

# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

## “BEM-VINDOS À WASHINGTON” ESTRUTURA NARRATIVA E DRAMATURGIA EM *HOUSE OF CARDS*

Giancarlo Casellato Gozzi<sup>1</sup>

### Resumo:

Este artigo realiza uma revisão da história da Televisão nos Estados Unidos, dos anos 80 até o presente momento, apontando as possibilidades narrativas e dramáticas que a expansão da televisão a cabo e do controle remoto proporcionaram. São analisadas estratégias como a construção de arcos seriais e episódicos, a expansão diegética dos universos das séries, e o percurso dos personagens. Ao chegar ao momento presente, marcado pela digitalização do meio, é apresentado o seriado de *streaming online* “*House of Cards*” (Beau Willimon, Netflix, 2013-), analisando o quanto que ele continua e aprofunda as possibilidades nascidas na televisão a cabo.

**Palavras-chave:** Ficção seriada. Dramaturgia seriada. Complexidade narrativa. Netflix. *House of Cards*.

### Texto

A televisão americana foi, por muito tempo, um meio relativamente estável. Três grandes emissoras, ABC, CBS e NBC, dividiam a ampla maioria dos telespectadores. A partir dos anos 60, com a popularização da televisão nos EUA<sup>2</sup> e a introdução do videoteipe na gravação dos programas (STARLING CARLOS, 2006, p. 14), o modo de produção e exibição é estandardizado, com a programação televisual sendo segmentada e serializada em uma grade rígida. Arlindo Machado (2000) aponta a centralidade da divisão em blocos da programação televisual: a emissão diária de um programa é tanto dividida em blocos quanto é

---

<sup>1</sup> Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). E-mail: [giancarlo.gozzi@usp.br](mailto:giancarlo.gozzi@usp.br).

<sup>2</sup> O número total de televisores na América do Norte mais que dobrou entre 1953 e 1960 (de menos do que 30 para mais de 60 milhões de aparelhos), sendo os EUA responsáveis por 56 milhões deles, mostrando a generalização da televisão já nos primeiros 10 anos de sua história – o que não ocorreu no Brasil (HAMBURGER 2005). Ver: <http://unesdoc.unesco.org/images/0003/000337/033739eo.pdf>. Acessado em: 07/07/2016.

# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

em si um bloco de uma totalidade maior (o programa como um todo, ou mesmo a grade da programação do canal). *Serialidade*, nesse sentido, seria “essa apresentação *descontínua e fragmentada* do sintagma televisual” (MACHADO 2000, p. 83). Para ele, o fato da televisão ter adotado a serialização como a principal forma de estruturação de seus produtos ocorreu por razões intrínsecas ao meio: “a atitude do espectador em relação ao enunciado televisual costuma ser dispersiva e distraída em grande parte das vezes” (*idem*, p. 87).

Após quase 30 anos de estabilidade, este modelo de televisão entra em crise com as sucessivas e diferentes mudanças tecnológicas e de legislação, que estimularam a diversificação das modalidades de assistir disponíveis aos espectadores e das fontes emissoras de conteúdos, estimulando por sua vez uma diversificação do próprio conteúdo transmitido. Neste artigo, proponho uma revisão dessa crise e das possibilidades que ela trouxe ao meio, até chegar ao momento presente, marcado por sua vez por outra crise, causada agora pela entrada em cena da digitalização do meio televisivo. Ao caracterizar o momento atual, pretendo também inserir nele meu objeto de pesquisa de mestrado, a série de *streaming online* “*House of Cards*” (Beau Willimon, Netflix, 2013-), que me parece tanto continuar as estratégias narrativas e dramáticas elaboradas a partir dos anos 80, quanto encarna precisamente a autonomia trazida atualmente pelo *Video-on-Demand*.

É nos anos 80 que ocorre uma grande crise institucional na Televisão americana, desestabilizando para sempre o arranjo inicial que lhe sustentava. Primeiramente, há o advento da televisão a cabo: antes um serviço local e comunitário de retransmissão a cabo do sinal aberto, se torna, por conta de novos regulamentos na distribuição dos canais a cabo em áreas urbanas e pela transformação destes em distribuidores e produtores de suas programações, em um empreendimento de tal tamanho que ameaça a hegemonia das “Grandes Três Redes”<sup>3</sup>. Além disso, o videocassete se torna realidade para as casas

---

<sup>3</sup> Para se ter uma ideia, se no começo da década 20% das casas americanas possuíam televisão a cabo, em 1985 esse número pula para 43%, chegando a 56% em 1990. Ver: <http://www.tvhistory.tv/TV-VCR-Remote-Cable-Ownership>. Acessado em: 07/07/2016.

# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

americanas, com 66% delas possuindo um até o fim da década<sup>4</sup>. Contudo, ambos não tiveram impacto tão profundo na produção televisiva quanto a popularização do controle remoto<sup>5</sup>. Tanto a explosão da televisão a cabo quanto o VCR trabalharam no sentido de ressaltar o papel de *audiência* do espectador, ao facilitar seu trânsito para além das grades de programação. O controle remoto, por sua vez, vai além: enquanto o videocassete permite que você grave um programa *retirando* as pausas publicitárias, o controle remoto permite que você mude de canal instantaneamente, pulando os comerciais *ao vivo*. Não só ele dá uma grande liberdade ao espectador, que agora pode ver diferentes programações em diferentes canais sucessivamente<sup>6</sup> (em vez de assistir continuamente a programação de um mesmo canal), o controle representa uma crise no próprio modelo de produção televisivo, calcado na publicidade e na venda de espaços publicitários pelas emissoras. Resumidamente, as emissoras vendem espaços dos intervalos de seus programas para agências publicitárias, espaços cujo valor é avaliado a partir dos *ratings*, medições do nível da audiência de cada programa. Tal ritual industrial é posto a prova pelo controle remoto, criando não só desafios às grandes emissoras mas oportunidades aos canais a cabo.<sup>7</sup>

Uma delas será visionária ao perceber essa oportunidade. Nascida em uma pequena cidade da Pennsylvania em 1972, o serviço de TV a cabo *Home Box Office* (HBO) foi concebido como um “serviço por assinatura especializado em esportes e filmes” (MARTIN, 2013, p. 48). Na época (prévia à popularização do VCR), a circulação de filmes fora do circuito dos cinemas era rara. Esportes eram distribuídos por estações locais, sujeitas a panes repentinos (*idem, idem*). Ao explorar esse nicho, entre os anos 70 e 80 a HBO irá crescer enormemente no mercado de canais a cabo: se em 1974 a empresa era um serviço local com

<sup>4</sup> Ver: [http://www.tvhistory.tv/TV-VCR-Remote-Cable\\_Ownership](http://www.tvhistory.tv/TV-VCR-Remote-Cable_Ownership). Acessado em: 07/07/2016.

<sup>5</sup> O número de casas americanas que possuíam controle remoto salta de 29% em 1985 para 77% no final da década. Para mais, ver tabela mencionada na nota acima. Há também uma interessante discussão por Caetlin Benson-Allott sobre as consequências do advento do controle remoto na revista “The Atlantic”. Ver: <http://www.theatlantic.com/technology/archive/2014/08/how-the-remote-control-rewired-the-home/375214/>. Acessado em: 25/08/2016.

<sup>6</sup> O *zapping* dos telespectadores também sugere a demanda por emissoras especializadas em determinados nichos de programação, até então espalhados nas grades de programação genéricas das emissoras abertas

<sup>7</sup> Para uma discussão aprofundada do advento do controle remoto e do VCR, e suas consequências na televisão, ver URICCHIO 2004.

# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

apenas 57 mil assinantes distribuídos entre a Pennsylvania e Nova York, em 1980 tinha por volta de 3 milhões de assinantes em todo os Estados Unidos<sup>8</sup>. Ao longo dos anos 80, a HBO deixa de ser somente uma distribuidora de conteúdos produzidos pelos estúdios de Hollywood para se tornar produtora de seus próprios conteúdos, qualificados como “não televisão”, que ela mesma veicula (*idem*, p. 49). Ao acumular produção e difusão, o modelo da HBO lembra a produção verticalizada da Hollywood do sistema de estúdios (SCHATZ 1998), que as reformas antitruste iniciadas no final dos anos 40 dissolveram.<sup>9</sup>

Quando passa a produzir seu próprio conteúdo, a rede irá estimular a ousadia e a política iniciada por Grant Tinker, cuja produtora, *MTM Enterprises*, havia tido muito sucesso com ficções seriadas nos anos 70 e 80, *The Mary Tyler Moore Show* (James Brooks e Allan Burns, CBS, 1970-77) sendo seu maior exemplo. Tinker tinha uma incomum relação com os roteiristas que contratava, proporcionando uma liberdade criativa não antes encontrada na televisão. Em um meio cuja necessidade de novo material é insaciável, a posição do roteirista (se comparada com sua posição na produção fílmica) é de relativa importância. Contudo, é apenas com Tinker que os roteiristas de televisão assumirão papel central na produção de suas histórias, em um ambiente aonde regulamentações do meio davam às produtoras independentes grande poder sobre suas obras e a distribuição destas (MARTIN, 2013, p. 25-6; ver mais em THOMPSON 1996).

A estrutura da HBO, que é financiada pelas taxas pagas por seus assinantes (o que a permite abrir mão dos intervalos comerciais ao longo de sua programação), possibilitará uma margem ainda maior de liberdade aos roteiristas, além de livrar a rede da crise publicitária de suas concorrentes (STARLING CARLOS, 2006, p. 22). O resultado é conhecido: desde o fim dos anos 90, a rede produziu uma dezena das mais importantes séries televisivas da

---

<sup>8</sup> Esse aumento tão expressivo se deve, em grande medida, à acertada decisão da empresa em transmitir via satélite sua programação de uma cidade a outra (aonde por sua vez a programação é transmitida por cabo aos assinantes). Ver mais em: <http://www.popoptiq.com/its-not-tv-hbo-the-company-that-changed-television-the-skies-junior-birdmen/>. Acessado em: 30/07/2016.

<sup>9</sup> Com a ressalva de que a HBO terceiriza a produção de conteúdos aprovados por suas diversas estruturas, tanto a central como as regionais (por exemplo, a *HBO Latino América*).

# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

atualidade, se mantendo até hoje em uma das posições mais sólidas do mercado de televisão, quebrando recordes de audiência e de premiação.<sup>10</sup>

Marcel Silva aponta o desenvolvimento de novos modelos narrativos como um dos aspectos primordiais para entender o panorama atual da ficção seriada televisiva (SILVA 2014a). Para o autor, o elemento crucial nesse desenvolvimento é a emergência do “escritor/produtor”. Ele é “o centro criativo do programa, responsável pela estrutura narrativa e pelo modo de encenação[...]. É, portanto, o escritor/produtor que garante a unidade de sentido de um programa” (SILVA 2014a, p. 244). Isso tem uma consequência no circuito crítico, que atribui relevância artística para as séries<sup>11</sup> (e, considerando o aumento de espaços destinados à análise de séries em jornais e sites de notícia, ganha exposição na mídia), o que ajuda a “garantir o investimento em obras mais radicais narrativamente” (*idem, idem*)<sup>12</sup>.

Nota-se aqui uma das mais sagazes estratégias usadas pelas redes de televisão para manterem o interesse do telespectador (e impedi-lo de trocar de canal): investir no que Jason Mittell chamará de *complexidade narrativa* (MITTELL 2006). Tanto para as redes de televisão aberta continuarem competindo frente à televisão a cabo, quanto para as redes a cabo nascentes conseguirem ganhar projeção no mercado, seus executivos buscam produzir ficções seriadas próprias que invistam na construção do mundo diegético, dando maior ênfase ao aprofundamento da construção de personagens e expandindo o antes constricto mundo diegético dos seriados. Para Jeffrey Sconce (2004), os produtores perceberam as oportunidades que haviam em visar uma audiência menor porém mais fiel à série, que investisse mais intensamente na narrativa, compensando suas limitações com o

---

<sup>10</sup> A HBO possuía em 2014 138 milhões de assinantes ao redor do mundo, e suas produções originais receberam no total 94 nomeações ao Emmy Awards de 2016. Fontes: <http://www.businessinsider.com/hbo-vs-netflix-subscribers-and-revenue-2016-2>; <http://qz.com/731986/2016-emmy-nominations-its-hbos-world-and-were-just-watching-in-it/>. Acessados em: 30/07/2016.

<sup>11</sup> A importância artística das séries está associada também à sua fotografia, iluminação, direção de arte, enfim, está associada não só aos seus elementos narrativos mas também estéticos.

<sup>12</sup> Apesar de concordar com o autor quanto ao investimento cada vez maior em séries narrativamente complexas, não utilizaria aqui o termo “radical”, que não me parece se aplicar ao caso (ainda mais se compararmos as narrativas seriadas mais “radicais” com produções experimentais e de vanguarda, por exemplo).

# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

aprofundamento das relações entre os personagens e expansão diegética.<sup>13</sup> Essa “narrativa cumulativa” para Sconce representa uma solução a um problema narratológico de produção seriada, fundamentalmente como balancear repetição de premissa com diferenciação de enredo (SCONCE 2004). Já Mittell definirá essa expansão diegética como “a redefinição da forma episódica a partir da influência da narração seriada – não necessariamente uma completa fusão das formas episódica e serial, mas um equilíbrio instável entre elas” (MITTELL 2006, p. 32-33)<sup>14</sup>. Essa nova forma narrativa, para ele, rejeitaria tanto o fechamento das tramas episódicas quanto o “estilo melodramático e o foco primário nas relações entre personagens [...] de telenovelas”<sup>15</sup> (*idem, idem*).

Sconce também aponta uma característica “*metareflexiva*” dessas narrativas, por elas chamarem atenção para os complicados mecanismos criativos envolvidos em suas construções, característica também apontada por Mittell, que afirma que esta “*reflexividade operacional*” nos convida a nos importarmos com o mundo diegético enquanto simultaneamente apreciamos sua construção” (MITTELL 2006, p. 35, ênfase minha). Assim, estas narrativas convidariam seus espectadores a se engajarem ativamente no nível da forma, sem diminuir a importância dos prazeres mais “tradicionais” de profundidade de personagem ou de consistência narrativa – “complexidade narrativa em sua forma mais robusta”, afirma, “emprega todos esses elementos ao mesmo tempo adicionando os prazeres operacionais de engajamento formal” (*idem*, p. 38).

Marcel Silva, que considera a dramaturgia dos seriados contemporâneos o que os distingue na história da televisão e lhes garante tamanho sucesso de crítica e audiência, definirá essa estratégia como a “tensão de sentido entre o arco episódico [...] e o arco seriado” (SILVA 2014b, p. 7). Para o autor brasileiro, os seriados americanos contemporâneos

---

<sup>13</sup> Essa estratégia joga por terra o pressuposto tão comum de que a espetacularidade televisiva é “distraída”, e que portanto as narrativas precisam ser simples e lineares para que os telespectadores consigam acompanhá-las.

<sup>14</sup> Todas traduções de originais em inglês são de minha autoria.

<sup>15</sup> Aqui, Mittell fala em “*soap operas*”, que, apesar de serem traduzidas como “telenovelas”, não devem ser confundidas com as novelas brasileiras (que apesar de também apresentarem características melodramáticas e também focarem no relacionamento entre personagens, possuem estruturas narrativas e desenvolvimento de trama inexistentes nas *soap operas* americanas).

# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

apresentam uma “estrutura instável”, proporcionando uma forma de engajamento sensorial que ao mesmo tempo “engloba, de um lado, a pulsão dramática unitária, [...] e, de outro lado, a fruição a longo prazo dos arcos abertos que se desenvolvem paralelamente” (*idem, idem*)<sup>16</sup>. Ele também conclui que, ao estruturar a temporada de um seriado como um complexo conjunto de tensões, exigindo um engajamento contínuo e intenso por parte dos espectadores, o objetivo derradeiro dos produtores é o de estimular a “fidelização e o afeto” (SILVA 2014b, p. 7).

Mas não foi apenas investindo no texto dos seriados e expandindo seu universo diegético que as redes de televisão disputaram a atenção do telespectador. Elas também investiram em projetos que inovavam nos recursos estéticos empregados, projetos que abandonavam o modelo usual de filmagem com três câmeras fixas (uma filmando o conjunto, outras duas filmando o plano/contraplano), iluminação alta, encenação marcada, etc. A mesma liberdade que era dada aos roteiristas começou a ser dada aos cinegrafistas: seriados passaram a filmar com só uma câmera, movimentando-a, filmando fora de estúdio, procurando uma encenação mais “realista” (se afastando da performance considerada “excessiva” das *soap operas*)<sup>17</sup>.

As transformações descritas acima ocorreram a partir de meados dos anos 80, impulsionadas pela crise no mercado televisivo com a expansão da televisão a cabo e pela percepção, por parte dos executivos das redes, das vantagens comerciais que haviam em apostarem em produções que investiam na fidelização da audiência com narrativas mais complexas e visualmente exuberantes. A entrada em cena do digital, contudo, novamente desestabiliza o meio, aprofundando antigas soluções e dando margem para a elaboração de novos formatos.

---

<sup>16</sup> Vieira também vê tais elementos em seriados de outras nacionalidades, como alguns casos britânicos e franceses, mas aponta nos seriados americanos a gênese desses procedimentos (além de conterem seus melhores exemplos).

<sup>17</sup> Ver BUTLER 2010; ver também LUCAS 2014.

# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

Nas últimas décadas, surgiram uma série de novas formas de consumo televisivo em suporte digital: caixas de DVDs e *Blu-Rays* com as temporadas ou mesmo séries inteiras, sistemas de transmissão em *streaming* (garantindo uma exibição transnacional simultânea à do país de origem) e a popularização do *download peer-to-peer*, via *torrent* (isso sem contar com sites de exibição de vídeos como o *Youtube*). Dessa forma, com o advento da internet, vamos “gradativamente deixando falar de *exportação*, para falar de *circulação* de produtos televisivos” (SILVA 2014a, p. 247, grifos meus).

Dessa forma, o surgimento da exibição via internet de produtos audiovisuais não só continua e aprofunda o movimento de autonomização da audiência sobre o que assiste como está criando uma nova relação entre a audiência e as narrativas seriadas, de modo similar à cinefilia, com a criação de catálogos *online* de seriados, disponibilizando pela primeira vez produções pioneiras e em sua totalidade. De acordo com Marcel Silva, “é no universo do digital, dentro e fora da rede, que se armam os alicerces dessa espetatorialidade hiperconectada [...], que podemos chamar de *cibertelefilia*” (SILVA 2014, p. 247).

Para o autor, a emergência do *fandom* de seriados<sup>18</sup> vai trazer novas e complexas dinâmicas espetatoriais entre fãs e emissoras, produzindo um processo comunicacional extremamente complexo. A conclusão de Marcel Silva é que os últimos 20 anos cultivaram o florescimento de uma “cultura das séries”, alicerçada em 3 fatores: o desenvolvimento de novas formas narrativas (que, como vimos, tem raízes em meados dos anos 80), transformações no contexto tecnológico (especificamente a digitalização do meio e o advento da Internet e os serviços de *streaming*) e o surgimento de novos modos de consumo (em especial, a emergência de um dedicado *fandom* de seriados).

Assim como a televisão aberta não foi extinta pelos canais a cabo, da mesma forma a *Netflix* não terminará com a HBO.<sup>19</sup> Redes de televisão a cabo e aberta já criaram seus próprios sistemas de *streaming online* (como por exemplo o HBO Go, o Telecine Play e o Globo Play), e a banda larga ainda se encontra longe de superar a transmissão de

---

<sup>18</sup> Cujo pioneiro foi, claro, o universo de *Star Trek*.

<sup>19</sup> Há uma frutífera discussão sobre as transformações trazidas pela digitalização do meio televisivo em LOTZ 2007.

# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

radiofrequência por satélite (NOAM; GERBARG 2004). Mas, como se percebe quando analisamos o início da televisão a cabo americana, há uma correlação entre mudanças tecnológicas na distribuição de conteúdos televisivos que dão maior autonomia para o telespectador, e o uso de estratégias narrativas para impedi-lo de trocar de canal e manter sua audiência. No caso da distribuição via internet, não é diferente. Os serviços de streaming online inovam na autonomia dada ao espectador, já que não se trata mais de tentar mantê-lo assistindo à uma programação pré-definida, mas sim de disponibilizar um catálogo de filmes e séries, permitindo ao usuário (termo que se afastaria da passividade que “espectador” parece carregar) escolher *que* conteúdo assistir, *quando* e *como*. Ao mesmo tempo, trilham caminhos similares aos trilhados pelas redes de TV a cabo, ao não só disponibilizarem produções de canais a cabo, mas também produzindo seus próprios seriados, com características narrativas e estéticas similares, e também disponibilizando conteúdos específicos para públicos específicos (em contraste com o conteúdo disponibilizado pela televisão aberta).<sup>20</sup> Ou seja, também apostam na “fidelização” de seus usuários para garantir a relevância de seus produtos e espaço no mercado. Exemplos recentes são “*Orange is the New Black*” (Jenji Kohan, Netflix, 2013-), “*Transparent*” (Jill Soloway, Amazon Prime, 2014- ), e, o caso em que iremos nos debruçar a partir de agora, “*House of Cards*” (Beau Willimon, Netflix, 2013-).

*House of Cards* é uma adaptação norte-americana de uma minissérie homônima britânica<sup>21</sup>, que gira em torno da ascendência política do Deputado Frank Underwood (Kevin Spacey) e sua esposa Claire (Robin Wright) na capital política dos EUA. Membro da liderança do Partido Democrático na Câmara dos Deputados à décadas, é traído pelo Presidente que tinha acabado de ajudar a eleger. Ele então decide não só se vingar dessa traição, mas efetivamente tomar o lugar do Presidente eleito, usando para isso todas as armas possíveis.

---

<sup>20</sup> A Netflix, por exemplo, um dos mais famosos serviços de *online streaming*, sugere filmes e séries aos usuários baseada em seus históricos.

<sup>21</sup> A primeira *House of Cards* foi uma minissérie de quatro episódios transmitida pela BBC em 1990. Foi seguida em 1993 por *To Play the King*, sua continuação, e finalmente concluída em 1995, com *The Final Cut*, todas as partes com quatro episódios cada.

# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

O seriado foi umas das primeiras produções originais da *Netflix*, um serviço de *streaming online* cujo usuário paga uma taxa mensal para ter acesso a todo conteúdo disponível de forma ilimitada (a única limitação é do número de pessoas que podem assistir ao mesmo tempo em uma só conta)<sup>22</sup>. Uma novidade de *House of Cards* é que toda a sua primeira temporada foi disponibilizada de uma vez.<sup>23</sup> Isso tem consequências para a estrutura narrativa das temporadas: se em seriados televisivos “convencionais” seus roteiristas já construía elaborados arcos dramáticos seriados (os que se desenvolvem tanto na temporada quanto na série como um todo), em *House of Cards* (e na *Netflix* em geral), aonde uma temporada é disponibilizada por inteiro, é pressuposto e até incentivado o chamado *binge-watching*, quando o espectador assiste a todos os episódios de uma temporada de uma só vez<sup>24</sup>. Assim, a temporada é pensada como um produto audiovisual inteiro, e diversos elementos comumente usados para conectar os episódios são postos em segundo plano: o seriado faz menos uso de ganchos narrativos, de prólogos que situam a ação (no estilo “no último episódio”), ou de repetição de premissa. Isso não quer dizer que o seriado avance ao longo de apenas um único arco narrativo, cada episódio sendo assim um desenvolvimento deste. Por mais que existam arcos narrativos que se desenvolvem ao longo da série como um todo (durante as duas primeiras temporadas há o longo caminho de Frank Underwood até se tornar Presidente, e durante a terceira e quarta temporada as tensões relativas à crise do casamento de Frank e Claire),<sup>25</sup> o ritmo narrativo do seriado é marcado por arcos consecutivos de 3, 4 episódios cada, que impulsionam o arco narrativo principal. Assim, os roteiristas dão ritmo à narrativa, mantendo o espectador atento e impulsionando seu interesse

---

<sup>22</sup> Fonte: <https://media.netflix.com/en/about-netflix>. Acessado em: 19/07/2016.

<sup>23</sup> Especificamente, seus 10 primeiros episódios foram disponibilizados inicialmente, com os 3 últimos sendo disponibilizados alguns dias depois. Todas as temporadas subsequentes foram lançadas de uma só vez.

<sup>24</sup> Uma das formas que a *Netflix* usa para estimular o *binge-watching* é automaticamente passar para o próximo episódio de uma série depois de 10 segundos dos créditos finais.

<sup>25</sup> Inclusive, o clímax da quarta temporada é a publicação de um artigo de Tom Hammerschmidt (Boris McGiver – um personagem que havia sido relevante na primeira temporada mas desde então havia aparecido apenas ocasionalmente) em que os esquemas realizados até então por Frank e Claire são expostos – ou seja, o fim da temporada é o fechamento dramático de boa parte dos arcos narrativos das temporadas anteriores.

# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

para o próximo episódio; ao mesmo tempo, as especificidades da trama requerem um espectador atento e fiel.

A característica *metareflexiva* que Jeffrey Sconce aponta nos seriados contemporâneos, de forma a “recompensar” o espectador atento e fiel, é também possível de ser encontrada em *House of Cards*, mais um indício da continuidade estilística entre seriados “puramente” televisivos e os distribuídos via *streaming*. Este processo de trazer em primeiro plano os mecanismos constitutivos da narrativa, é realizado logo no prólogo do episódio piloto: em seu monólogo inicial, Frank Underwood quebra a quarta parede e fala para o espectador sobre a sua falta de paciência com “coisas inúteis”. Os apartes de Underwood, quando a ação da cena é comentada por Frank para a câmera, são onipresentes nos episódios de *House of Cards* e são importantes elementos da narrativa. Além disso, a tendência de Frank explicar o que está ocorrendo para os espectadores é posta a prova quando falha naquilo que é melhor: durante o sexto episódio da primeira temporada, quando vai participar de um debate televisivo com um inimigo político, se enrola com a palavra “educação” e vira piada nacional. Esse jogo de por à prova a nossa crença em sua habilidade de enganar a todos para depois o vemos triunfar é mantida ao longo das temporadas, nos pondo constantemente em dúvida e prevenindo que acreditemos em uma onisciência do protagonista (que, efetivamente, Frank não possui).

Por último, outra característica considerada definidora dos seriados contemporâneos, a importância da construção e aprofundamento dos personagens, é também encontrada em “*House of Cards*”: Frank é apresentado como um personagem extremamente complexo, e a “dessacralização” operada pela falibilidade de seus apartes vai permitir que a série se aprofunde no desenvolvimento do protagonista. Underwood vai apresentando mais e mais momentos de fragilidade, de dúvida e de culpa: em um dado momento na terceira temporada, hesita em atacar um juiz federal que se põe em seu caminho – “devo destruir esse homem?” pergunta à câmera. Silva chama essa característica de “complexidade multiperspectivista” (SILVA 2014b, p. 12), em que as múltiplas camadas dos personagens são apresentadas a partir de situações episódicas. No caso de Frank, seria importante acrescentar que este

# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

também é um personagem em processo de transformação, já que sua trajetória rumo à Presidência vai transformando tanto o personagem quanto o modo como o vemos.

Jean-Pierre Esquenazi (2010) aponta a importância que os personagens secundários possuem nos seriados contemporâneos, tanto garantindo as ações e crises dos protagonistas, quanto criando tramas paralelas que rivalizam com as dos protagonistas. Em *House of Cards*, personagens como Doug Stamper (Michael Kelly), Jackie Sharp (Molly Parker) e Remy Danton (Mahershala Ali) se encaixariam nessa definição (especialmente Doug). Mas nenhum personagem secundário é tão importante para a ação dramática da série quanto Claire Underwood, a maquiavélica mulher de Frank. Sua relevância na trama da série vai aumentando a partir da segunda temporada, na medida em que não só sua posição pública (agora enquanto Vice-Primeira Dama) se torna mais importante, como também sua culpa frente às suas ações se torna mais palpável. A partir da terceira temporada, quando as tensões entre Claire e Frank escalam vertiginosamente (ao ponto dela deixá-lo no final da temporada, em plenas prévias partidárias), ambos praticamente dividem o protagonismo da narrativa. É a consagração da ascendência de Claire a sua homologação como candidata à Vice-Presidência na chapa de seu marido, no décimo episódio da quarta temporada.

Portanto, vemos que características apontadas como centrais nos seriados contemporâneos (a tensão entre os arcos narrativos seriais e episódicos, a ênfase na fruição diacrônica, a *metareflexividade* das narrativas e a importância da construção e do aprofundamento de personagens) são não só mantidas nessas recentes produções criadas para plataformas de *streaming online*, como são aprofundadas por elas, em especial a ênfase na fruição diacrônica. É possível concluir, então, que os recentes serviços de *online streaming*, ao invés de suplantarem as práticas e convencionais do meio televisivo, pelo contrário continuam e aprofundam as estratégias utilizadas pelas redes de televisão aberta e a cabo para se contraporem à crescente autonomia do espectador, na contínua procura por sua fidelidade.

# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

## Referências

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

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **Les séries télévisées: l'avenir du cinéma?** Paris: Armand Colin, 2010.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

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

LUCAS, Christopher. The Golden Age of Television (Cinematography). **FlowTV**, v. 21, n. 1, 2014. Disponível em: <http://flowtv.org/2014/10/the-golden-age-of-television-cinematography-christopher-lucas-trinity-university/>. Acessado em: 30/07/2016.

SCHATZ, Thomas. **The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era**. Londres: Faber and Faber, 1998.

NOAM, Eli; GERBARG, Darcy. Introduction. In: NOAM, Eli; GERBARG, Darcy; GROEBEL, Jo. **Internet Television**. Londres: Lawrence Erlbaum Associate Publishers, 2004.

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

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

MITTELL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. **The Velvet Light Trap**, Austin, n.58, p. 29-40, Outono de 2006.

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

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. In: **Galaxia**. São Paulo, n. 26, p. 241-252, jun. 2014a.

Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/gal/v14n27/20.pdf>

Acesso em: 07/07/2016.

\_\_\_\_\_. Dramaturgia seriada contemporânea: aspectos da escrita para a tevê. In: **Lumina**. Juiz de Fora, v. 8, n. 1, jun. 2014b.

Disponível em: <https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/355/307>. Acesso em: 07/07/2016.

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

# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

THOMPSON, Robert J. **Television's Second Golden Age: From *Hill Street Blues* to *ER***. Nova York: Continuum Publishing, 1996.

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