inato, à hereditariedade, ao biológico, ao universal, ao humano (JUNG, 2000). O inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos. Os arquétipos se

originam da repetição de vivências humanas que foram sendo armazenadas no inconsciente coletivo. Jung diz que existem tantos arquétipos quanto vivências humanas. Ele expõe que:

Intermináveis repetições imprimiram essas experiências na constituição psíquica, não sob a forma de imagens cheias de um conteúdo, mas, a princípio, apenas como formas sem conteúdo, representando apenas a mera possibilidade de um certo tipo de percepção e ação. Quando algo ocorre na vida que corresponde a um arquétipo, este é ativado e surge uma compulsão que se impõe a modo de uma reação instintiva contra toda a razão e vontade (JUNG, 2000, p. 58).

A noção de arquétipo significa a de um fenômeno motivado pela sua forma, e não pelo seu conteúdo. Cada arquétipo representa uma forma imaterial vazia de conteúdo. O arquétipo em si expressa algo vazio e essencialmente formal, nada além de uma possibilidade de representação que é dada a priori (JUNG, 2011a). Ele consiste de forma e energia (JUNG, 2000). O arquétipo tem a sua própria iniciativa e a sua energia específica, que o possibilita intervir com os seus próprios impulsos em situações que correspondem a ele (JUNG, 1997a).

Jung (2011b), para ilustrar este tema, diz que:

Os arquétipos são como leitos de rios, abandonados pelas águas mas guardando sempre a possibilidade de retornar depois de um certo tempo. Um arquétipo é como o curso de uma velha torrente em que fluíam várias águas da vida e que foram profundamente enterradas. E quanto mais tempo tenham seguido uma determinada direção, mais provável que para lá regressem. (...) A vida dos povos se mostra como o curso de uma torrente do qual ninguém é senhor, ao menos nenhum homem, a não ser aquele Um que foi sempre mais forte do que os homens (JUNG, 2011b, p. 23 e 24).

O arquétipo consegue assumir matizes que se diversificam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta. Jung (2011a) exemplifica essa ideia dizendo que, pelo fato de a imagem da mãe em diversos contextos estar vinculada a inúmeros fatores, ela não pode ser deduzida somente a partir do arquétipo da mãe, de uma noção geral para um fenômeno em particular.

A fantasia criativa pode ser considerada uma forma de expressão do inconsciente coletivo (JUNG, 2011a). Todos os trabalhos do ser humano têm suas origens na fantasia criativa (JUNG, 2000).

Assim, como Künsch (2004), Jung (2000) também chama atenção para a importância do mito como fonte de conhecimento. Jung acredita que o mito pode ser

considerado uma das formas de expressão dos arquétipos. Partindo dessa visão, tenta-se perceber fatores psíquicos, arquétipos do inconsciente, nas imagens dos deuses presentes na mitologia.

Os mitos também podem ser vistos como manifestações da essência da alma, de seus dramas internos e inconscientes. A alma engloba todas as imagens que aparecem nos mitos (JUNG, 2000). A projeção acontece quando uma pessoa percebe as suas tendências inconscientes nos outros (JUNG, 2008b). Conseguimos interpretar elementos das representações mitológicas a partir de projeções da consciência humana. O exemplo que Morin (2000) dá sobre a possibilidade de se identificar com o outro ao vê-lo chorando serve como metáfora para a ideia que Jung apresenta sobre a capacidade de interpretar a partir de projeções.

Muitas vezes, não conseguindo se orientar a partir de conhecimentos sobre si mesmas, as pessoas tentam se orientar, se localizar no mundo se apoiando basicamente em princípios morais da sociedade, externos a elas. Se nos constituímos principalmente pelo nosso inconsciente, sem desqualificar o lugar e a importância do consciente, não faz sentido partir de julgamentos definitivos, baseados em certezas, considerando que não conseguimos ter esse tipo de julgamento sobre o inconsciente.

Para tratar sobre as diferenças entre consciente e inconsciente, Jung (1997b) faz uso da imagem do Yin e Yang, que, no Taoísmo, representa o princípio gerador de todas as coisas do universo, a partir da união das duas energias opostas e complementares entre si, o positivo e o negativo. Os dois princípios são contrastantes. O Yang está vinculado ao consciente, à luz, sendo o oposto do Yin, que está ligado à sombra, à escuridão. Eles representam a natureza paradoxal na existência e a fonte de energia viva. A vida é energia. Sem os opostos nada vive, nada se move. O contraste é a fonte de energia.

A maior manifestação de energia é onde existe um potencial. As pessoas precisam saber como usar o potencial que a natureza lhes dá. Esse é um processo de conscientização, de autoconhecimento. É significativo que cada um tenha conhecimento do que sente como necessidade própria em movimento. Esse processo de autoconhecimento é um caminho individual. A tentação de seguir a corrente é tão grande que a pessoa pode se sentir quase incapaz de resistir a ela. O diálogo entre os opostos, o consciente e o inconsciente, a luz e a sombra, o Yang e o Yin, na tentativa de fugir daquilo que Jung chama de unilateralidade e Morin de reducionismo, não é algo fácil (JUNG, 1997b).

Sem fundamentarem suas decisões no autoconhecimento, no diálogo entre consciente e inconsciente, as pessoas podem ficar perdidas e ansiosas à procura de respostas para o que não conseguem compreender. É através do autoconhecimento que podemos nos aproximar da essência humana (JUNG, 1994).

Um intelecto que discrimina, que separa, buscando um significado único que o defina, provavelmente perde o essencial, levando em conta que a sua natureza é constituída por uma multiplicidade de sentidos (JUNG, 2000). Nesse aspecto, o pensamento de Jung (1994) dialoga com o de Künsch (2010) e o de Morin (2000), no sentido de que os três enfatizam que a tentativa de definir o mundo talvez seja insuficiente para a compreensão de si próprio e dos outros, considerando que somos mais complexos do que as definições, os conceitos fechados e o pensamento simplista ou reducionista conseguem captar.

Uma noção importante no pensamento junguiano é a da *persona*. Por *persona* Jung (2000) entende o processo individual de adaptação, as máscaras que as pessoas podem assumir ao entrar em contato com diversos contextos. A *persona* representa um compromisso do indivíduo com a sociedade a respeito de como ele deve se apresentar e se comportar em diferentes situações. A *persona* tem dois propósitos. Um é criar algum tipo de impressão nas outras pessoas. O outro é esconder, e, dessa maneira, tentar proteger o interior das pessoas, a face que elas evitam mostrar ao mundo (JUNG, 2008a). Jung (1972) enfatiza que a *persona* está relacionada a como cada um se deixa ver, não como cada um é. Se identificar com a *persona* significa se identificar com uma máscara, com uma fachada, ao invés de se reconhecer com o mundo interior que constitui o ser humano.

O primeiro passo para o autoconhecimento corresponde ao encontro com a própria sombra, que tem a ver, principalmente, com o que não queremos expor, com o que a *persona* mascara. A sombra é representada pelas características que nos incomodam, e que não queremos ver em nós mesmos (JUNG, 2000). Essa ideia conversa com o que Künsch (2010) diz sobre a visão compreensiva de si mesmo e do mundo abarcar a consciência das nossas contradições, do que não gostamos ou não queremos enxergar dentro de nós mesmos. Esse encontro significa enxergar “aquela face que nunca mostramos ao mundo porque a encobrimos com a *persona*, a máscara do ator” (JUNG, 2000, p. 30). Em suma, a compreensão tem a difícil tarefa de compreender a si mesmo como pessoa, em suas potencialidades e em suas limitações. Justamente a tarefa mais difícil.

A partir desse momento, descobrimos a nossa insuficiência, nossa impotência, nosso desamparo, o que significa questionar uma possível supervalorização do ego. A maioria das pessoas tende a fugir dessa primeira etapa em direção ao autoconhecimento, evitando enxergar o que desagrade em si mesmas. Mesmo que essa atitude transmita uma aparente sensação de segurança, a ignorância pode intensificar a insegurança (JUNG, 2000). Essa ideia dialoga com o que Morin (2000) chama de *self deception*, da fuga do encontro de si próprio, da autoenganação, da autojustificação.

Enquanto as imagens arquetípicas não vão sendo conscientizadas, não há um diálogo e uma integração entre consciente e inconsciente, sombra e persona, e a pessoa tende a ficar cada vez mais sob o fascínio dos arquétipos. Eles fascinam por possuírem uma energia específica estocada neles (JUNG, 1977).

Quando nos aproximamos do centro obscuro do inconsciente, a autonomia da consciência começa a desaparecer, e o consciente pode ir perdendo a sua energia. Como a energia não pode perder-se por completo, sempre na visão da psicologia junguiana, ela produz um efeito equivalente nas profundezas, que aparece em uma forma, em um novo produto (JUNG, 1997b).

A fascinação dos conteúdos do inconsciente torna-se gradualmente mais poderosa, até que a pessoa se torne vítima. Ela se torna a presa de uma nova atividade autônoma, que não parte do eu, mas da esfera sombria (JUNG, 2008b). A autonomia das figuras arquetípicas pode chegar ao ponto de alcançar uma total independência em relação à consciência, em diferentes tipos de neuroses e de psicoses.

Aparentemente vai havendo uma dissociação da consciência, que perde o controle do inconsciente, existindo a possibilidade de surgir, assim, fenômenos de possessão. Jung (2000) chama atenção para a realidade de que o homem civilizado, no geral, possui um alto grau de dissociabilidade. Uma pessoa que está possuída pela sua sombra, tende a ficar caindo em suas próprias armadilhas (JUNG, 2000). Sempre que possível, essa pessoa prefere criar uma impressão desfavorável em relação aos outros. No longo prazo, a sorte fica contra ela (JUNG, 2005).

Jung (2011b) trata mais profundamente sobre o tema da possessão de um arquétipo fazendo uma interpretação mítico-arquetípica do contexto alemão em 1936. Ele fez essa interpretação observando como características essenciais do deus Wotan se mostravam neste contexto.

3.4 Jornada do Herói

O contato com a sombra está relacionado ao exercício constante do aprendiz. Essa ideia dialoga com a noção da Jornada do Herói, desenvolvida por Joseph Campbell, principalmente, em *The Hero with a Thousand Faces* (2004b). Campbell, nessa obra, apresenta três momentos principais da Jornada do Herói: primeiro, o da separação, da partida; em seguida, o da iniciação, com as suas provas e vitórias, e, por fim, o do retorno e integração com a sociedade. Essas três fases, juntas, correspondem à composição essencial do que Campbell chama de monomito. Em *The Hero with a Thousand Faces* (2004b), por meio do estudo e da apresentação de diversos mitos, Campbell trata sobre uma natureza comum nas histórias, uma jornada cíclica com uma mesma fundamentação, presente em diferentes mitos, de diversos contextos. Ele defende que todas essas histórias, de um jeito ou de outro, possuem em sua essência a Jornada do Herói.

A Jornada do Herói é uma maneira atemporal de darmos sentido ao que não conseguimos muitas vezes explicar, ao que é inconsciente. Como Campbell indica em *O poder do mito* (1990), a Jornada do Herói representa a vida vivida em termos de autodescoberta. É uma forma de nos conhecermos e conhecermos o contexto em que vivemos. Campbell diz em algumas palavras como representamos essa aventura em narrativas míticas em busca do autoconhecimento: “O modelo de caminho da aventura mitológica do herói é uma ampliação da maneira representada nos ritos de passagem: separação-iniciação-retorno: que pode ser visto como a unidade nuclear do monomito” (2004b, p. 28).¹³⁷

O pensamento de Campbell conversa com a expressão de Künsch (2010) de que o encontro com o que é incerto em nós é uma fonte de aprendizado, de autoconhecimento. O pensamento de Künsch, por sua vez, também dialoga com o que Jung (2000) chama de encontro com a sombra, que significa o que não conhecemos dentro de nós ou o que negamos ou detestamos em nós mesmos.

Aprofundando os sentidos possíveis representados pelo mito, Campbell (2004b), com a noção de Jornada do Herói, diz que os ritos de passagem, cerimônias de nascimento, de morte, o casamento, se caracterizam por exercícios em que a mente pode ser

¹³⁷ Texto original: “The standard path of the mythological adventure of the hero is a magnification of the formula represented in the rites of passage: separation—initiation—return: which might be named the nuclear unit of the monomyth” (CAMPBELL, 2004, p. 28).

radicalmente separada de atitudes, vínculos, e padrões de vida de uma fase que está sendo deixada para trás.

O *life adventurer* (CAMPBELL, 2004b, p. 7), ou aventureiro da vida, se retira em um intervalo mais ou menos prolongado, em que são organizados rituais projetados para introduzi-lo às formas e aos sentimentos próprios do seu novo modo de ser. Dessa maneira, quando o tempo indicar que ele está maduro para o seu retorno ao mundo, o iniciado tem a chance de renascer.

Nessa aventura, que pode ser observada em diversos rituais e contextos, existem elementos comuns às transformações que homens e mulheres apresentam durante a vida. Os ritos de passagem tradicionais têm o papel de ensinar as pessoas a morrer para o passado e renascer para o futuro. O caminho que o herói percorre na aventura mitológica representa uma ampliação da trajetória que o *life adventurer* trilha nos ritos de passagem.

Durante séculos, as experiências de diversos corações e mãos contribuem para o entrelaçar do fio de Ariadne (CAMPBELL, 2004b). O que parecia ser uma experiência pessoal, única, incerta e arriscada tem uma essência já vivida por diferentes pessoas, que também mergulharam em processos de transformação e de autoconhecimento. Quando pensávamos estar sozinhos, estamos juntos. Essa ideia tem diretamente a ver com aquilo que Jung chama de inconsciente coletivo, esse território imenso, habitado por nossos deuses e demônios, pelos arquétipos de todos os tipos, a pátria dos nossos mitos todos e dos nossos sonhos mais profundos. Na jornada em direção ao autoconhecimento, onde pensávamos destruir um monstro, aniquilarmos os outros, nos voltarmos ao mundo exterior, encontramos algo divino, aniquilamos partes de nós mesmos e nos voltamos ao nosso mundo interior.

O que, a princípio, é visto como desconhecido, surpreendente, ou até mesmo assustador, se manifesta como familiar ao inconsciente. Através da jornada, o fenômeno que se mostra se torna consciente.

A Jornada do Herói tende a partir do *world of common day* (CAMPBELL, 2004b, p. 35), ou mundo comum, para um lugar de maravilhas sobrenaturais. Forças extraordinárias são encontradas, e uma vitória pode ser conquistada. O herói volta da sua aventura misteriosa com a capacidade de compartilhar com o mundo os seus novos conhecimentos. Ainda que, como precisa ser dito, nem sempre a volta se dê, por diferentes razões, incluindo a vontade do aventureiro. Não há garantias nessa trajetória.

Uma noção que é fundamental nessa jornada é a de bem-aventurança. Campbell desenvolve essa ideia, a que em inglês ele se refere como *bliss*, como o “brotar da energia da sabedoria transcendente dentro de você” (CAMPBELL, 2004a, p. xxvi).¹³⁸ O autor sugere que cada um se deixe guiar pela sua bem-aventurança, por esse brotar interior, que esteja aberto para se colocar em um caminho “que sempre esteve lá, esperando por você, e a vida que você deveria estar vivendo é a que você está vivendo” (CAMPBELL, 1991, p. 113). Ele propõe que persigamos a nossa bem-aventurança, sem termos medo, “que as portas se abrirem, lá onde você não sabia que havia portas” (CAMPBELL, 1990, p. 135).

Nessa sua viagem, o herói tende a metaforicamente morrer, deixando para trás eventuais conceitos fechados sobre si próprio e sobre o mundo, buscando renascer, e se modificar a partir de possíveis aprendizados universais adquiridos na sua jornada.

O herói representa o homem ou a mulher capazes de enfrentar as suas limitações humanas. Essa ideia de Campbell (2004b) lembra o que Künsch (2010) diz sobre a importância de aceitarmos as nossas próprias limitações. Essa noção conversa também com a ideia de Jung (2000) de que o processo de autoconhecimento engloba a conscientização das nossas insuficiências ou impotências.

A ideia de que os problemas e as soluções que surgem no mito podem ser considerados significativos para toda a humanidade (CAMPBELL, 2004b), por sua vez, se vê reforçada pela visão que Jung (2000) traz do mito como uma das formas de expressão dos arquétipos, do humano, do universal.

Campbell (2004b), reforçando o que já foi dito antes, resume em poucas palavras a Jornada do Herói como sendo uma aventura que começa na fase da separação, quando o herói tem a opção de partir da vida comum para dentro de um universo, que se mostra encantador tanto quanto, às vezes, assustador. Em um momento seguinte, na iniciação, o herói tem a chance de vivenciar experiências novas nesse lugar desconhecido, onde forças extraordinárias são encontradas e conquistas vitais podem ser realizadas. No seu retorno, o herói pode voltar da sua aventura misteriosa apto a abençoar as outras pessoas, a compartilhar conhecimentos e a sabedoria adquirida nas suas vivências. Isso nos faz recordar o que Jung (1997b) diz, quando afirma que, mesmo que o diálogo com o misterioso seja difícil, essa conversa é essencial para nos conscientizarmos sobre os nossos potenciais.

¹³⁸ Texto original: “Welling up of the energy of the transcendent wisdom within you”

Esmiuçando a Jornada do Herói, Campbell (2004b) apresenta dezessete etapas que a constituem. No momento da separação, o herói tende a começar o seu caminho na "Chamada à Aventura". Em seguida, pode haver uma "Recusa à Chamada", ou o herói se decide pela aventura.

Caso precise de um auxílio, uma "Ajuda Sobrenatural", uma assistência inesperada vai ao encontro do herói que, nesse momento, já se comprometeu a mergulhar em sua viagem. Em seguida, ocorre "A Travessia do Primeiro Limiar", onde o herói vai em direção ao desconhecido. Após essa etapa, a próxima fase pode ser "A Barriga da Baleia", na qual o herói é engolido pela baleia. Essa etapa simbólica – como tudo o que aqui está sendo dito – indica o fim da separação, ou da primeira fase principal da jornada.

A "Estrada das Provas", o aspecto perigoso dos deuses, sugere o começo da iniciação, ou segunda fase. Em seguida, é possível que o herói tenha "O Encontro com a Deusa", a bem-aventurança da infância recuperada. Depois, ele tende a passar pelas fases da "Mulher como Tentadora", da "Reconciliação com o Pai," da "Apoteose" e da "Bênção Final". Essa última etapa corresponde ao fim da iniciação.

O retorno e reintegração à sociedade, a terceira e última fase, pode começar com uma "Recusa do Retorno", o mundo negado. Em seguida, é provável que haja "O Voo Mágico", e "O Resgate de Fora". Depois dessas fases, tende a haver "A Travessia do Limiar de Retorno", o retorno ao mundo comum. A partir desse momento, o herói tem a oportunidade de se tornar "Mestre de Dois Mundos" e de ter a "Liberdade de Viver", a natureza e a finalidade da bênção final.

A "Chamada à Aventura" pode ser motivada por um erro grave, mero acaso, que revela um mundo inesperado. Ou algo chama a atenção do herói, atraindo-o para longe do seu mundo comum. Nesse momento, o herói é puxado ao encontro de forças que ele desconhece. O horizonte familiar está sendo superado. Os velhos conceitos, os padrões ideais e emocionais já não dão conta de significar o seu mundo.

Como foi citado anteriormente, o que, a princípio, se mostra desconhecido, surpreendente, ou até mesmo assustador, se manifesta como algo familiar ao inconsciente. Através da jornada, ou das múltiplas e às vezes muito diversas jornadas do dia a dia e da vida, é possível que o fenômeno que se apresenta se torne consciente.

Na "Recusa à Chamada", quando o candidato a herói nega a chamada, o processo de autoconhecimento tende a se transformar no seu inverso. Nesse caso, a pessoa se torna uma vítima a ser salva. Sua vida começa a se mostrar sem sentido. Tudo o que o herói faz

cria novos problemas para si próprio, e ele só tem a esperar a sua desintegração (CAMPBELL, 2004b). Campbell complementa o pensamento de Jung (2000):

Nos mitos, a sombra é representada pelo monstro que tem de ser superado, o dragão. É a coisa escura que sobe do abismo e te confronta no minuto em que você começa a se mover para dentro do inconsciente. É a coisa que te assusta tanto que você não quer ir para lá. Ela bate a partir de baixo (CAMPBELL, 2004a, p. 123).¹³⁹

Campbell (2004b) e Jung (2000) acrescentam que a maioria das pessoas foge desse primeiro momento em direção ao autoconhecimento, à aventura, ao encontro do mistério, da incerteza, da sombra. Se as pessoas se virem como divindades, o próprio poder divino destrói o seu egocentrismo, e se torna um monstro. A alma medrosa, com receio de ser punida, pode falhar em atravessar o primeiro limiar em direção ao mundo interior. Como Jung (2000), Campbell (2004a) também acredita que a maioria da energia do indivíduo que enterrou muito de si mesmo na própria sombra não está disponível para ele. Dessa maneira, eventualmente, o monstro desconhecido vem à tona para atacar a pessoa.

Campbell (1990) concorda com Jung (2000) quando este fala que o mundo se revela cheio de pessoas que deixaram de se ouvir, escutando apenas os outros, quais valores deveriam seguir, o que supostamente têm que fazer, ou pensar, ou como se comportar. Campbell (2004a) exemplifica essa ideia com o personagem Darth Vader, como uma representação de alguém que não desenvolveu a própria humanidade. Ele se refere ao personagem como alguém que tem a habilidade de capturar almas através da sedução e do encanto.

Darth Vader é um dos protagonistas da série de filmes *Star Wars*. A história retrata as aventuras de personagens “há muito tempo atrás, em uma galáxia muito, muito distante”. Esse filme foi criado por George Lucas, que diz que foi muito influenciado pelas ideias de Campbell do monomito e da Jornada do Herói¹⁴⁰.

O personagem Anakin Skywalker se alia ao chamado Lado Negro da Força, mudando o seu nome para Darth Vader. No Lado Negro da Força, os seus integrantes são

¹³⁹ Texto original: “In the myths, the shadow is represented as the monster that has to be overcome, the dragon. It is the dark thing that comes up from the abyss and confronts you the minute you begin moving down into the unconscious. It is the thing that scares you so that you don’t want to go down there. It knocks from below.” (CAMPBELL, 2004a, p. 123)

¹⁴⁰ LUCAS, George. Where the Star Wars Myths came from. **WastedGeek**, 25 nov. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bSyyqctan2c>>. Acesso em: 24 fev. 2016.

motivados pelo poder de fortes emoções, como o medo, a raiva, o ódio e a agressividade. Uma vez que Anakin se transforma em Darth Vader, cada ato maligno que ele comete torna mais difícil para ele voltar para o outro aspecto da Força, o seu Lado Luminoso.

Campbell (1990) utiliza essa história como metáfora para tratar sobre o que ele chama de um poder intencional, que tem a intenção de conquistar e de comandar. Na narrativa, esse poder é representado pelo Lado Negro da Força. Nesse caso, os poderes de vida, os potenciais do indivíduo, são cortados pela raiz. Campbell acrescenta que alguém como Darth Vader, que insiste em algum programa de vida e não dá ouvidos ao seu mundo interior corre o risco de perder o contato com a vida e com o pensamento do seu mundo exterior, e fantasia de maneira compulsiva, fazendo referência à Jung (2000), tendo a sua estrutura psíquica dissociada. Essa pessoa coloca-se fora do seu centro, do seu equilíbrio.

Em *Star Wars*, Darth Vader finalmente sai do Lado Negro da Força quando se redime, sacrificando sua vida para salvar seu filho Luke Skywalker e matar Palpatine, o líder do Lado Negro da Força.

Nesse momento o seu filho tira a sua máscara e vê um rosto deformado, de um indivíduo que não trabalhou a sua humanidade. Campbell (1990) complementa que o uso de máscaras em personagens dessa história representa a presença intensa do aspecto monstruoso deles.

Campbell (1990) diz que esse personagem se diminui, colocando a consciência em posição de comando, na tentativa de ter controle sobre as suas intenções, os seus desejos. Essa ideia é similar à de Jung (2000), de que, quando as pessoas não conseguem se orientar a partir dos próprios conhecimentos, elas se guiam no mundo através de princípios morais da sociedade, externos a elas.

A próxima etapa da Jornada do Herói pode ser a da "Ajuda Sobrenatural", quando o herói se mostra comprometido e confiante na sua busca. Nesse momento, consciente ou inconscientemente, seu protetor mágico, que representa um poder saudável, aparece ou torna-se conhecido. Esse mentor sobrenatural oferece ao herói ferramentas que o ajudem e o protejam na sua viagem. Tendo atendido ao seu próprio chamado, e continuando a seguir o seu caminho, o herói encontra as forças do inconsciente ao seu lado. O poder de proteção indica estar sempre presente dentro ou apenas por trás das características misteriosas do mundo.

A fase seguinte tende a ser "A Travessia do Primeiro Limiar", o herói entra em um mundo desconhecido, deixando os limites do seu mundo conhecido para trás, buscando ir em direção ao misterioso e perigoso universo das incertezas.

Uma sensação de onipotência é diminuída pela travessia do limiar ao desconhecido e pelos despertares da vida. Essa fase significa a auto-aniquilação do herói. Esse cenário nos aproxima da metáfora que Jung utiliza para tratar do encontro com a sombra, dizendo que a sombra pode ser vista metaforicamente como um portal estreito, que "não poupa quem desça ao poço profundo" (JUNG, 2000, p. 31). A ideia de Jung (2000), de que o encontro com a sombra representa o primeiro passo em direção ao autoconhecimento, conversa com esse momento da aventura do herói, no qual, se ele tiver coragem de encarar a sombra, a sua primeira experiência a caminho do desconhecido é a travessia do primeiro limiar.

Logo após essa travessia, o herói se encontra com o guardião da entrada da terra misteriosa. Atrás dessa segurança há escuridão e perigo. O próprio guardião se mostra perigoso, e enfrentá-lo é algo arriscado. Para que o perigo desapareça, o herói precisa ter coragem. Passando por esse desafio, o próximo estágio da jornada pode ser "A Barriga da Baleia". Nesse momento, o herói é engolido pelo desconhecido e, eventualmente, morre. O seu desaparecimento indica a entrada do devoto em um templo, onde ele será estimulado pela memória de quem ou do que ele pode ser: "Dust and ashes" (CAMPBELL, 2004b, p. 84), pó e cinzas.

O interior do templo é defendido por enormes animais monstruosos, como gárgulas. Eles representam os guardiões do portal, e o seu papel é o de afastar os incapazes de encontrar os silêncios mais profundos do interior do templo. Os que não conseguem compreender um deus o enxergam como um demônio, e fogem dessa aproximação. Ser engolido pela baleia e entrar no santuário mostram ser vivências semelhantes. Campbell (2004b) acredita que essas duas experiências sugerem o ato de centralizar e de renovar a vida.

Se o portal ao qual Campbell (2004b) se refere corresponder à ideia de portal que Jung utiliza para ilustrar o encontro com a sombra, é provável que o medo e a fuga da sombra estejam vinculados ao medo que o herói pode ter da baleia, dos guardiões da terra misteriosa e dos guardiões do portal, e, se ele não conseguir compreender um deus, também o medo do que ele vê como um demônio.

Terminando o momento de separação, a iniciação provavelmente comece com "A Estrada de Provas". Nessa estrada, o herói está sujeito a enfrentar uma série de testes para que a sua transformação se realize. Para isso, ele necessita dos instrumentos que o seu mentor lhe ofereceu antes de o herói iniciar a sua aventura. Nesse momento de desafios ele descobre, pela primeira vez, que é possível encontrar poderes saudáveis em todo lugar, que podem lhe dar apoio na sua viagem ao desconhecido.

A próxima etapa tende a ser "O Encontro com a Deusa". Aqui o herói tem a oportunidade de vivenciar o amor que remete ao poder e o valor do amor materno, envolvente e incondicional. Essa fase é a do encontro com quem o aventureiro ama mais plenamente. O herói tem acesso à benção do amor, que pode ser considerada a própria vida. Se a história conta as aventuras de uma mulher, e não as de um homem, ela, pelas suas qualidades e sua beleza, tem a possibilidade de se tornar a esposa de um imortal. Nesse contexto, o seu marido celestial vai em sua direção e a conduz à sua cama, quer ela vá ou não. Se ela tiver procurado por ele, o seu desejo encontra a sua paz.

No possível momento seguinte, da "Mulher como Tentadora", o herói precisa enfrentar tentações, geralmente de natureza física, que podem desviá-lo da sua busca. Essa sedução não precisa vir necessariamente de uma mulher, sendo vista somente como uma metáfora para as provocações da vida. A dificuldade, nesse momento, encontra-se na possibilidade de a nossa consciência mascarar a vida, enxergando-a mais como pensamos que ela deveria ser do que como ela tem o potencial de ser. Campbell (2004b) diz que o herói necessita superar as tentações para alcançar o espaço celestial puro, que está além dos prazeres materiais.

Após essa fase, pode acontecer a "Reconciliação com o Pai". Nesse momento, o aventureiro tem que se confrontar e ser iniciado pelo que ainda segura o poder final em sua vida. Não precisa obrigatoriamente acontecer um encontro com uma figura masculina, somente com alguém com um poder extraordinário. Essa etapa é constituída pelo abandono da ligação com o ego, do dragão que é visto como uma divindade, ou como um pecado. O herói precisa ter a fé de que a figura poderosa que lhe aparece é misericordiosa, e acreditar nessa misericórdia. Ele a observa, a compreende, e os dois têm a oportunidade de se reconciliar (CAMPBELL, 2004b).

O próximo passo tende a ser o da "Apoteose", quando o herói morre fisicamente para viver em espírito, no estado de conhecimento divino, amor, compaixão e bem-aventurança. Nesse estado, o herói está consciente de que o eterno está nele, e de que tudo

permite a representação desse eterno. Tendo conhecimento da existência dessa transcendência, esse indivíduo se torna imortal. Ele supera as características auto-defensivas, auto-afirmativas do ego, e, dessa maneira, tem empatia e compreensão por quem talvez "viva com medo dos próprios pesadelos" (CAMPBELL, 2004b, p. 153).

A possível etapa seguinte é "A Bênção Final", que corresponde à última da Iniciação. Essa bênção remete a algo transcendente. O que o herói tenta buscar durante a sua jornada é a graça, a participação na vida divina, que os deuses podem lhe conceder.

O primeiro momento da volta pode ser o da "Recusa ao Retorno". Tendo a oportunidade de alcançar a bem-aventurança, o desapego material, o estado de libertação que foi atingido no percorrer da busca espiritual e a paz interior, buscando não se deixar dominar por fatores externos, é possível que o herói se recuse a voltar para o mundo comum. O seu retorno é significativo para que ele compartilhe com os outros a sabedoria que ele alcançou na sua jornada. Desse modo, ele contribui para uma renovação do mundo em que vive, o mundo comum de onde ele um dia partiu em aventura.

Se o herói decidir retornar ao mundo passando adiante os novos conhecimentos que ele adquiriu na sua jornada, a próxima fase dessa viagem tende a ser "O Voo Mágico". Nesse momento, se mostra necessário utilizar os poderes sobrenaturais que o seu mentor lhe ofereceu, antes de o herói entrar de verdade na aventura. Se os deuses, demônios ou as forças contrárias ao seu protetor tentarem impedir o seu retorno, essa etapa engloba uma perseguição, e o voo de volta se torna perigoso.

O provável passo seguinte é o "Resgate de Fora", no qual o herói precisa de uma ajuda externa, que remete à ideia do mundo trazendo-o de volta. Campbell diz que, "na medida em que se está vivo, a vida vai chamar" (2004b, p. 192), a sociedade virá bater à porta. Se o herói estiver relutante, existe a chance de ele sofrer um choque nesse retorno. Por outro lado, se ele estiver se sentindo preso por estar se vendo como alguém perfeito, a que Campbell (2004b) se refere como um estado semelhante à morte, um resgate pode acontecer, e o herói consegue voltar. Dessa maneira, ele está apto a fazer "A Travessia do Limiar de Retorno". O final da sua aventura engloba a sua sobrevivência ao impacto do mundo e a aceitação da sua existência.

Desse modo, o herói tem a perspectiva de se tornar "Mestre de Dois Mundos" e alcançar a liberdade de ir e vir entre o mundo comum e o sobrenatural, permitindo que a sua mente conheça um graças à existência do outro. Esse indica ser o talento do mestre de dois mundos. Ele chega nesse ponto somente quando não sente mais medo da auto-

aniquilação. O processo de auto-aniquilação corresponde ao momento da “Travessia do Primeiro Limiar”.

Campbell (2004b) considera esse processo um elemento essencial ao processo de renascimento na Jornada do Herói e, desse modo, de amadurecimento para uma reconciliação consigo mesmo. O herói é capaz de relaxar para a descoberta do que vier ao seu encontro. Os frutos da aventura vitoriosa do herói são a ação novamente do desbloqueio e da libertação do fluxo de vida no corpo do mundo.

A última etapa da Jornada do Herói indica ser a "Liberdade de Viver". Nesse momento, o herói não tem medo da sua próxima vivência, consciente de que essa atitude não tem a ver com destruir os pensamentos já existentes, não confundindo invariabilidade, imutabilidade, com a "permanência do Ser" (CAMPBELL, 2004b, p. 225), com a nossa essência.

Esse pensamento aparece em Künsch (2004), quando este autor se refere à importância de um posicionamento compreensivo, aberto ao novo, não partindo de conceitos fechados, do pensamento de que o mundo e a vida são imutáveis. Isso não significa negar o que já existe. Ao contrário, sugere ter um posicionamento aberto, sem medo, e compreensivo, com “o paradigma que se vai e o que bate à porta, querendo entrar” (KÜNSCH, 2000, p. 18), buscando sempre tentar ver o mundo na sua complexidade, e não de forma simplista e limitada.

Campbell (2004b) acrescenta que a natureza tem uma característica renovadora de mudar as formas do que já existe. Ele acredita que nada deixa de existir, só renova as suas formas. Essa noção de Campbell dialoga com a de arquétipos, de Jung (2000), no sentido de que os arquétipos estão presentes nos mitos, manifestando a nossa essência, a nossa natureza humana, como o autor fala, sendo expressões da essência da alma (JUNG, 2000).

A ideia de alma corresponde ao que Campbell (2004b) chama de permanência do Ser, da nossa essência humana. São essas nossas características universais, que temos em comum, da nossa natureza humana, do nosso inconsciente coletivo, que têm o potencial de se manifestarem nos mitos. Isso não significa que essas representações sejam iguais, considerando que o arquétipo pode assumir matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta (JUNG, 2000).

Considerando que nós fazemos parte da natureza em geral, a nossa natureza humana engloba a característica renovadora natural de mudar as formas do que já existe. Mais uma vez, o pensamento de Campbell (2004b) também dialoga com o de Jung (1994),

no sentido de que os dois acreditam que é através do autoconhecimento que nos aproximamos da essência da natureza humana, da essência da alma.

3.5 A contribuição de Vogler

Propondo uma adaptação da Jornada do Herói para a produção de roteiros cinematográficos, Christopher Vogler elaborou *A Jornada do Escritor* (1998). Essa tradução, ao invés de ser composta por dezessete etapas, como em Campbell, é constituída por doze estágios: Mundo Ordinário; Chamada à Aventura; Recusa à Chamada; Encontrando com o Mentor; Atravessando o Primeiro Limiar; Testes, Aliados, Inimigos; Aproximação à Caverna Mais Secreta; Provação; Prêmio; Estrada de Volta; Ressurreição; Retorno com o Elixir.

A escolha pela presença da Jornada do Escritor na parte dos referenciais para esta pesquisa se dá, principalmente, pela repercussão que a proposta de Vogler aponta ter no mundo da indústria cultural. Desde que a segunda edição do livro foi publicada nos Estados Unidos, em 1998, a noção da Jornada do Escritor foi aplicada em produções do mundo todo, especialmente em Hollywood. Produtores de diversos países têm se referido a essa obra como um caminho possível (VOGLER, 2007).

Remetendo-se à Jornada do Escritor como um guia prático (VOGLER, 2007), pode-se compreendê-la de modo diverso a uma receita para ser seguida de forma igual em todas as narrativas e construções de personagens das produções da indústria cultural. Vogler (2007) exemplifica em diferentes produtos midiáticos a presença das etapas da Jornada do Escritor.

Esse posicionamento significa que a sua adaptação da Jornada do Herói refere-se mais a uma fonte de orientação na qual os roteiristas têm a possibilidade de se fundamentar, do que, de novo, a uma receita. Ele reforça que a ordem dos estágios apresentada no livro representa somente uma dentre diversas possíveis (VOGLER, 2007).

Para ilustrar o seu pensamento, Vogler (2007) fala que a alegria de uma viagem não está em ler ou seguir um mapa, mas em explorar lugares desconhecidos, vagando para além do mapa. É apenas por se perder criativamente, não se prendendo às limitações da tradição, que novas descobertas podem ser feitas. As histórias propõem uma orientação, uma conscientização, uma conexão com os outros e com nós mesmos.

Vogler (2007) fala sobre um poder de cura das histórias, do seu potencial de nos ajudar a encarar momentos emocionais difíceis de compreender. Na sua adaptação da Jornada do Herói, além de falar sobre as etapas da Jornada do Escritor, ele também discute como o público possivelmente se sente em cada um dos momentos da narrativa.

As necessidades da história, o seu contexto, o seu tema, a construção dos seus personagens, o seu tom, e humor, indicam a composição das suas partes. O seu desenho segue o seu propósito (VOGLER, 2007).

Como Künsch (2010) e Morin (2000), Vogler (2007) acredita que as narrativas são metáforas da vida humana, tendo elementos semelhantes, que nos inspiram a buscar diferentes caminhos, conforme o que a vida pede. As histórias estão vinculadas à sobrevivência do ser humano, nos permitindo pensar metaforicamente, e, dessa maneira, ter a oportunidade de compartilhar sabedorias uns com os outros. A representação essencial das histórias é a da viagem ao mundo interior e ao exterior. As narrativas se mostram vivas e sensíveis às emoções e desejos humanos.

Vogler (2007) apresenta um quadro (Quadro 1) que ilustra como cada uma das doze etapas da Jornada do Escritor equivale às dezessete da Jornada do Herói. À medida que a história vai se desenvolvendo, podem ser observadas mais diferenças em como cada autor detalha as fases da aventura do herói.

Quadro 1 – A Jornada do Escritor e a Jornada do Herói¹⁴¹

AS LINHAS E TERMINOLOGIA	
Jornada do Escritor	O Herói de Mil Faces
ATO UM	PARTIDA, SEPARAÇÃO
Mundo Ordinário Chamada à Aventura, incitando um incidente Recusa à Chamada Encontro com o Mentor Atravessando o Primeiro Limiar	Mundo Comum Chamada à Aventura Recusa à Chamada Ajuda Sobrenatural Atravessando o Primeiro Limiar Barriga da Baleia
ATO DOIS	DESCIDA, INICIAÇÃO, PENETRAÇÃO
Testes, Aliados, Inimigos Aproximação à Caverna Secreta Provação Gratificação	Estrada de Provas Encontrando com a Deusa Mulher como Tentadora Reconciliação com o Pai Apoteose Bênção Final
ATO TRÊS	RETORNO
Estrada de Volta Ressurreição, clímax Retorno com o Elixir, desfecho	Recusa do Retorno Voo Mágico Resgate de Fora Atravessando o Limiar de Retorno Mestre de Dois Mundos Liberdade para Viver

Fonte: VOGLER, 2007, p. 6.

Vogler (2007) explica que os filmes tendem a ser constituídos essencialmente por três atos: o primeiro, da decisão do herói para agir; o segundo, da ação em si, e o terceiro, dos frutos da ação. Como se pode observar no Quadro 1, o ato I corresponde ao momento de separação do herói, o II, ao da iniciação, e o III, ao retorno do herói.

Vogler (2007) apresenta inicialmente um resumo da Jornada do Escritor, para depois detalhá-la. O herói tende a ser apresentado no mundo ordinário, onde reside, e a receber a chamada à aventura. Ele talvez fique relutante no início, ou rejeite a chamada. É provável que o herói seja incentivado por um mentor a atravessar o primeiro limiar e a entrar no mundo especial. Nesse mundo extraordinário, ele enfrenta testes, e conhece, ou reconhece, aliados e inimigos.

O herói se aproxima de uma caverna secreta, cruzando um segundo limiar, e ali suporta a provação. Depois de conquistar o que foi buscar no mundo especial, o herói está sujeito a uma perseguição na estrada de volta para o mundo ordinário. Se for capaz de

¹⁴¹ Traduzido pela autora.

cruzar o terceiro limiar, pode experimentar uma ressurreição e ser transformado pela experiência. O herói retorna com o elixir, uma benção ou tesouro para compartilhar com o mundo ordinário, que representa o seu mundo exterior, o seu contexto.

Vogler (2007) diz que, antes de começar uma história, o seu criador precisa fazer escolhas criativas. Uma delas se refere aos momentos de abertura, que podem representar oportunidades para introduzir o tom da narrativa, apresentando um estado de espírito, uma imagem ou uma metáfora que servem como referência para o público compreender o tema da história. Alguns dos elementos que permitem essa introdução à narrativa por parte do público são o título, eventualmente acompanhado de imagens, a capa do produto midiático em questão e a sua abertura.

Referindo-se à ideia de tema, o autor aponta que essa palavra, que tem origem grega, significa “algo apresentado antes, algo traçado antecipadamente que ajuda a determinar algum caminho futuro” (VOGLER, 2007, p. 95)¹⁴². Considerando que tudo na narrativa está ligado ao tema, Vogler traz a origem da palavra para expressar a importância da apresentação do tema em algum momento do mundo ordinário.

A narrativa tende a começar no mundo ordinário, assemelhando-se ao que Campbell (2004b) chama de *world of common day*, em português, mundo comum, que corresponde ao contexto em que o herói vive, ao seu cotidiano. A ideia da introdução a esse ambiente inicial significa uma tentativa de mostrar um contraste entre esse mundo e o extraordinário, que Vogler (2007) denomina “mundo especial”, no qual o herói irá mergulhar em sua jornada. Este só pode ser visto como especial se revelar características diferentes do primeiro. A introdução ao mundo ordinário pode ser usada pelos criadores da história para apresentar pinceladas do mundo extraordinário.

O mundo ordinário indica as experiências e conhecimentos do herói antes da sua aventura. Em contraste com o mundo especial, o ordinário pode se mostrar sem graça, ou chato. Por outro lado, as sementes da emoção e do desafio são encontradas no cotidiano. Existe a possibilidade das questões, e conflitos, do herói já estarem presentes no seu dia-a-dia, esperando um momento oportuno para serem ativadas.

Eventualmente os heróis tentam se ajustar a condições insalubres, fazendo uso de mecanismos de defesa. Eles podem estar se enganando, fingindo que está tudo sob controle. Mesmo assim, forças tendem a se revelar, transformando a vida do personagem.

¹⁴² Texto original: “‘something set before’, something laid out in advance that helps determine a future course”.

A construção de um herói precisa abarcar tanto elementos interiores quanto exteriores a ele. Quando os escritores não constroem um personagem mostrando questões de seu mundo interior, o personagem acaba aparentando ser superficial, e não envolvente. A presença das carências internas do herói é essencial para que o público se identifique com ele. O público tem dificuldade para se relacionar, se identificar com personagens perfeitos, ou sem falhas.

Essa ideia conversa com o que Jung diz sobre as noções de perfeição e de integridade. Para Jung, a perfeição é um ideal inatingível (2011a). O autor defende que é preciso reconhecer a existência do bem e do mal que fazem parte do ser humano (1997a). Íntegro é o sujeito que integra seus diferentes lados, o bom e o ruim, o consciente e o inconsciente, o certo e o errado. Não sendo perfeitas, as pessoas tendem a se identificam com personagens imperfeitos, como elas.

Um herói aparentemente bem ajustado e no controle de si mesmo e da situação, usando esse controle para mascarar uma ferida psíquica profunda, manifesta uma humanidade que facilita a identificação do público (VOGLER, 2007). As feridas e cicatrizes do personagem, que podem não ser visíveis, ou não expressas abertamente pelo seu criador, estão ligadas às áreas em que ele é cauteloso, cuidadoso, defensivo, fraco, e vulnerável.

Outro elemento significativo no começo da história é como o público tem a sua primeira experiência com o herói, o que ele está fazendo na primeira cena, como ele entra, qual a sua atitude, se é ele que narra a história ou não. A primeira ação do personagem principal representa uma oportunidade para a compreensão do público de quais as suas principais características.

Falando sobre essas ferramentas do escritor, Vogler (2007) acrescenta que a escrita tem o potencial de “atrair cada membro do público para projetar uma parte do seu ego no personagem” (VOGLER, 2007, p. 90)¹⁴³. Essa ideia nos lembra Morin (2000), quando este fala sobre a nossa capacidade de projetarmos os nossos sentimentos quando vemos os dos outros, e, nesse sentido, como somos capazes de ter, como Künsch diz, uma relação intersubjetiva (KÜNSCH, 2008), de sujeito a sujeito, com o mundo.

Como em uma introdução social, o mundo ordinário aponta prováveis interesses comuns entre o público e o herói, proporcionando um vínculo inicial entre ambos. A partir

¹⁴³ Texto original: “lure each member of the audience into projecting a part of their ego into the character”.

de pistas visuais – ou exposição – que podem escapar quando os personagens estão emocionalmente perturbados ou em fuga, o público se sente motivado a tentar conectar informações significativas dos personagens e o que os levaram à situação do início da história. Muito é revelado pelo que eles não fazem ou não dizem. Existe a opção de essas pistas serem distribuídas gradualmente durante o decorrer da narrativa. Essa tentativa do público de juntar as peças da história contribui para que ele se envolva na narrativa e na construção do personagem.

Essa identificação acontece se os personagens forem construídos com questões universais. Pensando na Jornada do Escritor como uma extensão da Jornada do Herói, a ideia de reconhecimento do público com personagens, como, por exemplo, o herói, que abarcam questões universais, conversa com a noção de Jung (2000) de que o mito pode ser considerado uma forma de expressão dos arquétipos. Ele (2000) acrescenta que é possível percebermos fatores psíquicos, arquétipos do inconsciente, nas imagens dos personagens na mitologia. Jung (2000) complementa que conseguimos nos identificar com personagens mitológicos, como, por exemplo, o herói, interpretando elementos das representações mitológicas a partir de projeções da consciência humana.

Discutindo a questão, Vogler (2007) cita o termo “relacionável”, utilizado por executivos do cinema para descrever a “qualidade de compaixão e compreensão que o público deve ter para com um herói” (VOGLER, 2007, p. 90). Essa identificação do público com o personagem principal não tem a ver com ele ser necessariamente bom ou simpático. Está mais ligada à nossa capacidade de compreender a situação apresentada, conseguindo nos colocar no lugar do protagonista.

O mundo ordinário da maioria dos heróis parece estar em repouso, e, ao mesmo tempo, ser instável. Eventuais sementes de transformação são plantadas, sendo preciso apenas um pouco de energia para que elas consigam se desenvolver. Essa nova energia pode representar a chamada à aventura, a um problema ou desafio a ser enfrentado. Essa força impulsiona o herói a sair do ambiente conhecido, familiar.

Uma vez que a narrativa e os seus personagens tenham sido introduzidos ao público, a presença de alguma situação nova se mostra necessária para o desenrolar da história. A “Chamada à Aventura” acontece de diferentes maneiras, como quando há um evento novo, uma perda, uma agitação dentro do herói, ou quando ele se vê sem opções.

A chamada à aventura pode surgir em sonhos, fantasias ou visões. Também é possível que a chamada seja feita por algum personagem da história, seja ele bom ou mau,

os dois, ou neutro. Inicialmente, os heróis talvez tenham dificuldade para distinguir se é um inimigo ou um aliado que está por trás da máscara de quem os convida para a aventura. Em algumas narrativas, os seus criadores obscurecem de propósito o momento da chamada, buscando criar um clima de suspense, de tensão, ou dos dois. Essa chamada perturba e desorienta o herói. É possível que o personagem que o convida se disfarce para conquistar a confiança do protagonista e, em seguida, mude propositalmente, mostrando outro lado da sua personalidade.

O herói pode estar ciente de que não se sente feliz com a sua vida da maneira como ela se apresenta. Mesmo assim, ele talvez prefira se manter nessa realidade do que encarar os seus problemas.¹⁴⁴ À medida que os mecanismos de defesa começam a ser insuficientes, a chamada à aventura manifesta como o mundo comum é instável, uma advertência à desgraça que ameaça o herói e à necessidade de ele enfrentar desafios para, assim, conseguir viver de maneira saudável.

O momento da “Recusa à Chamada” está presente na maioria das histórias, considerando que grande parte dos heróis resiste à chamada à aventura, mesmo que esta seja feita repetidas vezes. Esses personagens representam a maioria de nós, dialogando com o que Jung (2000) diz sobre o fato de que as pessoas tendem a resistir ao encontro com o incerto, desconhecido ou misterioso. Conversando com o pensamento de Morin (1984), o ato de conhecer é uma incerta, frágil, e difícil aventura. Essa parada antes de iniciar a viagem contribui para que o público consiga perceber quão arriscada essa aventura pode ser. Nessa etapa, o herói ainda não se comprometeu de verdade com a sua jornada. Essa rejeição pode estar ligada à dificuldade de se desprender de experiências passadas, de não viver no passado.

¹⁴⁴ Essa atitude do herói se assemelha à dos personagens do Mito da Caverna, de Platão (1956). Essa história é narrada a partir de um diálogo entre Sócrates, Glauco e Adimato. Os personagens do Mito da Caverna estão acorrentados dentro de uma caverna, no escuro, vendo sombras de imagens. Eles preferem o seu mundo comum à aventura de arrebentar as correntes e caminhar em direção à luz. O herói do mito da caverna é quem tem a coragem de sair dela e, dessa maneira, tem a possibilidade de voltar com o elixir. Considerando que os seus companheiros só conseguem acreditar na realidade que enxergam na parede iluminada da caverna, o herói fica com receio de voltar para dentro dela e ser ridicularizado ao contar tudo o que viu e sentiu fora dela, ao revelar que eles vivem em uma realidade distorcida e enganosa. Os prisioneiros poderiam até ameaçá-lo de morte caso ele não parasse de falar sobre a possível existência de um mundo diferente do que eles vivem. Essa história pode ser vista como uma metáfora para compreender a vida de Sócrates, que se abriu para conhecimentos novos e tentou transmiti-los para as pessoas ao seu redor, tentou sair da caverna e voltar com o exilic, mas foi morto pela sociedade em que vivia, pois esta, como os personagens da caverna, não quiseram se abrir para a sabedoria que Sócrates tinha para compartilhar.

Essa pausa para refletir sobre a jornada serve para a compreensão de que o comprometimento do herói engloba a coragem de arriscar a vida para alcançar os seus objetivos. Esse momento também permite que o herói reexamine a sua busca e talvez redefina os seus objetivos. Dessa maneira, uma aventura, a princípio, vista como uma simples brincadeira, manifesta a possibilidade de ser uma experiência mais profunda do espírito.

Além de dizer que a ordem das fases da Jornada do Escritor não precisa ser necessariamente a apresentada por ele, Vogler (2007) acrescenta que essas fases podem ser combinadas em uma única cena. Partindo dessa ideia, o autor afirma que é possível que a recusa aconteça tanto em um único passo, no começo da viagem, quanto em diferentes situações durante o caminho, quanto apenas em um momento de uma ou duas palavras de hesitação entre receber e aceitar a chamada à aventura. Essas mudanças variam de acordo com a natureza da narrativa e dos seus personagens.

Nessa fase, o caminho em direção à aventura pode ser desviado, e uma persistente recusa se mostra desastrosa. Nesse sentido, o pensamento de Vogler (2007) dialoga com o de Campbell (2004b), que diz que, caso essa rejeição seja constante, a aventura se inverte, com o herói se transformando em uma vítima a ser salva, somente esperando a sua destruição.

Para seguir adiante, um mentor pode vir ao encontro do herói para ajudá-lo a mergulhar na sua jornada. Esse momento se refere ao “Encontro com o Mentor”, que, como se pode observar no Quadro 1, correspondente ao da “Ajuda Sobrenatural” na Jornada do Herói.

O papel do mentor é preparar o herói para enfrentar o desconhecido, dando conselhos, orientação, ou uma ferramenta que sirva para o herói se proteger durante a sua viagem. Mesmo auxiliando, o mentor não pode viajar junto com o herói, que, daqui em diante, segue a jornada sozinho.

Passando dessa etapa, a próxima tende a ser a “Travessia do Primeiro Limiar”, que, como pode ser visto no Quadro 1, corresponde à etapa de mesmo nome na Jornada do Herói. A partir desse momento, o herói se mostra comprometido com a sua aventura, concordando em enfrentar os desafios que vêm pela frente. Ele atravessa o primeiro limiar, e, dessa maneira, entra no mundo especial, oposto ao mundo ordinário. A travessia do primeiro limiar indica o ponto de virada entre os atos 1 e 2.

Após essa fase, o herói passa por “Testes, Aliados, Inimigos”. Esse estágio se assemelha ao da “Estrada de Provas”, na Jornada do Herói. As experiências dessa etapa permitem um desenvolvimento do caráter do herói à medida que ele e seus companheiros reagem à pressão e à tensão.

O próximo momento é o da “Aproximação à Caverna Secreta”, em que o herói consegue chegar até à borda de um lugar perigoso, onde o objeto da busca está escondido. Talvez ele esteja sendo guardado pelo seu maior inimigo. Para se preparar a entrar nesse ambiente perigoso, o protagonista faz uma pausa na frente desse lugar, buscando planejar, enganar, ou despistar, eventuais guardas que possam estar na entrada. Essa fase de abordagem indica quais os preparativos necessários para que o herói consiga entrar na caverna secreta e tentar confrontar o seu maior inimigo na sua jornada.

A etapa seguinte é a da “Provação”. No Quadro 1, ela pode ser vista como correspondendo apenas ao “Encontro com a Deusa”. Por outro lado, à medida que o autor descreve essa fase, é possível perceber semelhanças também entre as fases “A Barriga da Baleia”, “Reconciliação com o Pai” e “Apoteose”.

A “Provação” indica ser o ponto central, mais crítico da jornada. Nesse lugar, o herói confronta-se com o seu maior medo, com forças hostis em seu estado mais denso de oposição. Ele enfrenta a possibilidade de morrer na “belly of the beasts” (VOGLER, 2007, p. 15), ou “barriga da besta”. O autor cita a ideia do encontro com a sombra, abordada por Jung (2000), para dizer que esse momento da Jornada do Escritor pode ser compreendido como uma metáfora dessa noção de Jung.

A imagem da barriga de uma besta conversa com a descrição que Campbell (2004b) faz da fase da “Barriga da Baleia”, sendo, tanto na Jornada do Herói quanto na do Escritor, a barriga de um animal grande, poderoso, amedrontador. A relação entre as etapas da “Provação” e da “Barriga da Baleia” é reforçada no uso que Vogler (2007) faz da cena em que os personagens de *Star Wars* estão presos na barriga de uma baleia. Campbell (2004b) relaciona a etapa da “Barriga da Baleia” com o ato de centralizar, de renovar a vida, o que dialoga com a apresentação que Vogler (2007) faz desse momento como um ponto central na jornada. O herói precisa morrer para que consiga renascer e ser transformado.

Vogler (2007) ilustra essa ideia utilizando a metáfora de um paciente que teve uma febre muito alta, e cuja alternativa consiste em piorar ou se recuperar. A mensagem dessa história é que, às vezes, as coisas têm que piorar para que seja possível melhorar. A

crise, na “Provação”, indica ser o único caminho para o renascimento, e, assim, para o crescimento e amadurecimento do herói. Nesse momento, o público fica em suspense e tensão, tendo, em seguida, suas emoções reavivadas pelo renascer do herói.

No final da descrição da fase da “Estrada de Provas”, logo antes da do “Encontro com a Deusa”, Campbell (2004b) também fala sobre a noção de provação como uma etapa onde se levanta novamente o questionamento sobre se o ego é ou não capaz de se sujeitar à morte.

Na Jornada do Escritor, a “Provação” é um estágio que engloba uma crise do coração, se mostrando como um momento de intimidade. Nessa etapa, o que está morrendo talvez seja alguma atitude defensiva do herói, ou ele pode estar vivenciando uma traição, ou uma morte de um relacionamento, ou a separação de alguém querido. Vogler (2007) chama essas alternativas de “ramos românticos”, e diz que elas correspondem às fases do “Encontro com a Deusa” e da “Mulher como Tentadora”, da Jornada do Herói.

Enfrentando a crise que se revela nesse estágio, existe a possibilidade de o herói ter uma união mística consigo mesmo, reconhecendo as suas qualidades ocultas, a sua sombra, quem sabe também o seu lado feminino, e tendo a oportunidade de realizar um casamento sagrado com esses seus aspectos. No caso das mulheres, nesse momento, elas podem entrar em contato com as suas características masculinas. Em um casamento sagrado, ambos os lados de si mesmo são reconhecidos com igual valor.

Outra situação de crise que acontece na “Provação” é a que Vogler (2007) atribui à etapa da “Reconciliação com o Pai”, na Jornada do Herói. Nessa fase, o herói precisa superar o medo de alguma figura de autoridade para conseguir enfrentá-la. Se isso acontecer, eles têm a oportunidade de se reconciliarem.

Tendo passado pela “Provação”, o herói está metaforicamente morto para os dogmas, os conceitos fechados, limitados, e “reborn into a new consciousness of connections” (VOGLER, 2007, p. 171), ou seja, “renascido para uma nova consciência de conexões”. Na linha do que afirmam Künsch (2004) e Morin (2000), podemos dizer, o herói pode estar renascendo para um pensamento complexo-compreensivo. Vogler (2007) enxerga essa habilidade como algo divino, relacionando-a com a noção de “Apotese”.

A etapa seguinte tende a ser a “Recompensa”, onde o herói conquista o que foi buscar na sua jornada. Pode ser algum instrumento, ou, também, algum conhecimento ou experiência que possibilita a compreensão e reconciliação com forças interiores e

exteriores. A reconciliação também pode ser com o sexo oposto, tentando compreendê-lo, indo além da sua inconstante aparência exterior, para conhecer a sua essência interior.

Após esse estágio, o herói talvez se recuse a voltar para o mundo ordinário. No Quadro 1, é possível observar que a fase da “Estrada de Volta” corresponde à da ‘Recusa ao Retorno’ na Jornada do Herói. A recusa ao retorno tem a ver com o receio de que o que o herói tem a compartilhar talvez seja simplificado, reduzido, definido por conclusões finais.

A “Estrada de Volta” também engloba perseguição, o que não necessariamente está vinculado à etapa do “Voo Mágico”. A “Estrada de Volta” tem semelhanças com o estágio do “Resgate de Fora” da Jornada do Herói. Na Jornada do Escritor é descrita como uma possível necessidade da ajuda de uma força externa que impulsiona o herói a voltar para o mundo ordinário. Esse momento indica o ponto mais alto do segundo ato, o seu clímax.

Se o herói aceitar voltar ao mundo ordinário, esse comprometimento indica a vontade dele de retornar e de compartilhar os conhecimentos e a sabedoria que as suas vivências no mundo especial lhe proporcionaram. Esse é um momento de dedicação ao retorno, da conscientização de que, depois dessa jornada, também podem existir outros desafios, testes, e tentações pela frente.

Tanto a travessia do primeiro limiar quanto a do retorno abarcam mudanças. “A Travessia do Limiar de Retorno” indica a passagem do segundo para o terceiro ato. Nesse momento, as forças que impulsionaram o herói na sua jornada talvez dificultem o seu retorno. Na tentativa de retorno, elas podem vir furiosamente atrás dele. Às vezes, o protagonista também necessita sacrificar algo de valor, deixando para trás, para que consiga voltar.

Antes de ele retornar, pode haver a fase da “Ressurreição”. Nesse momento, o herói enfrenta mais uma vez a morte para que volte ao mundo ordinário plenamente renascido e purificado. Vogler (2007) relaciona essa etapa com a do “Mestre de Dois Mundos” da Jornada do Herói. O que elas apontam ter em comum é a noção de que, não ter medo da morte, da auto-aniquilação, é um elemento fundamental para o renascimento e

a purificação. Não ter medo da morte era um dos quatro “remédios”, apontados por Epicuro (1993) para a possibilidade de uma vida feliz.¹⁴⁵

O último estágio da Jornada do Escritor tende a ser o “Retorno com o Elixir”. O herói tem a possibilidade de retornar ao mundo ordinário, trazendo algo que contribua para o crescimento do mundo ao seu redor. No Quadro 1, pode-se ver que essa fase corresponde à última da Jornada do Herói, a “Liberdade de Viver”.

Nas visões da Jornada do Herói, de Campbell, na do Escritor, de Vogler, no diálogo com a sombra no processo de autoconhecimento, para Jung, na ideia de compreensão, em Morin, e no projeto “A Compreensão como Método” há um traço ou elemento comum que facilita a conversa entre essas noções. Pensa-se na conquista de um grau mais profundo de consciência, de autoconhecimento, de contribuição para si mesmo e para o mundo. Esse sentido da jornada é justamente o que não aparece nos protagonistas de *House of Cards* por eles se agarrarem no mundo comum, no universo exterior a eles, no poder intencional, sendo possuídos pela sombra.

¹⁴⁵ Os outros eram não há o que temer quanto aos deuses, pode-se alcançar a felicidade e é possível suportar a dor (EPICURO, 1993).

Capítulo 4
MITO, ARQUÉTIPO E SOMBRA EM “HOUSE OF CARDS”

Even Achilles was only as strong as his heel.

Até Aquiles era somente tão forte quanto o seu calcanhar.

(FRANK UNDERWOOD)

Este capítulo, de natureza predominantemente interpretativa, estabelece um diálogo entre os fenômenos descritos nos dois primeiros capítulos e as noções teóricas apresentadas no terceiro. O intuito é tentar perceber como elementos mítico-arquetípicos, especialmente a sombra, encontram-se presentes nos personagens principais da versão estadunidense de *House of Cards*.

Em um primeiro momento, o foco interpretativo recai sobre quatro diferentes temas ou ações expressos com ênfase na série. São eles: “Cace ou seja caçado”, “Existem dois tipos de dor”, “Anel na madeira” e “Apartes de Frank e Claire misteriosa”.

Em um segundo momento, retomam-se algumas das noções básicas sobre os temas dos arquétipos, da sombra, da Jornada do Herói e da Jornada do Escritor, para reforçar a busca por elementos que auxiliem especificamente numa validação da hipótese levantada, que convém ser lembrada: “(...) predominam, na construção desses personagens, aspectos de natureza sombria, ou, mais precisamente, da sombra, no sentido junguiano do termo”, como expresso já no resumo desta dissertação. Neste ponto, servem como referência tanto as observações trazidas pela crítica especializada, por produtores, atores e outros e de um ou outro estudo científico relatado (como adiantado no terceiro capítulo), quanto os aportes da bibliografia consultada. Interessa-nos, particularmente, na linha das contribuições do roteirista Christopher Vogler, apontar alguns dos principais elementos que, sendo de caráter mítico-arquetípico, podem provocar processos de identificação e ajudar na compreensão da boa aceitação apresentada por esse produto midiático na fase atual da história da sociedade e da cultura.

Movimentando-se no universo do método compreensivo, o capítulo interpretativo circula com liberdade pelos campos da narrativa e do ensaio, mais preocupado em apresentar e mostrar possibilidades de compreensão que em demonstrar a certeza da comprovação de uma tese. Assim, como se verá depois novamente nas Considerações Finais, o trabalho abre para a conversa e o diálogo, numa tentativa de compreender melhor o tempo em que vivemos.

4.1 Quatro temas recorrentes em “House of Cards”

Tendo como apoio quatro temas pontuais dessa série, investiga-se como traços marcantes da personalidade e do comportamento dos seus protagonistas podem estar vinculados ao arquétipo da sombra. Os temas são tidos como metáforas que podem facilitar

a interpretação e a compreensão de como a sombra se manifesta nesses personagens. Observam-se como as características essenciais dos personagens principais se mostram em diferentes falas e cenas. A escolha destes temas se dá por eles se apresentarem como sínteses do pensamento e comportamento dos Underwood.

Em “Cace ou seja caçado” se interpreta o comportamento aparentemente impiedoso de Frank e Claire consigo mesmos e com os outros. Como Frank expressa em um aparte, na sua mente, a ideia de caçar ou ser caçado é uma lei pela qual ele se guia.

No segundo tópico observa-se de que maneira a ideia do protagonista de que existem dois tipos de dor, a útil e a inútil, é aplicada pelos Underwood em diferentes momentos da jornada do casal em direção ao poder.

Em “Anel na madeira” se interpreta o que o anel de Frank representa na história e de que modo ele pode ser visto como uma metáfora que auxilia na compreensão de como as origens dos protagonistas estão presentes neles e de que maneira eles as revelam ou as escondem.

No último tema investiga-se de que modo os apartes feitos por Frank e o caráter misterioso de Claire contrastam entre si e como essas características dos dois se inserem nas suas personalidades.

4.1.1 Cace ou seja caçado

No final do primeiro episódio da segunda temporada da série estadunidense *House of Cards*, após ter assassinado a jornalista Zoe Barnes, personagem descrita segundo capítulo, o protagonista, Frank Underwood, fala para o público, em mais um aparte:

Não desperdice um respiro da manhã, senhorita Barnes. Todo gatinho cresce para se tornar um gato. Eles parecem tão inofensivos no início – pequenos, quietos, lambendo seu pires de leite. Mas uma vez que as suas garras crescem o suficiente, eles arrancam sangue, às vezes da mão que os alimenta. Para nós que estamos subindo para o topo da cadeia alimentar não pode haver piedade. Existe apenas uma lei: cace ou seja caçado.¹⁴⁶

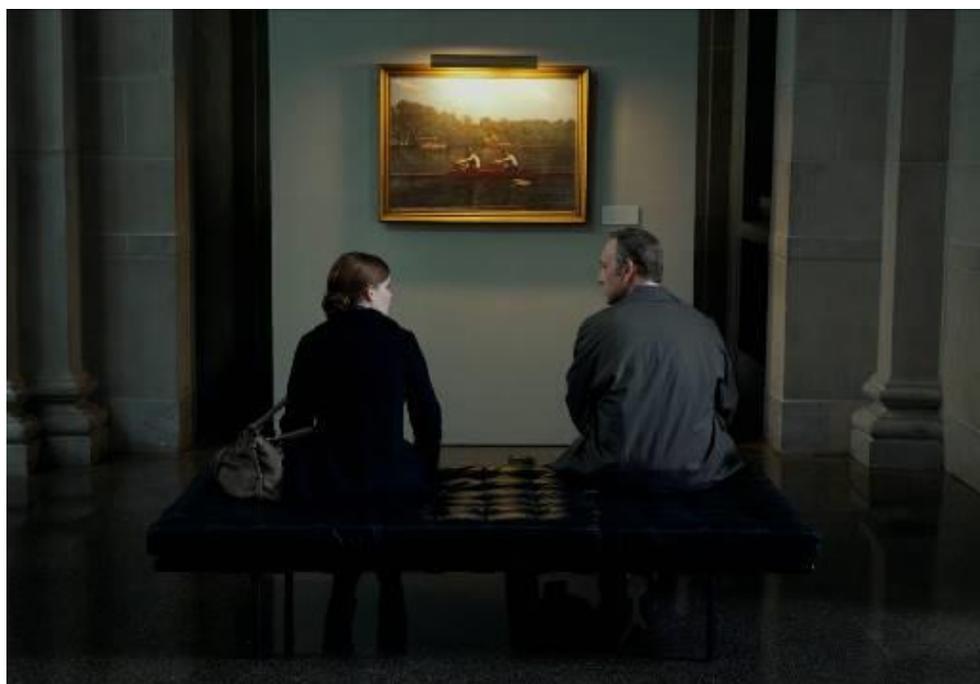
¹⁴⁶ Fala original: “Don't waste a breath mourning Miss Barnes. Every kitten grows up to be a cat. They seem so harmless at first - small, quiet, lapping up their saucer of milk. But once their claws get long enough, they draw blood, sometimes from the hand that feeds them. For those of us climbing to the top of the food chain, there can be no mercy. There is but one rule: hunt or be hunted.”

Após essa fala, ele sai de cena, e a câmera mostra as abotoaduras que a sua esposa lhe deu com as iniciais do seu nome, F.U., que, em inglês, pode também indicar uma abreviação da expressão pejorativa “*fuck you*”, em português, “vá se foder”.

Como foi comentado no segundo capítulo, no princípio, na relação entre Frank e Zoe, um beneficia o outro. Interessado na ambição dela para conseguir furos jornalísticos antes da concorrência, Frank lhe fornece informações que, quando publicadas, são utilizadas pelo político como instrumento para ter mais poder em relação aos outros, ou, como ele diz, “para subir ao topo da cadeia alimentar”.

Antes de lhe passar a primeira informação, os dois conversam enquanto estão sentados em frente ao quadro *The Biglin Brothers Racing*, de Thomas Eakins, em um museu. Zoe vacila, dizendo a Frank que eles estão em uma área cinzenta – tanto num sentido ético quanto legal –, mas que ela não se importa com isso. Ele corta a fala dela e afirma que, a partir daquele momento, eles estão em um mesmo barco. O político a alerta para não tombar o barco, porque ele só poderá salvar um dos dois de se afogar. A Figura 7 mostra o momento dessa conversa entre ambos.

Figura 9 – Frank e Zoe conversando em um museu.



Fonte: Sina Corporation¹⁴⁷

¹⁴⁷ Sina Corporation. Disponível em: < http://entdata-pic.stor.sinaapp.com/2014050321/role_tv/5364eefa957b3.jpg>. 11 jul. 2016.

O gatinho ao qual Frank se refere em sua fala representa a jornalista, que parecia inocente no começo da história, apenas se alimentando de furos jornalísticos, mas que se torna madura e passa a dispor de informações significativas o suficiente para feri-lo.

Após matá-la, faz o aparte citado anteriormente. Metaforicamente, como ela virou o barco em que os dois estavam juntos, ele, como tinha avisado, só pôde salvar um dos dois de se afogar – no caso, ele mesmo. O protagonista começa a se sentir ameaçado por Zoe no instante em que enxerga o risco de perder poder. Frank caça antes de ser caçado. Ele mantém o poder e o controle sobre a jornalista para não perder o seu poder e o controle da situação.

Na mente do personagem principal, assim como na de sua esposa, Claire Underwood, o caminho em direção ao poder, ao topo da cadeia alimentar, não dá espaço para se ter piedade nem dos outros nem de si próprio. A autopiedade ameaça quem está nessa trajetória, uma vez que a pessoa se sujeita a se tornar caçada. E não ter piedade pode significar tudo, incluindo a prática de um homicídio.

Outro exemplo desse tipo de comportamento dos Underwood pode ser observado em uma discussão entre ambos após Claire ter se expressado contra as políticas homofóbicas empregadas pelo presidente russo, Viktor Petrov. Ela faz isso por se sentir culpada pelo suicídio de um homossexual russo envolvido em manifestações contra essas políticas. A atitude de Claire dificulta a relação diplomática entre os Estados Unidos e a Rússia, o que acaba por atrapalhar o caminho dos Underwood em direção ao poder. Isso irrita Frank, o qual, nessa terceira temporada, já ascendeu à posição de presidente do país, enquanto Claire ocupa o papel de embaixatriz. Eis um trecho da discussão do casal:

Claire - Eu disse o que eu disse por ele. Não por mim, não por nós. Eu senti que lhe devíamos mais do que algumas palavras falsas. Eu quero que você saiba o porquê.

Frank - Eu não me importo com o porquê. Não me importa quais são as suas razões. Ele era um covarde e eu estou contente que ele esteja morto.

Claire - Ele tinha mais coragem do que você jamais terá.

Frank - Você realmente quer discutir sobre coragem, Claire? Porque qualquer um pode cometer suicídio ou abrir o bico na frente de uma câmera. Mas você quer saber o que requer coragem de verdade? Manter a boca fechada, não importando o que você possa estar sentindo. Manter a cabeça fria quando as apostas são assim elevadas.

Claire - Nós somos assassinos, Francis.

Frank - Não, não somos. Nós somos sobreviventes.

Claire - Se não podemos mostrar algum respeito por um homem valente e ainda realizarmos o que nos propusemos a fazer, então estou desapontada com nós dois.

Frank - Eu nunca deveria ter te tornado embaixadora.

Claire - Eu nunca deveria ter te tornado presidente.¹⁴⁸

Nesse momento, ela se propõe a autocriticar os Underwood, assumindo um posicionamento compreensivo em relação tanto ao homem que se suicidou quanto ao próprio casal.

Ao agir, a personagem não pensa em manter o controle da situação, em deixar o ego em posição de comando, em supervalorizá-lo, sentindo-se por isso mais segura, poderosa. Ela se permite dialogar com a própria sombra, criticando a si mesma e ao marido, chamando a si mesma e a ele de assassinos. Ela vai além da imagem que eles tentam construir de si mesmos, sem se preocupar em falar ou se comportar em consonância com a máscara, a persona de si mesmos – no sentido junguiano do termo (JUNG, 1972, 2008a) – que eles o tempo todo se veem na necessidade de sustentar para permanecerem no poder.

Dialogando com o pensamento de Jung (2000), no campo da psicologia, e de Campbell (2004b), no da mitologia, encarar a própria sombra poderia ser o começo de uma jornada de autoconscientização, absolutamente necessária para deixar o mundo comum e partir em busca, no fundo, de si mesmo.

No entanto, como Roth Cornet¹⁴⁹ sugere, esse tipo de comportamento aparece na série somente como soluções temporários. Na maioria das vezes, como é o caso depois

¹⁴⁸ Texto original:

Claire – I said what I said for him. Not for myself, not for us. I felt we owed him more than a few false words. I want you to know why.

Frank – I don't care why. I don't care what your reasons are. He was a coward and I'm glad he's dead.

Claire – He had more courage than you'll ever have.

Frank – Do you really want to discuss courage, Claire? Because anyone can commit suicide or spout their mouth in front of a camera. But you wanna know what takes real courage? Keeping your mouth shut, no matter what you might be feeling. Holding it all together when the stakes are this high.

Claire – We're murderers, Francis.

Frank – No, we're not. We're survivors.

Claire – If we can't show some respect for one brave man and still accomplish what we set out to do then I'm disappointed in both of us.

Frank – I should've never made you ambassador.

Claire – I should've never made you president.

dessa discussão, os Underwood ignoram esses sentimentos para voltarem a se sentir seguros e no controle das situações. A racionalidade redutora do ego assume o comando, escondendo, com sua pretensa luz, a sombra.

Frank fala para Claire que eles são sobreviventes. Os dois não se deixam ser caçados e, por isso, alcançam cada vez mais poder. No seu modo de pensar e de agir, não há espaço para as próprias incertezas e fragilidades. Frank fala para a sua esposa que inclusive fica contente por alguém que tenha se suicidado para chamar atenção para algo tenha morrido.

Ao manterem a boca fechada, os Underwood não se abrem para questões internas, da própria jornada como seres humanos *sapiens* e *demens*, como lembra Morin (2000) o tempo todo em sua obra. Seres complexos. Ou, em referência a Campbell (2004b), eles não aceitam seguir uma jornada ao encontro dos próprios monstros. Em conversa com o pensamento de Vogler (2007), pode-se dizer que eles usam o controle para mascarar feridas psíquicas.

Na mente do protagonista, não há qualquer possibilidade de se ser compreensivo, humano consigo mesmo e com o mundo exterior, de deixar de reprimir os próprios sentimentos, de se comunicar com a própria complexidade, de estar aberto para ver o que não se quer enxergar em si próprio, de dialogar com a própria sombra. No seu entender, Zoe foi caçada por não ter se calado.

À medida que a narrativa se desenrola, os Underwood se recusam com cada vez maior ênfase a dar o primeiro passo em direção a uma jornada de autoconhecimento, o que faz com que eles sejam gradualmente possuídos pela sombra e por seus monstros. Eles se desequilibram interiormente. O casal se sente mais e mais poderoso quando, ao contrário, na linha do que afirma Jung (2000), está se tornando a cada passo mais impotente.

Não são tanto as questões políticas presentes no enredo que a série está preocupada em apresentar, mas o desejo cego pelo poder, o ego enquanto domínio perverso de si mesmo e das situações, em outras palavras, um lado nada desconhecido da natureza humana. Os personagens representam pessoas. Cornet (IGN,

¹⁴⁹ CORNET, Roth. House of Cards – season 1 review. **IGN Entertainment**, São Francisco, 5 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.ign.com/articles/2013/02/06/house-of-cards-season-1-review>>. Acesso: 17 fev. 2016.

ENTERTAINMENT, 2013) acredita que essa história “destina-se a agir como uma exploração arquetípica”.¹⁵⁰

Acontece o círculo vicioso ao qual Jung (2000) se refere, onde, quanto mais a energia do ego diminui e a da sombra aumenta, mais violentamente se age para tentar sobrepor o ego ao inconsciente, na busca de manter-se o controle sobre si próprio. E vice-versa: quanto mais agressivamente se atua para deixar o ego no comando, mais a energia dele é diminuída, enquanto a da sombra aumenta. Isso enfraquece gradativamente os Underwood.

Eles se mostram mais e mais possuídos por suas sombras. Há cada vez mais fenômenos de possessão que não partem do eu, mas da esfera sombria, chegando ao ponto de, ao fim da quarta temporada, os Underwood, aparentemente, não sentirem culpa alguma pelo assassinato de alguém. Dialogando com Morin (2000), a incompreensão e a incomunicação podem impulsionar a violência, assim como esta também tem potencial para estimular a incompreensão e a incomunicação.

4.1.2 Existem dois tipos de dor

Na primeira cena da série, virando-se para a câmera, o protagonista se dirige ao público espectador e afirma: “Existem dois tipos de dor. O tipo de dor que te fortalece e a dor inútil, que é só sofrimento. Eu não tenho paciência para coisas inúteis”. Beau Willimon,¹⁵¹ o criador da série, afirma que o personagem Frank Underwood se comporta em função do que ele vê como uma dor útil ou uma dor inútil, sem pensar em ser bom ou mal. Frank, segundo ele, age apenas como uma pessoa pragmática, que faz o que precisa ser feito. Esse comportamento é consonante com a ideia de Willimon¹⁵² de que o protagonista pode ser visto como alguém otimista, no sentido de buscar realizar o que é tido pelos outros como impossível.

¹⁵⁰ Texto original: “is meant to act as an archetypal exploration”.

¹⁵¹ WILLIMON, Beau. Forget Right and Wrong: “House of Cards” is about Pragmatism and Power. Entrevista concedida a NPR. **NPR**, 14 abr. 2015. Disponível em: <<http://www.npr.org/2015/04/14/399590915/forget-right-and-wrong-house-of-cards-is-about-pragmatism-and-power>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

¹⁵² WILLIMON, Beau. In conversationn with *House of Cards* creator Beau Willimon. Entrevista concedida a Michael Eisner em 28 jun. 2014. **Aspen Ideas Festival**, Washington. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uK2xX5VpzZ0>>. Acesso em: 19 abr. 2015.

A fala do personagem principal pode servir como uma representação da mentalidade dos protagonistas da série, o casal Underwood. Se o foco deles está em possuir e conquistar cada vez mais poder, uma dor útil significa um sofrimento que é percebido como um sacrifício necessário para alcançar esse objetivo.

Um exemplo de ação fundamentada nessa mentalidade são os três abortos realizados por Claire e a sua auto-exposição revelando publicamente que foi estuprada e que abortou. Esses são exemplos de dores úteis.

Quanto mais sofrimento ela vivencia, mais o reprime e aumenta a sua agressividade, buscando manter o controle da situação para, inclusive, tentar se beneficiar com essas dores, mesmo estando enfraquecida. Essa atitude lembra o ciclo vicioso apresentado por Jung (2000), onde a constante rejeição do encontro com a própria sombra, no caso da personagem, das dores de ter abortado três vezes e de ter sido estuprada, a enfraquece, contribuindo para o aumento de comportamentos violentos. Na linha do que propõe Morin (2000), pode-se perceber como a crescente incompreensão das próprias contradições motiva a sua agressividade que, por outro lado, impulsiona a sua incompreensão, a sua incomunicação, o não-diálogo consigo mesma.

Quando a personagem imagina ter conseguido se beneficiar reprimindo as próprias fraquezas, como se pôde observar na entrevista citada anteriormente, Claire aparenta sentir mais controle e segurança, sem perceber que isso pode gradativamente destruí-la por ela se dissociar cada vez mais, reduzindo os seus diversos lados ao que é utilizável ou o que é inútil. Para Jung (2000), essa sensação é contrária à progressiva perda de controle, de autoconhecimento. Sem o diálogo com a própria sombra, não se dá uma jornada para dentro de si, que possa fortalecê-la para que se conscientize de quem é na sua essência, para que aja a partir do seu eu e não da sua sombra (CAMPBELL, 2004b; JUNG, 2000).

A personagem apresenta, retomando novamente Morin (2000), um espírito redutor, que se vê de maneira simplista, a partir do que interessa, ignorando o resto de si, a própria complexidade, quem ela é como um todo. Há uma inconsciência da necessidade de compreensão. Há, na esteira do pensamento junguiano, uma atitude unilateral. Fazendo referência a Künsch (2010), não há uma visão compreensiva de si mesmo por sequer existir uma consciência das próprias contradições.

Um exemplo do que seria uma dor inútil é o relacionamento que Frank manteve com um possível ex-amante¹⁵³ e o que Claire teve com um amante. Nota-se que os dois se sentem fragilizados quando estão perto desses dois homens. Os Underwood mostram aspectos que estão por trás da máscara que colocam no cotidiano, utilizada para se sentirem seguros, buscando agir em função dos seus objetivos. Observa-se que eles amam essas pessoas. Por outro lado, como os dois imaginam que não satisfarão as suas ambições dando uma chance para esses romances, logo se afastam dos seus amantes. Quando fazem isso, eles sofrem. Frank talvez tenha se afastado desse seu possível ex-amante para que os outros não o vissem como um político homossexual. O protagonista não se propõe a dialogar com as suas questões sexuais com o intuito de integrar esse seu lado.

Como os Underwood veem essas dores como inúteis, porque não contribuem para o objetivo do casal, os dois as ignoram, põem de volta as suas máscaras e focam, sempre de novo, no caminho em direção ao poder. Eles mostram que um comportamento implacável em momentos de vulnerabilidade são sacrifícios que fazem parte dessa trajetória.

Claire até consegue transformar essa sua dor inútil em uma dor útil quando destrói a carreira do seu amante, que é um fotógrafo, por ele ter divulgado uma foto sua dormindo na cama dele. Os Underwood revelam para a mídia que ele tirou essa foto na casa deles, a pedido do casal, e que esse fotógrafo se aproveitou da vida pública dos Underwood para se promover, publicando a foto. No final, o casal enquadra a fotografia e a leiloa, se beneficiando da situação.

Na narrativa, se vê Claire sofrendo mais vezes do que Frank. Observa-se também uma postura aparentemente mais forte, segura e, ao mesmo tempo, sombria, agressiva, racionalista, egoica, dela em relação a ele. Claire sempre aponta ter forças para motivar o seu marido a continuar a constante busca pelo poder. Talvez a sua história e o seu comportamento estejam ligados ao fato de a personagem provavelmente ter ido além de Frank na repressão dos seus sentimentos e, quem sabe?, estar mais possuída pela sua sombra do que ele. Ela o impulsiona a, junto com ela, intensificar a força das suas sombras.

¹⁵³ Não fica claro na história se Frank e o seu ex-colega do colégio militar foram amantes. Se dá a entender que sim quando o protagonista o fala que ele significou algo para Frank.

O comportamento de Claire ligado ao controle e à cobrança se conecta com a associação entre a personagem e Lady Macbeth, feita pela atriz,¹⁵⁴ por Kevin Spacey,¹⁵⁵ pelos estudos de Martin e de Scheil (2011) e de Domínguez (2015) e pelos críticos Mcnamara (LOS ANGELES TIMES TELEVISION CRITIC, 2013), Ostrow (DENVER POST, 2013) e Stanley (NEW YORK TIMES, 2013).

Frank fala que “a estrada em direção ao poder é pavimentada por hipocrisia e baixas. Nunca remorso”.¹⁵⁶ O arrependimento a que Frank se refere nessa frase é o de ter atrapalhado o negócio do seu amigo Freddy.

Freddy, antes de ter uma churrascaria, a qual o personagem principal frequenta, fazia parte de uma gangue e foi preso. Com o intuito de prejudicar Frank, o lobista Remy Danton expõe o passado de Freddy, anunciando para a mídia que Frank, no momento vice-presidente, frequenta a churrascaria de Freddy, ou seja, de uma pessoa que foi criminosa. Essa exposição foi prejudicando o seu negócio ao ponto de ele sentir necessidade de fechar a sua churrascaria.

Nessa frase, Frank indica que as suas atitudes hipócritas podem envolver baixas, como a perda de uma amizade, mas que elas se mostram necessárias para que o caminho em direção ao poder seja trilhado. Não há espaço para sentir culpa, arrependimento, remorso. Mesmo que acredite que esse comportamento contribua para alcançar o poder, sem dialogar com a sua sombra, ele fica cada vez mais possuído por ela. Essa atitude estagna o seu desenvolvimento e, ao contrário do que pensa, Frank perde cada vez mais poder, se enfraquecendo progressivamente.

O protagonista leva consigo essa filosofia de modo cada vez mais profundo e intenso, o que o vai tornando cada vez mais hipócrita e tendo cada vez mais baixas. Como já apontado, Jung (2000) diz que à medida que a pessoa vai sendo possuída pela sombra, ela vai caindo cada vez mais nas próprias armadilhas. No final da quarta temporada, ele acumulou tantos atos violentos e hipócritas, que corre um grande risco de a mídia desmascará-lo, considerando que existem diversas ações que o incriminam. A solução que Frank encontra para que isso não aconteça é ser o mais dissimulado que consegue, dizendo

¹⁵⁴ D’ADDARIO, Daniel. Yes, “House of Cards” is our Shakespeare, 14 fev. 2014. **Salon**. Disponível em: <http://www.salon.com/2014/02/14/yes_house_of_cards_is_our_shakespeare/>. Acesso em: 21 out. 2015.

¹⁵⁵ KEVIN SPACEY. Kevin’s Spacey’s old-Hollywood values shape cutting-edge *House of Cards*. Entrevista concedida a David Zurawik em 10 fev. 2014. **The Baltimore Sun**. Baltimore, 10 fev. 2014. Disponível em: <http://articles.baltimoresun.com/2014-02-10/entertainment/bal-kevin-spacey-house-of-cards-20140208_1_cards-rdquo-cardsrdquo-kevin-spacey>. Acesso em: 15 fev. 2015.

¹⁵⁶ Texto original: “the road to power is paved with hypocrisy and casualties. Never regret”.

que vai proteger o povo contra terroristas, quando ele mesmo se torna um terrorista manipulando os estadunidenses a partir do medo. Os Underwood sentem a necessidade de se transformarem em terroristas com o objetivo de se manterem no poder, no controle de tudo e de todos, inclusive, e, especialmente, de si próprios.

Para expressar qual a sua concepção de poder, no segundo episódio da primeira temporada, após uma conversa com o lobista Remy Danton, fazendo referência a ele, o protagonista fala em um aparte:

Que desperdício de talento. Ele escolheu dinheiro ao invés de poder. Nessa cidade, um erro que quase todos cometem. Dinheiro é a grande *McMansion* em Saratoga¹⁵⁷ que começa a cair aos pedaços depois de dez anos. Poder é aquele edifício de pedra antigo que perdura por séculos. Eu não consigo respeitar quem não enxerga a diferença (FRANK UNDERWOOD, EPISÓDIO 2).¹⁵⁸

Remy é um lobista¹⁵⁹ da SanCorp, uma companhia de gás natural. Ele e a sua empresa contribuem financeiramente para as campanhas políticas que Frank promove. Em troca, o protagonista o auxilia a criar leis que regulem as perfurações de gás natural.

Na mente dos Underwood, as necessidades humanas do dia a dia ou a breve existência de cada um podem ser pequenas, quando se pensa em permanecer na memória dos outros após a morte, sendo lembrado como alguém poderoso, com uma imagem construída a partir da persona desse indivíduo (JUNG, 2000) O protagonista fala que “não somos mais ou menos do que escolhemos revelar”.¹⁶⁰

O objetivo dos Underwood é “mais do que ser visto, ser significativo” (CLAIRE UNDERWOOD). Afinal de contas, como Frank diz, o poder é o que continua vivo

¹⁵⁷ *McMansion* é um termo pejorativo que se refere a uma casa grande que pode ser genérica em estilo e que representa um bom valor em termos do seu tamanho. Este tipo de casa é construído para fornecer aos proprietários de classe média e/ou alta a experiência de morar em uma casa de luxo que anteriormente era acessível apenas para pessoas de alta renda. O termo *McMansion* remete aos restaurantes de *fast food* McDonald's, uma vez que estas casas representam a produção em massa de mansões e também um consumo excessivo eventualmente associado ao McDonald's. Saratoga é uma cidade turística, com casas sofisticadas, em Nova York.

¹⁵⁸ Texto original: “Such a waste of talent. He chose money over power. In this town, a mistake nearly everyone makes. Money is the McMansion in Saratoga that starts falling apart after 10 years. Power is the old stone building that stands for centuries. I cannot respect someone who does not see the difference.” (FRANK UNDERWOOD, EPISÓDIO 2)

¹⁵⁹ O lobismo é uma atividade de pressão de um grupo organizado sobre políticos e poderes públicos. Sem buscar ter um controle formal do governo, o lobista visa exercer influência em tomadas de decisões políticas, em conformidade a uma orientação e interesse, seja ele social ou econômico.

¹⁶⁰ Fala original: “We aren't more or less than we choose to reveal.” (FRANK UNDERWOOD)

metaforicamente em edifícios de pedra, que têm potencial para aguentar eventualidades do cotidiano.

O casal acredita que o poder pede resistência para se manter, como a força de uma pedra dura, fria, remetendo à descrição que Robin Wright faz de Claire Underwood como alguém blindada.¹⁶¹ Para possuí-lo, não é permitido ser instável como uma *McMansion* e correr o risco de se desfazer em uma década, de perder o poder em pouco tempo e, desse modo, ser esquecido após a morte.

A mentalidade dos protagonistas parte do princípio de que, se a meta é transcender a efemeridade de uma vida, não se pode sucumbir às inseguranças e incertezas humanas. Esse pensamento pode ser visto como uma ilustração mais uma vez da ideia künschiana (2010) de incompreensão, de não se abrir para um diálogo com fragilidades internas, com as próprias limitações. Frank compara as suas fraquezas humanas, fisiológicas, à ideia de poder, dizendo: “Poder é a minha fome. Combate é o meu sono. Sangue é o meu oxigênio. Política é o meu sangue. Sono é o meu inimigo. Meus inimigos são a minha comida”.¹⁶²

Essa mentalidade está em oposição ao posicionamento de alguém que se dispõe a trilhar uma jornada de autoconhecimento, considerando que esse caminho abarca, como Jung (2000) afirma, a aceitação das próprias insuficiências e impotências. O comportamento dos Underwood se deixa de algum modo entender por meio da afirmação do ator Kevin Spacey (ELETTRONIC URBAN REPORT, 2014) de que a proposta da história é mostrar que, mesmo que os representantes de um país tentem transmitir uma imagem de total segurança, força, indestrutibilidade e sempre certeza do que se faz, eles são humanos.

Jung (2011a) acrescentaria que é irreal a tentativa de se ser perfeito, de viver em função de uma imagem criada com o intuito de se ser lembrado a partir dessa máscara, de uma persona, que esconde o que o próprio indivíduo enxerga como imperfeições, como o que não se quer enxergar, como sombra.

¹⁶¹ WRIGHT, Robin. House of Cards season 3: Claire Underwood is based on an eagle, says Robin Wright. Entrevista concedida a The Independent. **The Independent**, 2 mar. 2015. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/house-of-cards-season-3-claire-underwood-is-based-on-an-eagle-says-robin-wright-10080774.html>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

¹⁶² Texto original: “Power is my food. Combat is my sleep. Blood is my oxygen. Politics is my blood. Sleep is my enemy. My enemies are my food.” (FRANK UDNERWOOD)

4.1.3 Anel na madeira

Frank constantemente bate duas vezes o seu anel de formatura na madeira quando realiza algo, como, por exemplo, quando se beneficia em alguma negociação. Essas suas “batidinhas” se transformaram em uma marca da série. No penúltimo episódio da primeira temporada, ele conta que foi o seu pai que lhe ensinou a bater a mão duas vezes na madeira. O protagonista explica que o seu pai acreditava que o sucesso é uma mistura de preparação e sorte, dois fatores que, de acordo com Frank, o pai dele não teve. Dessa maneira, batendo a mão duas vezes em uma mesa de madeira, a pessoa tanto caleja as juntas, estando, desse modo, preparada para não se machucar em uma eventual briga, quanto fica com sorte por ter batido na madeira. No entanto, o protagonista não bate as juntas na mesa. Ele não as caleja. Ao invés disso, ele bate o anel que recebeu quando terminou um ciclo da sua preparação acadêmica.

Interessante observar que, mesmo que o personagem principal fale diversas vezes sobre o seu pai como alguém desprezível, ele sempre bate na mesa quando realiza algo que o beneficie, remetendo ao pai.

Existem dois momentos em que esse anel aparece com mais evidência. Um deles é quando Frank o enterra no solo onde o seu tataravô lutou. Ele faz isso quando está em um evento em memória à Guerra Civil dos Estados Unidos da América (1861-1865) onde é feita uma encenação de uma das suas batalhas. Em uma visita guiada pelo lugar onde essa luta aconteceu, os organizadores do evento fazem uma surpresa para o protagonista lhe contando que uma das pessoas que lutou nessa batalha foi o seu tataravô, que acabou falecendo nela. Eles lhe apresentam o ator que representa o homem no evento e o homem lhe conta como o seu tataravô morreu.

Frank aparenta se sentir tocado por saber essa informação e, disfarçadamente, no encerramento do evento, enterra o seu anel no solo do lugar em que a batalha aconteceu, em que o seu antepassado faleceu.

O seu tataravô aparece em diversas alucinações que Frank começa a ter na quarta temporada. O protagonista tem essas alucinações principalmente quando está sedado esperando para receber um transplante de fígado.

No final da segunda temporada, quando o protagonista alcança o seu objetivo de se tornar presidente, ele está sem o seu anel, por tê-lo enterrado. Por isso, antes de entrar na sala presidencial pela primeira vez, Claire lhe dá um novo anel, idêntico ao primeiro. Ele

entra, admira a mesa do presidente, olha para o público espectador, e bate nela duas vezes. O que esse anel representa também contribui para a compreensão das origens do protagonista, de como elas estão presentes na sua personalidade e no seu comportamento.

Mesmo que ele responsabilize o seu pai pela sua infância sofrida, por vê-lo como um pai incompetente, a sombra de Frank, que aparenta se inserir nesse passado, aparece nos momentos em que ele realiza algo que o beneficie. Nesse sentido, a incessante busca do personagem principal pelo poder parece estar relacionada a ele ter se sentido impotente na sua infância por, citando o pensamento do seu pai, depender de alguém que não se preparou para uma briga, briga essa que provavelmente o teria destruído.

Frank não dá espaço para uma conversa com o sofrimento vivido no seu passado. Se ele fizesse isso, como Jung (2000) afirma, estaria sujeito a entrar em contato com as suas vulnerabilidades, as suas impotências, e, provavelmente, a criticar a sua busca por controle total e absoluto (KÜNSCH, 2014).

A sombra de Claire, como no caso de Frank, também parece ter raízes na sua juventude. Em um passeio, vendo uma garota sozinha lendo um livro, Adam, o amante de Claire, diz-lhe que aquela garota remete a ela antes de conhecer Frank por parecer ser curiosa, sozinha, absorvendo tudo. A personagem fala que nem ela nem Frank estavam interessados na garota que ela era. Claire diz que desejava ser mais do que uma observadora, mais do que ser vista. Ela queria ser significativa.

À medida que Adam insiste que a essência de Claire se assemelha à imagem da mulher que os dois viram e fotografaram, eles discutem por ela dizer que nem todos podem ser livres como Adam é. Claire diz que se sente atraída por esse lado do seu amante. Ele responde que ela tinha uma escolha e que escolheu não ser livre. Ela não se deu a liberdade de viver em função da sua essência (CAMPBELL, 2004a), da sua bem-aventurança, do brotar da sua sabedoria transcendente interior.

No dia seguinte a essa discussão entre Claire e o seu amante, Frank manda uma mensagem à esposa, dizendo que o político Peter Russo morreu, o que auxilia no caminho do casal em direção ao poder. Quando Claire recebe essa mensagem, ela vai em direção ao marido. Antes disso, a personagem faz um origami de cisne, que, representa liberdade,¹⁶³ na parte do rosto da garota da fotografia que ela tirou e imprimiu.

¹⁶³ SIGNOLOGY. **Crane Symbol**. Disponível em: <<http://www.signology.org/bird-symbol/crane-symbol.htm>>. Acesso em: 16 jun. 2016.

Os Underwood tentam resolver suas questões interiores buscando mudar o seu mundo exterior. Por outro lado, essas questões continuam presentes dentro deles cada vez mais fortemente, apossando-os. O desejo de possuir mais poder se dá na tentativa de encobrir, reprimir, a impotência cada vez maior dos Underwood. Essa ambição indica aumentar nos personagens à medida que os dois se mantêm resistindo em integrar as próprias sombras e, dessa maneira, não transformam o modo como se veem. Eles, mais uma vez, não iniciam uma jornada de autoconhecimento. Apontam não se responsabilizam por se conscientizarem do que lhes desequilibra interiormente e por se modificarem incorporando os aspectos pessoais que lhes inquietam. Se Frank e Claire buscassem se equilibrar, não se perturbariam mais com essas suas características. Ao contrário, o casal aparenta projetar as suas questões psíquicas no mundo exterior, o culpando pela existência delas, e buscam mudá-lo para que não se sintam mais inquietos. No terceiro episódio da segunda temporada, em uma discussão com a Secretária de Estado do Estados Unidos da América, Catherine Durant, Frank fala para ela que, “se não gosta de como a mesa está arrumada, vire a mesa”,¹⁶⁴ ao invés de tentar perceber e modificar o que está em desequilíbrio nela. Essa frase de Frank ilustra o seu comportamento.

Essa mentalidade do protagonista representa o contrário da ideia de Campbell (2004b) de que a Jornada do Herói, o processo de aprendizado, engloba abrir mão de ideias de si mesmo que não fazem sentido.

Em oposição, ao invés de deixar morrerem noções internas que não fazem mais sentido para os Underwood, eles buscam resolver as questões da psique destruindo o que se enxerga como ameaçador no mundo exterior, o que, na visão do casal, pode caçá-los. Metaforicamente, não se transforma um fenômeno refletido por um espelho destruindo o espelho e não acessando o fenômeno em si.

4.1.4 Apartes de Frank e Claire misteriosa

O protagonista se dirige ao público apresentando aspectos do seu lado sombrio, como os críticos Stanley (NEW YORK TIMES, 2013), McNamara (LOS ANGELES TIMES TELEVISION CRITIC, 2013), Seitz (VULTURE, 2013) e Ostrow (DENVER POST, 2013) descrevem, transmitindo raiva, depressão, fúria, sarcasmo e cinismo.

¹⁶⁴ Texto original: “if you don’t like how the table is set, turn over the table” (FRANK UNDERWOOD)

O protagonista é sempre sincero quando se direciona ao público. Esse fato é reforçado pela afirmação do ator de que, quando dialoga com o espectador, ele visualiza estar falando com alguém da sua confiança. O crítico Ostrow (DENVER POST, 2013) acrescenta que Frank conversa com o espectador de modo confidencial. Ele apresenta pensamentos seus que não são revelados aos outros, que vão além da sua persona (JUNG, 2000). Frank não fala com o público buscando transmitir algum tipo de imagem específica, como ele faz em relação aos outros. Ele dialoga de forma aberta, sem esconder nada.

Como Willimon¹⁶⁵ aponta, o aparte amplifica o drama por ser uma dramatização do pensamento inconsciente de Frank. Aqui, nesses momentos, o protagonista é apresentado de modo sincero na sua mais profunda complexidade.

Frank conversa com o espectador quando está se sentindo seguro, confiante, acreditando que está no controle por agir em função do seu lado racional, do ego, conseguindo reprimir o que não quer enxergar em si mesmo, o que ele acredita que o atrapalha no seu caminho em direção ao poder. Ele raramente fala com o espectador quando está se sentindo mal, vulnerabilizado, sem saber como agir. Uma exceção é quando ele pergunta ao público por que está olhando para ele depois que ele briga com a Claire.

A partir da terceira temporada da série, por exemplo, ele praticamente não se direciona ao público. Nesse ponto, os Underwood chegaram à presidência, que era o objetivo inicial do casal, e começam a sentir necessidade de se sacrificarem cada vez mais para se manterem no poder. À medida que eles adquirem mais poder, as suas ações englobam sofrimentos intensos. Eles, como já apontado repetidas vezes, vão sendo progressivamente possuídos pela sombra, tendo cada vez mais dificuldade em não se fragilizarem.

Claire, por outro lado, é mostrada de modo oposto a Frank. Durante a história, são pinceladas experiências intensas que a personagem vivenciou e que são escondidas por ela. A existência delas dá a entender que Claire é muito mais complexa do que a máscara que ela mostra ao seu mundo exterior. Ela esconde o que não quer que saibam sobre ela. Caso descubram segredos seus, ela se esforça para controlar como eles serão revelados para não manchar a imagem que os Underwood constroem de si próprios.

Como uma águia, remetendo à associação feita pela atriz Robin Wright,¹⁶⁶ Claire busca ver e saber tudo o que está acontecendo ao seu redor, sem que percebam o que

¹⁶⁵ WILLIMON, Beau. Beau Willimon CC'99, SOA'03 Q&A. **Columbia College Alumni Association**, 24 mar. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QbD1q6cQji8>>. Acesso em: 16 nov. 2015.

acontece no seu interior, as suas incertezas, os seus traumas ou sofrimentos. Como diz a crítica McNamara (LOS ANGELES TIMES TELEVISION CRITIC, 2013), ela ocupa o silêncio com ferocidade. Ela procura ter um olhar diferente dos outros.

4.2 Arquétipos, sombra e identificação

4.2.1 O poder em *House of Cards*

Como dito repetidas vezes, o poder, ou a busca desenfreada por ele, constitui um dos temas principais da série estadunidense *House of Cards*. A ideia de poder é algo mítico e arquetípico. Campbell (1990) afirma que os mitos são histórias sobre deuses, que são personificações de um poder motivador. Os mitos são metáforas das potencialidades do ser humano, bem como de seus limites e desvios. Com os mitos, como se sabe, navega-se no terreno das linguagens simbólicas.

Essa noção de poder, que é fundamental para a Jornada do Herói, para o processo de autoconhecimento, está em oposição ao que é mostrado na tradução contemporânea de *House of Cards*. Os Underwood se recusam a percorrer essa jornada para dentro de si. O casal se fundamenta no que Campbell (1990) chama de poder intencional.

Os dois são construídos de modo similar à maneira como ele descreve o personagem Darth Vader. Campbell chama atenção para a realidade de que a consciência é um órgão humano secundário e é necessário que ela se entregue a servir a sua humanidade. Se isso não acontece por ela ser sido colocada no comando, utilizando como metáfora Darth Vader, o fruto da não entrega do consciente é uma pessoa como o personagem, alguém que “se reduz ao lado consciente das suas intenções” (CAMPBELL, 1990, p. 161), que “alistou-se em um programa de vida que não é, em absoluto, aquilo em que o corpo está interessado” (CAMPBELL, 1990, p. 161).

Este pensamento de Campbell pode ser visto na quarta temporada de *House of Cards* quando, como foi citado anteriormente, Frank começa a ter alucinações. Nelas, o protagonista se vê em situações de conflitos violentos com as principais pessoas que participaram dos seus atos mais sombrios, como Claire Underwood, Zoe Barnes e Peter

¹⁶⁶ SPACEY, Kevin; WRIGHT, Robin. Interview 2014: *House of Cards*. Entrevista concedida a **Reality Heroes** em 29 mai. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SrFz9WliqXI>>. Acesso em: 12 mai. 2015.

Russo. Quando o protagonista tem estas alucinações enquanto está sedado, o seu corpo se fragiliza e ele convulsiona.

Como Darth Vader, os Underwood se comportam em função de programas que enxergam como necessários para possuírem cada vez mais poder. Eles apontam se apoiar na lei de que é necessário caçar para não ser caçado, na visão de que existem somente dores úteis e inúteis, de que o que não aparenta contribuir na busca pelo poder deve ser reprimido. Como Frank fala para Claire, na sua mente, o que requer coragem é manter a boca calada ao invés de expressar os próprios sentimentos. O lado sombrio dessa busca insaciável pelo poder fica mais claro e evidente no item seguinte, que trata do aspecto monstruoso dos Underwood.

4.2.2 O lado monstruoso dos Underwood

O modo como a série apresenta a busca dos protagonistas pelo poder é, como a esta altura já sabemos, por meio do seu lado sombrio. Dialogando com a visão que Campbell (1990) tem de Darth Vader, como este, os Underwood também indicam ser gradativamente tomados por uma força monstruosa. O casal insiste de modo implacável em programas cristalizados, se sujeitando a se dissociar, se desequilibrar, e ser possuído pela força instintiva da sombra. Em *House of Cards*, ela se manifesta no comportamento agressivo tanto de Frank quanto de Claire.

A intensa presença do aspecto instintivo dos personagens pode ser observada na ideia do protagonista de que os dois não são assassinos, mas, sim, sobreviventes. A concepção de Frank, de que os dois são sobreviventes, lembra de perto a noção de Hobbes (2008), de que o homem é lobo do próprio homem, de que ele caça para não ser caçado.

Essa ideia dialoga com o pensamento de Frank, que ele metaforiza quando fala para o público espectador que “um leão não pede permissão antes dele comer uma zebra. Os leões não sabem falar e as zebras não vão escutar”.¹⁶⁷ Esse modo de pensar do personagem parte da sua esfera sombria.

A fala de Frank citada no segundo capítulo, de que o casal, ao invés de se submeter ao terror, cria o terror, aponta o quão possuído pela sua sombra ele está. Os Underwood decidem juntos se transformarem em terroristas com o intuito de não

¹⁶⁷ Texto original: “A lion doesn’t ask permission before he eats a zebra. The lions cannot talk and zebras will not listen.” (FRANK UNDERWOOD)

permitirem que outros tirem o poder deles. Os protagonistas percebem esse risco quando o jornalista Tom Hammerschmidt, que os investiga nessa temporada, após coletar informações sobre os crimes que o casal cometeu no caminho em direção ao poder, ameaça denunciá-lo.

Conversando com a perspectiva sombria que Frank apresenta da realidade, Freud (2011) afirma que o ser humano é instintivamente agressivo. Ele acrescenta que, na maior parte dos casos, esta agressividade está vinculada a algum intuito cujo objetivo poderia ter sido alcançado de maneira mais flexível, menos rígida. Esta noção de Freud aplica-se no caso de Frank e Claire pelo comportamento dos dois se tornar mais violento à medida que se recusam cada vez mais a dialogar com questões internas como, por exemplo, experiências vivenciadas na infância e na juventude, citadas anteriormente neste capítulo.

Da mesma maneira que os Underwood podem agir de forma extremamente agressiva, sendo capazes de matar outras pessoas, eles também demonstram ter sentimentos de culpa ou amor. Fazendo referência à afirmação da crítica Cornet (IGN, ENTERTAINMENT, 2013), a construção desses personagens vai além dos seus lados monstruosos. Como outros protagonistas de séries estadunidenses contemporâneas em destaque apresentados no segundo capítulo, os Underwood são construídos de modo complexo, englobando diversas das contradições humanas, ainda que, como tem-se argumentado, haja um claro predomínio de seu lado sombrio.

Todavia, eles não seguem o caminho em direção ao poder sem sentirem dor. O casal sofre por se comportar cada vez mais contra a sua natureza humana. Se não sentissem dor, se fossem somente maus, não precisariam se basear em programas, como o de que existem dores úteis e inúteis, para tentar controlar o sofrimento. Razão e consciência, portanto, não desaparecem desse diálogo difícil com a vida e com as artimanhas do poder.

À medida que os Underwood se esforçam para ter cada vez mais poder e controle das suas intenções, eles vão se dissociando, se dessensibilizando, agindo cada vez mais a partir da esfera sombria. Conversando com o pensamento de Morin (2000), o comportamento crescentemente agressivo dos protagonistas aumenta a incompreensão deles consigo mesmos e com o mundo exterior. O oposto também acontece, de modo que essa dinâmica se torna um ciclo vicioso.

4.2.3 Identificação

O esforço progressivo dos Underwood de usar o controle, de deixar o ego em posição de comando, para mascarar feridas psíquicas profundas, pode contribuir para que o público se sinta atraído pelos dois, pelo fato de, como Vogler (2007) sublinha, esse comportamento expressar uma humanidade que auxilia na identificação do espectador. A presença de carências internas na construção dos personagens é fundamental para esse processo de identificação.

Os protagonistas de *House of Cards* e das séries citadas no segundo capítulo representam políticos corruptos, mafiosos, traficantes, nobres que matam uns aos outros pelo poder, que possivelmente são vistos no cotidiano como absolutamente maus. Considerando que os personagens de *House of Cards* e dessas outras produções semelhantes são construídos de maneira complexa, humana, não sendo mostrados apenas como violentos e ponto – ainda que esse lado do sonho do poder, que é no fundo o sonho arquetípico, de todos nós, aparecer com maior evidência –, o público encontra elementos para se identificar com eles, em suas luzes (lá onde razão e consciência parecem querer imperar) e também sombras (o lado sombrio de todos nós que neles se manifesta).

Para Vogler (2007), essa identificação não tem a ver com o personagem ser bom ou mau, simpático ou antipático. Quando faz o aparte, por exemplo, Frank se abre para o público compartilhando o seu lado sombrio, o que motiva quem o assiste a se identificar com ele, possivelmente por projetar nele o próprio aspecto sombrio. Esse artifício provavelmente intensifica o envolvimento do espectador por motivá-lo a sentir-se cúmplice, um co-conspirador, alguém que faz parte dos planos, estratégias e atos sombrios de Frank.

Nos apartes ou em breves momentos em que ele e Claire não estão focados em possuir poder ou quando se sentem fragilizados, são reveladas pistas de aspectos dos protagonistas que eles não expressam.

Um raro momento em que Claire se abre, onde é apresentada uma dica de como ela se sente, é quando ela está doando sangue para contribuir para a campanha de reeleição de Frank, mesmo tendo sido demitida recentemente pelo seu marido, perdendo o seu cargo de embaixatriz. Enquanto doa sangue, Claire conversa com o escritor Thomas, personagem citado no segundo capítulo, dizendo-lhe que se sente como se estivesse em uma ponte onde

se “examina e se dá um passo para trás”¹⁶⁸. Ela continua a sua fala dizendo que quando Frank a pediu em casamento, Claire disse “sete anos. Se ainda estiver bom, outros sete. Se não... Todos sete anos. Eu não odeio fazer campanhas. O que eu odeio é o quanto eu preciso de nós. Eu não pulei. Eu não dei um passo para trás. Eu não...”¹⁶⁹. Ela não termina a frase e desmaia.

Essas pistas servem como ferramentas para que esses personagens se tornem, na expressão de Vogler (2007), relacionáveis. Esse artifício permite que os Underwood sejam apresentados na sua complexidade, colaborando para que quem os assiste consiga sentir compaixão por eles e, desse modo, de alguma forma, compreendê-los. Essa empatia é possível porque, como ocorre nas narrativas, o público é capaz de se colocar no lugar deles.

Ainda segundo Vogler (2007), a empatia pelos protagonistas atrai os espectadores por possibilitar que estes projetem neles questões psíquicas que não conseguem explicar ou administrar em si mesmos, para, assim, fazendo referência a Künsch (2010), darem sentidos possíveis à sua própria vida.

Como se pode observar no *House of Cards Wikia*, e isso é algo já citado no segundo capítulo, o público se sente tão intrigado e curioso para conectar informações, buscando conhecer mais profundamente como os personagens são construídos, que colaboram uns com os outros no desenvolvimento de uma enciclopédia virtual com o intuito de compreendê-los na sua complexidade.

Dialogando com as proposições de Jung (2000), Campbell (2004b) e Vogler (2007), de que o ser humano tende a fugir do encontro com os próprios monstros, é possível pressupor que diversas pessoas se sintam provocadas pelo comportamento dos Underwood por se identificarem com o receio que eles mostram de encarar a própria sombra, com o medo de sentirem-se impotentes.

Como o casal, fazendo de novo referência a Jung (2002), diversas vezes pessoas também se voltam para o mundo exterior, com o objetivo de encobrir, reprimir, as feridas com as quais não querem mexer. Desse modo, as ações de Frank e Claire auxiliam na identificação de quem os assiste. Os Underwood representam a maioria dos indivíduos que,

¹⁶⁸ Texto original: “Look over and step back.” (CLAIRE UNDERWOOD)

¹⁶⁹ Texto original: “Seven years. If it’s still good, another seven. If not... Every seven years. I don’t hate campaigning. What I hate is how much I need us. I didn’t jump. I didn’t step back. I didn’t...” (CLAIRE UNDERWOOD)

aludindo ao pensamento de Campbell (1990) e Jung (2000), deixou de ouvir a si mesmo enquanto chamado para a trajetória em busca de si mesmos enquanto humanos, para se preocupar fundamentalmente em como se adequar ao mundo exterior. Ao invés de tentar se fortalecer desenvolvendo as próprias potencialidades, grande parte das pessoas busca possuir poder se fundamentando no que imagina que o mundo espera de cada um, como fazem os protagonistas de *House of Cards*.

Esse comportamento pode ser observado em Frank na cena em que Thomas reclama que o protagonista não dá informações para serem escritas no livro que sejam verdadeiras, só as que convêm, que se mostram como boas para a imagem pública do casal. Frank responde: “Você não sabe como é seguir a vida se preocupando com possíveis ameaças. Ter segredos que ninguém entenderia”.¹⁷⁰ Thomas compartilha um segredo seu, que o livro que o deixou famoso é um plágio, e, com isso, o protagonista se sente à vontade para dizer para Thomas a frase abaixo:

Eu sempre tive vergonha dela ter dito sim quando a pedi em casamento. Eu não achava que eu a merecia. Eu posso te dizer isso, não haveria Casa Branca sem Claire. Eu era metade do homem que sou antes de conhecê-la. Mas mesmo assim eu tenho sido egoísta me alimentando dela do jeito que eu tenho feito. Ela me conhece mais do que eu me conheço. Rabisca isso (FRANK UNDERWOOD, CAPÍTULO 33).¹⁷¹

Levando em conta que a adaptação que Vogler faz da Jornada do Herói para a produção de roteiros é largamente conhecida na indústria cultural como uma ferramenta útil para a construção de personagens que atraiam o público, como ele mesmo aponta no seu livro *A Jornada do Escritor* (1998), é de se supor que os roteiristas de *House of Cards* e os das séries citadas no segundo capítulo se apoiem nessa estrutura, considerando que os produtores criam os protagonistas apostando na boa aceitação dessas produções por parte do público.

¹⁷⁰ Texto original: “You don’t know what is like to go through life looking over your shoulder. Having secrets no one would understand.” (FRANK UNDERWOOD)

¹⁷¹ Texto original: “I’ve always been ashamed she said yes when I asked her to marry me. I didn’t think I deserved her. I can tell you this, there would be no White House without Claire. I was half the man before I met her. But still I’ve been selfish feeding off her the way I have. She knows me better than I know myself. Scribble away.” (FRANK UNDERWOOD, EPISÓDIO 2)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta etapa final do trabalho recordam-se a sua indagação inicial, a sua hipótese e os seus objetivos para observar se foi feita uma trajetória de pesquisa e construída uma reflexão que aponte sentidos possíveis para a questão, se a hipótese levantada se mostra pertinente, e se os objetivos desta pesquisa foram alcançados.

Como foi apresentada no início do trabalho, a questão que motiva esta pesquisa se refere ao que pode estar motivando a significativa procura por séries estadunidenses em destaque na contemporaneidade.

A hipótese que se sugere é a de que essas produções estão em evidência por se mostrarem atraentes ao público por este se identificar com os seus protagonistas. Mais especificamente, supõe-se que esta atração e identificação se dê, tanto no caso do objeto deste estudo, a versão atual de *House of Cards*, quanto nessas outras séries, por estes personagens serem construídos revelando aspectos sombrios da psique humana. Parte-se da ideia de que o conteúdo dessas produções se deixa mostrar predominantemente no comportamento e nas falas dos seus personagens principais.

Com o objetivo de tecer uma reflexão que proporcione sentidos possíveis para a questão apresentada, a metodologia abarca a observação da série estadunidense *House of Cards*, do seu contexto de produção e distribuição, e da construção dos seus protagonistas. Essa etapa da metodologia aparece no primeiro e no segundo capítulos deste trabalho.

Tendo a compreensão como método, o esforço interpretativo é fundamentado no diálogo entre saberes, incluindo o campo dos saberes arquetípicos e míticos, tendo como proposta uma visão multiperspectivada do fenômeno estudado. A apresentação das noções que constituem o referencial teórico a partir de uma conversa entre elas aparece

principalmente no terceiro capítulo, que serve de fundamentação para a interpretação realizada no quarto capítulo.

O método da compreensão também está presente na busca por indicar sentidos possíveis para a questão que guia este estudo ao invés de tentar respondê-la definitivamente, em forma de explicação única, absoluta. Este posicionamento engloba a noção de que a tentativa de explicar o fenômeno estudado limita a compreensão que se pode ter dele.

O caráter ensaístico desta dissertação está ligado à visão compreensiva pelo ensaio se apresentar como uma forma de expressão dialógica, levando em consideração tanto a responsabilidade acadêmica quanto as possibilidades interpretativas proporcionadas pela narrativa, pelo uso de metáforas, por um tratamento de forma não reducionista da questão de pesquisa, do estudo de seu objeto. Embora não se tenha assumido nesta pesquisa o propósito de aprofundar o gênero ensaístico, convém reforçar que o ensaio (na linha do que propõem Montaigne, Adorno, Flusser, Català e outros) constitui um dos objetos de estudo do grupo de pesquisa “Comunicação, Diálogo e Compreensão” e de seu projeto “A compreensão como método”.

A interpretação é feita no quarto capítulo a partir da identificação, em diversas cenas e falas dos Underwood nas quatro primeiras temporadas da série, de como elementos mítico-arquetípicos, especialmente a sombra, se mostram no comportamento do casal.

Mantendo o foco no tema da pesquisa, as séries estadunidenses atuais, sempre que possível são indicados aspectos semelhantes de Claire e Frank em relação aos protagonistas de outras séries. Esses apontamentos foram feitos principalmente no final do segundo capítulo. Na interpretação retomam-se essas pontuações mostrando como a presença da sombra na construção dos Underwood também pode ser vista nos protagonistas das séries *The Sopranos*, *Game of Thrones* e *Breaking Bad*, citadas nos dois primeiros capítulos.

O apoio na adaptação que Vogler faz da Jornada do Herói na produção de roteiros contribui para a percepção de que, como se supôs no início da pesquisa, a procura, a atração e a identificação do espectador com a tradução estadunidense de *House of Cards* e as outras produções apresentadas neste trabalho estão vinculadas à revelação de elementos arquetípicos, especificamente do arquétipo da sombra, na construção dos seus personagens principais.

Temas como a sombra e o poder, que constituem a essência tanto dos protagonistas de *House of Cards* quanto das outras séries citadas, são questões de natureza arquetípica, do humano, que fazem parte do inconsciente coletivo.

A dificuldade de dialogar com a sombra, a busca pelo poder na tentativa de fugir da sensação de impotência, decorrente do encontro com a sombra, são tendências do ser humano. Narrativas que possibilitam descobrir significados para questões como essas se mostram atraentes pelo ser humano conseguir suprir a sua necessidade de expressar o que a razão não explica.

Tendo a compreensão como método, buscou-se durante toda a pesquisa apontar sentidos pertinentes à questão levantada neste trabalho ao invés de procurar saber o porquê das séries estadunidenses atuais estarem em evidência. Se este fosse o intuito, este seria um estudo de recepção. No entanto, esta não é a proposta desta investigação.

Nesse aspecto, há um reconhecimento de que, em alguns momentos desta pesquisa, o autor não consegue talvez manter a coerência necessária na manutenção de uma atitude compreensiva, tentando explicar, definir, conceituar, fechar os sentidos do fenômeno observado. É necessário sublinhar que esse desvio não é intencional.

Por outro lado, esse desvio pode ser visto pelo leitor como um exemplo da dificuldade de se ter uma visão compreensiva e, ao mesmo tempo, de como o hábito do uso predominante da razão, em sua forma reducionista, não-dialógica, reduz o conhecimento do fenômeno investigado. Quando é realizada uma interpretação essencialmente mítico-arquetípica, que é a proposta deste estudo, o leitor pode observar a importância da compreensão, como este tipo de perspectiva é mais ampla do que quando se supervaloriza a razão.

Como se observa no estado da arte de *House of Cards*, apontado no segundo capítulo, há diversas abordagens possíveis sobre este objeto. Os temas das pesquisas citadas, no entanto, por escolha, não foram investigados a fundo. Buscando ter um olhar amplo do fenômeno estudado, se traz para a interpretação elementos como o mito e a visão do inconsciente, dos arquétipos e da sombra.

Uma perspectiva arquetípica, mítica, complexa e compreensiva se justifica por apontar possibilidades para uma pesquisa aprofundada da narrativa e da construção dos personagens dessas produções.

A pertinência desse tipo de perspectiva pode ser observada no uso que Jung (2011b) faz da representação de Wotan para compreender o contexto da Alemanha em

1936. A importância desta interpretação mítica-arquetípica realizada por ele se mostrou ainda mais consistente quando, após a Segunda Guerra Mundial, Jung (2011b) percebe que o que ele previu se concretizou.

Nesta pesquisa, tendo a compreensão como método, buscou-se atingir uma visão aprofundada dos personagens estudados, considerando que revelam características inerentes ao próprio ser humano. Essa perspectiva compreensiva segue na direção contrária da superficialidade, do julgamento, do racionalismo. Nesse sentido, dialogando com o que Morin (2000) chama de ética da compreensão, este trabalho pode ser visto como um convite para buscar-se compreender antes de condenar. Fazendo isso, “estaremos no caminho da humanização das relações humanas” (MORIN, 2000, p. 100).

REFERÊNCIAS

AFFINI, Letícia P.; JÚNIOR, Luis Henrique C. **A interatividade**: do melodrama à narrativa audiovisual sob demanda. *Razón y palabra*, n. 89, mai. 2015. Disponível em: <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N89/M89/14_PassosCazani_M89.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2016.

AHMED, Ajaz. **Limitless: Leadership that Endures**. Londres: Vermilion, 2015.

AKASS, Kim; MCCABE, Janet. **Reading Sex and the City**. Londres: I. B. Tauris, 2004.

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira**: panorama da telenovela no Brasil. São Paulo: SENAC, 2002.

ALLRATH, Gaby. **(En)gendering unreliable narration**: a feminist-narratological theory and analysis of unreliability in contemporary women's novels. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2005.

ANDERSON, Lasse. Jeg er blevet frankofil. *Nordyske Stiftstidende*, p. 2, 2014. Disponível em: <<http://www.forskningsdatabasen.dk/en/catalog/2194687609>>. Acesso em: 05 ago. 2016.

ANDÒ, Romana. Fashion and fandom on TV and social media: Claire Underwood's power dressing. *Critical Studies in Fashion & Beauty*, v. 6, n. 2, p 207-231, 2015.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Os seriados norte-americanos e o cinema brasileiro dos anos 1920. *Contracampo*, Niterói, v. 24, n. 1, p. 159-177, jul. 2012. Disponível em: <<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/202/108>>. Acesso em: 7 jun. 2015.

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971.

BAUMLIN, James S.; BAUMLIN, Tita French; JENSEN, George H. **Post-Jungian Criticism: Theory and Practice**. Albany: SUNY Press, 2012.

BOUTET, Marjolaine. De The West Wing (NBC, 1999-2006) à House of Cards (Netflix, 2013-): le désenchantement des séries politiques américaines. *TV/Series*, Le Havre, n. 8, 2015. Disponível em: <<https://tvseries.revues.org/679?lang=fr>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1999.

BUTLER, Jeremy G. **Television: critical methods and applications**. New York: Routledge, 2012.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

_____. **The Power of Myth**. New York: Anchor Books, 1991.

_____. **Pathways to Bliss: Mythology and Personal Transformation**. Novato: New World Library, 2004a.

_____. **The Hero with a Thousand Faces**. Princeton: Princeton University Press, 2004b.

CANUDO, Riciotto. *Manifeste des sept arts suivi de: a l'ordre du jour – la censure au cinéma*. Paris: Séguier, 1995. (Carré Ciné).

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

CARVALHO, Carlos A. de; LAGE, Leandro. Pela adoção da pertinência em pesquisas comunicacionais. In: COMPÓS, 21., 2012, Juiz de Fora. **Anais...** Brasília: Compós, 2012.

CAVALCANTE, Maria I. Do romance folhetinesco às telenovelas. **OPIS** – Revista do NIESC, v. 5, p. 63-74, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/viewFile/9407/6483>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

CLARKE, M. J. **Transmedia Television: New Trends in Network Serial Production.** New York: Bloomsbury, 2012.

COLONNA, V. **L'Art des Séries Télé: Ou Comment Surpasser Les Américains.** Paris: Payot & Rivages, 2010.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

COSTA, Maria Cristina C. O gancho – das mídias impressas à mídia eletrônica. **Novos Olhares: Revista de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos**, n. 6, 2000. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/51342>>. Acesso em 12 ago. 2016.

DAVIDSON, Lindsey E. **The World According to Frank Underwood: Politics and Power in “House of Cards”.** 2015. CMC Senior Theses - Claremont McKenna College, Claremont, 2015. Disponível em: <http://scholarship.claremont.edu/cmc_theses/1052/>. Acesso em: 14 ago. 2016.

DICIONÁRIO MERRIAM-WEBSTER'S COLLEGIATE. Springfield: Merriam-Webster, 2003.

DOMÍNGUEZ, Ángel C. **Las sombras de Lady Macbeth** - Análisis temático sobre la influencia de Lady Macbeth en la ficción televisiva estadounidense reciente. 2015. 113 f. Dissertação (Mestrado em Mitjans, Comunicació i Cultura) – Facultat de Ciències de la Comunicació, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2015.

DOUGLAS, Pamela. **Writing the TV drama series: how to succeed as a professional writer in TV.** Studio City: Michael Wiese Productions, 2011.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Televisão: dos meios às linguagens. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25, 2002, Salvador. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2002. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/86789669863253369513502507885343193533.pdf>>. Acesso em: 30 set. 2015.

_____. Televisão: entre gêneros/formatos e produtos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26, 2003, Belo Horizonte. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2003. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/29392547598621364344690064304561456918.pdf>>. Acesso em: 23 set. 2015.

ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

EPICURO. **The Essential Epicurus: Letters, Principal Doctrines, Vatican Sayings and Fragments.** Nova York: Prometheus Books, 1993.

ESTEVE, Jaume. La cara oculta de la política: House of Cards. **Cambio** 16, n 2224. P. 123-124, 2016. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5399345>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

FLOS, Felix. Eine katze, die mäuse fängt, ist eine gute katze. **Indes**, v. 3, n. 4, p. 89-99, abr. 2014. Disponível em: <<http://indes-online.de/4-2014-house-of-cards-eine-katze-die-maeuse-faengt-ist-eine-gute-katze>>. Acesso em: 04 ago. 2016.

FRANSEN, L. J. “**Nog eentje dan...**”: Een explorerend onderzoek naar de ervaringen van marathonkijkers bij House of Cards. 2015. Dissertação (Mestrado) - Faculty of Humanities Theses, Utrecht University Repository, Utrecht, 2015.

FREUD, Sigmund. **Mal-estar na civilização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FRITZ, Alice J. M. The West Wing and House of Cards: A Comparison of Narrative Strategies of Two Politically-themed Dramas. **Colloquy**, Cincinnati, v. 11 p. 126-152, 2015. Disponível em: <http://www.calstatela.edu/sites/default/files/users/u2276/colloquy_2015_fritz2.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2016.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1957.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2000.

GARCÍA, Rodrigo Gómez. La industria cinematográfica mexicana 1992-2003: estructura, desarrollo, políticas y tendencias. **Estudios sobre las culturas contemporáneas**, Las Víboras, n. 22, p. 249-273, 2005. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1394236>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

GARDELLE, Laure; SORLIN, Sandrine. **The Pragmatics of Personal Pronouns**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2015.

GEORGE, Benjamin P. Frank Underwood and the power of language. Political Science 347 research Paper, mai. 2014. Disponível em: <<http://www.benjaminphilipgeorge.com/wp-content/uploads/2015/09/Language-as-Rhetoric1.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

GLEEBER, G. **Serial Television**. Londres: British Film Institute, 2004.

GRINBERG, Luiz Paulo. **Jung: o homem criativo**. São Paulo: FTD, 2003.

HACKETT, Edward J. **House of Cards and Philosophy: Underwood's Republic**. Wiley-Blackwell, 2015.

HARWELL, Caroline. “**House of Cards**” of fortress of power? An analysis of Netflix's popular series. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso – Marshall University, Huntington, 2014. Disponível em: <http://www.academia.edu/download/34654912/House_of_Cards_capstone.docx>. Acesso em: 14 ago. 2016.

Head of the house. **Inside Film: If**, n. 156, dez. 2013. Disponível em: <<http://search.informit.com.au/documentSummary;dn=153787728399790;res=IELAPA>>. I SSN 1447-2252.

HILL, Rebecca. **Online Programming Realities: A Case Study of House of Cards and the Perceived Advantages Over Traditional Television**. 2014. 54 f. Dissertação (Mestrado em Media Studies) – Faculty of Humanities, Stockholm University, Estocolmo, 2014.

- JUNG, Carl Gustav. **A Vida Simbólica**. Petrópolis: Vozes, 2008b.
- _____. **Aion**: Estudos sobre o simbolismo do Si-Mesmo. Petrópolis: Vozes, 2011a. (Obras Completas de Carl Gustav Jung, v. 9.2).
- _____. **Aspectos do drama contemporâneo**: civilização em mudança. Petrópolis: Vozes, 2011b. (Obras Completas de Carl Gustav Jung, v. 10/2).
- _____. **Estudos alquímicos**. Petrópolis: Vozes, 2011c.
- _____. **Four Archetypes**. London: Routledge, 2005. (Routledge Classics).
- _____. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a.
- _____. O problema do mal no nosso tempo. In: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah (Orgs.). **Ao Encontro da Sombra**: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 192-195.
- _____. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000. (Obras Completas de Carl Gustav Jung, v. 9.1).
- _____. **Symbols of Transformation**. Princeton: Princeton University Press, 1977. (Collected Works of Carl Gustav Jung, v. 5).
- _____. **The Undiscovered Self**. Penguin USA, 1997a.
- _____. **Two Essays on Analytical Psychology**. Princeton: Princeton University Press, 1972. (Collected Works of Carl Gustav Jung, v. 7).
- _____. **Visions**: Notes of the Seminar Given in 1930-1934 by C.G. Jung. Princeton: Princeton University Press, 1997b.
- KELLER, James R. The vice in vice president: House of Cards and the morality tradition. **Journal of Popular Film and Television**, v. 43, p. 111-120, set. 2015. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/01956051.2015.1027649>>. Acesso em: 14 ago. 2016.
- KLARER, Mario. Putting television “aside”: Novel narration in House of Cards. **New Review of Film and Television Studies**, v. 12, n. 2, p. 203-220, 2014.
- KLINGENBERG-NIELSEN, A. S.; CHRISTENSEN, B.; SØRENSEN, C. H.; JOHANSEN, L. V. L.; GRÜTZMEIER, M. K.; JØRGENSEN, S. E. **House of Cards** - En undersøgelse af seriens kunstneriske potentiale og kulturelle function. 2014. Tese (Doutorado). Roskilde University, Roskilde, 2014.
- KÜNSCH, Dimas et al (Orgs.). **Comunicação, diálogo e compreensão**. São Paulo: Plêiade, 2014.
- KÜNSCH, Dimas; MARTINO, Luís Mauro Sá (Orgs.). **Comunicação, jornalismo e compreensão**. São Paulo: Plêiade, 2010.
- _____. **Maus pensamentos**: os mistérios do mundo e a reportagem jornalística. São Paulo: Annablume, 2000.
- KÜNSCH, Dimas. **O Eixo da Incompreensão**: A guerra contra o Iraque nas revistas semanais brasileiras de informação. 2004. 285 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

_____. **O Método e sua Sombra**: uma crítica ao positivismo a partir da visão compreensiva junguiana. 2015. 34 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-Graduação em Psicologia Junguiana) – Instituto Junguiano de Ensino e Pesquisa, São Paulo, 2015.

_____. Teoria compreensiva da comunicação. In: KÜNSCH, Dimas; BARROS, Laan M. de (Orgs.). **Comunicação**: saber, arte ou ciência?. São Paulo: Plêiade, 2008.

LAVERY, David. **This things of ours**: investigating The Sopranos. New York: Wallflower Press, 2002.

_____. **Reading The Sopranos**: hit TV from HBO. London: I. B. Tauris, 2006.

LEVERETTTE, Marc; OTT, Brian L.; BUCKLEY, Cara Louise. **It's Not TV**: Watching HBO in the Post-Television Era. New York: Routledge, 2009.

LIM, Il-Tschung. Mal Freund, mal Feind, mal Konkurrent: Ein soziologischer Blick hinter die Kulissen des Politikbetriebs in House of Cards. **Indes**, v. 3, n. 4, p. 55-61, 2014.

LIMA, Paola Candian Lessa de. **De olho na tela**: O consumo de séries de TV norte-americanas através da Internet. 2013. 73 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/facom/files/2013/05/Monografia-De-Olho-na-tela-O-consumo-de-s%C3%A9ries-de-TV-norte.pdf>>. Acesso em: 23 set. 2015.

LOPES, Ana Cristina M; REIS, Carlos. Dicionário de Narratologia. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2002.

LOZANO T., David F. Las organizaciones de producción cinematográfica (OPC) como productoras de bienes económicos y políticos: Caso House of Cards. **Revista Autónoma de Comunicación**, Cidade do México, v. 2015, n. 9, p. 1-19, 2015.

LOZANO T., David F.; BARRAGÁN C., José N.; TREVIÑO A., María E. Necesidades de entretenimiento de los espectadores: cómo lograr que los cineastas mexicanos no caigan en el síndrome Lozano-Barragán. **Daena: International Journal of Good Conscience**, Monterrey, v. 8, n. 3, p. 126-156, 2013.

LUCENA, Jorge Martínez. El imaginario social del psicópata en la serialidad televisiva actual: el caso de House of Cards. **Imagonautas**: revista Interdisciplinaria sobre imaginarios sociales, v. 5, n. 6, p. 27-37. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5562272>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

MACHADO, Arlindo. Fim da televisão?. **Famecos**: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 86-97, jan./abr. 2011. Disponível em: <revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/.../8799>. Acesso em: 08 out. 2015.

MADDISON, Jonathan E. House of Cards: How Rediscovering Republicanism Brings it Crashing Down. **Catholic University Law Review**, Wahshington, D.C., v. 64, 2014.

MATA, Paz. Me encanta interpretar la intriga, la malicia y todos los aspectos maquiavélicos de House of Cards – Kevin Spacey. **Cambio** 16, n. 2223, p. 104-107, 2015-2016. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5263437>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

MATCHETT, Stephen. Political power and the white house - The West Wing, Boss, Lincoln, House of Cards. **The Sydney Institute Quarterly**, Sidney, n. 42, p. 10-17, 2013. Disponível em:

<<https://search.informit.com.au/documentSummary;dn=590164654675844;res=IELHSS>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

MARTIN, Brett. **Difficult Men**: behind the scenes of a creative revolution – from The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad. Londres: Penguin Books, 2014.

MARTIN, Randall; SCHEIL, Katherine W. **Shakespeare/Adaptation/Modern Drama**: Essays in Honor of Jill L. Levenson. Toronto: University of Toronto Press, 2011.

MCCORD, Patty. How Netflix reinvented HR. **Harvard Business Review**, p. 1-8, jan./fev. 2014. Disponível em: <<http://www.macfarlanlane.com.au/wp-content/uploads/2014/02/Netflix-HR-HBR-Article.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

MICHAELIS MODERNO DICIONÁRIO INGLÊS & PORTUGUÊS. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

MITTEL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**, São Paulo, n. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012. Disponível em: <www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/download/337/pdf>. Acesso em: 25 set. 2015.

MOREIRA, Lílian F. A narrativa seriada televisiva: o seriado *Mandrake* produzido para a TV a cabo HBO. **Ciberlegenda**, Niterói, n. 19, 2007. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/184>>. Acesso em: 08 out. 2015.

MOREIRA, Márcio. Narrativas em série: o conceito de “série” do pulp à internet. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 15, 2013, Mossoró. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2013. Disponível em: <portalintercom.org.br/anais/nordeste2013/resumos/R37-0464-1.pdf>. Acesso em: 01 out. 2015.

MORIN, Edgar. **El Paradigma Perdido**: Ensayo de Bioantropología. Barcelona: Kairós, 1974.

_____. **O problema epistemológico da complexidade**. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1984.

_____. **Radioscopie d'Edgar Morin**. Genève: Librairie Droz, 1987.

_____. **O Enigma do Homem**. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

_____. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. 2. ed. São Paulo: Cortez; Brasília: Unesco, 2000.

_____. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

NOCHIMSON, Martha P. Waddaya Lookin' At?: Re-reading the Gangster Genre Through “The Sopranos”, **Film Quarterly**, v. 56, n. 2, p. 2-13, 2003.

ODERMATT, Jed. **House of Cards (Season 3)**: International Law and American Power. Leuven Centre for Global Governance Studies, Centre de droit internationale, Université libre de Bruxelles, Bruxelas, out. 2015.

OLIVEIRA, Jônatas K. de; MASSAROLO, João. Quests em World Of Warcraft como estrutura narrativa seriada. **GEMINIS**, São Carlos, v. 1, n. 1, p. 6-30, 2010. Disponível em: <<http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/5>>. Acesso em: 30 set. 2015.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

OSBORNE, Margaret. **Product placement in House of Cards: The effects of mode of presentation and prominence on memory**. 2016. 60 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Psicologia, Laurentian University, Sudbury, 2016. Disponível em: <<https://zone.biblio.laurentian.ca/handle/10219/2583>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

ÖZKAN, Devrim; KALKAN, Buğra. Kamu tercihi perspektifinden “House of Cards” in içerik analizi. **Dumlupınar University Journal of Social Science/Dumlupınar, Üniversitesi Soysyal Bilimler Dergisi, Merkez/Bolu**, n. 48, p. 38-63, 2016.

PAINTER, Chad; FERRUCCI, Patrick. Gender Games – the portrayal of female journalists on House of Cards. **Journalism Practice**, v. 0, n. 0, p. 1-16, jan. 2016. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17512786.2015.1133251>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

PEACOCK, Steven; JACOBS, Jason. **Television Aesthetics and Style**. London: Bloomsbury Academic, 2013.

PEIXES, Viviane Rodrigues. Hollywood mudou de endereço: o êxodo das estrelas de cinema para as séries de TV: a terceira temporada de American Horror Story como exemplo de parâmetro de qualidade na TV contemporânea. **Temática**, João Pessoa, n. 11, p. 15-40, nov. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica>>. Acesso em: 01 out. 2015.

PIGOULLIÉ, Jean-François. House of Cards: l'Amérique sous la férule de Washington. **Esprit**, Paris, n. 8, p. 213-216, ago./set. 2014. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-esprit-2014-8-page-213.htm>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Atena, 1956. (Biblioteca Clássica).

PUNTES, Patricia. Spacey y Fincher, juntos de nuevo. **Cinemanía**, Madri, n. 209, p. 106, 2013. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4205569>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

REBOUÇAS, Bruno HB; DIAS, Elaine Nogueira. A ética do político em House of Cards. **Comunicação & Mercado/UNIGRAN**, Dourados, v. 4, n. 11, p. 21-28, 2015.

REINBOUD, Aster. **Netflix and the construction of “you”**: Flow, Control and Television Experiences in the Digital Age. 2014. 52 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculty of Humanities, Universiteit van Amsterdam, Amsterdam, 2014.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RIBEIRO, Rodilene A. De gênero menor a status de narrativa acerca do país: a telenovela enquanto representação da identidade nacional. **Temática**, Santa Rita, v. 10, n. 2, fev. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/view/20517>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

RODRÍGUEZ, Dania S. **Francis Urquhart/Frank Underwood** – el político em su ámbito. Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, nov. 2015. Disponível em: <http://www.academia.edu/download/40943436/House_of_Cards.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2016.

ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ROSSITER, Laura. **Switching Screens: An Examination of How House of Cards and Scandal Represent Shifting Strategies in Television**. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Media Studies) – Scripps College, Claremont Colleges, Claremont, 2015. Disponível em: <http://scholarship.claremont.edu/scripps_theses/553/>. Acesso em: 14 ago. 2016.

ROUSH, M. 2014 apud COOK, Camila I. Netflix: **A Stepping Stone in the Evolution of Television**. 2014. 28 f. Pesquisa discente (Mestrado em Jornalismo) – University of South Florida St. Petersburg, St. Petersburg, 2014.

SACRAMENTO, Igor. Entre o dramático e o épico: o herói negativo e as hibridizações estéticas na teledramaturgia de Dias Gomes nos anos 1970. **Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, n. 19, p. 247-271, mai. 2012. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie07/>>. Acesso em: 11 jul. 2015.

SAND, Björn. **Att sälja Tjechovs pistol: En undersökning av identifikation genom produktintegreringar samt dess narrativa funktion med en exempelanlys av Tv-serien House of Cards**. 33 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Disciplinary Domain of Humanities and Social Sciences, Faculty of Arts, Department of Literature, Rhetoric, Uppsala University, Uppsala, 2013. Disponível em: <<http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:629110>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

SEO, Jong-Hwan; LEE, Kun-Pyo. Development of Website Design Personalization Service Using Design Recommender System. In: ASIAN DESIGN INTERNATIONAL CONFERENCE, 6., 2003, Tsukuba. **Anais...** Tsukuba: Institute of Art and Design, 2003.

Schirra, Andreas. **Binge Watching statt Fernseh-Flow? Wie sich neue amerikanische Serien aus dem Fernsehen verabschieden: “House of Cards”**. 2015. 26 f. - Institut für Neuere deutsche Literatur- und Medienwissenschaft, FernUniversität Hagen, Hagen, 2015. Disponível em: <<http://www.grin.com/de/e-book/301623/binge-watching-statt-fernseh-flow-wie-sich-neue-amerikanische-serien-aus>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia**, São Paulo, n. 27, p. 241-252, jun. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/gal/v14n27/20.pdf>>. Acesso em: 30 set. 2015.

SINGER, Ben. **Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts**. New York: Columbia University Press, 2001.

SNIDER, Clifton. **The Stuff That Dreams Are Made On: A Jungian Interpretation of Literature**. Asheville: Chiron, 1991.

STEINDORFF, Gabriel. **Além de um castelo de cartas: a metaficção na série House of cards**. 2015. 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de Santa Cruz do Sul, Capão da canoa, 2015.

STERN, Philip Van Doren. **Prehistoric Europe from Stone Age Man to the Early Greeks**. New York: Norton, 1969.

STYCER, Maurício. Séries de TV: novo espaço criativo?. In: Semana ABC 2015, 2015, São Paulo. **Associação Brasileira de Cinematografia**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WQ4OAbAE0wU>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

SUGG, Richard P. **Jungian Literary Criticism**. Evanston: Northwestern University Press, 1992.

SYDENSTRICKER, Iara. Fôlego dramaturgico: notas sobre a ficção audiovisual seriada. **Repertório: Teatro e Dança**, Salvador, v. 17, n. 23, p. 74-85, 2014. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/12758/9032>>. Acesso em: 24 mai. 2015.

TAÏEB, Emmanuel. House of Cards. Qu'est-ce qu'un coup politique fictionnel?. **Quaderni**, v. 3, n. 88, p. 67-81, 2015. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-quaderni-2015-3-page-67.htm>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

TORRES, Rubens Francisco. Quem é Dexter Morgan? A questão da identidade e da ética presentes em uma série de televisão. **GEMINIS**, São Carlos, v. 1, n. 1, p. 275-288, 2010. Disponível em: <<http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/22/20>>. Acesso em: 08 out. 2015.

TOSCANO A., María. **Sexualidad femenina en la ficción televisiva: el caso de Masters of Sex, Orphan Black, House of Cards y Orange is the New Black**. 2015. 150 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Comunicación Audiovisual de la Universidad de Sevilla, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2015. Disponível em: <<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/26659>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

TRINTA, Rafael. Dos folhetins ao Netflix: A história da narrativa ficcional seriada nos meios de comunicação. In: 3º ENCONTRO REGIONAL NORDESTE DE HISTÓRIA DA MÍDIA – ALCAR NORDESTE, 2014. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-regionais/nordeste/3o-encontro-2014/historia-da-midia-digital/dos-folhetins-ao-netflix-a-historia-da-narrativa-ficcional-seriada-nos-meios-de-comunicacao/view>>. Acesso em 12 ago. 2016.

VAN DEN BOSSCHE, L. **The Evolutions of Serialised Television in House of Cards**. 2016. Tese (Doutorado). Facultiet Letteren en Wijsbegeerte, UGent, Ghent, 2016.

VAN DER KLEIJ, T. F. B. **“I hate your husband”**: een narratieve analyse van House of Cards. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Faculdade de Humanidades, Utrecht University, Utrecht 2014. Disponível em: <<http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/302368>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

VICKERS, Andrew J. et al. Why can't Nomograms be more like Netflix?. **Urology**, New York, v. 75, n. 3, p. 511-513, mar. 2010.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor: estruturas míticas para escritores**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. **The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers**. Studio City: Michael Wiese Productions, 2007.

WANG, Dingkun; ZHANG, Xiachun. Ideological manipulation of controversial information: the unusual case of the Chinese-subtitled version of House of Cards. **Altre Modernità**, Milão, p. 1-20, fev. 2016. Disponível em:

<<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/6845/6785>>. Acesso em: 04 ago. 2016.

WEINMAN, Joe; WIERSEMA, Fred. **Digital Disciplines: Attaining Market Leadership via the Cloud, Big Data, Social, Mobile, and the Internet of Things**. Hoboken: John Wiley & Sons, 2015.