

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**  
**INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL**  
**CURSO DE GRADUAÇÃO DE CINEMA E AUDIOVISUAL**

**A ERA DA FICÇÃO SERIADA TELEVISIVA**

**KARINA BRANCO DE OLIVEIRA UCHÔA**

**NITERÓI**

**2017**

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**  
**INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL**

**CURSO DE GRADUAÇÃO DE CINEMA E AUDIOVISUAL**

**KARINA BRANCO DE OLIVEIRA UCHÔA**

**A ERA DA FICÇÃO SERIADA TELEVISIVA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

ORIENTADORA: Professora Karla Holanda.

**NITERÓI**

**2017**

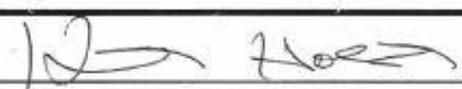
**KARINA BRANCO DE OLIVEIRA UCHÔA**



Universidade  
Federal  
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social  
Departamento de Cinema e Vídeo

## PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	KARINA BRANCO DE OLIVEIRA UCHOA		
Curso:	CINEMA E AUDIOVISUAL	Matrícula:	
<b>Título</b>			
A ERA DA FICÇÃO SERIADA TELEVISIVA			
<b>Banca Examinadora</b>			
Prof. Orientador	KARLA HOLANDA		
	ELIANNE LVO		
	MAYKA CASTELLANO		
<b>Data de Apresentação</b>			
<b>Parecer</b>			
A banca destaca a qualidade do texto, a boa argumentação teórica, assim como a riqueza da análise do objeto. Ressalta, ainda, a maturidade de apresentação na defesa e a problematização da bibliografia utilizada. Por fim, recomenda a continuidade da pesquisa.			
Nota Final	10,0		
<b>Assinaturas da Banca</b>			
Prof. Orientador			
	Elianne Lvo		
	Mayka Castellano		

## **A ERA DA FICÇÃO SERIADA TELEVISIVA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Aprovada em      de dezembro de 2017

Banca examinadora:

---

Prof. Elianne Ivo

UFF – Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Karla Holanda

UFF – Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Mayka Castellano

UFF – Universidade Federal Fluminense

## RESUMO

Este trabalho é um estudo sobre o desenvolvimento da ficção seriada televisiva, através das questões de ordem histórica, estrutural e contextual que levaram o formato ao grande sucesso que se tornou. Para tanto, será feita uma análise através dos conceitos de Era de Ouro da televisão, concentrando grande parte da discussão no período atual (a partir dos anos 90). A série da Netflix, *House of Cards*, será utilizada como estudo de caso, com o intuito de exemplificar as características abordadas no trabalho e trazer seus elementos próprios, configurando-se assim como caso paradigmático do momento atual, que chamo de Era da Ficção Seriada Televisiva.

Palavras- chave: Ficção seriada, televisão, Netflix, House of Cards, Era de ouro

## ABSTRACT

This work is a study about the development of television series, through the historical, structural and contextual issues that took the format to the great success that has become. To do so, an analysis will be made through the concepts of the Golden Age of television, concentrating much of the discussion in the current period (from the 90s). The Netflix series *House of Cards* will be used as a case study, with the aim of exemplifying the characteristics approached in the work and bring its own elements, thus becoming a paradigmatic case of the current moment that I call The Era of Television Serial Fiction.

Keywords: Fiction series, Television, Netflix, House of Cards, Golden Era

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
1 FICÇÃO SERIADA TELEVISIVA: UM PANORAMA HISTÓRICO.....	11
2 QUALIDADE NA TV: AS SÉRIES DA TERCEIRA ERA DE OURO.....	26
3 HOUSE OF CARDS.....	37
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	53
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	56

## Introdução

As séries são um dos principais formatos da televisão contemporânea. Elas surgiram como herança de formatos mais antigos de narrativa seriada, como os folhetins e as radionovelas. “Mas foi a televisão, sem dúvida, que deu expressão industrial e forma significativa à serialização, antes praticada em outros meios de maneira apenas marginal” (MACHADO, 2014, p. 4). O formato desenvolveu-se bastante e, hoje em dia, as séries vivem um cenário de grande importância. Apesar de o formato seriado já ter marcado presença no espaço televisivo anteriormente, as séries dramáticas que hoje fazem tanto sucesso, desenvolveram-se a partir dos anos 1990, ganhando grande visibilidade na chamada Terceira Era de Ouro da televisão.

Brett Martin, em seu livro *Homens Difíceis*, divide a história da televisão americana em três períodos principais: primeira, segunda e terceira Eras de Ouro. Os anos 1950 configuram a Primeira Era de Ouro, em que o principal produto da TV era a transmissão de espetáculos de teatro e ópera, mas que também já apresentava um começo de produção propriamente televisiva. A Segunda Era de Ouro ocorre nos anos 1980 e parte dos anos 1990, e é marcada pelo início da expansão da TV paga e consequente formação da segmentação de audiência. No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, inicia-se a Terceira Era de Ouro da TV, marcada por mudanças tecnológicas e comportamentais. Além da expansão dos canais pagos, ocorre também a proliferação dos canais de streaming e plataformas digitais. É neste período que se dá o grande desenvolvimento e sucesso das séries “de qualidade”, no qual *The Sopranos* (1999-2007), série produzida pela HBO, marca o início.

Além de *Sopranos*, a HBO produziu outras séries que a estabeleceram como fundadora de um padrão de qualidade, como por exemplo: *The Wire*, *True Detective*, *Six Feet Under* e sua atual “menina dos olhos”: *Game of Thrones*. Durante a segunda metade dos anos 1990 e início dos anos 2000, período em que a maioria dessas séries se

desenvolviam, o canal utilizava o slogan: *It's not TV. It's HBO*. Apesar de o padrão de qualidade HBO ter tido importância crucial, a produção de séries “de qualidade” já deixou de ser exclusividade do canal há muito tempo. Não podemos deixar de citar as séries da AMC, *Mad Men* e, é claro, *Breaking Bad*, que além do enorme sucesso de público impressionou pela quantidade de prêmios conquistados. Como podemos ver, outros canais emplacaram produtos de bastante êxito e recentemente, uma empresa em especial parece ter investido em grande quantidade de produções. Assim como em determinado momento a escassez de conteúdo levou a HBO a ultrapassar os limites da exibição e se jogar no mundo da produção, a mesma lógica valeu para a Netflix.

A Netflix foi fundada em 1997 como um serviço de venda e aluguel de DVDs online e em 2007 entrou no segmento (na época ainda pouco explorado) do streaming. Em 2012, a empresa iniciou sua produção de conteúdos originais com a série *Lillyhammer*. Mas foi em 2013 que ela lançou seu primeiro grande sucesso de público e crítica: *House of Cards*. E daí não parou mais, manteve uma produção constante de séries que vem se intensificando. Apesar de se afastar da estrutura televisiva se pensarmos na questão do fluxo, muitas outras características próprias da TV fazem parte da lógica de funcionamento da Netflix (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2016). E hoje em dia, quando se pensa em “TV de qualidade”, ela com certeza está inserida no cenário.

Mas afinal, o que seria a TV de qualidade? Embora o termo qualidade possa remeter a uma ideia ligada a gostos pessoais, a televisão de qualidade é considerada por muitos como um gênero. Num esforço para destacar algumas questões principais sobre esse conceito (mas nem de longe tentando reduzi-lo a estas características), podemos entender que a TV de qualidade parece estar ligada à ideia de arte, onde a figura do autor tem grande importância e os conteúdos são mais complexos, por diversos motivos que serão discutidos mais à frente. Pensando pela ótica da recepção, em comparação aos produtos produzidos pela TV convencional, nota-se, na TV de qualidade um engajamento maior do público, como podemos confirmar pelo grande número de *fandoms* ligados a estes produtos.

As séries da terceira Era de Ouro da televisão americana são marcadas, portanto, pela ideia de qualidade. “Pode-se considerar, dos anos 90 até hoje, a Era da Complexidade Televisiva”. (MITTELL, 2006, p. 1). A liberdade criativa e as inovações narrativas e temáticas dessas produções trazem diversas características e elementos que podem ser traduzidos como complexos. Assim, as séries de qualidade oferecem para o meio a presença de anti-heróis e personagens problemáticos do ponto de vista moral, a expansão do arco narrativo, a abordagem de temas complexos, o realismo, o uso mais livre dos enquadramentos de gênero e tantos outros elementos que serão discutidos com maior profundidade neste trabalho.

Vale destacar aqui que as séries da Netflix, apesar de inseridas na mesma lógica narrativa e estética das séries televisivas contemporâneas, possuem especificidades do meio e forma de distribuição que a diferenciam destas em alguns aspectos. Portanto, ao analisarmos as características das séries de qualidade não podemos deixar de lado o caso das séries da Netflix, que além de apresentarem todos estes elementos, trazem ainda novas características que vêm transformando o cenário atual da ficção seriada.

Dentro deste contexto de revolução das séries dramáticas e de consolidação da Netflix como plataforma no cenário da “TV de qualidade”, *House of Cards* surge e permanece como caso de sucesso. Hoje em sua quinta temporada, o drama político "foi a primeira série feita para o meio online que recebeu indicações nas principais categorias do Emmy, ganhando seis ao todo, além de dois Globos de Ouro” (KLEINA, 2017). A presença de figuras consagradas do cinema, a construção de personagens complexos, a ascensão de uma personagem feminina que ao longo das temporadas chega ao protagonismo da série, a quebra da quarta parede, a dinâmica transmídia e muitas outras características fazem de *House of Cards* não só um caso paradigmático da chamada terceira Era de Ouro da televisão, como também um enorme sucesso.

O objetivo geral deste trabalho é contribuir para os estudos sobre a televisão e a ficção seriada, considerando que este é um assunto ainda pouco abordado nos estudos do

curso de Cinema e Audiovisual da UFF. Os objetivos específicos são analisar as questões de ordem histórica, estrutural e contextual que levaram o formato ao grande sucesso que se tornou e entender as especificidades de *House of Cards* como estudo de caso.

O Capítulo 1 traz um panorama histórico do formato ficção seriada e da televisão americana. Serão abordados os principais tipos de serialização na TV e um histórico da televisão a partir da concepção das Eras Televisivas até o cenário da atualidade. Abordando assim, as características e discussões que trouxeram às séries ao patamar que se encontram no momento atual, incluindo a discussão sobre a Netflix como importante produtora de conteúdo ficcional seriado. Com isso, possibilita-se um entendimento da ficção seriada televisiva a partir da forma como foi e vem sendo historicamente construída.

O Capítulo 2 fala sobre o conceito de qualidade. Será discutida a ideia da TV de qualidade como gênero e, de modo mais aprofundado, as características das séries que a constituem. Destacando aqui o caso dos conteúdos originais da Netflix, que são marcados por muitos elementos próprios da lógica televisiva, mas que possuem também liberdades que os diferenciam da mesma. Podendo a plataforma de streaming ser vista, assim, como transformadora do cenário de produção e consumo de ficção seriada.

O Capítulo 3 traz um estudo de caso da série da Netflix, *House of Cards*, que possuindo como características os elementos abordados nos capítulos anteriores ao mesmo tempo que apresenta elementos próprios, configura-se como caso paradigmático do que aqui chamo de Era da Ficção Seriada Televisiva.

## Capítulo 1 – Ficção seriada televisiva: um panorama histórico

A ficção seriada ocupa hoje uma posição de destaque na televisão, contribuindo para o que muitos consideram como a reinvenção da TV, através do sucesso de público e crítica das séries dramáticas atuais. Mas a presença e desenvolvimento da ficção seriada televisiva surge como herança de formatos mais antigos de narrativas serializadas. Para entender como este formato se desenvolveu na televisão até chegar ao patamar de sucesso que as narrativas ficcionais contemporâneas ocupam, acredito ser importante conhecer, ainda que de forma resumida, a origem e evolução do formato de narrativa seriada, assim como o histórico de desenvolvimento do meio televisivo.

### 1.1– Ficção serializada

A primeira forma de desenvolvimento notável da narrativa serializada surgiu com as histórias, publicadas em partes, nos jornais. O formato ficou conhecido como folhetim, que é “gênero crucial para a compreensão das origens da narrativa ficcional seriada” (TRINTA, 2014, p. 4). Segundo TRINTA (2014), é durante o século XIX que se desenvolve o primeiro folhetim, uma comédia espanhola chamada *O Lazarillo de Tormes*. E a partir deste momento,

a ideia de seccionar uma história em fatias tornou-se um grande sucesso de público, transformando-se em um formato constantemente imitado e, no que logo se veria, de grande valor comercial para os meios de distribuição. (TRINTA, 2014, p. 4)

O sucesso dos folhetins se desenvolveu e deu origem a outras formas de narrativa seriada, como por exemplo, as famosas radionovelas que fizeram sucesso nos Estados Unidos durante os anos de 1930 e 1940. De acordo com Rafael Trinta:

A fórmula fez tanto sucesso que ganhou notável popularidade em outros países, principalmente Cuba – pioneira na arte da radionovela e grande exportadora de obras pela América Latina – e no Brasil – com grandes sucessos como “O direito de Nascer” (1951) e “Jerônimo, o Herói do Sertão” (1953). (TRINTA, 2014, p. 8)

Mas foi ainda antes, através do cinema, que a narrativa serializada estreou no audiovisual. Segundo TRINTA (2014), os seriados de cinema, que se popularizaram em meados de 1910, eram exibidos no início das sessões de salas de cinema mais simples e populares (os *nickelodeons*), que normalmente se limitavam à distribuição de curta metragens.

Como podemos ver, antes de chegar às telas da TV, o formato de narrativa seriada já se desenvolvia por outros espaços. “Mas foi a televisão, sem dúvida, que deu expressão industrial e forma significativa à serialização, antes praticada em outros meios de maneira apenas marginal” (MACHADO, 2014, p. 4). A primeira forma de narrativa ficcional serializada na TV viria com as telenovelas. As *soap operas* americanas marcaram a estreia do formato no meio televisivo em meados de 1940 e “aos poucos, outras produções do gênero começaram a surgir como [...] ‘*The Grove Family*’ (1954) na Inglaterra e ‘*Sua Vida Me Pertence*’ (1951) no Brasil” (TRINTA, 2014, p. 9). As telenovelas foram pioneiras na inserção do formato de ficção serializada na TV e, apesar de em muitos países não terem o mesmo espaço e importância que as séries detêm, sabemos que no Brasil elas possuem lugar de destaque. Segundo Renata Pallottini,

Bastará que se consulte qualquer jornal diário brasileiro nos dias que correm e, nesse jornal, as colunas que tratam da programação de TV, para que se chegue a uma conclusão simples: de cerca de dezoito horas de programação, aproximadamente seis delas, ou seja, um terço do tempo, correspondem a programas de ficção, basicamente telenovelas. (PALLOTTINI, 2012, p. 23)

E apesar da supremacia das telenovelas na produção nacional de ficção seriada, as séries têm alcançado níveis cada vez mais altos de consumo no Brasil, a maioria de conteúdos estrangeiros. Vimos que a telenovela já ocupa espaço televisivo desde a década de 1940, mas é apenas na década seguinte que surge o primeiro seriado na televisão: *I Love Lucy* (1951 -1960), produzido pela CBS, que segundo Rafael Trinta,

além de ser o primeiro seriado televisivo, também iniciou o subgênero *sitcom* – apresentando em pequenos episódios de 30 minutos o cômico cotidiano de uma dona-de-casa e seu marido, interpretados respectivamente por Lucille Ball e Desi Arnaz. (TRINTA, 2014, p. 10).

As *sitcoms* estabeleceram-se como um gênero de sucesso e, assim como outros gêneros de seriados das décadas de 1960 e 1970, ganharam as telas da época com um formato de narrativa baseado em “apenas uma trama principal com foco em um ou dois personagens no máximo”. (TRINTA, 2014, p.11).

Na década de 1980, com o processo de segmentação da audiência, proveniente do desenvolvimento dos canais pagos (que discutiremos mais a frente), a experimentação começou a ganhar espaço na TV. Neste contexto surge *Hill Street Blues* (1981 - 1987), série da NBC, que se torna pioneira ao deixar “o modelo simplista da ficção seriada típica dos anos 60-70 [...] para intensificar a sua tessitura narrativa”. (TRINTA, 2014, p.11). *Hill Street Blues* possui diversas características que a tornam, segundo Brett Martin (2014), “um choque de modernismo”. No entanto, o que vale destacar neste momento é sua inovação no que diz respeito ao modo de serialização. Para tanto, é importante conhecermos os principais tipos de serialização presentes na TV.

Segundo Arlindo Machado (2000), há três tipos principais de narrativa seriada na televisão: o primeiro tipo é o de narrativa única, dividido em capítulos; o segundo tipo é o de segmentos completos, dividido em episódios; e o terceiro tipo é o de narrativas independentes, dividido em segmentos unitários. A estrutura de narrativa única é a que encontramos nas telenovelas. Neste caso “temos uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) que se sucede mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos”. (MACHADO, 2000, p. 2). A segunda forma é onde a maioria dos seriados se insere. Eles possuem episódios que apresentam histórias com início, meio e fim. Essa forma é descrita por MACHADO (2000) como uma “história completa e autônoma” que, ao longo dos episódios, possui personagens e situações narrativas repetidas. Um exemplo é *Friends* (1994 - 2004), *sitcom* americana de enorme sucesso produzida pela NBC que conta a história de seis amigos vivendo em Nova York. Outro exemplo é o seriado brasileiro, *Malu Mulher* (1979 - 1981), da Rede Globo, que contava a história de Malu, uma mulher que tentava levar a vida após seu divórcio. “Neste caso, temos um protótipo básico que se multiplica em variantes diversas ao longo da duração do programa”. (MACHADO, 2000, p 2). Portanto, enquanto as telenovelas possuem capítulos totalmente interligados, onde o fim de um não resolve o problema apresentado na trama, deixando a resolução para o capítulo seguinte, os seriados possuem episódios de estrutura autônoma,

ou seja, cada episódio apresenta uma história com começo, meio e fim. Há ainda um terceiro tipo de narrativa serializada em que o espírito geral das histórias é a única coisa que as interligam e conferem algum sentido de unidade à obra. Os programas que compõem esse tipo de serialização possuem episódios unitários, com histórias e personagens diferentes, onde a única coisa em comum entre eles é a temática (MACHADO, 2000). Um exemplo brasileiro utilizado por Arlindo Machado é a série *Comédia da Vida Privada* (1995 - 1997), que era exibida mensalmente e seus episódios possuíam “em comum apenas o fato de focalizarem sempre a vida doméstica e o eterno conflito homem-mulher (além, naturalmente, dos arrojados estilos de *mise-en-scène* e edição)” (MACHADO, 2000, p. 2). Uma das diferenças fundamentais entre essas formas narrativas é que, enquanto a primeira possui uma ordem para a exibição dos capítulos, a segunda e terceira podem ter seus episódios exibidos e assistidos em qualquer ordem. (MACHADO, 2000).

Agora voltemos ao caso de *Hill Street Blues* e seu modo de serialização. Diferente dos seriados, que pertencem às narrativas de segmentos completos e, portanto, podem ter seus episódios exibidos em qualquer ordem, *Hill Street Blues* apresentava

desde histórias mais curtas, que começavam e acabavam no mesmo episódio, ao mesmo tempo histórias mais longas, que atravessavam vários episódios, quando não anos inteiros de programação, e até mesmo histórias que permaneciam em aberto, sem encontrar solução em nenhum dos episódios. (MACHADO, 2000, p.13).

Com isso, o programa inovou ao trazer características de ambos os modos de serialização para o mesmo produto. E essa parece ser uma questão fundamental quando pensamos na diferença entre série e seriado. Diferente dos seriados, que já discutimos anteriormente, nas séries, as narrativas muitas vezes só serão resolvidas no fim da temporada, ou até mesmo no *serie finale*<sup>1</sup>. Com isso, apesar de haver histórias que se iniciam e finalizam no mesmo episódio, as narrativas principais da trama percorrem vários episódios até alcançar sua resolução. Apesar disso, é muito comum ouvirmos os dois

---

<sup>1</sup> *Serie finale* é como o público costuma chamar o último episódio de uma série. Assim como *Season finale* se refere ao último episódio de uma temporada.

termos sendo utilizados para um mesmo conteúdo; muitas pessoas utilizam as palavras série e seriado com o mesmo sentido, por isso, durante a leitura deste trabalho pode ser comum encontrar falas que chamem uma série de seriado e vice-versa. Mas ao considerarmos a diferença entre eles, podemos chegar a uma questão importante para entender a importância de *Hill Street Blues* como precursora de um modo de narrativa seriada que hoje domina as telas de TV. Segundo Marcel Vieira Barreto Silva, “a essência do drama seriado contemporâneo está precisamente nessa dialética”. (SILVA, 2014, p. 16). Pois, para ele,

[...] ao invés de uma oposição rasteira entre o episódio (de natureza dramática) e a temporada (de natureza épica), o que vemos é que o drama seriado contemporâneo promove uma síntese entre ambos, oferecendo aos episódios a dimensão narrativa que faz as ligações entre as tramas (essas, não mais se limitando a situações procedurais), e às temporadas a dimensão dramática que se manifesta no desenvolvimento unitário da história até a provocação do clímax. (SILVA, 2014, p .3).

Podemos então considerar que, ao não se limitar à utilização de apenas um tipo de serialização, as séries contemporâneas complexificam sua tessitura narrativa e com isso, possibilitam um maior engajamento da audiência, ao oferecer diferentes níveis de conexão com a mesma. Segundo Marcel Vieira Barreto Silva,

[...] o drama seriado contemporâneo se define enquanto forma artística própria a partir do modo como engendra um mecanismo dramático que possui, dentro de sua estrutura mais profunda de significados, um equilíbrio tenso entre as forças episódicas e seriais, de modo que um potencializa e sustenta o outro. (SILVA, 2014, p.16).

## 1.2– O desenvolvimento da Televisão: Primeira e Segunda Eras de Ouro.

As mudanças pelas quais a ficção seriada televisiva passou, principalmente a partir dos anos 1990, são produto de diversas transformações do meio. Não podemos ignorar os contextos,

sejam de ordem discursiva (mudanças nos modos de endereçamento dos conteúdos), de ordem tecnológica (transformações nas possibilidades técnicas de transmissão dos conteúdos) e de ordem social (modificações nas dinâmicas sociais representadas pelos conteúdos). (SILVA, 2014, p. 6)

Portanto, se vamos falar sobre as séries da atualidade, não podemos deixar de lado a forma como o formato foi e vem sendo historicamente construído. Já vimos como a ficção seriada se desenvolveu, mas ainda falta pensarmos sobre as modificações do meio televisivo e como elas permitiram e influenciaram esse desenvolvimento.

Para pensar a história da televisão americana, Brett Martin (2014) a divide em três períodos principais, utilizando os conceitos de Eras de Ouro. Os anos 1950 marcam o início da primeira Era de Ouro, em que o principal produto da TV era a transmissão de espetáculos de teatro e ópera, mas que também já apresentava um começo de produção propriamente televisiva. Era o começo da televisão, que estava ainda experimentando suas possibilidades. Marcada pela limitação tecnológica, a TV servia como uma plataforma de exibição de outros “modos de arte” e pouco desenvolvia em termos de linguagem própria. De acordo com Brett Martin,

Naqueles tempos, a qualidade inerente corria de restrições tecnológicas (câmeras desengonçadas e imóveis, aliadas a uma limitada capacidade técnica de gravações, fizeram da transmissão ao vivo de peças de teatro um ponto de partida natural) e de riscos reduzidos: em 1950, um aparelho de televisão custava o equivalente ao pagamento de várias semanas de um salário médio e podia ser encontrado apenas em poucos lares de pessoas mais instruídas e de maior poder aquisitivo. Dentre todas as coisas, e mesmo que só por um tempo brevíssimo, a televisão era uma tecnologia elitista. (MARTIN, 2014, p. 39 e 40).

As décadas seguintes foram marcadas pela popularização da TV e consequentes ataques à mesma, que ao começar a desenvolver uma linguagem própria e se tornar um

meio de comunicação de massa parece ter ganho má reputação. Órgãos públicos e artistas condenavam a televisão por seu baixo valor cultural e caráter alienante.

(MARTIN, 2014). Segundo Brett Martin,

Ray Bradbury descreveu a TV como “aquela besta insidiosa, aquela Medusa que imobiliza bilhões de pessoas ao torná-las estátuas de pedra, todas as noites, fixando-lhes o olhar na tela; aquela sereia que chamava, cantava e prometia mundos e fundos e, no final, não dava quase nada”. (MARTIN, 2014, p.41).

A partir dos anos 1980, o surgimento (e rápida expansão) da TV paga, deu início à segmentação da audiência, que abriu espaço para a experimentação e formação de um novo período na história da televisão: a Segunda Era de Ouro.

Discutir sobre a diferença entre TV generalista e segmentada é extremamente importante para entendermos como o surgimento dos canais a cabo transformaram o cenário televisivo. Enquanto os canais abertos precisam dar conta de todos os tipos de audiência, sendo, portanto generalistas, os canais fechados trabalham com a ideia de nicho. Um canal aberto precisa atender a um público muito diversificado, de diferentes idades, classes sociais e interesses. No caso do Brasil, por exemplo,

A segmentação, nesses canais, acontece principalmente na distribuição da programação de acordo com o horário: na parte da manhã, programas infantis; à tarde, destinados ao público jovem e feminino, e à noite, novelas, telejornais e filmes. (ANDRELO, 2003. p. 88).

Com o surgimento da TV a cabo, a segmentação por horário realizada na TV aberta passou a ser definida por canais e alcançou outro nível. Hoje a maioria dos canais fechados possuem um nicho definido e produzem um tipo de programação específica para este público (ANDRELO, 2003). Podemos citar como exemplos os canais de esportes como ESPN e Fox Sports, os canais de notícias como Globo News e Band News, os canais de desenhos como Cartoon Network e Nickelodeon e, é claro, os canais de filmes e séries, como Fox e HBO.

Em 1980, o panorama da TV americana, que durante as décadas anteriores era formado por três principais redes dominando o mercado: CBS, NBC e ABC, começou a mudar drasticamente, dando início à fragmentação da audiência. O novo domínio dos canais fechados, oferecendo programação direcionada a um público específico, fez com que as redes começassem a pensar mais na qualidade do que na quantidade de seu público. “Assim, em lugar de tentar atrair um terço de toda a audiência (algo cada vez mais impossível, de todo modo), as redes agora almejavam demografias específicas: os ricos, os jovens, os instruídos, os homens e assim por diante”. (MARTIN, 2014, p. 51).

É interessante percebermos que,

Da mesma forma que a TV, ao se transformar em mídia de massa, liberou Hollywood para sair em busca de públicos mais específicos, a popularização do acesso a TVs a cabo, ao provocar a divisão da audiência em muitas partes, estimulou a TV a fazer o mesmo. As redes de TV, assim como os cineastas, deixaram de lado seus próprios códigos de produção assim que sua audiência começou a encolher. (STARLING apud TRINTA, 2014, p. 11).

Mas além da segmentação da audiência, os anos 1980 foram marcados ainda por uma outra inovação: o VHS. De acordo com Jason Mittell,

Tecnologias que permitem o *time-shifting* como o VHS e gravadores de vídeos digitais, permitem aos espectadores escolherem quando querem assistir a um programa, mas, mais importante para a construção narrativa, os espectadores podem reassistir episódios ou segmentos para analisar momentos complexos. (MITTELL, 2006, p. 31, tradução minha)<sup>2</sup>

A possibilidade de o espectador assistir ao programa quantas vezes quisesse, atentando-se aos detalhes, gerou nos produtores uma preocupação maior com a qualidade de suas produções. Portanto, o desenvolvimento da TV a cabo e a expansão do VHS possibilitaram o surgimento de uma nova audiência, mais engajada. Esse novo contexto abriu as portas para possibilidades de experimentação e inovação nos conteúdos

---

<sup>2</sup> “Time-shifting technologies like VCRs and digital video recorders enable viewers to choose when they want to watch a program, but, more important for narrative construction, viewers can rewatch episodes or segments to parse out complex moments.”(MITTELL, 2006, p. 31).

televisivos, sobretudo com a intenção de elevá-los a um nível de qualidade que os diferenciasssem dos demais.

É neste contexto que surge *Hill Street Blues* (1981-1987). A série conta a história de funcionários de uma delegacia de polícia em Hill Street, bairro fictício na cidade de Nova York (TRINTA, 2014). Além da expansão do arco narrativo, que como vimos continha tramas que se desenrolavam por temporadas ao invés de em apenas um episódio, a série inovou de diversas outras formas, sendo considerada um “choque de modernismo” e um produto de extrema importância histórica, sobretudo como precursor de um modelo de narrativa que mais tarde viria a dominar as telas de TV (MARTIN, 2014). Enquanto os seriados anteriores estavam acostumados a focar a trama em poucos personagens principais, a série da NBC contava com “narrativas múltiplas entrelaçadas e abertas, com uma galeria bastante extensa de personagens e um painel mais complexo de situações diegéticas”. (MACHADO, 2000, p.95). O entrelaçamento entre as narrativas, inaugurado por *Hill Street Blues* é, de acordo com MITTELL (2006), uma das características das séries atuais. Segundo ele:

Nas narrativas televisivas convencionais, que apresentam tramas A e B, as duas histórias podem oferecer temáticas paralelas ou gerar contrapontos de uma para a outra, mas raramente interagem no nível de ação. A complexidade, especialmente nas comédias, trabalha contra essas normas, alterando a relação entre tramas múltiplas, criando histórias entrelaçadas que geralmente colidem e coincidem. (MITTELL, 2006, p. 34, tradução minha)<sup>3</sup>

O realismo foi outro elemento considerado bastante inovador. Eram características da série “[...] câmeras tremidas, granulação na imagem, extensos planossequência e a quase absoluta iluminação natural [...]”. (TRINTA, 2014, p. 11). Havia também muito diálogo ao fundo das cenas e constante uso de gírias para destacar a sensação de realismo que tanto buscavam. Os heróis problemáticos e as questões sociais

---

<sup>3</sup> “In conventional television narratives that feature A and B plots the two stories may offer thematic parallels or provide counterpoint to one another, but they rarely interact at the level of action. Complexity, especially in comedies, works against these norms by altering the relationship between multiple plotlines, creating interweaving stories that often collide and coincide.” (MITTELL, 2006, p. 34).

e políticas abordadas pelos personagens são mais alguns exemplos de inovações inseridas por *Hill Street Blues*, que influenciaram toda uma gama de séries que viriam mais tarde.

A segunda Era de Ouro da televisão americana foi então marcada por mudanças e inovações que geraram uma série de discussões sobre a qualidade na TV. A *British Film Institute* publicou, em 1984, o trabalho *M.T.M. : Quality Television*, inaugurando o termo TV de qualidade (TRINTA, 2014), que hoje é bastante utilizado para definir a televisão contemporânea.

### 1.3 – Terceira Era de Ouro: a TV contemporânea.

No final dos anos 1990 e começo dos anos 2000, tem início a Terceira Era de Ouro da televisão, que configura o período atual de desenvolvimento e sucesso das séries “de qualidade”, e que tem suas bases definidas por diversas mudanças tecnológicas e comportamentais. Sobre a Terceira Era de Ouro Brett Martin explica:

A primeira havia sido um desabrochar da criatividade ao longo dos primeiros tempos desse meio; a segunda, um breve período de excelência incomum na programação das emissoras durante os anos 1980 [...]. Talvez fosse mais preciso chamá-la de “a Primeira Onda da Terceira Edição dos Anos Dourados”, uma vez que não se sabe ao certo se realmente foi encerrada. (MARTIN, 2014, p. 27).

Segundo Meimaridis (2017), atualmente a televisão pode ser dividida em três modelos principais: TV aberta, TV fechada- que podemos ainda dividir em *basic* e *premium*- e serviços de streaming. Enquanto a TV aberta e os canais *basic* vendem horário comercial, os canais *premium* e os serviços de streaming vendem assinaturas. (MEIMARIDIS, 2017). Essa é uma questão importante, pois a liberdade de criação que estes últimos possuem em relação aos primeiros é bastante significativa quando pensamos em suas produções. Enquanto a TV aberta precisa seguir regras impostas pelos anunciantes, os canais *premium* e serviços de streaming “[...] se aproveitam da liberdade sobre o conteúdo de suas produções [...]”. (MEIMARIDIS, 2017, p. 6). Os canais a cabo

realizam investimento notável em séries cada vez mais ousadas e irreverentes [...] (TRINTA, 2014, p. 11). E os canais de streaming, como a Netflix, seguem pelo mesmo caminho.

É neste cenário que se dá o grande desenvolvimento e sucesso das séries “de qualidade”, e como marco de início deste processo podemos encontrar *The Sopranos* (1999-2007), produzida pela HBO. A série conta a história de Tony Soprano, que tenta conciliar seus papéis de pai de família e chefe da máfia. A carga pesada de suas responsabilidades o leva a procurar a ajuda de uma psicóloga, com quem divide seus pensamentos e sentimentos sobre a relação conturbada com sua família e outras diversas questões como lealdade, amor, poder, medo e desejo. *The Sopranos* trouxe para as telas um protagonista de meia idade, longe dos padrões estéticos dos astros da época, que sofre de depressão e comete adultério e assassinatos, e mostrou que o público pode sim se apaixonar por este tipo de personagem. *The Sopranos* contou uma história de gangster que era na verdade um drama familiar e provou que o público estava preparado para isso. *The Sopranos* “mostrou que é possível ter uma audiência fiel sem nunca dar a ela o que ela pede”. (CROITOR, 2013). *The Sopranos* tinha algo de especial e Brett Martin percebeu isso.

Deixei o mundo de Família Soprano convencido de que alguma coisa nova e importante estava acontecendo. Essa sensação aprofundou-se quando continuei acompanhando *The Wire*, de David Simon, outra obra prima da HBO, e um novo seriado (*Mad Men*) de um dos roteiristas de Família Soprano, Matthew Weiner. A ambição desses programas e aquilo que realizaram iam muito além da simples noção de que a “televisão estava ficando boa”. Os seriados dramáticos de final aberto, com doze ou treze episódios, estavam amadurecendo e configurando uma forma própria de arte. (MARTIN, 2014, p. 29)

Além de *Família Soprano* e *The Wire*, a HBO produziu outras séries que a estabeleceram como fundadora de um padrão de qualidade, como por exemplo, *True Detective*, *Six Feet Under* e sua atual “menina dos olhos”: *Game of Thrones*. Durante a segunda metade dos anos 1990 e início dos anos 2000, período em que a maioria dessas séries se desenvolviam, o canal utilizava o slogan: *It's not TV. It's HBO*. Essa campanha

trazia consigo um discurso de distinção que evidencia a inferioridade com a qual a TV foi tratada ao longo do tempo, inclusive por parte dos próprios produtores de televisão.

Segundo Mayka Castellano e Melina Meimaridis:

Não por acaso, essa busca por legitimação se dava, dentre outras coisas, por meio da contratação de profissionais do cinema, prática que, aos olhos de alguns críticos e de parte da audiência, conferia, em si mesma, um selo de qualidade aos produtos do canal. A produção da HBO, dessa forma, seria tão boa que não poderia sequer ser chamada de televisão, ideia que reforça sobremaneira um julgamento negativo incorporado, muitas vezes, pela própria televisão. (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2016, p. 196)

Um bom exemplo disso é *The Sopranos*. O criador da série, David Chase, sempre havia sonhado em ser roteirista de filmes. A história de Tony Soprano havia sido criada para passar nas telas de cinema e mesmo depois, quando Chase já tentava vendê-la como série, ainda tinha esperanças de que algum canal achasse que a história não conseguiria se desenvolver o suficiente dessa forma e a comprasse como um filme. (MARTIN, 2014).

De fato, as séries que ganharam prestígio na terceira Era de Ouro têm como marca seu caráter cinematográfico. Primeiro, no diz respeito aos recursos tecnológicos. As novas tecnologias televisivas, como: “telas de cristal líquido, de plasma 3-D, Bluray” (MARTIN, 2014, p.33) permitiram a exploração de novas possibilidades. Os profissionais de televisão,

Agora, poderiam trabalhar com sombras e com o escuro, com a hipnótica profundidade de campo, com tomadas amplas, lindas e intermináveis, com a pirotecnia manual, e toda a gama de recursos que antes só existiam nos filmes para cinema”. (MARTIN, 2014, p. 34).

Em segundo lugar, na migração de profissionais da indústria cinematográfica para a produção de séries televisivas. Nos últimos anos podemos constatar um movimento de roteiristas, atores e diretores do cinema hollywoodiano para a televisão (SILVA, 2014). No início dos anos 2000, minisséries de prestígio da HBO, como “Irmãos da Guerra [Band os Brothers] e Angels in America, protagonizada por Al Pacino e Meryl Streep” (MARTIN, 2014, p. 285), já prenunciavam essa tendência de migração.

E em terceiro lugar, na figura do *showrunner*, que possui os papéis de autor e produtor atrelados a mesma pessoa, garantindo unidade de sentido à série (SILVA, 2014). Ele “é o centro criativo do programa, responsável pela estrutura narrativa e pelo modo de encenação, mesmo que em esquemas de produção mais amplos, com equipes variadas no roteiro e na direção”. (SILVA, 2014, p. 244). O *showrunner* é uma figura de extrema importância para as séries a partir dos anos 1990, mas começou a se formar já na década de 1980, com Steven Bochco em *Hill Street Blues* (SILVA, 2014). Apesar de esta função não existir no cinema, ela traz consigo a importância do papel do criador, o que até então não era visto nos programas de TV, apenas nos filmes cinematográficos.

Para Marcel Vieira Barreto Silva,

No caso das séries de televisão, é inegável que a figura do escritor/produtor carrega um valor distintivo análogo ao do diretor de cinema na crítica cinematográfica, que se manifesta nas marcas paratextuais publicitárias em torno dos programas (trailers, *promos*, entrevistas, etc.). (SILVA, 2014, p. 244).

Podemos perceber isso na campanha de Marketing da rede AMC para sua série *Mad Men*, que não focava no protagonista ou em nenhum outro personagem, mas em seu *showrunner*, Weiner. A publicidade do programa destacava que ele era criado pelo produtor executivo de Família Soprano (MARTIN, 2014).

Sendo assim, as características cinematográficas presentes nas séries contemporâneas atribuíram, desde o início, certa distinção para as mesmas. E apesar de o padrão de qualidade HBO ter tido importância crucial, a produção de séries “de qualidade” já deixou de ser exclusividade do canal há muito tempo. Na fala de Brett Martin citada anteriormente, a série *Mad Men* é considerada integrante desta “forma própria de arte”. Não podemos deixar de citar também outra série da AMC, *Breaking Bad*, que além do enorme sucesso de público impressionou pela quantidade de prêmios conquistados: foram 180 prêmios em diversas categorias, incluindo o prêmio de melhor série dramática na 71ª edição do Globo de Ouro (AMC TV). Como podemos ver, outros canais emplacaram produtos de bastante êxito e recentemente, uma empresa em especial

parece ter investido em grande quantidade de produções. Assim como em determinado momento a escassez de conteúdo levou a HBO a ultrapassar os limites da exibição e se jogar no mundo da produção, a mesma lógica valeu para a Netflix.

A Netflix foi fundada em 1997 como um serviço de venda e aluguel de DVDs online e em 2007 entrou no segmento (na época ainda pouco explorado) do streaming. Em 2012, a empresa iniciou sua produção de conteúdos originais com a série *Lillyhammer*. Mas foi em 2013 que ela lançou seu primeiro grande sucesso de público e crítica: *House of cards*. E daí não parou mais, manteve uma produção constante de séries que vem se intensificando. Como vimos, serviços de streaming como a Netflix já se tornaram um novo modelo de TV que se aproxima dos canais a cabo premium por não possuir comerciais e, com isso, ter mais liberdade criativa. Mas para entendermos o sucesso dos serviços de streaming e, mais especificamente, da Netflix, temos que considerar o papel de peso que a internet ocupa no cenário da ficção seriada.

Com o desenvolvimento e expansão de novas mídias digitais, o modo de consumir televisão vem se modificando. Durante os últimos anos, muitas séries televisivas ganharam espectadores que as consomem por outros meios, além da tradicional TV. Segundo Marcel Vieira Barreto Silva,

Nesse período, vimos se formar uma geração de espectadores capazes e interessados em assistir séries pela internet, através tanto de sistemas de transmissão em streaming, simultaneamente à exibição nos países de origem, quanto de download, via torrent, disponibilizados em sites e fóruns especializados. (SILVA, 2013, p.8)

Não dá para ignorar a importância que a internet possui no desenvolvimento da ficção seriada atual à medida que facilita o acesso às séries pelos espectadores, lhes dando a opção de assistir aos conteúdos a qualquer momento, independente de uma grade televisiva, e também lhes dando acesso a conteúdos que já não estão mais sendo transmitidos na televisão. Neste contexto de desenvolvimento de um ambiente multiplataforma, a Netflix se instaurou como um dos maiores casos de sucesso de transmissão e produção de ficção seriada via streaming. A empresa entende o momento

atual e o utiliza a seu favor, como mostrou seu CEO, Reed Hastings, em uma entrevista concedida ao jornal Folha de São Paulo, em 2013:

Sem qualquer pudor, ele revela que a pirataria (como a mídia oficial costuma se referir a qualquer tipo de circulação virtual de objetos culturais que não estejam sob a guarda dos direitos de autor) é sim um dos principais indicadores para o Netflix adquirir séries para o seu catálogo, ou mesmo para produzir seus próprios programas. Segundo Hastings, a partir daquilo que é mais baixado em serviços de troca de arquivos como o BitTorrent, a empresa se empenha em comprar os direitos de transmissão, não só para os Estados Unidos, mas para os demais países em que o serviço é oferecido. (SILVA, 2013, p. 15).

Além de a Netflix se diferenciar dos canais de TV ao permitir que os conteúdos sejam assistidos na hora que o espectador desejar, rompendo assim com a lógica do fluxo, suas produções são disponibilizadas de uma só vez, elevando este rompimento das normas estabelecidas pela televisão tradicional a um novo nível. (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2016). “A televisão na internet é a próxima onda de entretenimento global. Nunca mais diremos: ‘O que está passando na televisão’, e sim, ‘o que queremos ver’ ”. (SPACEY apud CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2016, p.204).

Apesar de se afastar da estrutura televisiva se pensarmos na questão do fluxo, outras características próprias da TV fazem parte da lógica de funcionamento da Netflix (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2016). E hoje em dia, quando se pensa em “televisão de qualidade”, ela com certeza está inserida no cenário.

## Capítulo 2 – Qualidade na TV: as séries da terceira Era de Ouro

Mas afinal, o que seria a TV de qualidade? Embora o termo qualidade possa remeter a uma ideia ligada a gostos pessoais, a TV de qualidade é considerada por muitos como um gênero. E para que possamos analisar mais a fundo as características das séries que atribuíram à televisão esse status, precisamos antes entender o que querem dizer com ele.

### 2.1 – TV de qualidade

Como vimos, o termo TV de qualidade ficou conhecido a partir dos anos 1980, com a publicação do livro *M.T.M.: Quality Television*, pela British Film Institute. O trabalho examina “o processo de construção da marca M.T.M. por meio de suas produções ao longo dos anos 1970”. (CARLOS, 2010, p.4). A MTM Enterprises foi uma produtora independente criada em 1970 com o intuito de produzir programas de TV. A empresa carrega as iniciais do nome de sua criadora, Mary Tyler Moore, que fez sucesso como atriz na série *The Dick Van Dyke Show*, uma comédia que tinha sido bastante popular na época. Em 1970, a CBS ofereceu a ela sua própria série de comédia: *The Mary Tyler Moore Show*. E foi para produzi-la, que a empresa MTM foi criada. (FEUER; KEER, VAHIMAGI; 1984). No livro, Jane Feuer, Paul Keer e Tise Vahimagi afirmam que as séries *The Mary Tyler Moore Show*, *Lou Grant* e *Hill Street Blues*, gradualmente deram à MTM, a reputação de produtora de qualidade na indústria televisiva americana (FEUER; KEER, VAHIMAGI; 1984). “Desse exame, eles destacam três características recorrentes de suas produções: a diferença criativa, o conteúdo progressista e o poder de gerar reflexões”. (CARLOS, 2010, p.4). Temos aqui então, uma ideia do que seria o princípio da TV de qualidade.

Sean Fuller, em seu trabalho “Quality TV: The reinvention of U.S television” considera algumas outras definições:

Sarah Cardwell a define pelos “altos valores de produção, tema de peso e caracterização e performances cuidadosas”; pela implantação de uma “função – autor”, “que acrescenta prestígio e um senso de integridade artística”; e pela

expectativa de um “maior nível de engajamento da audiência”. Catherine Johnson enfatiza as reivindicações artísticas inerentes a cada um desses elementos em sua definição: a televisão com “scripts sofisticados, narrativas multi-camadas complexas e cinematografia visualmente expressiva, combinada com a exploração de ansiedades contemporâneas”. (FULLER, 2013, p. 8, tradução minha)<sup>4</sup>

Analisando essas definições e com base no que conhecemos sobre a TV atual, num esforço para destacar algumas questões principais sobre esse conceito (mas nem de longe tentando reduzi-lo a estas características), podemos entender que a TV de qualidade parece estar ligada à ideia de arte, onde a figura do autor tem grande importância e os conteúdos são mais complexos, por diversos motivos, como alguns dos já citados por Catherine Johnson: narrativa multi-camadas, scripts sofisticados e exploração de ansiedades contemporâneas. Pensando pela ótica da recepção, em comparação aos produtos produzidos pela TV convencional, nota-se, na TV de qualidade, como apontado por Sarah Cardwell, um “maior nível de engajamento da audiência”, como podemos confirmar pelo grande número de *fandoms* ligados a estes produtos.

Ao falar, em 1984, de diferença criativa e conteúdo progressista, ou mais recentemente, de conteúdos mais complexos, me parece importante destacar a questão do gênero na TV de qualidade. Ao encontrarmos nos gêneros um campo seguro, do qual reconhecemos as características e mantemos expectativas, considero normal que as ideias de diferença, progressão e complexidade aqui citadas, batam de frente com eles. “A manipulação de gênero é, de fato, um critério para a televisão de qualidade. Para ser visivelmente de qualidade, uma série, além de tudo, não pode ser reduzida às convenções genéricas”. (FULLER, 2013, p. 40, tradução minha)<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Sarah Cardwell defines it by “high production values, weighty themes and careful characterisation and performances”; by the deployment of an “author-function”, which adds prestige and a sense of artistic integrity”, and by the expectation of a “higher level of engagement from the audience”. Catherine Johnson emphasis the artistic claims inherent in each of these elements in her definition: television with “sophisticated scripts, complex multi-layered narratives, and visually expressive cinematography, combined with its exploration of contemporary anxieties”. (FULLER, 2013, p. 8).

<sup>5</sup> Generic manipulation is in fact a criterion for quality television. To be visibly quality, a series beyond all else cannot be reducible to generic convention. (FULLER, 2013, p. 40)

Peguemos como exemplo *The Sopranos*, que pode ser considerado “uma mistura de filme gangster, novela e drama psicológico.” (NELSON apud FULLER, 2013, p. 41, tradução minha).<sup>6</sup> De acordo com Sean Fuller,

As características desta televisão de qualidade se combinam em torno de uma abordagem cinematográfica aos valores de produção e conteúdos narrativos (controversos, desafiadores e matizados) [...]. Mas juntos sugerem que o que define a televisão de qualidade hoje é sua evasão de conformidade a qualquer gênero e sua recusa à conformidade de fácil visualização. A televisão no contexto da qualidade não pode mais ser vista como algo a que as pessoas dedicam muito tempo em troca de pouco valor cultural adicional e a autoridade cultural, agora considerada possível para a televisão, mudou o significado da televisão como uma atividade de lazer e tornou suas inovações de gênero mais reveladoras e mais influentes. (FULLER, 2013, p. 50, tradução minha).<sup>7</sup>

## 2.2 – As séries de qualidade

As séries da Terceira Era de Ouro da televisão americana são marcadas, portanto, pela ideia de qualidade. A liberdade criativa e as inovações narrativas e temáticas dessas produções trazem diversas características e elementos que podem ser traduzidos como complexos. “Pode-se considerar, dos anos 90 até hoje, a Era da Complexidade Televisiva”. (MITTELL, 2006, p. 29, tradução minha)<sup>8</sup>. Assim, esses programas, que aqui chamaremos de séries de qualidade, são marcados pela presença de elementos até então pouco explorados nos dramas televisivos.

---

<sup>6</sup> “mix of gangster movie, soap opera and psychological drama” (NELSON apud FULLER, 2013, P. 41).

<sup>7</sup> But the hallmarks of this quality television coalesce around a cinematic approach to production values and edgy (controversial, challenging, and nuanced) narrative content [...] But together they suggests that what defines quality television today is its evasion of conformity to any genre, and its discomfoting refusal of easy watching. Television in the quality context can no longer be viewed as something to which people dedicate much time for relatively little added cultural value and the cultural authority now considered possible for television has changed the meaning of television as a leisure activity and made its generic ennovations more telling and more influential. (FULLER, 2013, p. 50)

<sup>8</sup> We may consider the 1990s to the present as the era of television complexity. (MITTELL, 2006, p. 29)

Já vimos algumas características das séries atuais, como seu caráter artístico, que se vale muito da presença de profissionais do Cinema e da ascensão da importância do autor, no papel do showrunner. Vimos também que elas fazem uso mais livre dos enquadramentos de gênero, permitindo-se brincar com as expectativas do público e trazer um conteúdo inovador para as telas. Outra característica que também já abordamos foi a expansão do arco narrativo e das narrativas multicamadas, especialmente as entrelaçadas, que nascem com *Hill Street Blues*. Vamos então olhar essas séries mais de perto para destacar algumas questões que ainda não abordamos, mas que são de extrema importância para entendermos porque se diferenciam das demais.

Na última década passamos a acompanhar pela televisão a vida de mafiosos (*The Sopranos*), adúlteros (*Mad Men*), traficantes de metanfetamina (*Breaking Bad*) e de armas (*Sons of Anarchy*), terroristas (*Homeland*) e, não é preciso nem mencionar, assassinos, visto que a maioria dos casos citados também se enquadra nessa categoria.

Mas mais do que acompanhá-los, aprendemos a amá-los. Como aponta Brett Martin,

Se fossem dar ouvidos às opiniões convencionais ainda em vigor, esses seriam personagens que os americanos nunca permitiriam entrar em sua sala de estar: criaturas infelizes, moralmente incorretas, complicadas, profundamente humanas [...]. Desde que Tony Soprano entrou em sua piscina para dar boas-vindas a seu bando de patos geniosos, ficou claro que os espectadores estavam dispostos a ser seduzidos. (MARTIN, 2014, p.21).

Essa humanidade com a qual os personagens passaram a ser construídos enriqueceu as séries permitindo que o público se identificasse com eles, pois, mais importante do que serem criminosos é o fato de que são imperfeitos, passam por problemas pessoais e profissionais, cometem erros, sentem a pressão do estresse, às vezes ficam felizes, mas em muitas outras ficam tristes, ou seja, são como nós. Foi-se o tempo de personagens alegres e bem-sucedidos, de mocinhos e mocinhas bonitos conquistando o mundo com seu sorriso; nasce o tempo do anti-herói.

Aliás, os tradicionais protagonistas masculinos de bela fisionomia [...] mostraram-se menos importantes do que a figura do detetive Andy Sipowicz. Interpretado por Franz, Sipowicz – com seu temperamento, seu mau humor, sua luta recorrente com as idas e vindas do vício, e até mesmo seu tipo físico baixo e atarracado- denunciava muito mais o perfil da geração vindoura de anti-heróis complicados do que bundas de fora [...]. (MARTIN, 2014, p. 220).

Num contexto onde anti-heróis dominam as telas de TV, trazendo consigo todos os seus problemas e inseguranças e conseqüentemente, seus médicos e terapeutas, é fácil presumirmos que as temáticas e assuntos abordados nestas séries giram bastante em torno dos problemas e frustrações da sociedade atual. Se pensarmos nos personagens das séries atuais, veremos que

[...] todos foram tocados pelas mesmas questões e angústias que consumiam os personagens em *Família Soprano*, *A Sete Palmos*, ou *Rescue Me*: amor e morte, paternidade e poder, perda e anseios e, principalmente, a busca - geralmente frustrada - por alguma forma de ligação humana no meio da imundice. (MARTIN, 2014, p. 229)

Temos, assim, uma gama de séries que se conectam com seu público graças a seu caráter humano, sua construção de personagens problemáticos e sua exploração de ansiedades contemporâneas. No entanto, quando Jason Mittell (2006) afirmou que vivemos na Era da Complexidade Televisiva, não estava se referindo apenas aos personagens complexos, mas, principalmente às narrativas. Como Marcel Vieira Barreto Silva bem aponta,

Deu na Folha de São Paulo: a sofisticação do texto é um dos motivos – senão o artisticamente mais relevante – que garante o período de bonança que caracteriza as séries de televisão contemporâneas. O argumento apresentado pela autora da matéria é o de que o ponto crucial desse momento seria o roteiro, capaz de fugir dos clichês e das formas narrativas consagradas, que Hollywood insiste em repetir ano após ano nos cinemas. (SILVA, 2013, p.4)

O roteiro tem importância crucial para as séries de qualidade. Segundo MARTIN (2014), o quadro branco é a marca registrada da Terceira Era de Ouro. E é nesse quadro branco que os roteiristas criam scripts marcados pela sofisticação das formas narrativas, nomeada por MITTELL (2006) como narrativas complexas. Vamos então, à luz de seu trabalho: *Narrative Complexity in Contemporary American Television*, analisar as principais características das narrativas complexas.

Para MITTELL (2006), enquanto os efeitos especiais do Cinema focam em imagens que impressionam os espectadores, as séries televisivas de narrativas complexas oferecem outro modo de atração: “*narrative special effect*”, que seria algo como um efeito especial narrativo. Esses efeitos podem ocorrer tanto como uma variação de tema ou norma dentro de um episódio, configurando-se assim como o clímax daquele segmento ou podem se apresentar como um episódio inteiro com essa função. No primeiro caso podemos citar reviravoltas em um enredo, que façam o espectador reconsiderar tudo que viu no episódio até o momento. “Como em *Game of Thrones*, quando algum novo personagem entra e faz aquela mudança no enredo, ou no caminho dos outros personagens”. (NUNES, 2017). No caso de um efeito especial narrativo centralizado em todo um episódio, Mittell usa como exemplo a série *Buffy*, na qual podemos encontrar o episódio *Once More with Feeling*, que mistura gêneros, sendo ele um musical. “[...] o prazer mais distinto nesses programas é impressionar através de uma narrativa que quebre as convenções de narração de uma forma espetacular”. (MITTELL, 2006, p.36, tradução minha)<sup>9</sup>.

Além dos efeitos especiais narrativos, MITTELL (2006) destaca ainda uma série de elementos que, apesar de não serem utilizados apenas pelas narrativas complexas, são aplicados com tanta frequência por elas que, do papel de exceção que desempenhavam, tornam-se aqui uma espécie de norma. Um desses elementos são as alterações de cronologia, como os *flashbacks* e *flashforwards*. Podemos usar como exemplo a cena do ursinho de pelúcia boiando na piscina de Walter White, em *Breaking Bad*. Essa cena aparece em quatro episódios da segunda temporada e não entendemos o porquê. Ela é na verdade um *flashforward* do *season finale* da temporada, quando finalmente descobrimos o que gerou todo aquele cenário até então sem sentido. Outro elemento muito utilizado

---

<sup>9</sup> [...] the more distinctive pleasure in these programs is marveling at the narrational bravado on display by violating storytelling conventions in a spectacular fashion. (MITTELL, 2006, p. 36)

são os sonhos ou fantasias, que levam os personagens e o público a outros cenários. Podemos citar como exemplo o episódio *Funhouse*, da segunda temporada de *The Sopranos*, no qual Tony tem uma intoxicação alimentar e começa a delirar. O episódio possui cenas frequentes de delírio, nos fazendo constantemente achar que estamos vendo uma cena real para depois descobrirmos que era um sonho ou uma alucinação do personagem. Brett

Martin nos conta que

O ator Richard Jenkins, no papel de Nathaniel, aprendeu a animadora lição de que os mortos nem sempre continuam mortos na Terceira Era de Ouro, já que nela fantasmas e cenas do passado são tão comuns quanto psiquiatras e palavrões. (MARTIN, 2014, p. 129).

As narrativas complexas também utilizam com frequência elementos como a quebra da quarta parede e a voz over, “chamando atenção para sua própria quebra de convenções” (MITTELL, 2006, p. 37, tradução minha)<sup>10</sup>.

O que é interessante destacar nas falas de MITTELL (2006) é que, apesar de séries convencionais já fazerem uso destes elementos, não é só a frequência com que aparecem que os diferenciam nas narrativas complexas, mas também o modo como são aplicados. Diferente da forma como eram utilizados anteriormente- em momentos raros e específicos, muitas vezes para melhor explicitar um discurso ou intenção- aqui não há medo de confundir o espectador. As fantasias surgem e somem sem aviso ou demarcação clara; passado, presente e futuro se alternam e se confundem com constância; o diegético e o não-diegético andam de mãos dadas. O limite de esclarecimento entre estes elementos é sutil e às vezes praticamente inexistente, tudo isso em prol de uma nova forma de narrativa que convida o espectador para confusões temporárias, invocando uma audiência mais engajada. Segundo Jason Mittel,

---

<sup>10</sup> Calling attention to its own breaking of convention. (MITTELL, 2006, p. 37)

Essa complexidade narrativa sugere que um novo paradigma de narrativa televisiva surgiu nas duas últimas décadas, com um novo conceito de fronteira entre as formas episódicas e seriais, um aumento do grau de autoconsciência dos modos narrativos e exigências de engajamento intensivo do espectador, focado tanto nos prazeres diegéticos quanto na consciência formal. (MITTELL, 2006, p. 38, tradução minha)<sup>11</sup>.

Obviamente esta é apenas uma análise de pontos em comum entre as séries de qualidade, considerando que cada produto possui suas particularidades e uma análise individual de cada um traria muitos outros elementos a se explorar. Mas já temos, então, uma boa ideia do que são as séries de qualidade e das principais características que as constituem. Como vimos, esse tipo de série que preza pela inovação tem mais espaço nos canais a cabo e nos serviços de streaming do que na TV aberta. Mas apesar de utilizar a mesma lógica de complexidade narrativa que as séries televisivas, os serviços de streaming, como a Netflix, possuem certas particularidades que os diferenciam em alguns aspectos. E não podemos ignorar a força das formas próprias deste meio, visto que o cenário atual da ficção seriada vem sendo transformado por elas.

### 2.3- As séries Netflix

Para analisarmos as particularidades da Netflix como importante produtora e exibidora de ficção seriada, utilizaremos principalmente o trabalho de Mayka Castellano e Melina Meimaridis: *Netflix, discursos de distinção e os novos modelos de produção televisiva*, sob as óticas dos formatos, narrativas e espectralidade.

Vimos que a Netflix rompe com a lógica do fluxo ao disponibilizar uma enorme variedade de conteúdos que podem ser assistidos a qualquer momento. Isso gera uma liberdade em relação aos canais de TV, que pode ser percebida quando analisamos o formato de suas produções. Segundo CASTELLANO e MEIMARIDIS (2016), podemos notar diferenças nos tempos de duração e número dos episódios e no calendário de

---

<sup>11</sup> This account of narrative complexity suggests that a new paradigm of television storytelling has emerged over the past two decades, with a reconceptualization of the boundary between episodic and serial forms, a heightened degree of self-consciousness in storytelling mechanics, and demand for intensified viewer engagement focused on both diegetic pleasures and formal awareness. (MITTELL, 2006, p. 38).

exibições dos conteúdos. Enquanto os canais televisivos possuem número de episódios e duração dos mesmos padronizados (com diferenças entre os canais abertos e a cabo), a Netflix segue um modelo mais livre, “o que se deve, em parte, ao fato de não estarem fixos em uma grade de exibição”. (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2016, p. 200). O mesmo ocorre com o calendário de exibição, que nos canais de TV são padronizados, novamente com diferenças entre os abertos e a cabo. “Nota-se que um dos maiores momentos de estreias da TV fechada é justamente quando as produções das networks estão em recesso (Junho-Agosto), uma vez que diminui a concorrência entre os programas”. (MEIMARIDIS, 2017, p. 6). Já a Netflix tem exibições e estreias durante todo o ano.

Outra diferença se encontra no âmbito da narrativa, no que diz respeito ao piloto. “Todo grande programa de TV conta a sua história inteira no piloto”. (MARTIN, 20014, p. 83). O piloto é o primeiro episódio da série, aquele que precisa apresentar todo o universo do programa, é o primeiro contato que o público terá com a história e com os personagens, por isso sempre precisou atender a diversas demandas. Para Brett Martin,

O piloto é uma besta estranha. Deve realizar várias coisas ao mesmo tempo. Antes de mais nada, obviamente, precisa conter suficiente impacto em si mesmo como opção de entretenimento para convencer, primeiro, os executivos da rede de que vale a pena fazer uma temporada toda em cima daquele material, e, depois, os espectadores de que eles devem continuar assistindo ao programa. Ao mesmo tempo, tem de se basear em uma dose pesada de ambientações e cenários- essencialmente construindo um mundo – sem, todavia, se deixar consumir por essas exposições. (MARTIN, 2014, p. 84).

Segundo CASTELLANO e MEIMARIDIS (2016), por seguirem a mesma lógica de produção e exibição televisivas, tanto os canais abertos quanto fechados trabalham com esta ideia de piloto. Já a Netflix não restringe a função do piloto ao primeiro episódio, defendendo que a fidelização de sua audiência só ocorre por volta do terceiro ou quarto. Com isso, todas as demandas a serem cumpridas em um único episódio de uma série televisiva, podem ser diluídas em três ou quatro episódios de uma série da Netflix, o que configura mais uma liberdade para o serviço de streaming, funcionando a favor da qualidade de seus produtos. E não parece causar nenhum tipo de problema para o

engajamento do público, visto que, diferente das séries televisivas, que demandam quase um mês para a exibição de quatro episódios, na Netflix a mesma quantidade pode ser assistida em poucas horas, sem pausas entre eles.

E essa possibilidade de assistir aos episódios sem pausas nos leva ao que CASTELLANO e MEIMARIDIS (2016) consideram como a maior distinção no modelo da Netflix: a espetatorialidade. Como destacam em seu trabalho,

A característica mais marcante do novo modelo da Netflix no tocante à produção de ficção seriada é a disponibilização de todos os episódios de uma só vez, o que possibilita novas formas de produção, consumo e espetatorialidade. (LADEIRA; TRYON; MATRIX apud CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2016, p. 195)

Durante muito tempo os espectadores precisaram separar um horário específico definido pela grade televisiva para acompanhar seus programas favoritos, esse modo de espetatorialidade é chamado *appointment viewing*. Com a invenção do VHS esse modelo sofreu modificações, pois o público passou a ter a possibilidade de assistir às séries quando quisesse. Esse novo modo de espetatorialidade é chamado de *timeshifting*. Com a propagação dos downloads, troca de conteúdos via internet e plataformas de streaming, o *timeshifting* se popularizou ainda mais e hoje é um dos principais modelos de espetatorialidade de ficção seriada. E nesse contexto, o consumo de vários episódios seguidos, sem pausas, vem se intensificando entre o público de séries. Essa prática é conhecida como *binge-watching* e pode ser encontrada até nos canais de TV, com as maratonas organizadas por eles. Mayka Castellano e Melina Meimaridis concluem que

[...] o potencial para a prática do binge-watching sempre existiu, porém ele era dependente da grade televisiva e de demais tecnologias de acesso ao conteúdo. Esse potencial, agora, tem florescido numa prática cada vez mais relevante dentro do circuito de produção e comercialização da ficção seriada televisiva e a importância dos serviços de streaming é inegável. A Netflix constantemente incentiva a prática, liberando episódios de suas produções originais às sextas-feiras, em véspera de feriados e durante os “*hiatus*” das produções televisivas. (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2016, p. 204)

Podemos ver, portanto, que a Netflix vem modificando a forma como as ficções seriadas são produzidas, exibidas e consumidas. E, considerando a grande quantidade de produções originais Netflix que vem surgindo nos últimos anos, é importante destacarmos a sua contribuição para o aumento da produção e do consumo de séries na atualidade. Dentro deste contexto de desenvolvimento das séries dramáticas e de consolidação da Netflix como plataforma no cenário da “TV de qualidade”, não podemos deixar de falar sobre *House of Cards*. A série foi a primeira produção de peso da Netflix e se configurou como um dos principais sucessos da empresa. Devido ao seu forte diálogo com as estratégias narrativas e estéticas das séries de qualidade produzidas pelos canais a cabo e às suas liberdades de produção como um produto *on-demand*, *House of Cards* pode ser considerado um caso paradigmático do que aqui chamo de Era da Ficção seriada televisiva e é, portanto, o assunto do nosso próximo capítulo.

### Capítulo 3 – *House of Cards*

A série estreou na Netflix em fevereiro de 2013 e é baseada em uma minissérie de quatro episódios, também chamada *House of Cards*, da BBC, que foi exibida em 1990 e que, por sua vez, foi baseada no livro homônimo, de Michael Dobbs. A história do livro se passa durante o comando de Margaret Thatcher como Primeira Ministra do Reino Unido, tendo o autor servido como seu chefe de gabinete durante parte deste período (AMARAL, 2015). Dobbs esteve envolvido na criação da minissérie inglesa, da qual se retirou por não concordar com os rumos criativos que o produto estava tomando, e hoje é autor da versão americana produzida pela Netflix. Em entrevista, Dobbs contou:

“Quando um executivo de alto escalão da BBC veio a mim dizer que se eu tirasse o meu nome, eu nunca, nunca mais trabalharia para a BBC, eu achei que eles estavam me dando absolutamente tudo o que eu precisava para ir embora, e eu fui”, disse Dobbs, produtor executivo de uma versão americana que ele garante ser totalmente independente de sua trilogia de livros. Algo com que ele lida com total naturalidade, por sua confiança na equipe de produção responsável pela jornada de Frank Underwood na Netflix. (TORRES, 2015).

*House of Cards* é um drama político que conta a história da ascensão do casal Francis e Claire Underwood (representados por Kevin Spacey e Robin Wright) em Washington DC. Ao ser traído pelo presidente que ajudou a eleger, o político Frank Underwood, com ajuda de sua esposa Claire, decide se vingar dele e de todos os envolvidos tomando a presidência para si, sem medir esforços ou traçar limites para isso. Hoje em sua quinta temporada, *House of Cards* é uma das séries online de maior prestígio.

#### 3.1 - O meio online e o *Social Media*.

Quando David Fincher e Kevin Spacey começaram a produção da série, ela não havia sido pensada para o meio online. Durante as negociações, vários canais de TV fizeram propostas pelos direitos sobre a produção, incluindo os dois canais de maior peso quando se trata de séries de qualidade: HBO e AMC. Mas a Netflix surpreendeu com sua proposta financeira e com o comprometimento na produção de pelo menos duas temporadas completas (AMARAL, 2015). Segundo o site Folha de São Paulo (2015), David Fincher tentou vender a série para todos os grandes canais, mas a Netflix foi a única que ofereceu a ele o tempo que precisava. Como podemos ver, a liberdade que a plataforma online possui em relação aos canais de TV foi capaz de oferecer melhores condições para a produção da série e isto se traduziu em sucesso. Em seu ano de estreia, *House of Cards* se tornou a série mais popular do mundo (NOGUEIRA, 2013). O drama político "foi a primeira série feita para o meio online que recebeu indicações nas principais categorias do Emmy, ganhando seis ao todo, além de dois Globos de Ouro" (KLEINA, 2017). Mas as possibilidades do meio são muitas e a Netflix sabe disso. Segundo Ana Luiza Alves Cota, Jade Reis Clemente Quintão e Josiane P. Costa Silva,

Com milhões de usuários em todo o mundo e um negócio em plena expansão, a Netflix é um claro exemplo de como obter o máximo do seu mundo digital não só na criação de conteúdos, mas também na publicidade. (COTA; QUINTÃO; SILVA, p.33, 2016)

Além da facilidade de acesso às séries, os espectadores possuem participação ativa através da internet e por isso, são muito mais engajados. Pensando nisso, *House of Cards* usa e abusa das possibilidades do meio online para se conectar com seus espectadores através das redes sociais. E o público brasileiro, dada a sua fidelidade à série, não poderia ser deixado de lado. *House of Cards* já lançou diversas campanhas de Social Media direcionadas ao Brasil e nosso contexto político conturbado tem se mostrado um prato cheio para isso.

Durante o período em que a terceira temporada da série estava para ser lançada, em 2015, as manifestações em prol do impeachment da presidente Dilma Housseff ganhavam força. Coincidentemente, na trama, Frank Underwood estava prestes a tomar posse da Casa Branca através do processo de Impeachment do então presidente dos Estados Unidos.

Atentos a isso, o perfil de *House of Cards* publicou em seu Twitter a seguinte frase: “*In brazilian portuguese, they don't say ‘impeachment’, they say ‘se inspirar no Francis Underwood’ and i think that's beautiful*”. Que traduzido seria: “No português brasileiro, eles não dizem ‘impeachment’, eles dizem ‘se inspirar no Francis Underwood’ e eu acho isso lindo”. Mas a estratégia midiática da série não parou por aí. O lançamento da quarta temporada, em 2016, coincidiu com o processo de impeachment de Dilma e todos os seus desdobramentos políticos. Diante disso, a Netflix comprou espaço nas principais revistas sobre política brasileiras para veicular matérias de capa sobre Frank e outros personagens da série como se fossem notícias reais. Como Geane Carvalho Alzamora; Emmanuelle Dias e Vitória Barros descrevem:

Nas capas, frases de destaque como “Presidente acidental?”; “O Triunfo de Frank: o que a surpreendente campanha eleitoral do presidente americano Frank Underwood pode ensinar ao Brasil”; e “Política brasileira tem que aprender com a dos Estados Unidos” poderiam ser associadas ao contexto político brasileiro. A Netflix veiculou as capas falsas na fanpage oficial da série e as compartilhou em suas páginas oficiais no Facebook e no Twitter. Apenas a postagem da página do Facebook de *House of Cards*, composta pela imagem de uma mesa que se assemelhava à de um gabinete presidencial dos EUA com as capas das revistas *Veja* e *Carta Capital*, angariou aproximadamente 18 mil curtidas, 7.224 compartilhamentos e cerca de 1.253 comentários. O post vinha acompanhado do seguinte texto: “o Presidente Underwood já está a par das notícias. E disse que não, ele não tem medo da concorrência”. (ALZAMORA; BARROS; DIAS, 2016, p.196)

No mesmo período, o perfil da série no Twitter publicou um GIF de Frank Underwood sorrindo, com a seguinte descrição: “Assistindo à cobertura das notícias brasileiras de hoje” (tradução minha)<sup>12</sup>. E durante a última temporada, a estratégia de campanha midiática de *House of Cards* continuou baseando-se na criação de paralelos entre os contextos políticos da série e o brasileiro. Em maio deste ano, após escândalos de corrupção advindos das delações premiadas, a série postou em seu twitter: “Tá difícil competir”.

---

<sup>12</sup> Watching today's Brazilian news coverage

Como podemos ver, a Netflix aproveita todas as possibilidades da internet para se comunicar com os fãs de seu drama político, aproximando-se, assim, cada vez mais de seu público. A Era da ficção seriada televisiva é marcada por este novo modo de espetatorialidade mais ativo e engajado e *House of Cards* é um ótimo exemplo de como as séries podem se beneficiar desta característica.

### 3.2 – Showrunner e talentos do Cinema.

Como já falamos anteriormente, um dos principais elementos da Terceira Era de Ouro é o importante papel do showrunner. Em *House of Cards* isso não é diferente, porém com algumas particularidades. Beau Willimon foi o showrunner da série até a quarta temporada, ele estava envolvido no processo de criação do projeto desde o início, quando ainda tentavam vendê-lo para algum canal. Para a quinta temporada (que foi a última exibida até o momento), Frank Pugliese e Melissa James Gibson assumiram o cargo e Beau Willimon saiu da equipe. Portanto, *House of Cards* conta hoje com dois novos showrunners. Uma troca de showrunner nunca é algo simples, pois como vimos, ele é praticamente o DNA da série, configurando todo o universo daquele mundo ficcional. Em sua quinta temporada, *House of Cards* já contou com três. E o que os três showrunners possuem em comum? O teatro.

Já vimos que uma das características das séries da Terceira Era de Ouro é a presença de figuras importantes do Cinema e *House of Cards* conta com várias. David Fincher, produtor executivo da série e diretor dos dois primeiros episódios, “é a mente por trás de alguns dos maiores thrillers de suspense dos últimos 30 anos, incluindo *Se7en*, *Fight Club*, *Zodiac*, *The Social Network*, e *Gone Girl*.” (AMARAL, 2015). Com *House of Cards*, Fincher estreou na TV. Os astros da série, Kevin Spacey e Robin Wright também já possuíam importantes carreiras nas telas de Cinema quando emplacaram o sucesso em *House of Cards*. Antes de dar vida a Frank Underwood, Kevin Spacey estrelou em diversos filmes aclamados, tendo ganho dois Oscars, por *Os Suspeitos* e *Beleza Americana*. Robin Wright participou de diversos filmes, incluindo *Forrest Gump*

e *O Homem que mudou o Jogo* antes de encontrar em Claire Underwood o grande papel de sua carreira. No entanto, é do teatro que vem a grande experiência da direção criativa da série.

Beau Willimon formou-se em artes visuais e possui mestrado em roteiros, ambos pela Universidade de Columbia. Após grande experiência com campanhas de políticos democratas fez carreira no teatro com peças que retratavam os bastidores da política. O teatro era seu habitat principal quando recebeu uma proposta de David Fincher para participar de *House of Cards* (QUEIROZ, 2015). Frank Pugliese e Melissa James Gibson, assim como Willimon, migraram das peças da Broadway para a TV, mas não foi *House of Cards* que os inseriram no meio televisivo. Segundo o site da REDE TV,

Frank Pugliese, que escreveu o 6º e o 11º episódios da terceira temporada de "House of Cards [...] já escreveu episódios de "Borgia" [...] e "Law & order". Em 1993, Pugliese foi premiado pelo Sindicato dos Roteiristas pelo episódio que escreveu para o seriado "Homicide: life on the street". (REDE TV, 2016)

Já Melissa James Gibson estreou na televisão em 2014, com a série *The Americans*, trabalho que gerou sua indicação ao mesmo prêmio do Sindicato dos Roteiristas dos Estados Unidos que Pugliese ganhara anos antes. (REDE TV, 2016).

Apesar de encontrarmos muitos astros do Cinema em *House of Cards*, acho interessante nos atentarmos também para a migração de profissionais do teatro para a televisão. Não faz mais sentido pensarmos na vinda de profissionais de Hollywood como modo de agregar valor às ficções seriadas televisivas, pois nos encontramos em um momento onde essas produções já são percebidas e entendidas como produtos de qualidade. Já não é mais preciso que se anuncie um nome de prestígio do Cinema para agregar valor a uma série. Hoje as próprias séries são utilizadas como referência de qualidade para outras séries e, inclusive, para outros produtos audiovisuais. Por isso é importante nos atentarmos para as migrações que vão além da direção Hollywood-TV, como a migração Broadway-TV que vemos em *House of Cards* e até mesmo a migração TV-Hollywood, da qual podemos

citar como exemplo o caso do ator Bryan Cranston. Ele já havia trabalhado em *Hill Street Blues*, *Seinfeld* e *Malcolm in the Middle*, mas foi o seu papel em *Breaking Bad* que o transformou em uma estrela para além da TV. Desde seu sucesso na série da AMC, o ator foi escalado para vários filmes importantes, incluindo *Drive* e *Argo* (FULLER, 2013). De acordo com Sean Fuller,

A dramaturgia de televisão geralmente era vista como inferior à dramaturgia dos filmes, mas o fato de que Cranston já ganhou o Emmy de “melhor ator de série dramática” três vezes, tem uma ressonância muito diferente na era da televisão de qualidade do que nos dias de *Hill Street Blues*. (FULLER, 2013, p.34, tradução minha)<sup>13</sup>.

Percebemos, então, que o grande motivo para o reconhecimento das ficções seriadas televisivas como produtos de qualidade já não vem mais do Cinema e temos em *House of Cards* um exemplo de que as séries televisivas atraem cada vez mais profissionais dos diversos âmbitos das artes.

### 3.3 - O anti-herói e a política do poder.

Se nos envolvemos com os mafiosos em *Sopranos* e com os traficantes em *Breaking Bad*, nada mais natural do que nos envolvemos com os políticos inescrupulosos em *House of Cards*. Então se você ainda não viu a série e não se envolveu com Frank, prepare-se para os spoilers.

Francis Underwood é definitivamente um personagem complexo. Na primeira cena da série já podemos ter noção do que ele é capaz quando o vemos sufocando um cachorrinho. No entanto, naquele momento ainda não conseguimos definir se aquela ação foi uma

---

<sup>13</sup> Television acting has generally been seen as inferior to film acting, but the fact that Cranston has now won the Emmy for “Outstanding Lead Actor in a Drama Series” three times has very diferente resonance in the era of quality television that it did even in the days of *Hill Street Blues*. (FULLER, 2013, p. 34)

amostra de sua maldade ou se foi um ato de misericórdia com o animal que havia sido atropelado e estava sofrendo. Enquanto sufoca o cachorro ele nos diz:

“Há dois tipos de dor: a dor que o torna mais forte; e a dor inútil, a que se reduz a sofrimento. Não tenho paciência com inutilidades. Momentos como este exigem alguém que aja, que faça o desagradável, o necessário”. Apesar de não termos certeza do sentimento que impulsionou seu ato, não podemos negar a frieza daquele homem. Se Tony Soprano demorou alguns episódios até ser apresentado como um assassino e Walter White foi aos poucos se transformando, de professor de química e pai amoroso, em um insaciável traficante de metanfetamina, Frank Underwood aparece, no primeiro episódio, na primeira cena, assassinando o cachorro de seus vizinhos. Esse é o primeiro contato que temos com ele e uma pequena amostra do que podemos esperar deste personagem. Assim, quando, ainda no primeiro episódio da série, ele é traído pelo presidente e decide se vingar e tomar a presidência para si, já sabemos que limites não serão respeitados, que em prol de seu objetivo ele fará o desagradável, o necessário.

Ainda assim, com todos os seus atos moralmente condenáveis e sua personalidade calculista, Frank é humano. Durante seu percurso na trama, acompanhamos momentos de fraqueza e tensão em sua vida pessoal e profissional. Já no primeiro episódio, ao ser traído pelo presidente, que lhe prometeu a vaga de Secretário de Estado e não cumpriu, temos acesso a um Frank desolado, que não sabe o que fazer. Que fica na rua, sozinho, recusando as ligações de sua esposa por não saber o que dizer a ela. Podemos citar também o fim da quarta temporada, quando Frank está perdendo a corrida presidencial para Will Conway (Joel Kinnaman) e protagoniza um de seus maiores momentos de fraqueza e entrega. Sentado em um sofá da Casa Branca, vestindo um roupão preto (que era a marca registrada do depressivo Tony, em *The Sopranos*), ele diz a Claire: “Três semanas...para a eleição. Não é nada. E depois nós perdemos. E eles investigam. E tudo que nós...já era”. Este Frank que nos é apresentado desde o início sem pudor é o personagem por quem torcemos, é quem queremos ver alcançar a presidência, mesmo fazendo coisas terríveis para isso. É praticamente a definição de anti-herói.

Mas se Francis Underwood é um político implacável, um ser sem escrúpulos, um homem problemático...não podemos deixar de entendê-lo como um produto de seu meio. O contexto político no qual a série se passa é um ambiente nocivo. Uma guerra por poder

onde o dinheiro fala sempre mais alto. Subornos e ameaças, traições e mentiras, corrupção e assassinatos. É este o mundo de *House of Cards*. Se a Terceira Era de Ouro traz para a ficção temáticas em torno dos problemas e mazelas contemporâneas, a corrupção política e a disputa por poder não poderiam ficar de fora.

Segundo a análise de Tiago Barbosa sobre a mundo da série,

A síntese dos diálogos faz a trama transcender o perfil inescrupuloso dos Underwood e denuncia um sistema moralmente degenerado por essência, do qual políticos e cidadãos participam ao compartilhar e desfrutar promessas vazias, desprezar valores como lealdade e descartar vidas sem a utilidade de outrora para tarefas degradantes – e o papel desempenhado por Doug Stamper (Michael Keely), fiel escudeiro de Frank e oportunamente mostrado como leitor de *Um conto de duas cidades* (clássico de Charles Dickson sobre culpa e vergonha), é elemento elucidativo da volatilidade do poder. Por fim, as pitadas de filosofia descortinam os tentáculos de quem realmente tem dado as cartas na arena política: o dinheiro. (BARBOSA, 2017)

### 3.4 – Narrativa Complexa

Enquanto as séries televisivas exibem seus episódios semanalmente, a temporada de *House of Cards* é disponibilizada de uma só vez. Considerando o bingewatching como uma forma de espetatorialidade comum para a série, cada temporada é pensada como um produto inteiro. Com isso, elementos para conectar os episódios têm pouca utilização. “O seriado faz menos uso de ganchos narrativos, de prólogos que situam a ação (no estilo ‘no último episódio’), ou de repetição de premissa” (GOZZI, 2016. p. 10). Assim, a estrutura narrativa fica mais livre para se desenvolver ao longo dos episódios. Podemos encontrar em *House of Cards* arcos narrativos que duram alguns episódios e arcos narrativos principais, que se desenvolvem ao longo de toda série: “durante as duas primeiras temporadas há o longo caminho de Frank Underwood até se tornar Presidente, e durante a terceira e quarta temporadas as tensões relativas à crise do casamento de Frank e Claire” (GOZZI, 2016. p.10). No entanto, podemos perceber que o final de cada temporada, se não traz o fechamento de um arco, como no caso da segunda, em que Frank finalmente conquista a presidência, traz uma grande reviravolta narrativa, como no fim da terceira temporada, em que Claire deixa Frank. Os fins de temporada, com exceção da

primeira (onde já havia a confirmação para a produção da seguinte), que termina com Frank e Claire correndo juntos no parque (cena que tem continuidade, abrindo a segunda temporada), são escritas de maneira que possam servir tanto como um *season finale* quanto um *series finale*. De acordo com os showrunners de *House of Cards*, “na televisão, é preciso sempre trabalhar com as duas possibilidades. Se a série não for renovada, teremos um final orgânico, sem muitos desfechos – o que dialoga com todo o resto da série”. (PINA, 2017).

E se, como vimos, os personagens de *House of Cards* são tão complexos, a narrativa não poderia deixar de ser. Muitos dos elementos apresentados por Mittell como característicos das narrativas complexas contemporâneas são frequentemente utilizados no drama político. Aqui focarei a análise em dois deles, que considero de grande importância para a construção narrativa da série: o emprego de sonhos e fantasias e a quebra da quarta parede.

Podemos encontrar por toda a série alucinações e sonhos de vários personagens. Mas a quarta temporada é um prato cheio para quem quer se aventurar na conturbada cabeça de Frank. Após Claire sair de casa no final da terceira temporada, ela se une a Frank em sua viagem de comícios na Carolina do Sul. No entanto, ele não confia nela e alguns de seus pensamentos nos mostram que ele teme a esposa. Podemos encontrar um bom exemplo no episódio três, quando ele a olha de longe na cozinha e lhe vem à mente a imagem de ele a jogando contra um espelho e a enforcando. Ela então pega um pedaço de espelho quebrado e enfia em sua barriga. Ao ser perfurado pelo vidro ele desperta de sua alucinação e a vê saindo da cozinha e se afastando. Essa não é a única vez que ele se imagina agredindo a esposa neste contexto de desconfiança que marca o início da quarta temporada. No entanto, no episódio quatro, Frank é baleado em um de seus comícios e é levado para o hospital, onde fica internado e desacordado. Ele permanece assim pelos dois episódios seguintes e é neles que temos acesso às mais variadas fantasias e alucinações do inescrupuloso presidente. O episódio cinco inicia e termina com suas fantasias. Ele começa com Frank deitado na cama de hospital, um homem vestido como caçador está com ele no quarto. Este homem pega uma espingarda e se aproxima de Frank,

apontando a arma para ele. Frank então se desespera e o homem atira. Entra então a abertura da série, que segue seu curso normal, sem nenhuma menção à cena inicial. Durante o episódio vemos algumas outras alucinações de Frank, como por exemplo a última cena, em que Frank se encontra em uma floresta e de repente começam a surgir vários tiros em sua direção. Vemos Frank assustado tentando se proteger e os tiros indo em direção ao mesmo. Termina o episódio cinco. O episódio seis é construído com uma grande alucinação de Frank, que vai se alternando com as “cenas reais”. A fantasia começa com uma multidão em um corredor da Casa Branca, luzes piscando, cenário típico de filmes de terror. Ele vê Claire de costas se afastando e a segue. Quando ele finalmente a vê de frente, percebe que é na verdade Zoe Barnes (Kate Mara), personagem que morreu ainda na segunda temporada. Ela o chama e ele a segue até o salão oval. Enquanto estão juntos na sala, aparece outro personagem, Peter Russo (Corey Stoll), morto na primeira temporada. Frank foi o responsável pela morte de ambos. Em sua alucinação ele tenta sair da sala, mas as portas não abrem. Pelo vidro da porta ele vê Claire. Vemos Zoe e Peter esfregando seus rostos no de Frank, enquanto ele faz expressões de dor. Lembremos que essas cenas se alternam com as cenas reais da diégese e nesse momento em que o vemos sofrendo em sua fantasia, ele está passando por um transplante de fígado. Quando a operação acaba a alucinação também termina, e termina com Frank e Claire sentados, um em frente ao outro se olhando, calados. Lembro aqui da fala de Brett Martin, já citada anteriormente, onde ele afirma que na Terceira Era de Ouro os mortos nem sempre continuam mortos, pois nela encontramos com frequência fantasmas e cenas do passado. Aqui estes fantasmas, junto das imagens em que é baleado, nos mostram seus medos, nos mostram um Frank vulnerável, frágil frente às consequências de seus atos, um Frank que só os seus pensamentos mais profundos poderiam nos mostrar.

Outro elemento importante em *House of Cards* é a quebra da quarta parede; tão importante que já se tornou parte da identidade da série. Já na primeira cena, quando Frank Underwood aparece pela primeira vez, ele fala com a gente. Nos apresenta o discurso já transcrito anteriormente sobre a dor, enquanto sufoca um cachorrinho. Essa é a primeira vez que o vemos e além de o vermos em um ato chocante, ele praticamente se apresenta falando sobre isso diretamente para nós. A partir daí, estabelece-se uma relação direta com o espectador em uma espécie de pacto que nos torna mais próximos e, até

mesmo, cúmplices dele. Só no primeiro episódio, a quebra da quarta parede ocorre inúmeras vezes. E durante a série como um todo esse elemento é frequentemente utilizado, de forma que não conseguimos imaginá-la sem ele. Como um político dissimulado, imagina-se que Frank diz muitas coisas nas quais não acredita. E em alguns momentos como esses, quando está mentindo descaradamente para alguém, ele quebra a quarta parede e fala com o público, mostrando o que realmente pensa sobre aquilo. Um bom exemplo é quando, enquanto faz um juramento ao se tornar vice-presidente ele olha para nós e diz: “democracia é tão superestimada”. O diálogo direto de Frank com o público já está tão naturalizado no fim da primeira temporada, que no início da segunda temporada, após “ignorar” o público durante o primeiro episódio inteiro ele se dirige a nós novamente e pergunta: “Achou que eu tinha me esquecido de você?”

Como podemos ver, tanto o uso de alucinações quanto a quebra da quarta parede nos aproxima de Frank, nos faz ter acesso a informações sobre ele que mais ninguém possui. Coloca o público em uma posição privilegiada em relação aos outros personagens. Ao nos transformar em cúmplices, a série parece mostrar que como público temos grande importância e isso, sem dúvida, é como um prêmio para os fãs.

### 3.5 – Precisamos falar sobre Claire: personagens femininas na Terceira Era de Ouro.

Claire Underwood definitivamente não pode ser ignorada. Desde o início da série ela é uma personagem de grande importância e essa importância só vai crescendo ao longo das temporadas, passando a dividir o protagonismo com Frank e, como veremos mais a frente, dando indícios de que tomará o protagonismo apenas para si. Claire é uma personagem tão rica e complexa, com uma jornada tão interessante, que parece ser um bom ponto de partida para pensarmos na forma como as personagens femininas têm sido construídas na atualidade. Com o início da Terceira Era de Ouro os personagens femininos, embora ainda muito menores em importância e visibilidade do que os masculinos, passaram a experimentar novos ares. Segundo Brett Martin:

Embora relegados, na maior parte das vezes, a papéis coadjuvantes, os personagens femininos também se beneficiaram das novas regras da TV e, de

repente, começaram a poder desfrutar uma vida que ia além de agir somente como um obstáculo ou um estímulo ao progresso existencial do herói masculino. A partir de então, passaram a ter licença para ser pessoas francamente venais, impiedosas e, às vezes, até mesmo heroicas. Surgiram em cena a esposa, que avaliava seu conforto material, obtido à custa dos crimes que ela sabia terem sido cometidos pelo marido para sustentar a família (Família Soprano, *Breaking Bad*); a prostituta, que insistia na própria dignidade, tornando-se ela mesma cafetina (*Deadwood*); a secretária vinda de Bay Ridge, que batalhava por seu lugar ao sol nesse verdadeiro campo de batalha movido a testosterona, que foi o ramo da propaganda nos anos 1960 (*Mad Men*). (MARTIN, 2014)

A “evolução” dos personagens femininos descrita por Brett Martin me parece muito pouca. Tratar, nos dias de hoje, como evolução, o fato de termos uma personagem feminina como Carmela Soprano (Edie Falco), que questiona seu conforto obtido pelo esforço ilícito de seu marido e nada faz efetivamente em relação a isso, ou uma prostituta que precisa insistir em sua própria dignidade, mostra que a evolução está sendo bem lenta. Nenhuma dessas mulheres é protagonista ou responsável direta pelas situações em que se encontram, elas são mulheres lidando com as consequências das ações dos homens. E é aí que entra o papel de Claire Underwood, que desde o início demonstrou ser uma personagem diferente para o papel que desempenhava na narrativa. Esposa de um político em ascensão, tinha tudo para ter sua importância subtraída frente à importância do marido. Poderia ser mais uma mulher que desfruta do conforto e se beneficia do poder conquistados por ele. Mas o mundo atual tem cada vez menos espaço para mulheres submissas e Claire deixa isso bem claro.

Começando por seu casamento, que possui motivos atípicos. Já na primeira temporada, quando Frank chega em casa de manhã, Claire pergunta a ele se estava com a jornalista (se referindo a Zoe Barnes). Ele afirma que sim e ela pergunta se Zoe tem algo para os oferecer. Aí já começamos a perceber o caráter dessa relação, que não é baseada em paixão ou amor, mas no interesse mútuo dos dois em conquistar poder. E essa espécie de contrato entre eles deixa claro que ela não vai aceitar assumir um papel de pouca importância, que ela não vai permitir que seus interesses sejam postos em segundo plano. Aos poucos, sua personalidade, que parecia menos impiedosa do que a de Frank, vai sendo desvendada. Seu nível de força, frieza e perversidade vai ficando cada mais perceptível e sua sede por poder cada vez maior. Claire carrega características que ao

longo do tempo foram atribuídas, na grande maioria das vezes, apenas ao gênero masculino. E sua força vai sendo mostrada, gradativamente, assim como sua ascensão ocorre durante os anos.

Uma forma interessante de percebermos isso é analisando os finais das cinco temporadas de *House of Cards*. Na última cena da primeira temporada, Claire e Frank estão correndo juntos, a câmera em plano aberto vai se aproximando dele, tirando Claire de quadro e transformando-se em um close de Frank. Já na última cena da segunda temporada, quando Frank conquista a presidência, Claire diz a ele para ter o seu momento. Frank então entra sozinho no Salão Oval e a temporada termina com ele em frente à mesa presidencial olhando diretamente para a câmera. Embora já assumisse papel de importância nas duas primeiras temporadas, percebemos aqui que o protagonismo estava nas mãos de Frank, sendo Claire ainda uma personagem secundária em relação a ele. Na cena final da terceira temporada, ela diz ao marido que o está deixando. O plano geral mostra Frank a chamando no fundo da sala enquanto ela se afasta dele, ignorando seu chamado e andando em direção à câmera. Durante a quarta temporada Claire volta a se unir a Frank e passa a disputar as eleições ao seu lado, como sua vice-presidente. Se no fim da terceira temporada já temos a impressão de que sua importância na narrativa se equipara a de Frank, na última cena da quarta, passamos a ter certeza disso. Ricardo Rodrigues descreve a última cena da quarta temporada:

Os dois jovens terroristas vão degolar o cidadão norte-americano, pai da família *Miller*, em plena televisão. A equipa da Casa Branca está toda reunida para ver em direto os acontecimentos e, no culminar da ação, desviam todos o olhar do ecrã em cara de repúdio, mágoa e impotência. Apenas duas pessoas continuam de cara vidrada no ecrã, sem emoções, graciosos e gélidos, parecendo estátuas. *Frank e Claire Underwood* mantêm-se assim por uns bons segundos enquanto a câmara fecha cada vez mais o plano nos protagonistas. (RODRIGUES, 2016)

Temos nesta cena a tomada de consciência de Claire para a existência do público. Consciência que até o momento, só Frank possuía. Enquanto a câmera se aproxima “Frank Underwood fala conosco e por fim Claire olha-nos também, dá-se conta da nossa existência e, através do olhar, transmite-nos, ainda mais que *Frank*, uma serenidade

aterradora de quem tem o plano mais impiedoso até agora pensado.” (RODRIGUES, 2016). Vimos que a quebra da quarta parede faz parte da identidade da série e a partir do momento em que Claire também a quebra, estabelece-se uma nova relação entre ela e o público, mostrando que agora ela também possui o poder de se dirigir a ele. Mas é na quinta temporada que seu papel como protagonista chega ao auge, deixando de partilhá-lo com Frank e tomando as rédeas para si. Na última cena da série, após Claire finalmente ter conquistado a presidência dos Estados Unidos e traído Frank ao não dar a ele o perdão presidencial que havia prometido, ela, em frente à mesa no salão oval (aquela mesma em que Frank nos olhava no fim da segunda temporada), enquanto ignora as ligações do marido, quebra novamente a quarta parede nos dizendo: “Minha vez”.

Claire é, portanto, uma personagem feminina atípica se compararmos com os padrões do início da Terceira Era de Ouro. Uma personagem secundária, esposa de um político implacável, que ao longo da série, com toda a sua força, cresce a ponto de chegar ao protagonismo e quem sabe até “roubá-lo”. E se a ascensão de Claire é um caso interessante ao pensarmos sob a ótica da representação feminina nos produtos audiovisuais, torna-se ainda mais importante ao pensarmos sobre as implicações que possui para a forma que as mulheres são tratadas para além da diegese. Robin Wright, ao perceber que sua personagem ganhara importância e dividia o protagonismo com o personagem de Kevin Spacey, exigiu receber o mesmo salário que ele e teve que brigar por isso na Netflix.

Em entrevista ao “Huffington Post”, Robin disse que chantageou os produtores da série para conseguir o pagamento igual, caso contrário iria a público. “É o paradigma perfeito. Há vários filmes e séries em que o homem, o patriarca, e a matriarca, são iguais. E é assim em House of Cards”, disse a atriz. “Eu disse: quero ser paga igual ao Kevin.” (Folha de São Paulo, 2016)

Segundo MARTIN (2104), ainda se referindo ao início da terceira Era de Ouro, os homens de meia idade constituíam a maioria dos protagonistas porque eles eram criados por homens de meia idade. Ou seja, o número de mulheres presentes nas produções de séries ainda era muito baixo. Com o passar dos anos, ao surgirem algumas mulheres

showrunners, vimos surgirem também protagonistas femininas de peso. O grande exemplo que temos é a Shonda Rhimes, criadora de *Grey's Anatomy* e *Scandal*, e produtora de *How to Get Away with Murder*. Graças a ela, hoje encontramos protagonistas fortes como Olivia Pope (Kerry Washington) e Annalise Keating (Viola Davis). Esperamos que o futuro da ficção seriada traga cada vez mais boas personagens femininas para as telas e que a importância delas cresça tanto nas diegeses quanto no plano não-diegético. E que em *House of Cards*, Claire, como a primeira mulher presidente dos Estados Unidos, faça jus ao que isso representa.

### 3.6 – Futuro obscuro

Após o final surpreendente da quinta temporada, a Netflix anunciou que a próxima será a última. Em outubro, durante o início das produções da sexta temporada, o ator Anthony Rapp acusou Kevin Spacey de assediá-lo sexualmente quando tinha apenas 14 anos. “Em seguida, vários membros da equipe de *House of Cards* também começaram a relatar casos de assédio envolvendo o ator”. (GONZAGA, 2017). Após a denúncia, a Netflix paralisou as gravações e cortou relacionamento com Spacey. Recentemente, um executivo de *House of Cards* enviou um comunicado à equipe, onde deu a entender que as gravações serão retomadas durante o mês de dezembro.

Parte do comunicado dizia:

Estes últimos dois meses testaram todos nós de maneiras que ninguém poderia ter previsto. A única coisa que aprendemos ao longo deste processo é que esta produção é maior do que apenas uma pessoa e não podemos estar mais orgulhosos de estar associado a um dos mais leais e talentosos trabalhos de produção e equipe neste negócio. (GONZAGA, 2017)

Segundo o site CinePop (2017), os roteiristas estão reescrevendo a temporada, retirando as cenas de Spacey, mas ainda não sabemos como será a morte de Frank. A Netflix demitiu o ator, não só da série, mas de todas as suas produções e afirmou que não trabalha mais com ele. Kevin Spacey havia se tornado uma espécie de porta voz da empresa e sua

demissão com certeza foi uma grande reviravolta. Após toda a movimentação gerada pelo ocorrido, não sabemos muito bem o que esperar da sexta temporada de *House of Cards*, mas agora, mais do que nunca, torcemos para que Claire conduza o protagonismo da série até o final.

## Considerações finais

A ficção seriada televisiva desenvolveu-se ao longo do tempo, e a partir dos anos 1990 começou a traçar caminhos e apresentar características diferentes das que, desde o início, vinham ditando as regras. Diversas inovações e transformações tecnológicas e comportamentais possibilitaram essa ruptura, dando início ao que se convencionou chamar de terceira Era de Ouro da televisão americana.

Para muitos, as séries atuais, comandadas pela figura imponente do showrunner, construídas através de rigor formal, riqueza textual e narrativas complexas, povoadas por anti-heróis e temores contemporâneos, são vistas como uma revolução televisiva. Neste momento a televisão deixa de ser pensada como alienante e passa a ser analisada sob a ótica artística; nasce a TV de qualidade.

E o mundo atual, marcado pela expansão da internet, lógica transmídia e facilidade de acesso e compartilhamento de conteúdos, não poderia ser deixado de lado na construção do cenário da ficção seriada. Portanto, a TV de qualidade conta com a presença de alguns canais abertos, como a AMC- produtora de *Mad Man* e *Breaking Bad*-, de diversos canais fechados, como a pioneira HBO- produtora de *Sopranos*, *The Wire*, *Game of Thrones*, dentre outros -, e conta também com a presença da internet, através dos serviços de streaming, como a Netflix.

Como produtos de sua época, as séries da Netflix trazem as características narrativas e estéticas que vemos nas séries televisivas contemporâneas. No entanto, são marcadas por especificidades do meio online e de sua forma própria de distribuição que vêm transformando o cenário atual da ficção seriada. Por este motivo, a série escolhida como estudo de caso deste trabalho foi *House of Cards*, o primeiro grande sucesso online da Terceira Era de Ouro.

Se tem uma palavra que pode definir *House of Cards*, essa palavra é personalidade. Inserida na lógica de euforia e revoluções da Terceira Era de Ouro, imprimiu suas próprias marcas, inovando em um período que já vinha sido marcado por novidades. Recusou propostas de canais consolidados como grandes produtores de ficção seriada e se tornou a primeira série de sucesso da Netflix e a primeira série online a ganhar um Emmy de Ouro, inserindo o serviço de streaming no cenário da TV de qualidade. Trouxe muitas características narrativas e estéticas das principais séries contemporâneas, mas também soube imprimir suas próprias. Comunicou-se muito bem com seu público, desde seus esforços diegéticos, com a quebra da quarta parede, até seus esforços de publicidade, através das redes sociais. Trocou seu showrunner por dois novos no final da quarta temporada. Criou uma personagem secundária com tanto potencial e tão bem construída (evoluindo na forma como personagens femininas são retratadas), que foi capaz de chegar ao protagonismo e de permitir a produção de mais uma temporada, mesmo com a demissão do ator principal e porta voz da plataforma. Demitiu seu ator principal e porta-voz da plataforma em um ato que deixa claro sua recusa a qualquer tipo de assédio sexual. *House of Cards* tem personalidade, e se é difícil definir exatamente quais são as características da atual Era de Ouro da televisão, considero que a principal delas é a personalidade de suas produções. Assim sendo, acredito que a Terceira Era de Ouro pode ser traduzida como a Era da Ficção Seriada Televisiva e considero *House of Cards* um caso paradigmático da mesma.

No Brasil, apesar de a produção de séries ainda ser muito baixa (a maioria das ficções seriadas nacionais são novelas), o consumo é muito grande. Dentre as séries mais consumidas por brasileiros podemos encontrar, não apenas, mas principalmente, as americanas. Por este motivo considero importante pensar sobre esses conteúdos, sobre a forma como são criados, produzidos e veiculados. Como grandes espectadores de séries americanas, espera-se que, entendendo as características desses conteúdos que tanto consumimos, possamos ser capazes de seguir caminhando em direção à produção de séries nacionais e criando nossos próprios modelos de ficção seriada.

Em novembro de 2016, a Netflix estreou sua primeira produção brasileira, a série 3%. Um dado importante a se ressaltar é que 3% teve lançamento mundial, estreando em 190 países. A ideia de que uma série brasileira - sobretudo de ficção científica - pode estar

sendo assistida em 190 países é certamente algo inovador. No Brasil, 3% não foi muito bem recebida, mas no cenário internacional a realidade é outra. Apesar de não divulgar números, a Netflix informou que mais da metade das horas assistidas vem de outros países como Estados Unidos, Austrália, Canadá, França, Itália, Coreia do Sul e Turquia. Nos Estados Unidos, inclusive, 3% é a série de língua não inglesa mais assistida. (TERTO, 2017).

Portanto, com todas as novidades que vêm surgindo, espera-se que o cenário de ficção seriada continue sendo marcado por mudanças e inovações, e espera-se também, que as produções brasileiras estejam cada vez mais presentes neste meio. Ainda não sabemos ao certo o que está por vir, mas é sem dúvida um cenário empolgante. Como David Milch (criador de *Hill Street Blues*) já afirmara anos antes: “Por mais que eu queira não sou capaz de lhe dizer qual será o novo paradigma, mas alguma coisa absolutamente diferente vai acontecer” (MILCH apud MARTIN, 2014). Se esta coisa já está acontecendo ou se ainda há algo de absolutamente novo por vir, não sabemos, mas com certeza o tempo dirá.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Nina. **13 curiosidades sobre House of Cards**. Disponível em: <<https://junkiesdeconteudo.wordpress.com/2015/02/27/13-curiosidades-sobre-house-of-cards/>>. Acessado em 16 de novembro 2017.

ALZAMORA, Geane Carvalho; BARROS, Vitória; DIAS, Emmanuelle. **A dinâmica transmídia de House of Cards no contexto político brasileiro**. 15 f. Artigo – Pós-graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

AMC. **Breaking Bad, um sucesso nas telas e nos prêmios**. Disponível em: <<http://www.amctv.com.br/blog/breaking-bad-um-sucesso-nas-telas-e-nos-premios>>. Acessado em 15 de outubro de 2017.

ANDRELO, Roseane. **TV a cabo e a segmentação da comunicação**. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3207/2472>>. Acessado em 20 de outubro de 2017.

ATHAIDE, Guilherme. **6 vezes em que “House of Cards” conversou intimamente com o público brasileiro**. Disponível em: <<https://www.vix.com/pt/series/546142/6vezes-em-que-house-of-cards-conversou-intimamente-com-o-publico-brasileiro>>. Acessado em 16 de novembro de 2017.

BARBOSA, Tiago. **House of Cards: quinta fase é a melhor por colar a ficção na podridão política real**. Disponível em: <[http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/divertase/46,51,46,61/2017/05/29/internas\\_viver,706225/house-of-cards-quinta-fase-e-a-melhor-por-colar-a-ficcao-napodridao.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/divertase/46,51,46,61/2017/05/29/internas_viver,706225/house-of-cards-quinta-fase-e-a-melhor-por-colar-a-ficcao-napodridao.shtml)>. Acessado em 23 de novembro de 2017.

CARLOS, Cassio Henrique Starling. **“TV DE QUALIDADE”: conceito ambíguo, escorregadio e inevitável**. Disponível em: <[http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/ppgmpa/MT02\\_tv%20de%20qualidade.pdf](http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/ppgmpa/MT02_tv%20de%20qualidade.pdf)>. Acessado em: 28 de outubro de 2017.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. **Binge Watching is the new black: as novas formas de espetatorialidade no consumo de ficção seriada televisiva**. 12 f. Artigo – Estudos Culturais e Mídia e Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, 2016.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. **Netflix, discursos de distinção e os novos modelos de produção televisiva**. 17 f. Artigo - Estudos Culturais e Mídia e Pósgraduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, 2016.

COTA, Ana Luiza Alves; QUINTÃO, Jade Reis Clemente; SILVA, Josiane P. Costa. **A comunicação nos Serviços de Streaming**: Análise do case Netflix. 48 f. Monografia – Publicidade e Propaganda, Centro Universitário Newton Paiva, 2016.

CROITOR, Claudia. **'Família Soprano' inaugurou uma era de ouro na TV americana**. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artigo-familia-sopranoinaugurou-uma-era-de-ouro-na-tv-americana-7640567#ixzz4xI8K531x>>. Acessado em 28 de outubro de 2017.

FEUER, Jane; KERR, Paul; VAHIMAGI, Tise (orgs.): **M. T. M.: Quality Television 1**. Ed. Londres: The British Film Institute, 1984.

Folha de São Paulo. **Robin Wright, a Claire de 'House of Cards', precisou brigar na Netflix por salário igual ao de Kevin Spacey**. Disponível em: <<http://f5.folha.uol.com.br/televisao/2016/05/10002109-robin-wright-a-claire-de-houseof-cards-precisou-brigar-na-netflix-por-salario-igual-ao-de-kevin-spacey.shtml>>. Acessado em 28 de novembro de 2017.

Folha de São Paulo. **TV superou o cinema e entrou numa era de ouro, diz astro de 'House of Cards'**. Disponível em: <<http://f5.folha.uol.com.br/televisao/2013/08/1330615-tv-superou-o-cinema-e-entrounuma-era-de-ouro-diz-astro-de-house-of-cards.shtml>>. Acessado em 19 de novembro de 2017.

FULLER, Sean. **"Quality TV": The reinvention of U.S. television**. 59 f. Monografia – Gender and Cultural Studies, University of Sydney, 2013.

GONZAGA, Rafael. **House of Cards**: Produção da 6ª temporada pode ser retomada em dezembro. Disponível em: <<https://omelete.uol.com.br/series-tv/noticia/house-of-cardsproducao-da-6a-temporada-deve-ser-retomada-em-dezembro/>>. Acessado em 29 de novembro de 2017.

GOZZI, Giancarlo Casellato. **Bem-vindos à Washington: estrutura narrativa e dramaturgia em House Of Cards**. 14 f. Artigo – Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, 2016.

GUEDES, Gabriel. **Série ou seriado?** Disponível em: <<http://www.agambarra.com/diferenca-serie-seriado/>>. Acessado em 26 de outubro de 2017.

IDIORAMA. **Qual a diferença entre série e seriado?** Disponível em: <<https://www.midiorama.com/qual-a-diferenca-entre-serie-e-seriado>>. Acessado em 26 de outubro de 2017.

IZEL, Adriana. **Crítica:** House of Cards volta, na quinta temporada, sem decepcionar. Disponível em: <<http://blogs.correiobraziliense.com.br/proximocapitulo/critica-houseof-cards-volta-na-quinta-temporada-sem-decepcionar/>>. Acessado em 16 de novembro de 2017.

JENNER, Mareike. **Is this TVIV?** On Netflix, TVIII and binge-watching. 17f. Artigo – Independent Scholar, 2014.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** 1.ed. Porto Alegre: Meridional, 2012.

KLEINA, Nilton. **A história da Netflix, a rainha do streaming [vídeo].** Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/netflix/118311-historia-netflix-pioneira-streamingvideo.htm>>. Acessado em 03 de outubro de 2017.

LIMA, Luiz Augusto. **Confira 10 astros do cinema que migraram para as séries.** Disponível em: <<https://www.vix.com/pt/bbr/tv/4029/confira-10-astros-do-cinema-quemigraram-para-as-series>>. Acessado em 20 de novembro de 2017.

MARTIN, Brett. **Homens Difíceis:** os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias. 1. ed. São Paulo: Aleph, 2014.

MEIMARIDIS, Melina. **A indústria das séries televisivas americanas.** 16 f. Artigo - Estudos Culturais e Mídia e Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, 2017.

MITTELL, Jason. **Narrative Complexity in Contemporary American Television.** 11 f. Artigo - The Velvet Light Trap, Austin, n.58, 2006.

MUNDO DAS MARCAS. **HBO**. Disponível em: <<http://mundodasmarcas.blogspot.com.br/2006/05/hbo-its-not-tv.html>>. Acessado em 26 outubro 2017.

MUNIZ, Thiago. **‘House of Cards’**: Roteiristas correm para tirar cenas de Kevin Spacey da 6ª temporada. Disponível em: <<http://cinepop.com.br/house-of-cardsroteiristas-correm-para-tirar-cenas-de-kevin-spacey-da-6a-temporada-158998>>. Acessado em 29 de novembro de 2017.

NOGUEIRA, Kiko. **Como “House of Cards” se tornou a série mais popular do mundo**. Disponível em: <<http://www.diariodocentrodomundo.com.br/como-house-of-cards-se-tornou-a-serie-mais-popular-do-mundo-hoje/>>. Acessado em 19 de novembro de 2017.

NOGUEIRA, Paulo. **O original inglês de House of Cards é ainda melhor**. Disponível em: <<http://www.diariodocentrodomundo.com.br/o-original-ingles-de-house-of-cards-e-ainda-melhor>>. Acessado em 16 de novembro de 2017.

NUNES, Ronayre. **Dicionário: Conheça os termos mais comuns ao mundo das séries**. Disponível em: <<http://blogs.correiobraziliense.com.br/proximocapitulo/dicionario-das-series/>>. Acessado em 08 de novembro de 2017.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Coleção Debates).

PEIXE, 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. 25 f. Artigo - Mestrado em Comunicação e Linguagens – Universidade Tuiuti do Paraná, 2014.

PINA, João Pedro. **Showrunners respondem as questões da quinta temporada de House of Cards**. Disponível em: <<https://www.agambarra.com/house-of-cardsrespostas/>>. Acessado em 23 de novembro de 2017.

QUEIROZ, João. **House of Cards**: uma conversa com Beau Willimon, o responsável criativo da série. Disponível em: <<http://ameizing.com/blogs/house-of-cards-unconversa-com-o-responsavel-criativo-da-serie-beau-willimon/>>. Acessado em 20 de novembro de 2017.

Redação Adnews. **5 vezes em que House of Cards deu uma aula de social media.** Disponível em: <<http://adnews.com.br/social-media/5-vezes-em-que-house-cards-deu-uma-aula-de-social-media.html>>. Acessado em 16 de novembro de 2017.

REDE TV. **'House of Cards' será comandada por roteiristas da equipe.** Disponível em: <<http://www.redetv.uol.com.br/redetvgeeks/blog/series-de-tv/house-of-cards-seracomandada-por-roteiristas-da-equipe>>. Acessado em 20 de novembro de 2017.

RODRIGUES, Ricardo. **House of Cards: o sangrar de um tirano.** Disponível em: <<https://espalhafactos.com/2016/03/31/house-of-cards-implacavel-drama-politico-datelevisao/>>. Acessado em 20 de outubro de 2017.

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>>. Acessado em 10 de outubro de 2017.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama seriado contemporâneo.** 17 f. Artigo – Cinema e Audiovisual e Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal da Paraíba, 2014.

TERTO, Amauri. **Primeira série brasileira da Netflix, '3%' virou um baita sucesso nos EUA.** Disponível em: <[http://www.huffpostbrasil.com/2017/03/17/primeira-seriebrasileira-da-netflix-3-virou-um-baita-sucess\\_a\\_21901598/](http://www.huffpostbrasil.com/2017/03/17/primeira-seriebrasileira-da-netflix-3-virou-um-baita-sucess_a_21901598/)>. Acessado em 03 de dezembro de 2017.

TORRES, Rodrigo. **Autor de House of Cards confessa que temia adaptação da Netflix: "Eu pensei que fosse dar tudo errado".** Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-111886/>>. Acessado em 16 de novembro de 2017.

TRINTA, Rafael. **Dos folhetins ao Netflix: A história da narrativa ficcional seriada nos meios de comunicação.** 15 f. Artigo – Comunicação Social hab. Rádio e TV, Universidade Federal do Maranhão, 2014.

WIKIPÉDIA. **Hill Street Blues.** Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Hill\\_Street\\_Blues](https://pt.wikipedia.org/wiki/Hill_Street_Blues)>. Acessado em 18 de outubro de 2017.