



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
E CULTURA CONTEMPORÂNEAS**

ELISA BASTOS ARAUJO

DESMONTANDO O CASTELO DE CARTAS:

**disputas de sentido em torno dos vínculos entre culturas políticas e jornalísticas em
*House of Cards***

Salvador

2018

ELISA BASTOS ARAUJO

DESMONTANDO O CASTELO DE CARTAS:

**disputas de sentido em torno dos vínculos entre culturas políticas e jornalísticas em
*House of Cards***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação – Universidade Federal da Bahia – como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Itania Maria Mota Gomes

Salvador

2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Araujo, Elisa Bastos
DESMONTANDO O CASTELO DE CARTAS: disputas de
sentido em torno dos vínculos entre culturas políticas
e jornalísticas em House of Cards / Elisa Bastos
Araujo. -- Salvador, 2018.
231 f. : il

Orientadora: Itania Maria Mota Gomes.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Comunicação e Cultura Contemporâneas) -- Universidade
Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação da UFBA,
2018.

1. House of Cards. 2. BBC. 3. Netflix. 4. política.
5. jornalismo. I. Gomes, Itania Maria Mota. II.
Título.

A Tiago e Rafael, por me fazerem querer tudo o que houver de melhor nessa vida.

A Irene e Leandro, por me sossegarem ao fazer ver que “nada é pra já”, mas que “amanhã vai ser outro dia”.

ELISA BASTOS ARAUJO

DESMONTANDO O CASTELO DE CARTAS:

disputas de sentido em torno dos vínculos entre culturas políticas e jornalísticas em

House of Cards

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, e submetida a aprovação em Banca Examinadora, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Itania Maria Mota Gomes (PósCom – UFBA) – Orientadora

**Prof. Dr. Nuno Manna Nunes Cortês Ribeiro (PósCom – UFBA) – Examinador
Interno**

Prof^a. Dr^a. Ariane Diniz Holzbach (PPGMC – UFF) – Examinadora Externa

AGRADECIMENTOS

Ouvi dizer que quando enveredamos nos caminhos da pesquisa, não o fazemos sozinhos. Deve ser por isso, também, que falamos em “nós” quando nos pomos no texto. E como não estive só, preciso agradecer a quem caminhou comigo por esta jornada, pela parceria e cumplicidade ao longo do percurso. Não foi fácil, mas nada que é, fica. Que bom que posso dizer que ficaram marcas para o que eu sou e sonho hoje.

Este trabalho jamais seria possível sem o olhar atento e carinhoso da minha orientadora, Itania Gomes. Obrigada por me apontar o Norte e pelo cuidado afetuoso em entender os empecilhos no meio da estrada. Agradeço ao TRACC por ser o meu refúgio, meu abrigo e por todo o conhecimento compartilhado. Obrigada especialmente pelo colo e carinho de Ju e Val, pelo sorriso e alegria de Edi, Ítalo, Caio e Aline, pelo importante apoio de Manuca, Nuno e Sara. E por mais que me estender a mão, por caminharem comigo, no maior exemplo de cumplicidade, agradeço às “minhas” traccinas Tess, Nanda, Paula e Mari. A todos os professores, que me apontaram importantes pistas para encontrar os tesouros desta pesquisa, meu muito obrigada. Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA e à CAPES, por serem motores que impulsionaram este trabalho. Aos colegas, obrigada pelo incentivo e pela companhia.

Agradeço mais que especialmente à minha família, por ter me sustentado até aqui. Abarco aqui os “irmãos” Pedro, Edna, Caio, Vívian, Ana Paula, Laís, Ricardo, Serginho, Lubis, Rogério, Mariele, Melissa e Alan, por serem meu porto seguro. À meu pai, Jorge, e especialmente à minha querida mãe, Irene, por me fazerem quem eu sou, por nunca me deixarem desistir e pelo amor constante. Às minhas tias, quase mães, Bira, Sílvia, Sônia, Conceição, Gal e Regina, que, de maneiras diferentes, contribuíram para que eu chegasse até aqui. Às minhas irmãs de sangue e coração, Ciça, Izi, Bárbara e Mel, pelo amor emanado em todos os cantos em que estiverem. À minha “boadrasta”, Carla, pelo estímulo acadêmico-profissional e pelo carinho. Aos meus sogros, Jaciara e José Figueira, e minha cunhada, Juliana, pela ajuda de sempre e por serem tão especiais. A Leandro, meu amor, pelo sono acumulado, por ser um guerreiro bravo e amável, por me motivar e acompanhar. E aos meus filhos, pelo tempo que lhes roubei e pelo apoio que jamais souberam que me davam; pelas mamadas entre o computador e pelas brincadeiras que ficaram pra depois. Sim, valeu! E rumo ao próximo caminho!

Temos que pesquisar não só o que nos permite denunciar, mas o que permite transformar, mesmo que seja numa medida muito pequena. [...] A paixão é contagiosa, não se deve pedir desculpas pela paixão.

Jesus Martin-Barbero

ARAUJO, Elisa Bastos. **Desmontando o castelo de cartas: disputas de sentido em torno dos vínculos entre culturas políticas e jornalísticas em *House of Cards***. XXX p. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo observar as disputas de sentidos em torno do vínculo entre jornalismo e política configurados nas obras homônimas *House of Cards*. *House of Cards* surgiu como um livro em 1989, publicado no Reino Unido por Michael Dobbs. Após transformar-se em minissérie da BBC, em 1990, passou por uma reedição e tomou corpo como uma trilogia com os livros *To play the King* (1993) e *The Final Cut* (1995), obras que também foram adaptadas para a sequência de séries pela BBC. Vinte e três anos após a estreia britânica, os Estados Unidos são escolhidos como o cenário da versão produzida pelo streaming Netflix. As três narrativas nos trazem perspectivas bastante interessantes sobre as disputas de sentido, a circulação de valores e as consequentes transformações dessas instituições. Essas dimensões nos são importantes, pois nos trazem uma percepção clara das distinções de contextos produtivos, políticos, históricos, culturais. Deste modo, compreendemos que as práticas do jornalismo e da política são institucionalizadas discursivamente a partir de valores da cultura e se configuram enquanto instituições sociais. Trazemos para tal compreensão o sentido de transformação de Raymond Williams (1979), ao tratar da hipótese cultural da Estrutura de Sentimento, pois nos permite observar as dimensões passado-passado, passado-presente e presente-futuro – entendendo como os elementos ativos em uma cultura se caracterizam na relação com o que é hegemônico. Assim, observamos as perspectivas audiovisuais trazidas pelas séries, tomadas para a observação das transformações culturais que nos levam ao reconhecimento de sentidos e valores do jornalismo no vínculo com a política. Caminhamos neste trabalho através do mapa das mediações, de Jesus Martín-Barbero (2013), por nos permitir entender que os valores do jornalismo e da política que se colocam nas narrativas dizem da cultura em que circulam e que foram produzidas. Fundamentamo-nos a partir dos Estudos Culturais para a compreensão da relação entre cultura e comunicação, já que não apenas olhamos para os produtos *House of Cards* para descrevê-los, mas os observamos para ver a partir das obras como se desenvolve a relação com a cultura e suas transformações.

PALAVRAS-CHAVE: *House of Cards*, BBC, Netflix, disputas de sentido, jornalismo, política, transformações culturais.

ARAUJO, Elisa Bastos. **Dismantling the castle of cards**: disputes of meaning around the link between journalistic and political cultures in House of Cards. XXX p. Masters dissertation - Postgraduate Program in Contemporary Communication and Culture. Federal University of Bahia, Salvador, 2018.

ABSTRACT

This work aims to observe the disputes of meanings around the link between political and journalistic cultures configured in the homonymous works House of Cards. House of Cards was first released as a book in 1989, published by Michael Dobbs in the UK. After becoming a BBC miniseries in 1990, it went through a reissue and became a trilogy with the books *To play the King* (1993) and *The Final Cut* (1995), works which were also turned into TV series by the BBC. Twenty-three years after its British premiere, the United States are chosen as the setting for the version produced by Netflix streaming. The three narratives show us interesting perspectives on the disputes of meaning, the circulation of their values and their consequent transformations. These dimensions are important because they bring us a clear perception of the distinctions of productive, political, historical, and cultural contexts. Thereby, we understand that journalism and politics are discursively institutionalized, as of culture values, was well as configured as social institutions. We present to this understanding the sense of transformation presented by Raymond Williams (1979), as he deals with the cultural hypothesis of the Structure of Feeling. Thus it allows us to observe the past-past, present-past, and present-future dimensions – understanding how the active elements in certain culture are characterized in relation to what is hegemonic. Hence, we observe the audiovisual perspectives presented by the series, used so as to observe the cultural transformations that lead us to recognize the meanings and values of journalism in articulation with politics. This work advances through Jesus Martín-Barbero's (2013) mediation map, because it allows us to understand that the values of both journalism and politics that are found in the narratives talk about the culture in which they circulate and where they were produced. This work is substantiated by Cultural Studies to understand the relationship between culture and communication, since we do not only look into the House of Cards products to describe them, but we observe them to see how the relationship with culture and its transformations take place.

KEY WORDS: *House of Cards*, BBC, Netflix, disputes of meaning, journalism, politics, cultural transformations.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Reprodução do Mapa das Mediações, de Jesus Martín-Barbero, versão de Renato Oselame (2012) feita para o TRACC.....	31
Figura 2: Versão de Thiago Ferreira (2016) do diagrama de Grossberg (2010).....	51
Figura 3: Montagem do diálogo entre Mattie e Francis em reactionshot: enquanto ela fala, a vemos; quando ele responde, o vemos.	75
Figura 4: Zoe mostra o celular a Frank com a foto, objeto da chantagem.	76
Figura 5: Câmera subjetiva em plongée simula o olhar de Underwood para o decote de Zoe. .	77
Figura 6: Distanciamento: Urquhart e Mattie conversam informalmente.	77
Figura 7: Aproximação: Urquhart começa a conduzir Mattie a descobrir o que ela busca compreender.	77
Figura 8: A direção do olhar de Mattie está em contra-plongée, o que evidencia a admiração da personagem por Urquhart.....	79
Figura 9: Objetos dourados; o vidro do copo de whisky é lapidado; vários abajures como pontos de luz; quadros de pinturas clássicas.	80
Figura 10: Há variação de cores - vermelho, marrom, bege, amarelo, preto e branco, com predominância dos tons terrosos.	80
Figura 11: Zoe fala a Frank: “Protejo sua identidade e publico o que me contar. Jamais lhe farei perguntas”.	80
Figura 12: Frank e Zoe conversam sobre um acordo velado entre o político e a jornalista. A cena é construída em reactionshot para percebermos a reação dos dois no diálogo.	81
Figura 13: Landless fala com Urquhart em tom de cobrança.	85
Figura 14: Urquhart se surpreende por ser conduzido tão bruscamente ao banheiro e por perceber que Landless conversa com ele enquanto está urinando.	86
Figura 15: Landless conversa com Urquhart enquanto urina, e chama o primeiro-ministro de “aquele idiota impotente”.....	86
Figura 16: Momento em que Urquhart revela suas intenções a Landless. Urquhart se senta ao lado dele, demonstrando equidade na conversa.	86
Figura 17: Landless e Urquhart começam a compartilhar a bebida, e os planos.	87
Figura 18: Landless e Urquhart selam o acordo.	87
Figura 19: Urquhart revela-nos a sua satisfação na conclusão da conversa.	87
Figura 20: Foto promocional da série Spitting Images.	97
Figura 21: Ricardo III, de Laurence Olivier, quebra a quarta parede e conversa com o público do filme na primeira cena, em que confessa os seus planos contra o próprio irmão.....	106
Figura 22: Francis Urquhart interpela o espectador, com pompa inspirada em Ricardo III. ...	106
Figura 23: Ratazana passando e Urquhart repreendendo um colega. Lê-se no jornal: “Crise de liderança”.....	107
Figura 24: A posição do olhar de Mattie e a mise-en-scène já nos indicam a admiração.....	112
Figura 25: Urquhart ao telefone enquanto a esposa lê o jornal ao fundo.....	113
Figura 26: Patrick Woolton (Malcolm Tierney) com a esposa ao fundo.	113
Figura 27: Urquhart fala com o espectador.....	114
Figura 28: Bilhete que Mattie recebe em sua residência, envolvendo uma pedra que é arremessada contra o vidro da janela.	115
Figura 29: Mattie fala sobre a valoração de obstinação, quase inatas à prática jornalística. ...	115
Figura 30: Cortejo real pelas ruas após a coroação do rei.....	116

Figura 31: Imagem de um morador de rua intercalada à coroação.	116
Figura 32: Cortejo real segue pelas ruas.	117
Figura 33: Comitiva em meio à população, que protesta com placas: “Casas para os sem-teto” e “Nós queremos casa”.	117
Figura 34: Francis debate no Parlamento.	118
Figura 35: Fotomontagem com cenas dos filmes de Fincher: <i>Millenium</i> ; <i>O quarto do pânico</i> ; <i>Clube da luta</i> ; e <i>O curioso caso de Benjamin Button</i>	124
Figura 36: Divulgação da segunda temporada da série.	133
Figura 37: Outdoor de propaganda da série da Netflix montado no aeroporto de Brasília.	135
Figura 38: Logotipo da série estadunidense.	135
Figura 39: Promo da primeira temporada da série, com o personagem Peter Russo. Lê-se: “Trabalhe duro... Jogue mais duro ainda”. As iniciais das letras em destaque formam “Slave” – “Escravo”.	140
Figura 40: Promo da primeira temporada da série, com o personagem Frank Underwood. Lê-se: Mau, para o bem maior”. As iniciais das letras em destaque formam “pavor”.	140
Figura 41: Promo da primeira temporada da série, com a personagem Claire Underwood. Lê-se: “Por trás de um grande homem há sempre uma mulher com sangue nas mãos”. As iniciais das letras em destaque formam “pagã”.	140
Figura 42: Promo da primeira temporada da série, com o personagem Garrett Walker. Lê-se: “O homem mais poderoso do mundo livre... ou assim diz o ditado”. As iniciais das letras em destaque formam “melhor cachorro”.	141
Figura 43: Promo da primeira temporada da série, com o personagem Tom Hamerschmidt. Lê-se: “Descartar o agora significa reduzir muito o futuro”. As iniciais das letras em destaque formam “dinossauro”.	142
Figura 44: Promo da primeira temporada da série, com o personagem Lucas Goodwin (Sebastian Arcelus). Lê-se: “Talvez este cara legal não seja o último a acabar”. As iniciais das letras em destaque formam “ético”.	142
Figura 45: Promo da primeira temporada da série, com a personagem Zoe Barnes. Lê-se: “Não deixe que a juventude e beleza dela entrem na sua pele”. As iniciais das letras em destaque formam “faminta”.	142
Figura 46: Promo da primeira temporada da série, com a personagem Janine Skorsky. Lê-se: "A caneta é mais sarcástica do que a espada". As iniciais das letras em destaque formam a palavra "pissant", que pode ser traduzida como "insolente" ou "insignificante".	143
Figura 47: Claire e Frank caminham em direção à Sala Oval, no último episódio da segunda temporada.	146
Figura 48: Frank dá as duas batidas na mesa, encerrando a sua conquista e a segunda temporada.	147
Figura 49: Heather em diálogo com Frank no porão da Casa Branca.	148
Figura 50: Underwood no topo da escada, conversa com Dunbar.	148
Figura 51: Heather e Underwood conversam de igual para igual.	149
Figura 52: Recorte da cena final da quarta temporada, quando Claire e Frank reconhecem a presença do espectador-observador.	151
Figura 53: Underwood nos convida a imaginar o duelo real entre ele e Conway.	153
Figura 54: A figura imaginária de Will Conway aponta arma para Underwood.	154
Figura 55: Underwood nos conduz a olhar os ex-presidentes Abrahan Lincoln e George Washington.	154
Figura 56: Diante do retrato de Richard Nixon, ele faz suas conjecturas sobre o plano de espionagem para ganhar as eleições.	154

Figura 57: Underwood relembra o caso de Watergate, em que Richard Nixon esteve envolvido.	155
Figura 58: Underwood relembra o caso de Watergate, em que Richard Nixon esteve envolvido.	155
Figura 59: Underwood olha para John Kennedy e Ronald Reagan.	155
Figura 60: Underwood encerra a sua fala ao espectador: ambos sofreram tentativa de assassinato, mas ele e Reagan sobreviveram.....	155
Figura 61: Fotomontagem feita com imagens da personagem Claire Underwood da primeira à quinta temporada.	156
Figura 62: Underwood e Hammerschmidt conversam.	157
Figura 63: Claire fala com o espectador.	160
Figura 64: Claire toma posse como presidente interina.	160
Figura 65: Frank fala ao espectador-eleitor, enquanto faz o juramento na posse como presidente.	161
Figura 66: Exemplo imagético sobre o equilíbrio de forças entre Underwood e Claire.	162
Figura 67: Promo da primeira temporada da série, com Christina e os dizeres: "Será que amar o homem certo pode estar totalmente errado?". As iniciais em destaque formam a palavra "Angel" - "anjo".	164
Figura 68: Promo da 1ª temporada da série, com Gillian e os dizeres: "Dirija e você não poderá ser atropelado". As iniciais em destaque formam a palavra "dreamer" - "sonhadora".....	165
Figura 69: Frame de uma cena no gabinete de Urquhart, em que aparece na capa do jornal: "O fim de uma era". E mais: "Página especial de tributo a uma grande política", ressaltando o valor de um legado após a morte.....	173
Figura 70: Foto montagem da abertura de House of Cards, versão britânica.	177
Figura 71: Fotomontagem com imagens em que Zoe Barnes apaga as mensagens de texto que trocou com Frank e o contato dele do seu celular.	181
Figura 72: Fotomontagem de uma sequência da abertura da série, em que percebemos a <i>time lapse</i> através da mudança de iluminação nos prédios.	182
Figura 73: Imagem da página do Facebook de House of Cards, fazendo menção à campanha eleitoral que foi o gancho de retomada para a 4ª temporada, também no período das eleições presidenciais que aconteciam nos Estados Unidos.....	185
Figura 74: Imagem do Twitter oficial da série, com uma menção direta aos estratégias que envolviam o processo de impeachment de Dilma.	186
Figura 75: Em português, a página oficial da Netflix no Twitter traz novamente a comparação com o a realidade brasileira: "Tá difícil competir".	187
Figura 76: Recorte da descrição do perfil da Netflix Brasil no Twitter. A empresa se descreve: "Sou boazinha, mas crio dermogorgons no quintal", em referência a um monstro da sua série <i>Stranger Things</i>	188
Figura 77: Fotomontagem de recortes de postagens do perfil da Netflix Brasil no Twitter....	189
Figura 78: Montagem feita por fãs com imagem da série e fotografia do casal de ex-presidentes da Argentina, Néstor e Cristina Kirchner, que governaram o país por 12 anos.	190
Figura 79: Imagem capturada de edição audiovisual feita por fãs para o Youtube, fazendo referência ao governo da Espanha.....	190
Figura 80: Fotomontagem feita pelo site Colombia Reports.	190
Figura 81: Tweet postado pelo perfil estadunidense da série.	191
Figura 82: Meme produzido com a promo da quinta temporada de House of Cards e a foto de Donald Trump, em meio à sua campanha para a presidência. Tradução: "Casa Branca, medo vermelho e a magia negra do gaslighting".	192

Figura 83: Sharp faz o seu discurso de abertura do debate, sob os olhos atentos de Frank.	197
Figura 84: Participação do âncora da ABC, George Stephanopoulos, mediante interface do canal.	197
Figura 85: Fotomontagem do vídeo exibido no jantar dos jornalistas correspondentes da Casa Branca, com um diálogo entre Ed Henry, presidente da Associação dos Correspondentes em 2013, e Frank Underwood.	199
Figura 86: Urquhart fala para a cadela ficar parada.	201
Figura 87: Urquhart atira na cadela.	201
Figura 88: Fotomontagem da sequência da cena do funeral de Margaret Thatcher.	202
Figura 89: Frank e Zoe conversam diante da pintura com dois remadores.	205

SUMÁRIO

BRIEFING: O Castelo de House of Cards	13
I. “NOTHING LASTS FOREVER”: Entendendo jornalismo e política como instituições sociais	26
1. “WE’RE JUST GETTING STARTED”: institucionalidades e a relação com as culturas políticas e jornalísticas	26
1.1. “We’re part of a mutual admiration society”: entrecruzamentos entre política e jornalismo	68
1.1.1. “Is foreplay over?”: materialidades do pacto entre a jornalista e o político	73
1.1.2. CouLd the IMpossible bE in his gRasp? – Climber: relação entre políticos e magnatas da comunicação sob a ótica de <i>House of Cards</i>	83
II. “THE ROAD TO THE POWER...”: Convenções e transformações – BBC e Netflix	89
1. “WE ARE NOTHING MORE OR LESS THAN WHAT WE CHOOSE TO REVEAL”: Reflexões sobre matrizes, lógicas e formatos	89
2. A “TITIA BEEB”: o eixo diacrônico e as Lógicas de Produção da BBC	94
1.1. “I’m just the Chief Whip”: <i>tecnicidades</i> da <i>House of Cards</i> da BBC	111
2. A NOVA ONDA DO “TIO SAM”: Lógicas de Produção e o eixo diacrônico das narrativas seriadas estadunidenses	121
2.1. “Hunt, or be hunted”: <i>tecnicidades</i> da <i>House of Cards</i> da Netflix	144
III. “THIS DEMOCRACY, YOUR DEMOCRACY, ELECTED ME”: Competências de Recepção e suas relações	169
1. “YOU HAVE NOTHING TO BE AFFRAID OF”: ritualidades e socialidades na articulação política-jornalismo	169
2. “GIVE HIM YOUR HEART”: materialidades que convocam ritualidades e socialidades na articulação política-jornalismo	195
FECHAMENTO: Considerações e conclusões	205
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	217

BRIEFING: O Castelo de *House of Cards*

Aqueles que desejam escalar as árvores mais altas devem aceitar, como consequência, que isso provavelmente deixará expostas suas partes mais vulneráveis.

(DOBBS, 2014, p. 270)

1989, *House of Cards* – livro de ficção britânico, escrito por Michael Dobbs, primeiro de uma trilogia. Novembro de 1990, *House of Cards* – série de TV em quatro episódios, que se seguiu em mais duas temporadas (1993 e 1995), produzida pela gigante britânica BBC – canal BBC1, Reino Unido. Fevereiro de 2013, *House of Cards* – série estadunidense, em produção da sua sexta e última temporada, com sessenta e cinco episódios até 2017, veiculada para diversos países do mundo pela internet através do serviço de *streaming* Netflix, ambientada nos Estados Unidos. Diferentes períodos, culturas distintas, três histórias homônimas baseadas em uma ideia fundadora. Muitas nuances.

Ao falar em *House of Cards*, há constantes remissões apenas à narrativa seriada produzida pela Netflix. Mais atual, conhecida, acessível e frequentemente reconhecida a partir de territorialidades particulares, esta série foi a grande motivadora para a produção desta dissertação. Partimos de um lugar idiossincrático e familiar para a realização deste trabalho: as narrativas seriadas nos permitem partilhar sentimentos e emoções na simultaneidade do consumo, na cotidianidade e na particularidade formada pelo ambiente familiar, consanguíneo ou não, algo distinto da magnitude da literatura, em suas aprazíveis especificidades.

O vínculo íntimo de consumidora transformou-se em um elo de analista. Após muitas pesquisas acerca da narrativa, percebemos a importância da realização deste trabalho: através de uma análise cultural dos muitos sentidos produzidos em torno dos vínculos entre política e jornalismo, enquanto instituições socialmente reconhecidas e de contextos distintos em tempo e espaço, podemos observar as rupturas e manutenções da cultura que se colocam nas formas expressivas e que são construídas a partir delas.

Esse reconhecimento nos permite identificar jornalismo e política a partir de culturas políticas e jornalísticas particulares, e que irão se relacionar às especificidades contextuais e ao modo de viver e compreender essas instituições. É deste modo que percebemos que não se pode apresentar uma única definição geral atribuída ao que é jornalismo ou ao que é política, mas sim reconhecer os valores que as regimentam enquanto *institucionalidades* operantes em uma cultura.

Algumas são as distinções, semelhanças, transformações e continuidades que nos movem neste trabalho, para buscar compreender as complexidades dos processos culturais que nos deixam ver como as sociedades produzem seus sentidos e valores e como eles se constroem, também, a partir de suas materialidades. Analisaremos aqui os vínculos estabelecidos entre as várias formas de jornalismo e de política nas diferentes culturas, que põem diversos sentidos sobre essas instituições sociais em disputa, e que nos deixam ver como a cultura se transforma. Isto porque percebemos que as narrativas em questão se apropriam de uma noção da realidade que nos ajuda a ver o contexto convocado pela materialidade, mas que também nos levam a perceber as realidades criadas a partir delas.

O que se passa no desenvolvimento da trajetória destas narrativas é vinculado à própria realidade histórica e social. É como nos afirma Williams (1979): cultura não pode ser pensada indissociada da sociedade. Isto porque uma mudança em qualquer aspecto mínimo da sociedade altera todo o conjunto. Williams entende a cultura como um *modo inteiro de vida*, que unifica as esferas materiais e simbólicas. As sociedades regulam seus discursos e instituições a partir da cultura, e é assim que se normatizam as formas de discursivizar sobre essas estruturas. Mas, além disso, outros sentidos se põem a partir das formas normatizadas, já que eles disputam espaços e configuram continuidades e rupturas.

Dobbs nos apresenta ao protagonista: Francis Ewan Urquhart, um “Muito Honorável” cavalheiro da Coroa Britânica, membro do Parlamento, Conselheiro de Estado, Comandante da Excelentíssima Ordem do Império Britânico e Ministro da Coroa. Não é qualquer político, ele possui muitos títulos e responsabilidades. É um dos grandes tubarões a nadar por esse oceano. O autor passeia pela infância abastada de Urquhart, apresentando a importante linhagem dos guerreiros das Terras Altas da Escócia, morador de um luxuoso castelo à beira do Lago Ness.

Inegável que aquele aristocrata havia se transformado num importante cavalheiro, com um poder que não era originário do seu cargo. Como líder do Partido Conservador no Parlamento, possuía a tarefa de comandar seus pares, nos bastidores. Ali seguia destinado a ser um homem das sombras. Agora, pelo ponto de partida da narrativa, não mais, para ele. Urquhart aparece ao leitor à espera da contagem de votos para a reeleição a primeiro-ministro do seu aliado do Partido Conservador, Henry Collingridge. Ele é implacável mediante o que considera como “burrices” de seus funcionários, distribuindo sorrisos tortos e amarelos a seus eleitores, que eram menores,

para ele.

Urquhart já não estava mais naquele primeiro fluxo da meia-idade e não havia como esconder isso, nem para si mesmo. A experiência não era mais uma aliada. Por quantos anos havia visto homens mais jovens e menos talentosos do que ele avançarem mais rápido? Quantas vezes havia secado seus olhos, limpado suas bundas, enterrado seus segredos da vista alheia a fim de deixar-lhes o caminho livre? Sim, eles lhe deviam algo! Ele ainda tinha tempo para deixar a sua marca [...]. (DOBBS, 2014, p. 15)

O autor do livro também nos põe logo sob a perspectiva de Mattie Storin, a jornalista obstinada em sua profissão que, após um dia de trabalho intenso como nova correspondente política do renomado jornal *Chronicle* – noite de eleição, merecia algumas horas de descanso. Mattie não possui vida social satisfatória, porque se dedica intensamente ao trabalho de jornalista. Mais um caso típico da sua profissão: “[...] não tinha mais quaisquer dispersões emocionais, **nenhum obstáculo que a impedisse de descobrir** se realmente tinha o necessário para se tornar a melhor correspondente política num mundo ferozmente masculino.” (DOBBS, 2014, p. 8, grifos nossos). Mattie possui ambições em crescer na carreira, mas, como valoriza a sua profissão, deseja ascender seguindo os manuais e as práticas éticas de um modelo normativo de jornalismo.

Aos 28 anos, era a mais nova da equipe de política do jornal, substituindo um dos correspondentes veteranos que entrara em conflito com o pessoal do financeiro por seu hábito de realizar suas entrevistas em longos almoços no Savoy. No entanto, **apesar da sua relativa juventude e de ser nova na redação, Mattie tinha confiança nas suas opiniões, que alguns homens incompetentes interpretavam erradamente como teimosia.** Estava acostumada a gritarem com ela e não tinha problemas em gritar de volta. (DOBBS, 2014, p. 18, grifos nosso)

Dois importantes sentidos nos são apresentados pela narrativa aqui: uma política fundamentada em tradicionalismos, aristocrática, sustentada por aparências e pragmatismo forte, mas sob uma experiência que tem “prazo de validade”; um jornalismo com repórteres determinados em busca da “verdade” e que colocam acima de tudo a prática profissional. Mas o principal está em pôr um político experiente nas artimanhas “inerentes” ao jogo a influenciar o rumo das notícias do dia, através de uma jornalista jovem no setor, que busca prosperar profissionalmente.

O enredo se desenvolve em torno do plano de vingança de Urquhart, que busca se tornar primeiro-ministro, após lhe ser negado um cargo mais alto no Gabinete e ao se sentir rejeitado pelo premier eleito. A oportunidade aparece personificada em Mattie, uma jornalista inteligente, idealista, ingênua e ambiciosa – todas as características na medida certa das necessidades de Urquhart. Não bastava a aliança com os poderosos da

mídia, prática que a narrativa mostra ser recorrente na política britânica, pois todos já estavam comprometidos com os anseios dos partidos que obtivessem a maioria. Era necessário a Francis um aliado que plantasse as “verdades” convenientes e necessárias ao seu plano revanchista. Este é o mote para as ficções seriadas subsequentes, embora cada uma se aproprie desses elementos a seu modo. Ao fim do primeiro livro, Francis consegue ocupar o cargo de primeiro-ministro e assassina a sua ex-amante, Mattie, que, ao confrontá-lo sobre uma das mortes que recai sobre Francis, é assassinada.

A narrativa da BBC nos apresenta a Francis Urquhart (interpretado por Ian Richardson) em meio à iminência de substituição da ex-primeira ministra Margaret Thatcher que, por alguma razão não mostrada na série, não está mais no governo. Urquhart logo se antecipa e afirma ao espectador, enquanto segura uma fotografia de Thatcher: “Nada dura para sempre. Mesmo o reinado mais longo e mais brilhante deve chegar ao fim algum dia.¹” (HOUSE OF CARDS, BBC, 1990, 1ª temporada, episódio 1). Em seguida, indica o seu anseio pelo poder ao virar o retrato de Thatcher contra a mesa.

Urquhart é quem nos descreve o cenário político, os conflitos, as ironias, os subterfúgios, os segredos torpes, as ações na constante busca por popularidade e por manutenção do poder. E é pela perspectiva dele que somos conduzidos a observar o lado escuso da política, através de sua fala direcionada a nós, espectadores, nos tornando cúmplices e nos interpelando, confidenciando. Ele fala diretamente com o espectador, ao quebrar a quarta parede², e nos divide seus planos e confidências, ou seus comentários sarcásticos, seu desdém e desprezo.

Após o lançamento e o sucesso da série, Dobbs retorna ao livro inicial para reeditá-lo e apropria alguns elementos narrativos da obra televisiva, para que a história obtenha continuidade e forme uma trilogia. Destacamos um desses componentes que não estavam presentes na história fundadora, como o adultério entre Francis e Mattie (interpretada na série por Susannah Harker). Mas o principal foi Dobbs “ressuscitar” Urquhart, que havia se suicidado no livro inicial, para que ele continuasse a sua empreitada após a conquista como primeiro-ministro. O autor concluiu que, com uma

¹Do original em inglês: “Nothing lasts for ever. Even the longest, most glittering reign must come to an end some day.”

² A quarta parede é uma parede imaginária concebida a partir da noção clássica de encenação, com uma compreensão de separação do público do que se encena. Deste modo, o espectador não participa do ato, e assume apenas o papel de observador. A quebra da quarta parede leva o(s) ator(es) a considerar a participação do público na história, ao falar diretamente com ele, ou encenar considerando a sua presença.

visão de política como foi retratada e pessoalizada pelo personagem, não havia sentido ele ter uma crise moral a ponto de cometer suicídio. Assim, surgem os livros subsequentes: *To play the King* (1992), e *The Final Cut* (1995).

Nas histórias seguintes, vemos as consequências dos atos políticos de Francis. Em *To Play the King*, ele precisa lidar com as iniciativas do rei recém-empossado, que investia em ações sociais menos conservadoras e mais voltadas para o povo. O rei, portanto, torna-se inimigo político de Francis e precisa ser aniquilado, em sua condição de influência e poder. A mídia é uma importante ferramenta de plataforma política ao rei, usada para o crescente descrédito a Urquhart, devido especialmente à solidez de imagem da Monarquia frente ao público. Mas o protagonista consegue desvalorizar, também por meio de ações que reverberam na divulgação midiática, alguns membros da Monarquia e passa a imagem de que medidas conservadoras, mesmo que impopulares, precisam ser aplicadas. Há um importante sentido sobre política que é ratificado, de que é necessário ter força e implacabilidade.

No terceiro e último livro e na sequência final da série da BBC, *The Final Cut*, os fantasmas do passado assombram Urquhart. O protagonista se mostra também determinado pelas emoções, oferecendo uma noção de inexorabilidade das coisas. Francis demonstra ressentimento pelos assassinatos cometidos, apesar de mostrar sentir que fez o que precisava ser feito. A chantagem aparece como uma importante ferramenta contra ele, como uma chave de entendimento da política, já que as aparências permitem que todos tenham segredos e queiram preservá-los. Outro inimigo surge para o embate maniqueísta entre uma “velha” política sólida, tradicional e conservadora, *versus* uma possível “nova” política, transparente, revolucionária e pacífica – personificada pelo idealista Tom Makepeace, interpretado na série por Paul Freeman (ironicamente, “make Peace”, em inglês, significa “faça paz”).

A terceira parte da história é, talvez, a que possua mais divergências entre o livro e a série, evidenciada pelas próprias visões políticas opostas dos escritores. Enquanto Michael Dobbs continuou sendo membro do Partido Conservador – no período de produção da última parte da série, ele era o redator dos discursos para as eleições que se seguiam; Andrew Davies, o roteirista da versão BBC, é declaradamente republicano – ou seja, contra a Monarquia, e possui como marca registrada a roteirização de adaptações de narrativas literárias, sempre com uma abertura criativa para modificar elementos que não é unânime entre os escritores.

Dobbs escreve para a conclusão da história de Urquhart um país que busca “sangue novo” na política. Mas Urquhart se recusa a encerrar a sua carreira incontestavelmente. O movimento assumido tanto pela população quanto pelos veículos de comunicação é para força-lo a sair do poder. Por conta disso, alguns segredos tomam a iminência de se revelar.

Ao contrário da versão da BBC, Dobbs apresenta o magnata da mídia, Benjamin Landless, como o principal inimigo de Urquhart. Ele ameaça publicar informações sobre o caso amoroso que sua esposa, Mortima, mantinha com o seu segurança. Encurralado, Urquhart confia sua situação à esposa e ela, então, decide ajudá-lo: para que ele mantenha o seu legado preservado, seria preciso se transformar em um mártir. Mortima, em nome da honra do marido, encomenda o assassinato de Urquhart, e é assim que a história do primeiro-ministro se encerra no livro.

Na história de Davies, vemos que Urquhart também objetiva deixar um legado, com uma população também em busca de novos representantes políticos. E como tudo o que é inevitável, mesmo à política, Urquhart se vê na iminência de revelação dos seus atos ilegais, o que mancharia a sua imagem para sempre. Cabe à sua esposa, Elizabeth Urquhart (Diane Fletcher), planejar, sem que ele saiba, a sua saída da situação: virar um mártir, ser assassinado, manter a sua honra ilibada.

Todos os mortos podem se tornar heróis, deixar a sua marca na história, virar uma estátua a ser popularmente reverenciada – como é metaforizado na série pela cena da morte de Urquhart: no dia em que se enleva a homenagem póstuma a Margaret Thatcher, e mesmo dia em que o protagonista comemora o feito de ser o primeiro-ministro com mais tempo no poder. Urquhart morre diante da estátua.

A série britânica traduziu as adaptações em três temporadas, a primeira em 1990, a segunda em 1993 e a terceira em 1995 – cada uma delas homônimas aos livros e como minisséries, que se unem na trilogia. Ao todo foram 12 episódios (quatro por temporada), que fizeram sucesso no Reino Unido, alavancando 14 indicações aos prêmios BAFTA – *British Academy Film Awards*, premiação mais prestigiada da televisão britânica, levando cinco premiações; além de vencer um troféu Emmy do Primetime, prêmio consagrado pela Academia de Artes & Ciências Televisivas dos Estados Unidos.

Cruzando o oceano atlântico, mudando de continentes e mais de vinte anos depois da estreia da obra inicial, a Netflix decide se lançar na produção de obras audiovisuais originais com uma nova *House of Cards* – ancorada em outro tempo e

território. Agora o novo protagonista é Frank Underwood (Kevin Spacey). Ele disputa o espaço político da nação que é vitrine para o mundo contemporâneo. A série se consolida como uma das originais mais populares entre os assinantes³ (TORRES, 2015). Destacamos que as produções originais da Netflix correspondem a produtos em que a empresa atua como produtora ou coprodutora, ou, ainda, detém os direitos de exibição com exclusividade.

Criada por Beau Willimon – que também possui experiência em campanhas eleitorais, por ter trabalhado para o Partido Democrata durante 6 anos –, a narrativa coleciona atores renomados, como Kevin Spacey, Robin Wright e Michael Kelly. A série também é produzida por referências da versão britânica, como o roteirista da narrativa da BBC, Andrew Davies, e o autor dos livros, Michael Dobbs. *House of Cards* foi a primeira série inédita produzida pela Netflix, a plataforma já possuía outras duas produções que tinham sido canceladas das TVs fechadas e foram compradas pela empresa para terem continuidade.

A versão estadunidense também é motivada por um plano de vingança de um político que, igual a seu personagem inspirador, oculta a sujeira dos seus colegas (Frank Underwood é o *Majority Whip*, ou “Corregedor da maioria”, em livre tradução, um político que atua na persuasão dos seus colegas a votarem a favor de seu partido). Ele se sente traído ao lhe ser negado o cargo de sua pretensão como secretário de Estado, após todo o seu investimento na eleição do presidente Garrett Walker (Michael Gill). Ofendido, surpreso e revoltado, ele busca a derrubada de todos os que o impediram de atingir seus planos.

O jornalismo também é um dos seus instrumentos e seus objetivos também são conduzidos por uma jovem repórter, Zoe Barnes (Kate Mara), ambiciosa, mas sem nenhum limite de norma profissional para alavancar sua carreira. Ela trabalha para o jornal impresso *Washington Herald*⁴, sempre questionando a imobilidade do jornal frente às transformações do jornalismo com as inovações tecnológicas. Importante frisar a posição do jornal impresso como um lugar de tradição de um modelo normativo de

³ A Netflix possui como política não publicar os números de audiência. A informação que encontramos foi veiculada em 2015 pelo site AdoroCinema e corresponde a uma divulgação da empresa ao site Variety sobre a audiência nos Estados Unidos. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-112971/>

⁴ Em clara referência ao renomado jornal estadunidense, Washington Post, que revelou o caso de corrupção no governo Nixon, conhecido como caso de Watergate, que culminou com a renúncia do presidente. O Herald foi originalmente vendido e passou a se chamar Post.

jornalismo, com práticas que se vendem a partir de uma noção de investigação mais apurada.

Frank conquistou o cargo de vice-presidente no fim da primeira temporada e lutou para derrubar Walker na segunda, atingindo o seu objetivo através de manipulações e assassinatos. Destacamos aqui que os assassinatos tanto de Mattie Storin, no livro e na versão da BBC, quanto de Zoe Barnes, na versão estadunidense, são postos na narrativa para além da questão moral que significa o ato, mas também simbolizam a condição de submissão em que a prática política coloca o jornalismo.

Após conquistar o mais alto cargo político dos Estados Unidos, Frank lutou nas temporadas seguintes para se manter no poder e conquistar a opinião pública a seu favor. Passando por cima de seus inimigos, forjando situações e escondendo provas contra ele. A série estadunidense também foi aclamada pela crítica, com mais de cinquenta indicações a diferentes prêmios, levando 15 troféus Emmy e consagrada como a primeira série via *streaming* a ser indicada a esta premiação de televisão (até 2018).

Por que optamos por uma observação de *House of Cards*, entre tantas outras séries a tratar sobre política ou jornalismo? Foram muitas percepções. Não são apenas adaptações de narrativas para diferentes meios e contextos. Cada um desses produtos nos deixa ver como contextos distintos produzem e se ancoram em valores culturais que circulam a partir de vários sentidos, postos em disputa, e que conduzem a continuidades e a transformações da cultura. As séries são geradas a partir de um ponto de partida narrativo comum, mas, além de mostrarem outros elementos à história, são produzidas a partir de formas específicas de encarar as temáticas; são discursivizadas a partir de diferentes normas, práticas, rotinas, características; circulam de formas distintas e entre diferentes contextos; acionam e convocam sentidos desiguais.

O nosso *corpus* analítico é composto pelas duas séries, em todos os seus episódios e temporadas, na relação com a trilogia de livros – mas a materialidade das narrativas televisivas é o foco do nosso olhar. A série da BBC foi veiculada originalmente na década de 1990, embora tenha sido reapresentada algumas vezes entre os anos 2000, tanto no território em que foi produzida, quanto nos outros países para os quais a BBC vendeu o direito de exibição.

Conseguimos acessá-la inicialmente através da disponibilização da própria Netflix, que circulou o conteúdo até o dia 15 de março de 2018. Após essa data, tivemos que optar pelo acesso que conseguimos de arquivos em alta definição que foram

compartilhados na internet. Apenas o primeiro livro foi obtido com tradução para o português, em arquivo físico, os outros dois foram obtidos através de versões eletrônicas, em inglês. Já a versão estadunidense de *House of Cards* foi acessada integralmente pela Netflix, apesar de termos conseguido arquivos compartilhados na internet. Destacamos a facilidade de acesso na rede às versões mais conhecidas da narrativa – a série da Netflix e o primeiro livro da trilogia.

Tomamos o nosso problema de pesquisa como ponto de partida para assumirmos algumas posições políticas, pela perspectiva dos Estudos Culturais. Rejeitamos a noção de que a adaptação de uma obra dita “original” é apenas um processo de reconfiguração a partir de um modelo, embora ele seja um importante ponto de partida. *House of Cards* nos deixa ver isso com bastante clareza: percebemos que as diferentes culturas política e jornalística com as quais cada produto se relaciona permitem a construção de sentidos distintos, mas que se relacionam a um contexto que também é produzido a partir das séries, pelas interpretações e pelas conjunturas em que elas são produzidas. Reconhecemos os sentidos e valores histórico-culturais que são convocados para o entendimento das diversas formas de jornalismo e política materializadas nas séries.

Ao nos apropriarmos dos Estudos Culturais para analisar o nosso problema de pesquisa, compreendemos a importância de observar as práticas sociais que se configuram a partir dos usos dos meios de comunicação, a partir de uma noção relacional da sociedade, e ao perceber a articulação entre o espaço da produção, a constituição do produto e seu consumo/sua recepção. Assim, entendemos a metodologia não como uma aplicação de procedimentos metodológicos, mas como parte do processo analítico, já que o principal recurso metodológico explorado é o mapa das mediações, proposto pelo autor Jesús Martín-Barbero (2013).

Analisar através do mapa das mediações depende de uma interpretação que é relacionada à produção e aos percursos escolhidos pelo analista. Vemos parte dessa análise nos títulos dos capítulos e suas partes, que foram nomeados com frases proferidas pelos personagens das séries ou dos livros. Escolhemos nomeá-los desta maneira para tornar visível e material o fato de que partimos na percepção analítica do que os produtos convocam – é uma maneira de ecoar as suas vozes e fazê-los falar no trabalho analítico.

É Francis Urquhart quem nomeia o nosso primeiro capítulo: **“NOTHING LASTS FOREVER”⁵: Entendendo jornalismo e política como instituições sociais.** Com esta afirmação, Francis nos apresenta à transitoriedade da política, à superação de algumas figuras, por mais que nos pareçam engessadas em suas funções. Iremos verificar as construções em torno das maneiras de compreender o jornalismo e a política, que possuem formas de expressão ancoradas nas práticas da cultura. Observamos neste capítulo e em suas partes os valores que regem as práticas do jornalismo e da política, para partirmos ao entendimento das especificidades dessas práticas nas culturas britânica e estadunidense. Também percebemos os entrecruzamentos entre jornalismo e política, para compreendermos as formas expressivas utilizadas nas séries, através da análise das cenas em que se estabelece o pacto entre o protagonista e a jornalista nas duas versões e a relação entre políticos e os donos das empresas de comunicação.

Escolhemos iniciar a análise desta dissertação pela mediação das *institucionalidades*⁶ para entendermos os sentidos que são convocados pelas séries, na relação com seus contextos, em torno dessas instituições e de seus vínculos, compreendendo como são definidas social e culturalmente, também perpassadas por transformações históricas. A partir das séries e dos livros em que elas se baseiam, vemos as mudanças em torno desses sentidos que se põem em movimento nas transformações das formas de discursivizar, tanto no processo oriundo do sistema produtivo, quanto da circulação de percepções nos processos de recepção. Partimos do importante entendimento de que a construção de um discurso é submetida a lógicas de poder e a valores culturais, mesmo que se imponha pela necessidade de subvertê-lo. Discursos que instituem o jornalismo e a política, e os sentidos que circulam a partir dessas instituições, irão compor a configuração de regras de conduta, leis e convenções, parâmetros e configurações normativas.

Com a compreensão de como se configuram essas instituições, partimos para a análise dos caminhos que pavimentam a sua articulação nas séries e na relação com o contexto. É o que traçamos no segundo capítulo, a partir de uma frase de Underwood, **“THE ROAD TO THE POWER...”⁷: Convenções e transformações – BBC e**

⁵ “Nada dura para sempre” (Tradução nossa).

⁶ Trataremos das mediações do mapa de Martín-Barbero (2013) no capítulo subsequente.

⁷ “O caminho para o poder” (tradução nossa)

Netflix. Observamos nele as convenções e universos culturais apropriados pelas séries, ancorados em *Matrizes Culturais (MC)* socialmente partilhadas, e a sua relação com as lógicas produtivas empreendidas tanto pela BBC quanto pela Netflix na elaboração de *Formatos Industriais (FI)*, compreendendo os elementos histórico-culturais deste processo. Iremos observar os modos de produção de discursos das narrativas seriadas e as suas mudanças, que se modulam a partir de formas hegemônicas, e que norteiam a produção de sentidos entre os vínculos jornalismo-política. Percebemos, também, as relações com as convenções televisivas britânicas e estadunidenses e as transformações contemporâneas.

Em **“THIS DEMOCRACY, YOUR DEMOCRACY, ELECTED ME”**: *Competências de Recepção e suas relações*, a frase que encabeça o capítulo final é uma afirmação de Frank Underwood, após assumir o cargo de presidente dos Estados Unidos, na quinta temporada da versão estadunidense. Ele nos interpela, enquanto seus eleitores imaginários, nos questionando sobre nossas escolhas, sobre as dúvidas que se impõem mediante o movimento democrático, especialmente sob a democracia estadunidense e seu sistema confuso. E isso tudo tem a ver com o quarto capítulo.

Trataremos nele de como as formas materiais e simbólicas nas séries são construídas articuladas a valores sociais e àqueles próprios dos sistemas produtivos e como se relacionam no consumo. Veremos, pois, como essas formas expressivas acionam as memórias, os usos sociais, as leituras, as experiências coletivas e as formas de lidar com os valores na recepção, que põem para circular outros sentidos em torno da articulação política-jornalismo. Também observaremos as materialidades que nos deixam ver essas formas de convocar a recepção na relação entre política e jornalismo.

O movimento que pretendemos realizar nesta dissertação busca mostrar as relações entre passados e presentes, ao analisar os vínculos em torno do jornalismo e da política na forma como são discursivizados nas obras. Percebemos que as narrativas são fruto da imaginação criativa e também parte da relação com a cultura. Não há determinismo ideológico, há uma profunda conexão com a história das sociedades, e os produtos estão “moldando e moldados por essa história e suas experiências sociais em diferentes graus. **A cultura e suas formas estéticas derivam da experiência histórica.**” (SAID, 1999, p. 21, grifos nossos).

House of Cards apresenta em suas histórias marcas da sociedade na construção da narrativa e até mesmo nas próprias expressões presentes no enredo, que deixam ver neste processo analítico as disputas de sentido em torno dos vínculos entre as culturas

jornalísticas e políticas, nos dando a dimensão das transformações culturais que as permeiam. Encontramos alguns trabalhos acadêmicos que tratam sobre *House of Cards*, mas não conseguimos localizar nenhum que traga as relações históricas e culturais entre as adaptações narrativas, outro importante aspecto de contribuição desta dissertação.

Nossa percepção analítica se voltou para a compreensão e problematização de três questões basilares, na relação específica que desenvolvem com o nosso problema de pesquisa: 1. Os valores gerais que conformam o reconhecimento global do jornalismo e da política, enquanto instituições sociais, e que se derivam em formas culturais e expressivas específicas; 2. Os valores norteadores da conformação dos discursos da política, na relação que estabelecem com o parlamentarismo e o presidencialismo; e do jornalismo britânico e estadunidense, na relação com seus respectivos modelos de referência; 3. Os valores que norteiam a configuração de narrativa seriada, na sua relação com os gêneros televisivos, com o suspense, com as distinções de cultura televisiva e com os universos culturais partilhados na configuração dos discursos em torno dos vínculos entre política e jornalismo.

Os capítulos aqui desenvolvidos foram permeados pela busca para compreender a articulação desenvolvida entre os valores configuradores dessas instituições sociais e as produções de sentidos a partir das formas expressivas. Deste modo, compreendemos que as narrativas seriadas em questão também constroem realidades ancoradas em um contexto. Toda a análise desenvolvida nesta dissertação busca perceber essas articulações, a partir da compreensão dos processos complexos e bélicos de significação, em que existem constantemente sentidos entrando em disputa. É a partir daí que iniciamos este trabalho, com o intento de compreender as maneiras como os discursos em torno de jornalismo e política se instituem, como se manifestam articulados aos seus valores norteadores e como esses valores se configuram vinculados aos contextos e entrelaçados aos seus processos de transformação.

Ao nos apropriarmos de uma percepção ancorada nos Estudos Culturais, nos vinculamos fortemente ao desenvolvimento de pesquisas do Centro de Pesquisas em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Isto porque partilhamos dos mesmos interesses na busca por compreender os processos culturais e suas transformações. Apresentamos como contribuição para este grupo um trabalho voltado para um olhar atento às materialidades audiovisuais, que ganham visibilidade e voz ativa na processualidade da cultura, pois percebemos em *House of*

Cards elementos que nos deixam ver essas transformações.

Partimos, sim, de uma observação engajada e apaixonada, de lugares particulares de prazer neste mundo, mas não com uma paixão cega. Pois é como afirma Edward Said: “Embora me sinta em casa [...], continuo, [...] a ser alguém que pertence também ao outro lado. Isso me possibilitou, em certo sentido, viver nos dois lados e tentar intermediá-los”. (SAID, 1999, p. 22-23). Deste modo, é um olhar de quem experiencia, mas de quem também ambiciona contribuir para a crítica sobre os processos culturais.

I. “NOTHING LASTS FOREVER”⁸: Entendendo jornalismo e política como instituições sociais

Vamos encarar os fatos: a vida é um jogo de soma zero, e a política, a maneira pela qual se decide quem ganha e quem perde. E quer a gente goste ou não, somos todos jogadores. (DOBBS, 2013, p. 5)

1. “WE’RE JUST GETTING STARTED”⁹: *institucionalidades* e a relação com as culturas políticas e jornalísticas

Som de passos. Somos guiados pelos corredores da Casa Branca, em direção ao retrato do ex-presidente Bill Clinton, pendurado na parede, bem ao centro da nossa visão – numa composição imagética alegórica repleta de suntuosidade e ritualística, ao percebermos os tons áureos que compõem aquele cenário – uma ideia de memória e honra da história estadunidense. Vemos dois funcionários austeros, que caminham em direção a nós. Seus passos e gestos estão ritmados a um som marcial que toca ao fundo, e é só o que ouvimos e vemos até então. A imagem se funde ao escuro do paletó de um deles, acompanhada da gradação da música, que reforça o suspense.

Somos levados a outro ambiente: o cinza dos bastidores, muitos funcionários em ações diversas – conversam, entregam documentos, caminham apressados. Ouvimos o som hiperbólico do telefone e dos diálogos entrecruzados e confusos, somos guiados em direção a uma porta fechada que, ao final da cena, se abre para nós. Um novo espaço, outras pessoas agem de forma semelhante, sempre apressadas e cinzas, e desempenhando uma função.

Enfim, adentramos o Salão Oval, com uma mulher sentada, de costas para nós, na cadeira-símbolo da mais importante disputa política do mundo contemporâneo: o “trono” presidencial dos Estados Unidos. Entre as bandeiras máximas do patriotismo estadunidense – a bandeira do país e a presidencial, entre duas estátuas femininas, simbolizando a luta e a liberdade. À medida que nos aproximamos, ela se vira e se dirige a nós. “Estamos apenas começando”, ela nos afirma – tradução do título que encabeça esta parte deste trabalho. A imagem escurece e o *blackout* é seguido pela

⁸ “Nada dura para sempre”. (Frase do personagem Francis Urquhart, *House of Cards*, BBC, 1990, episódio 1, temporada 1).

⁹ Do original em inglês: “Estamos apenas começando”. Esta é uma fala da personagem Claire Underwood, da versão estadunidense de *House of Cards*, no teaser de divulgação da sexta e última temporada, ao puxar o gancho de fim da temporada anterior, em que Claire assume a presidência e rechaça as intervenções e planos do marido, que acabara de renunciar ao cargo de presidente.

sentença “Saudações para a chefe”¹⁰, imediatamente tomada pela logomarca da série: “House of Cards”.

Esses trinta segundos de vídeo caracterizam a divulgação da sexta e última temporada da série estadunidense, e nos localizam tanto na atmosfera da obra, quanto nos apresentam um ponto de partida para o entendimento de um dos sentidos em torno da política mostrados pela narrativa, de que podem existir transformações de figuras, ações e situações, mas existe a continuidade de práticas configuradoras de uma cultura política e da sua condição de instituição; o que pode ser reforçado pela montagem, que se estrutura visualmente como se fosse um plano-sequência. Isto porque o protagonista e presidente fictício nas temporadas anteriores era Frank Underwood (Kevin Spacey), agora é a sua esposa, Claire (Robin Wright) – e os procedimentos nos aparentam ser os mesmos.

As duas versões de *House of Cards* trazem um recorte significativo na vida de políticos inescrupulosos na relação que desenvolvem com sua imagem pública e com os jornalistas. Dos livros ao audiovisual, a narrativa assume matrizes culturais distintas, especialmente na relação com as lógicas produtivas relacionadas aos meios. Isso é bastante significativo para o entendimento dos sentidos que se colocam em torno dos vínculos entre jornalismo e política nas narrativas e das escolhas audiovisuais que as diferem entre si, já que entendemos aqui o gênero série televisiva também como um lugar de produção de sentidos diferenciados, mas é algo que, além disso, nos faz ver como a construção das histórias está profundamente relacionada às culturas políticas e jornalísticas. O próprio movimento processual dessas culturas transforma as séries em mediadoras da produção de outros sentidos.

A partir da pequena análise introdutória apresentada no início deste capítulo, percebemos certos elementos importantes. Por mais que jornalismo e a política se configurem em instituições reguladoras, elas se transformam. Partimos da premissa de que jornalismo e política são instituições sociais e se configuram como formação discursiva. A partir de Michel Foucault (2008), entendemos formação discursiva como um conjunto disperso de enunciados em torno de palavras e conceitos.

Foucault (1988) também nos referencia acerca dos discursos, enquanto enunciações que se movem a práticas sociais, mas que manifestam essas relações de poder, complexas por natureza, e que circulam em todos os aspectos da vida social. A

¹⁰ Do original em inglês: “Hail the chief”.

linguagem também é um repositório de valores e significados culturais e, enquanto meio representacional, significa e representa esses valores e ideias em uma cultura. Deste modo, se compreende que **as questões na sociedade são produzidas historicamente** e, como a história não é construída a partir de um único discurso, e sim por resistências e tensionamentos, **as verdades são, igualmente, construídas**. Então, de acordo com Foucault (ibid.), o discurso não é uma simples projeção do poder, ele articula o poder e o saber. Entende-se, portanto, o jogo complexo e instável, em que o discurso é, ao mesmo tempo, instrumento e efeito do poder: veicula e produz poder. Cada sociedade acolhe tipos de discursos, fazendo-os verdadeiros.

Para Foucault (2008), no entanto, não é possível classificar os enunciados dispersos em uma formação discursiva em agrupamentos, mas reuni-los em formas de encadeamentos discursivos. Grosso modo, a formação discursiva é composta por regras históricas – determinadas em tempo, espaço e contexto, e se põem a partir de condições de enunciação. Essas regras irão legitimar a forma como se discursiviza. Há, pois, uma determinação de regularidade que se configura culturalmente e que irá incidir sobre o que se pode dizer e quem o pode.

Deste modo, política e jornalismo seriam palavras-chave complexas que, embora sejam estabelecidas em moldes identificáveis, não são conceitos fixos e podem ser significadas e entendidas de formas distintas. Assim, se torna possível entender as disputas de sentidos em torno delas e de seus vínculos, que se articulam a um contexto. Isso nos levaria a observar o que é dito e o que é silenciado em torno de um discurso, elementos que se tensionam na luta pela hegemonia. Desta forma, podemos perceber o que os discursos nos revelam sobre o modo de concepção das séries e sobre a maneira como as sociedades concebem as temáticas que nelas são abordadas. Jornalismo e política são entendidos e produzidos de maneiras distintas em *House of Cards*. É importante frisar que essas duas instituições sociais não diferem apenas em características, mas também em suas naturezas e origens.

Os protagonistas trabalham como governantes na política institucional de seus países. No entanto, percebemos que a principal relação tematizada, associando política e jornalismo, está ligada ao poder e à ambição tipificada entre seus membros. É a partir daí que entendemos como as séries convocam as significações sobre política e jornalismo, especialmente na sua relação com a democracia.

Um importante elemento que conduziu o nosso olhar para esta percepção está em um diálogo presente no livro inicial da trilogia. No momento em que a jornalista

Mattie Storin descobre todas as ações que conduziram Francis Urquhart ao poder, e o quanto ela, após se desviar das regras normativas de um modelo de jornalismo e confiar plenamente em Urquhart – não mais somente enquanto sua fonte, ela o questiona e pondera sobre quais as melhores ou piores atitudes, ou quais as mais ou menos coerentes e adequadas às suas práticas profissionais.

- Eu não o matei. Ele se matou. Eu não fiz nada, apenas lhe passei o revólver. Um pouco de veneno de rato misturado na cocaína dele. Ele era dependente, estava em plena autodestruição. **Um cara muito fraco.**

- Ninguém merece morrer, Francis.

- Você mesma disse isso na outra noite, eu me lembro das suas palavras claramente. Lembro de tudo daquela noite, Mattie. **Você disse que queria entender o poder. As concessões que ele exige, os enganos que ele propicia.**

- Mas não isso.

- **Se você entende o poder, sabe que às vezes o sacrifício é necessário.** Se você me entende, sabe que eu tenho potencial de ser um líder excepcional, alguém que pode de fato ser grande. – Havia uma paixão crescente em sua voz. – E se você entende o amor, Mattie, você é a única que pode me dar essa chance. Caso contrário...

[...]

– Há escolhas que a gente precisa fazer na vida, Mattie, escolhas desesperadamente difíceis, escolhas pelas quais a gente se odeia, mas que **se tornam inevitáveis.** Você e eu, Mattie, a gente precisa escolher. Nós dois.

- Francis, eu amo você, amo de verdade, mas...

E com aquela conjunção pequena, lancinante, ele parou. Súbito, o caos dentro dele congelou, seus olhos encarando os dela, derretendo-se de mágoa [...]. Então ele ergueu Mattie e a jogou por sobre a balastrada. Ela gritou enquanto caía, mais de surpresa do que de terror.

(DOBBS, 2014, p. 332, grifos nossos).

É a partir daí que começamos a trazer o entendimento das “disputas de sentidos”, expressão que encabeça o título do nosso trabalho. Isto porque a construção narrativa presente no diálogo busca problematizar a relação entre as culturas políticas e jornalísticas, a partir do tensionamento entre uma normatização culturalmente construída em torno dos modelos profissionais e os embates subjetivos e decorrentes das práticas individuais.

Apresentamos uma compreensão que alia elementos semiológicos à noção de hegemonia incorporada pelos Estudos Culturais. Essa premissa contribui neste trabalho para a compreensão da linguagem enquanto reprodutora da cultura e do poder. Em termos simplistas, na produção de uma linguagem, unimos um significante – que é a forma, a um significado – que é um conceito; formando um processo de significação (SAUSSURE, 1995). Desta aliança, derivam os sentidos – os signos, as multiplicidades possíveis de interpretações (ibid.). Estes sentidos, portanto, só se realizam no processo de recepção, na interlocução.

O nosso olhar para as narrativas *House of Cards* nos faz perceber que “jornalismo” e “política” e as formas normativas que as regulam não são fixos e imutáveis, e as maneiras como são entendidas e reconhecidas socialmente despertam sentidos sobre si que vão além das suas *institucionalidades*. Por isso dizemos que os sentidos em torno dos vínculos entre jornalismo e política, a partir de culturas políticas e jornalísticas, entram em disputa.

A partir deste entendimento, compreendemos que os conceitos podem produzir sentidos em dominância, e nesse aspecto, hegemônicos, mas os outros sentidos que derivam do processo ou que são silenciados por ele podem entrar na disputa pela posição de hegemonia. É por isso que percebemos dois processos complementares na comunicação – a significação, na produção; e a produção de sentidos, na recepção. Esses processos irão nos dizer dos elementos *hegemônicos*, ou da forma como negociam com outros elementos *residuais*, e daqueles que disputam espaço com eles, *novos* dentro do mesmo processo ou que o subvertam.

Dentro dessa totalidade complexa hegemônica, apresentamos a hipótese cultural da *Estrutura de Sentimento*, de Raymond Williams (1979), quando o autor nos afirma que elementos de distintas temporalidades irão conviver em embate de forças: *residuais* (como parte do passado que se mantém ativa no presente em resistência à forças dominantes); *dominantes* (como parte do presente que se institui como predominante) e *emergentes* (como novas práticas que se colocam como alternativa ou oposição ao que é dominante). Algumas partes do residual podem ser incorporadas pela cultura dominante a fim de se fazer significativa entre essas áreas. Os elementos que inovam como alternativa ao dominante, mas não intentam subvertê-lo são da ordem do *novo*. O elemento *dominante* irá nos fazer observar o que se põem como efetivo e é nesse sentido que ele será *hegemônico*, mas é preciso lembrar do campo de forças opostas que compõem a cultura na disputa pela hegemonia. Williams (1979) diferencia, ainda, o elemento *residual* do *arcaico*, que é o aspecto da cultura considerado socialmente como total parte do passado.

As experiências sociais se põem em solução, não em rigidez estática, e o que era vivido também poderia se transformar, já que as relações se complexificavam ao que já se articulava hegemonicamente, e não se davam em dominação. Promovem-se mudanças nas maneiras como vivemos o que vemos e como somos convocados a viver; transformam-se elementos que nos condicionam e o que opera sobre nós. Portanto, o que se modifica é a **estrutura de sentimento**: estrutura pela percepção das relações

convencionadas e em tensão; e sentimento como uma visão de mundo que é vivida e sentida.

As contribuições da hipótese cultural da *Estrutura de Sentimento* nos servem de guia analítico, pois nos levam a perceber a importância em se considerar que em qualquer cultura coabitam diversas temporalidades sociais. Consideramos neste trabalho os produtos *House of Cards* e, invariavelmente, a relação que desenvolvem entre si com as distintas temporalidades atuantes na constituição dos vínculos entre as culturas jornalísticas e políticas. Dos livros às séries, indo além das distinções dos meios, percebemos que há uma mudança discursiva configuradora da articulação política-jornalismo e, portanto, elementos das distintas temporalidades disputam espaços. Da mesma forma, percebemos essas mudanças no processo adaptativo da série britânica para a versão estadunidense, mesmo que nos sejam mais visíveis, devido às territorialidades distintas.

Nessa medida, reconhecemos a contribuição de Williams (1979) ao mapa das mediações de Martín-Barbero (2013), em seu movimento analítico de observar os elementos da cultura em suas dimensões diacrônicas e sincrônicas, produtivas e receptivas.

Figura 1: Reprodução do Mapa das Mediações, de Jesus Martín-Barbero, versão de Renato Oselame (2012) feita para o TRACC.



Fonte: GOMES et. al., 2016, p. 221.

A percepção do eixo diacrônico do mapa – entre *Matrizes Culturais* e *Formatos Industriais* – nos leva a dimensionar a processualidade, as transformações e continuidades. Esse eixo irá observar as mudanças nos modos de produção de discursos que se modulam a partir de formas hegemônicas, seja na perpetuação, seja no intento em alterá-las. Os sentidos em torno do vínculo entre política e jornalismo nas obras circulam de formas distintas, pois cada temporalidade permite a circulação de diferentes valores culturais. Além disso, vemos que, por mais que as duas narrativas seriadas aqui analisadas se ancorem num gênero televisivo de suspense, elas tanto produzem elementos distintos, quanto reproduzem continuidades estruturais, mesmo que sob outros moldes.

O eixo vertical do mapa – eixo sincrônico – representa a condição do processo cultural entre *Lógicas de Produção* (LP) e *Competências de Recepção e Consumo* (CR) que se relacionam na simultaneidade do que é observado. Ao analisar as versões de *House of Cards* a partir deste eixo, percebemos de que maneira as produções imprimem os valores culturais em torno do jornalismo e da política para produzirem e como essas produções acionam a recepção e os múltiplos sentidos que podem ser produzidos a partir dos produtos.

De acordo com Martín-Barbero (2013), as *Lógicas de Produção* traduzem as formas discursivizadas em estruturas de ordem empresarial, que são as dimensões econômicas e ideológicas empreendidas tanto pela BBC quanto pela Netflix; sua competência comunicativa para interpelar, por meio do discurso em torno dos vínculos entre jornalismo e política; e competitividade tecnológica. Vemos, pois, como se modulam as estruturas produtivas dessas empresas e seus moldes convencionados e, tanto a forma como consolidam sua imagem frente ao público, quanto a maneira de construir os seus discursos para nos interpelar. Na versão britânica da série, por exemplo, percebemos a influência de um discurso solidificado em torno da BBC enquanto produtora de conteúdo, enquanto a *House of Cards* da Netflix se mostra estrategicamente a partir de convenções televisivas não rígidas, ao se impor no mercado como produtora de conteúdo para nichos dispersos. As *Competências de Recepção* acionam modos de interpretação das materialidades, nosso conhecimento dos universos culturais partilhados socialmente e que se configuram nas lógicas produtivas empregadas.

As *tecnicidades* são a mediação entre as *Lógicas de Produção* e os *Formatos Industriais*. A partir de lógicas produtivas, o meio elabora produtos que se constituirão sob modelos discursivos, conformados por *institucionalidades* que regulam as culturas políticas e jornalísticas – no caso aqui analisado. Para tanto, serão acionados operadores perceptivos e destrezas discursivas. As *tecnicidades* não se referenciam apenas ao aparato tecnológico, são os modos de fazer, as competências de linguagem que as produtoras audiovisuais empreendem para produzir sentidos em torno dos vínculos entre política e jornalismo, no caso de *House of Cards*.

A relação que se estabelece entre as *Matrizes Culturais* e as *Competências de Recepção*, que são moldadas a partir dessas matrizes, é mediada pelas *socialidades*. A *socialidade* é gerada no dia-a-dia e guarda relações com a construção do sujeito e da experiência coletiva. Ao observar as *socialidades*, iremos olhar para a forma como o público lida com valores e como isso implica na maneira como ele vive as experiências culturais. É, portanto, o lugar de ancoragem da práxis comunicativa, é onde se observa a interação dos atores sociais com o poder, com a hegemonia, ou suas formas de resistência a ela, com as formas institucionalizadas do jornalismo e da política em seus distintos contextos.

Na relação com as *institucionalidades*, as formas de *socialidade* nos dizem como as relações cotidianas põem às práticas e aos valores institucionalizados um sentido social, como os sujeitos, constituídos em sociedade, irão se apropriar coletivamente dos discursos a partir dos processos de interpelação e constituição das identidades. As *socialidades* dizem respeito à maneira como acionamos valores para compreender *House of Cards*, valores estes partilhados socialmente e que implicam na maneira como vivemos as experiências culturais. A partir da maneira como olharemos os vínculos entre as distintas culturas políticas e jornalísticas, iremos produzir sentidos a partir das *institucionalidades*, seja para ratifica-las, seja para contrapô-las.

Ao ver essas apropriações, percebemos como se dão os usos sociais e a circulação dos valores que, pela cotidianidade, levam à produção de significados sobre o mundo que é mediada pelo reconhecimento público e pela adesão social a essa coletividade. As ações do jornalismo ou da política e suas representações se relacionam a *Matrizes Culturais* que são partilhadas nas práticas produtivas e no consumo. As *socialidades* pulverizam os discursos a partir dos usos sociais e de relação com o coletivo.

As *ritualidades* medeiam os *Formatos Industriais* e as *Competências de Recepção*. Referencia-se à compreensão dos nexos simbólicos que se estabelecem a partir de conexões feitas através das diversas compreensões estabelecidas por *Competências de Recepção* em torno dos *Formatos Industriais*. São vinculadas à memória, às formas de interação que se darão no consumo. E, deste modo, distintos usos sociais dos produtos se estabelecem, diferentes trajetórias de leitura são compostas e irão permitir a produção de múltiplos sentidos. Ao se relacionar com os *Formatos Industriais*, constroem gramáticas de ação – e aqui se analisa a forma como as audiências olham para o produto, por exemplo, suas expectativas – que irão regular a interação e conformar os meios. Ao aplicar sentidos e compreensões de mundo próprios, as *ritualidades* se relacionam às *Competências de Recepção*. Trajetórias de leitura aqui se confrontam com os gostos, e estes aos saberes. Ao se relacionarem com *House of Cards*, percebemos como as *ritualidades* e *socialidades* convocam interpretações, identificações, memórias, usos a partir das visões de política e jornalismo que perpassam essas apropriações.

É a *institucionalidade* a mediação proposta por Martín-Barbero (2013) que nos norteia a interpretar a regulação dos discursos, como se constituem os sentidos e como são construídos ou desconstruídos socialmente – e é o que pretendemos analisar neste capítulo. Os valores culturais instituídos, reconhecidos e partilhados socialmente em torno do jornalismo e da política e dos seus vínculos serão regulados por formas discursivas, que irão afetar na maneira como os meios produzem seus discursos. As *institucionalidades* mostram como a hegemonia se manifesta.

Ao compreender a cultura em sua dimensão discursiva, construída por disputas e convenções que envolvem conhecimento e poder; bem como em sua dimensão sensível, a partir da distribuição de afetos através de formações sociais que interferem nas formas de vida; podemos perceber que estes aspectos incidem nas formas de expressão. Verificamos nas práticas midiáticas pela forma como os meios se relacionam com o cotidiano e os usos sociais que o público faz desses meios. Lembremos, a partir de Williams (1979) que a alteração em um valor simbólico ou material irá modificar todo o conjunto de sentidos. Para ele, a cultura é um *modo integral de vida*, que unifica as esferas materiais e simbólicas.

Essa perspectiva analítica nos mobiliza a conceber a relação entre as narrativas seriadas e os discursos, que envolvem jogos de poder em que se implicam aspectos ideológicos, estéticos, culturais ou sociais e que, enquanto formação discursiva, seriam

acomodados em moldes reconhecíveis. Assim, observamos que a forma como as séries irão construí-los está ligada a modelos colocados pelas produtoras audiovisuais sobre as temáticas.

As séries nos mostram, através da ficção, uma história entre tantas sobre os vínculos entre política e jornalismo, mas que não é apenas uma articulação entre instituições sociais, mas sim uma relação entre culturas políticas e jornalísticas. A relação entre as personagens Francis Urquhart e Mattie Storin não é e nem poderia ser a mesma que a de Frank Underwood e Zoe Barnes, ou qualquer outro personagem, porque são histórias construídas e que circulam no processo receptivo a partir de culturas políticas e jornalísticas. Os personagens transitam por espaços e modelos profissionais reconhecíveis aos espectadores, mas tanto a prática retratada na tela quanto o que se produz a partir dela no consumo vai além das regras normativas. Valores são colocados a esses modelos, também a partir das práticas, e essas *institucionalidades* se transformam.

Partimos, pois, do entendimento de Raymond Williams (2016) para compreender jornalismo e política como **instituições sociais**. Entendemos os valores que configuram as práticas e se reconfiguram a partir de demandas sociais e culturais que se colocam no processo de transformação dessas instituições. Perceberemos que os contextos permitem o desenvolvimento diferenciado de suas instituições – daí o entendimento da sua condição social. Desta forma, se entende o modo como jornalismo e política se apresentam e como são aceitos socialmente, bem como a forma como se regulam retoricamente, seus parâmetros e as condutas profissionais empreendidas. Também o julgamento da qualidade do jornalismo e da política e as conformações de suas práticas de referência – das regulações morais e éticas do “dever ser/fazer” das práticas profissionais, se dão pela forma como se configuram enquanto instituições sociais.

Partimos do entendimento da política institucional pensada para o governo dos povos, para a ordem dos territórios, para a administração das necessidades coletivas (DICIO), através de um modo de representação da comunidade junto ao poder (GUSSI, 2009). Para a política aristotélica, o entendimento desse conceito depende da própria compreensão do que é o “comum”, já que, na sua dimensão institucional, a política se impõe como um **sistema que comporta práticas que visam regular e equilibrar as igualdades para se instituir a ordem** a partir do que se considera como o bem comum (ARISTÓTELES, 2006).

Percebemos, então, que a política institucional é tratada a partir da sua configuração de **governo, controle social, administração pública**. E esta surgiria, em tese, para regular as ações humanas e garantir a **liberdade** dos povos e dos cidadãos (GUSSI, 2009). À posteriori, dessa liberdade surgiria a noção de **igualdade entre os cidadãos**, que viria a ser buscada na maioria das sociedades ocidentais, a partir dos **princípios democráticos**, embora essa igualdade venha a partir de uma hierarquização oriunda da representação social (GUSSI, 2009). Segundo Arendt (2006), a chave da política está na **organização social**. É a partir dessa formulação que se colocam conceitos como “Estado” e “Democracia”, pela noção de política representativa.

No entanto, Arendt (2006) nos afirma que a política objetiva tratar da convivência entre os diferentes e que a organização está em uma noção que preza evitar o caos na **igualação de assuntos comuns**. A democracia negaria o político, pois pressupõe uma igualdade que se coloca incapaz de reconhecer pluralismos ou conflitos que sejam essenciais a transformações. E a democracia contemporânea acabaria por apartar cada vez mais as decisões políticas da sociedade, já que são tomadas por agentes de controle da esfera pública, através de negociações entre partidos políticos. A prática comunicativa é importante fonte geradora da opinião pública servindo, também, de influência às ações do sistema político. O **núcleo do poder político estaria centrado na ação do governo** e à esfera civil recairiam intervenções dialógicas, algo que poderia contrariar o cerne essencial da ideologia democrática. A atividade política, portanto, se realizaria em função do exercício do governo ou do processo eleitoral e envolveria um jogo político de constituições complexas (GOMES, W., 2004).

É a partir daí que se formaria o que Wilson Gomes (2004) denomina de “política de negociação”, na busca por visibilidade e pela constituição de uma **imagem pública** satisfatória. A composição estatal, em geral, é instituída por aliados e opositores ao governo. Para governar, portanto, se torna necessário impor uma ação política pragmática que vise a mediação para impedir a vitória da oposição – através da criação de constrangimentos para neutralizar as opiniões resistentes (GOMES, W., 2004). De acordo com o autor, é deste modo que se deturpa o sistema democrático, com as fraudes, as corrupções e as coerções ao uso ilegal dos aparelhos do Estado, ou, ainda, com a intromissão direta do campo econômico e, em última instância, o uso da força militar (GOMES, W., 2004).

Percebemos a materialização dessa noção da política institucional nas séries, especialmente porque essa mediação e a política de negociação acreditamos serem

importantes ao enredo de *House of Cards*, quando há a negativa da promessa de promoção feita aos personagens principais nas duas versões, já que eles são vistos como operadores para o funcionamento da política – na negociação com aliados e opositores.

Para o autor supracitado, as negociações e a opinião pública compõem o jogo essencial da política, especialmente pelo convencimento discursivo. As alianças sistemáticas e a barganha como instrumentos de ação política desembocariam em fenômenos como a demagogia e o populismo (GOMES, W., 2004). A energia dos agentes da política estaria em mover-se para fazer sentir, ver e pensar a seu favor pelo uso da retórica e apropriação de dispositivos e técnicas midiáticas. Além disso, a retórica também objetivaria a persuasão – da “geração discursiva de convencimento por parte de uma perspectiva linguisticamente formulada” (GOMES, W., 2004, p. 308).

Na relação com esse jogo da administração política, Wilson Gomes (2004) reconhece na ação política o que denomina como “feudalização do poder”, com condutas de estabelecimento de suseranias e vassalagens ao se estabelecerem vantagens administrativas, em grande parte através de alianças partidárias, passando uma imagem de uma coalisão por programa de governo e não pelo jogo de interesses. São procedimentos como partes regulares das atividades institucionais da política que respondem às interações de forças políticas.

Também faria parte desse jogo político uma encenação e teatralidade características da dramaturgia política, que encontra lógica nas práticas comunicacionais. A política se encenaria, com situações dramáticas, personagens, enredos, falas, cenários, protagonistas e antagonistas, nas práticas demagógicas e populistas (GOMES, W. 2004). Segundo Wilson Gomes (2004), essas constituições são próprias de uma **ritualização política que é popularmente naturalizada**. É nesse sentido que, de acordo com o autor, a ação política precisa de **visibilidade**, como plataforma de divulgação e, assim, a noção de **manutenção do poder**, e é deste modo que utilizaria a mídia e o jornalismo, enquanto instâncias da comunicação que se fundamentam na divulgação de informações consideradas relevantes ao conhecimento coletivo.

Em *House of Cards*, quem dá as regras e estabelece os termos de negociação é Urquhart/Underwood. Ele detém as informações, ele regula a divulgação, em seu benefício. O jornalismo é tratado a partir de uma ingenuidade ambiciosa, que em Mattie é baseada numa visão de sua profissão ligada ao ideário de serviço ao público, e em Zoe está apenas vinculada à vontade de obter reconhecimento profissional. As jornalistas, no

entanto, se submetem à divulgação do que os protagonistas escolhem revelar. Mas a ingenuidade de Mattie não é a mesma de Zoe, tanto no livro quanto nas séries. As duas jornalistas subvertem valores da ética jornalística da relação com a fonte na sua prática por motivações distintas.

Ao observarmos em *House of Cards* essa demanda por visibilidade e manutenção do poder, pensamos o conceito de *esfera pública* a partir dos questionamentos de Peter Dahlgren (1995) ao conceito habermasiano. Habermas (1984) entende por *esfera pública* a fonte geradora do poder que legitima as decisões; a dimensão social mediadora entre o Estado e a sociedade – uma zona onde se discutem opiniões e se institui uma visão pública. De acordo com Dahlgren (1995), a *esfera pública* habermasiana se institui quando os cidadãos se associam, no exercício dos seus direitos, como organismos públicos para discutir assuntos, especialmente aqueles relativos a questões políticas, e o consenso derivaria da argumentação. Na constituição do jornalismo, se reforçaria essa noção de racionalidade democrática, mas o modo como o jornalismo se apropria da noção de esfera pública em uma relação com a política, para o autor, depende dos contextos socioculturais. O bom funcionamento do Estado, para Habermas (1984), **é garantido a partir da exposição pública dos fatos**, pois assim é possível unir a esfera civil e a política como partes da esfera pública. É nesse sentido, pois, que especialmente observamos os vínculos entre jornalismo e política.

Dahlgren (1995), no entanto, ressalta que as sociedades modernas permitem apenas a um número relativamente pequeno de cidadãos a tomada de decisões políticas, cabendo aos meios de comunicação de massa a responsabilidade como principais instituições da *esfera pública*. Como principal ponto de problematização ao conceito habermasiano, Dahlgren (1995) apresenta a *esfera pública* como uma construção histórica, que é condicionada em um espaço social, a partir da sua observação de **distintas formas de circular as informações, as ideias, ou os debates**. Portanto, não seria possível constituir “uma” esfera pública que se dimensionasse por “uma” opinião pública. Sobre a crítica ao conceito de esfera pública habermasiano, Juliana Gutmann (2012) nos situa:

A argumentação se apoia em três críticas centrais ao trabalho de Habermas que o autor caracteriza como “pontos de ambiguidades”. 1. A dicotomia entre público e privado como pressuposto para a atuação política no âmbito da sociedade civil. A tese, por exemplo, pode ser facilmente refutada se tomarmos como exemplo os movimentos feministas, cuja perspectiva defende que a política não estaria apenas na luta de classe, nem nas esferas de legitimidade do governo, mas passa também por questões da esfera privada, como a sexualidade. Para Dahlgren (1991), a defesa do modelo de esfera

pública burguesa, sem considerá-lo enquanto uma manifestação histórica específica, tem como consequência uma sensação de dead-end dos estudos da esfera e do interesse público (1991, p.5). 2. A oposição entre o que é do âmbito da plebe, do popular, e o que é do âmbito da esfera pública. O antagonismo silencia qualquer alternativa política que não seja relacionada à elite burguesa. 3. A consequência desse segundo ponto seria uma terceira ambiguidade: a defesa de que as pessoas chegam à conversação política a partir de uma orientação culta e racionalista. Por essa perspectiva, são excluídas as referências sobre a complexidade e contradições das produções de sentido e das práticas culturais concretas. (GUTMANN, 2012, p. 37).

É possível perceber através do pouco exposto que o conceito habermasiano vincula fortemente a esfera pública à mídia e à democracia. Aqui se evidencia a inter-relação entre mídia e política, especialmente através do jornalismo, que iremos problematizar com maior profundidade mais adiante. Mas é interessante pensar, por meio de nossa inflexão a partir do que Juliana Gutmann (2012) apresenta a respeito da construção do campo jornalístico, e da associação da autora com o que Dahlgren problematiza sobre a esfera pública habermasiana na relação com o jornalismo:

Parte-se da admissão de que ainda impera uma espécie de aura sobre o campo, conformada no interior da instituição, expressa em políticas de comunicação, em áreas acadêmicas dos estudos da mídia e mesmo na ficção, que reivindica “a imagem heroica do jornalista defensor da verdade contra os dragões das trevas do mundo moderno”²⁰ (DAHLGREN, 1992, p.1). Com base em tal constatação, também se reconhece a incongruência entre discurso de autolegitimação e práticas contemporâneas do campo, caracterizadas pelo declínio mercadológico da chamada *hard news* – a qual ilustraria o conceito prometido de jornalismo (SPARKS, 1991) – e a expansão do jornalismo popular (ÖRNEBRING & JÖNSSON, 2001). Como sustenta Dahlgren (1992): “A grande lacuna entre a realidade do jornalismo e sua auto-apresentação oficial significa que o status desse múltiplo e vasto ‘resíduo’ de categoria é indeterminado, enquanto que na verdade continuam a crescer e a moldar expectativas populares sobre o que a imprensa no broadcast jornalístico é e deveria ser.” (1992, p.7). (GUTMANN, 2012, p. 36)

É deste modo que compreendemos a produção jornalística não a partir de uma prática conformadora, mas como um **modo social de produzir sentidos também sociais**. Deste modo, o jornalismo, não somente na relação com a política, perpassa uma configuração de narrativa que exige quadros de experiência partilhados, que irão contribuir para a construção de identidades coletivas (VILAS BÔAS, 2012). E é assim que percebemos que “não há linguagem puramente instrumental como reivindicam alguns autores das teorias do jornalismo e de que as narrativas podem também transmitir informações explícitas” (VILAS BÔAS, 2012). Na relação com a política que as séries estabelecem, *House of Cards* nos mostra como essas construções narrativas são pretendidas e usadas pelos políticos, como Urquhart e Underwood, ao usar a máquina da mídia e suas práticas a favor dos seus planos – embora sejam questões não apenas aliadas aos planos escusos dos protagonistas, mas sim a toda a ação política.

São essas questões que as séries buscam problematizar, mediante suas especificidades. Enquanto há uma normatização da política institucional que configura instrumentos reguladores de sua prática, a ação política tensiona a efetividade da democracia, enquanto um regime que se regula para atender a todas as demandas sociais.

As versões de *House of Cards* questionam a essência da igualdade democrática, através da ação diegética, que visa problematizar a noção de que a democracia caminha lado a lado com a justiça. Ou seja, as ações que configuram o *modus operandi* da política e que são socialmente reconhecidas, por mais que não sejam aceitas, como os jogos e negociações a partir de procedimentos e brechas na legislação, se embatem com o que é regulador do modelo da política. É desse modo que percebemos, de um lado, as transformações das normatizações da política, e de outro a própria política em sua condição de enfrentamento e disputa. Embora sua *institucionalidade* seja configuradora da ordem, para tanto, prevê a desordem, já que se normatiza a partir da ideia de equilíbrio – e é assim que entendemos a dimensão política que as séries propõem com as realidades políticas que criam.

É a partir da compreensão do funcionamento da democracia que trazemos a noção de Chantal Mouffe (2005) sobre as “identidades políticas”, afirmando **o caráter relacional e instável da política em sua qualidade mutável**, para nos levar a crer nas distintas posições de sujeito que podem pôr em movimento reivindicações por legitimidade. Ou seja, a democracia representativa se afirmaria por uma igualdade que não existe, já que é necessária a existência de adversários na busca pela legitimidade. Portanto, a política democrática que conhecemos não se colocaria em práticas essencialmente democráticas, apesar de se reforçar em uma retórica que negue isso.

Há em *House of Cards* um discurso autolegitimador da política institucional, a partir de uma noção de democracia como melhor alternativa aos seres humanos. É a partir daí que entendemos que é em nome da democracia que se permite construir discursos de inevitabilidade da corrupção política como *modus operandi* que a conforma. Apresentamos a problematização de Chantal Mouffe (2005), quando afirma que ao se reconhecer a pluralidade de interesses de uma sociedade, também se reconhece a natureza diversificada das relações sociais e a importância em se possibilitar os dissensos para que não existam silenciamentos ou opressões – conquistando uma democracia nos segmentos sociais mais pontuais (MOUFFE, 2005). Assim, segundo Mouffe (2005), a política se colocaria em função desses antagonismos,

como uma busca por um projeto político mais amplo que fuja de essencialismos e compreenda a impossibilidade de erradicá-los. Deste modo, seria pelo consenso que se põe a ordem democrática (MOUFFE, 2005), o que não significa que a maioria abarque a totalidade – e é nesse sentido que a hegemonia se refere a uma totalidade complexa.

É a partir de Mouffe (2005) que percebemos o quanto o discurso das duas versões de *House of Cards* parte de uma noção de consolidação da democracia. A autora aponta para uma noção de democracia em que “as decisões políticas devem ser alcançadas por meio de um processo de deliberação entre cidadãos iguais e livres” (MOUFFE, 2005, p. 165). Apesar de ser um valor basilar de regulação da política que é tratado nas séries, as narrativas também mostram outros sentidos que nos permitem observar a fragilidade da instituição democrática. No entanto, não há uma transgressão dos sentidos que problematize profundamente as limitações do consenso democrático, conforme Mouffe (2005) nos apresenta ser uma necessidade.

As séries apesar de problematizarem as questões que envolvem o processo democrático, cada uma a seu modo, bem como o desenvolvimento do *modus operandi* dos políticos, não nos afirmam de forma diretiva a necessidade de perceber que os direitos democráticos não são naturais, são construções que derivam de demandas sociais – somos convocados a chegar a essas conclusões tanto a partir das ações dos personagens, quanto da estratégia narrativa de se apropriar de fatos políticos reais. A maneira que as séries apresentam as formas da política nos convocam a perceber as falhas da democracia. Mouffe (2005) nos afirma, ainda, que “Indivíduos da democracia só serão possíveis com a multiplicação de instituições, discursos, formas de vida que fomentem a identificação com valores democráticos” (MOUFFE, 2005, p. 172).

[...] ao reconhecer a natureza necessariamente diversificada das relações sociais, e nelas as condições de possibilidade do surgimento de conflitos em determinados lugares do social, Mouffe estabelece as bases para a defesa de sua teoria política, que, ao contrário da perspectiva liberal, sustenta a importância do dissenso numa sociedade democrática. A este reconhecimento, Mouffe chamou de “pluralismo agonístico”. A natureza radical da democracia estaria, portanto, na impossibilidade de erradicação do antagonismo. (SANTOS, 2018)

Também reconhecemos em pressupostos de Hannah Arendt (1990) outros sentidos ao entendimento da ação política, que nos permite questionar a restrição à dimensão estatal, que possibilita experiências totalitárias, por exemplo. A autora problematiza as decisões políticas que se configuram por uma “desumanização” ao olhar o outro.

Ocorre que a perplexidade diante das catástrofes do século XX, bem como a

constatação de que a destruição total, a eliminação da Humanidade e de toda vida orgânica da face da Terra é uma possibilidade real, fez não só com que se questionasse o que representa uma decisão “política” em uma guerra de extermínio, mas principalmente reforçou uma já tradicional aversão pela política, o anseio por uma ilusória extinção da mesma. Dessa forma, pode-se dizer, seguindo o desenvolvimento dos argumentos de Arendt, que o fato da “política” ter levado à desumanização completa dos indivíduos nos campos de concentração e de ter como resultado possível a extinção do fenômeno humano está por detrás dos preconceitos contra a mesma nas sociedades atuais, pois na medida em que política é identificada com violência, com domínio desenfreado de uns sobre outros norteado por interesses egoístas e mesquinhos, na medida em que se tem por evidente que “todo poder corrompe e que o poder absoluto corrompe ainda mais”, a passividade, a apatia dos indivíduos, a renúncia ao exercício da cidadania, têm sido cultivadas, nas palavras de Arendt, essa “condenação do poder” corresponde a um “desejo inarticulado das massas” e tem gerado a “fuga à impotência”[...]. (TORRES, 2007)

A democracia britânica foi a primeira parlamentarista da Europa e, por isso, serviria de modelo para a consolidação de instituições, sistemas e métodos partidários de muitos países ao redor do mundo, especialmente de suas antigas colônias (WATTS, 2003). De acordo com Watts (2003), os britânicos preferem o pragmatismo ao invés de ideologias ou doutrinas, pois o país não possui uma constituição escrita, tendo as ideias e instituições relacionadas ao governo em constante mudança em decorrência das necessidades que se impõem. É também nesse sentido que a série da BBC estrutura a maleabilidade constitucional vinculada à noção de liderança forte, em que o pragmatismo é uma forma configuradora sólida – e é aqui que identificamos uma forma de nortear a narrativa a partir de uma noção da política articulada à ideia de tradição.

Isso conformaria uma noção de regulação pela desregulamentação: as revisões periódicas e publicações de documentos de tempos em tempos ofereceria um sentimento de segurança quanto às necessidades que vão se impondo, mas a falta de constituição abriria brechas para situações não legisladas (LIJPHART, 2003). Daí uma noção de que há resistência a um pensamento novo e uma propensão ao conservadorismo, tão observada e criticada pela narrativa, já que a corrupção política estaria ligada à instituição política, e o olhar de Urquhart nos leva a perceber como as suas ações escusas se norteiam pela forma como a política se institui na narrativa. É como se fosse uma ação possível dentro do universo da política institucional. Vemos, pois, que a série nos apresenta como tradicional, por exemplo, o uso de políticas impopulares em nome da preservação de certas estruturas, como uma ação recorrente e que é possível dado a esse contexto britânico mostrado na narrativa.

Ainda segundo Watts (2003), muitos britânicos gostariam de ser lideradas por políticos que “sabem o que estão fazendo”, e dá exemplos de lideranças fortes nos

governos de Margaret Thatcher (1979-1990) e no de Tony Blair (1997-2007), “preparados para ignorar as vozes dissidentes de alguns de seus opositores e até mesmo implementar políticas sociais impopulares¹¹” (WATTS, 2003, p. 5). É nesse sentido que Watts (ibid.) afirma que há uma noção de tradicionalismo na política institucional britânica, e que a sua constituição, portanto, seria fortemente aristocrática. Ainda segundo o autor, haveria um reforço de uma noção de governabilidade aliada a uma ideia quase de merecimento hereditário, já que os líderes fortes são aqueles que tiveram acesso a melhor educação, como se tivessem nascido para governar.

De acordo com Lijphart (2003), esta configuração acabaria por promover a implementação de um governo unitário e centralizador, em que os jogos de poder se tornam fortes e com a desconsideração de demandas oriundas das distinções identitárias.

Teoricamente, como a Câmara dos Comuns pode destituir o gabinete, ela o ‘controla’. Na realidade, a relação é invertida. Como o gabinete é composto pelos líderes de um partido majoritário coeso, na Câmara dos Comuns normalmente ele é apoiado pela maioria daquela Casa e pode, confiantemente, contar com sua permanência no poder e com a aprovação das suas propostas legislativas. O gabinete claramente prevalece sobre o Parlamento. Como uma liderança exercida pelo gabinete depende do apoio da maioria na Câmara dos Comuns e da coesão do partido majoritário, os gabinetes perdem um pouco de sua posição predominante quando uma dessas condições, ou ambas, não estão presentes. Especialmente durante os períodos de governo de minoria, na década de 1970, houve um significativo aumento na incidência das derrotas parlamentares de propostas importantes do gabinete. Esse fato provocou uma mudança na opinião tradicional de que os gabinetes, se sofrerem uma derrota, quer por uma moção parlamentar de desconfiança, quer em algum projeto de relevância fundamental para o gabinete, devem renunciar ou dissolver a Câmara dos Comuns, convocando novas eleições. (LIJPHART, 2003, p. 29-30)

Como não há um documento único que configure a Constituição Britânica, os poderes são definidos por documentos, que são as leis básicas, que, de acordo com Lijphart (2003), passariam à população uma noção de segurança, pela condição de adaptação à realidade e às demandas sociais, mas que não garantiriam a justiça social, a partir de suas brechas. A revisão judicial só chegou ao Reino Unido após a entrada do país na União Europeia (UE), e sob os constrangimentos da organização. Os poderes do parlamento deixaram de ser soberanos, visto que o país deve se submeter às regras da UE. No período de produção da versão da BBC, a União Europeia possuía direitos de legislar sobre o Reino Unido¹².

Observamos que a democracia do Reino Unido, conhecida como “modelo de

¹¹ “prepared to ignore the dissident voices of some of their backbenchers and even carry out unpopular social policies” (tradução nossa).

¹² Em 2016, os britânicos votaram, em plebiscito, a favor da saída do Reino Unido da União Europeia – no que ficou conhecido como *Brexit*.

Westminster”, não se constitui enquanto o governo unitário que prega, já que é um composto de quatro nações com histórias e identidades diferentes. Percebemos que algumas mudanças vêm sendo buscadas e implementadas, a partir da luta popular e de suas disputas na dimensão micropolítica, em se observar as necessidades de diferentes políticas para cada nação. Deste modo, de acordo com Lijphart (2003), as transformações pretendidas objetivariam a implementação de uma constituição territorial e não mais a partir de uma unidade, que não atenderia a todos.

O Reino Unido é formado por quatro nações: Inglaterra, Irlanda do Norte, Escócia e País de Gales. É constituído por um regime de monarquia constitucional ou parlamentarista, um sistema político que reconhece um rei ou rainha, que assume a partir da hereditariedade, como chefe de Estado e, portanto, representante internacional. É da rainha Elizabeth II essa responsabilidade, desde 1952. A monarquia serviria a um propósito de unidade nacional que observamos ser de extrema necessidade a um governo britânico, especialmente porque a monarquia enquanto instituição é permanentemente vinculada a uma única família. Isto porque o Reino Unido é um país com distintas nações, e precisaria de uma noção forte de unidade.

Este regime decorre de uma série de reformas que dissolveram o absolutismo, dentre elas a Reforma Puritana (PINTO, 2018), com questões ainda *residuais* na maneira como se produzem os valores em torno da política institucional ainda nos dias de hoje. De acordo com Tales dos Santos Pinto (2018), essas seriam as bases do poder aristocrático na política britânica.

Os preceitos religiosos e o controle da Igreja Anglicana na vida cotidiana garantiam o controle da ordem político-social inglesa. Mesmo com a ruptura com a Igreja Católica no reinado de Henrique VIII, a Igreja Anglicana mantinha-se mais próxima do catolicismo e da ideologia da Idade Média. Por outro lado, o puritanismo – o calvinismo inglês – era uma expressão ideológica da burguesia, principalmente pelo fato de ligar a salvação da alma às ações econômicas realizadas na Terra, bem como a uma religiosidade mais individualizada, sem a interferência institucional da Igreja. Nesse sentido, a guerra civil opôs, grosso modo, os membros da alta nobreza aristocrática inglesa, funcionários do Estado e o clero, em sua maior parte anglicano, contra os agricultores capitalistas, a burguesia urbana, os pequenos mercadores e artesãos, que professavam crenças protestantes como o puritanismo e o presbiterianismo. (PINTO, 2018)

Como chefe de Governo atua um primeiro-ministro – geralmente é um líder indicado pelo partido de maioria entre os parlamentares ou por coligação de partidos para concorrer às eleições. Portanto, para que haja governabilidade, é necessário ao partido garantir maioria na Câmara dos Comuns – e é daqui que decorre o principal jogo político para a garantia da maioria parlamentar. O governo também é constituído por um

poder executivo, formado pelo premier e seus ministros, que atuam como chefes dos departamentos do governo. Em caso de impossibilidade de o primeiro-ministro governar, novas eleições são convocadas.

O governo é constituído por um poder legislativo, formado pelo parlamento central, em Westminster – Câmara dos Lordes e Câmara dos Comuns. A partir de 2007, através da devolução – concessão de poderes para a instituição de um governo a nível local, formou-se o parlamento adjunto: o Escocês e as Assembleias de Gales e da Irlanda do Norte.

A Câmara dos Comuns, formada por 650 parlamentares, é eleita pelo voto distrital, direto e universal para mandatos de cinco anos ou mediante convocação eleitoral feita pelo primeiro-ministro, enquanto a Câmara dos Lordes (ou Câmara Alta) conta com membros do clero e de posições hereditárias, os sucessores dos barões, duques e marqueses, ou, ainda, podem ser nomeados pela rainha, com o consentimento da Câmara dos Comuns. É da Câmara dos Comuns a responsabilidade de legislar e modificar as leis. À Câmara dos Lordes cabe a revisão e a investigação dos projetos parlamentares. É um trabalho que se assemelha ao poder judiciário, embora desde 2009, haja uma Suprema Corte. O poder delegado aos governos locais é uma execução de ações do Governo Central, e eles são dependentes financeiramente dele, transformando o Reino Unido em uma nação centralizada e unitária. Destacamos aqui outro aspecto importante para o entendimento das manobras e estratégias políticas mostradas pela série, já que é essa centralização que atribui maior poder ao primeiro-ministro e à forma como se configura o parlamento.

O presidente do parlamento é o responsável por impor a ordem na Câmara e organizar a pauta do dia. Os “chief whips”, como o personagem principal de *House of Cards* no começo da narrativa, são responsáveis por organizar o partido e aplicar a disciplina entre os seus pares, assegurando o comparecimento dos membros em sessões importantes, além de, muitas vezes, acobertar situações indecorosas. Para tanto, é necessário que possuam informações sobre todos os seus colegas, para que consigam estabelecer as estratégias de regulação das suas ações.

A cada semana, na Câmara dos Comuns, é possibilitada à oposição a chance de fazer perguntas ao primeiro-ministro sobre suas ações políticas. Assim como na Câmara dos Lordes, na Câmara dos Comuns dispõem-se bancos em que líderes do governo se sentam de frente para a oposição, os governistas ao lado direito do presidente do parlamento, enquanto a oposição se senta à esquerda (a noção que conhecemos de

direita e esquerda política deriva daí). Os membros dos partidos que não estão na liderança se sentam nos bancos traseiros. As discussões costumam ser acaloradas e largamente expostas na mídia – um importante sentido para a configuração da narrativa que envolve os vínculos entre política e jornalismo como se apresentam na série.

Devido ao fato de, no sistema bipartidário britânico, os dois principais partidos terem força aproximadamente igual, o partido vencedor das eleições normalmente representa apenas uma estreita maioria, enquanto a minoria é relativamente grande. Conseqüentemente, o gabinete britânico de um partido e de maioria mínima é a encarnação perfeita do princípio da regra majoritária: **ele manobra grande quantidade de poder político para governar como representante** – e no interesse – de uma maioria, cujas proporções não chegam a ser esmagadoras. (LIJPHART, 2003, p. 28, grifos nossos)

Observamos a existência de uma profunda assimetria de tratamento das nações pela política britânica, como se a Inglaterra fosse uma entidade solitária a governar nações menores – uma característica mostrada na narrativa de *House of Cards* realizada pela BBC. De acordo com Lijphart (2003), a Irlanda, por exemplo, era tratada como uma de suas colônias e não como nação incorporada ao Reino Unido, fator que teria motivado alguns movimentos em favor da independência, como o Exército Republicano Irlandês – o IRA. Urquhart, inclusive, trata com desprezo o assassinato de membros do IRA, ao comemorar a morte deles diante de nós: “Ora, vamos, eram terroristas. Achei que gostassem de uma liderança forte.” (HOUSE OF CARDS, BBC, 1993, 2ª temporada, episódio 2). Urquhart não reconhece a história, a luta, as identidades pelas quais aqueles personagens buscam se reconhecer, apenas os reduz à “terroristas”, e a dimensão micropolítica é silenciada por ele. É um discurso que a série problematiza, a partir da própria ironia do personagem, mas que se relaciona com a sua estratégia de aproximar-se da realidade extra-diegética.

Ações de resistência identitária teriam levado à separação entre República da Irlanda e Irlanda do Norte – esta última que faz parte do Reino Unido. A própria Inglaterra é diversa, com minorias étnicas não totalmente contempladas por essa noção de unidade. Segundo Lijphart (2003), as resistências, inclusive, caminharam na reivindicação contra as influências de cargos hereditários entre os Lordes, um fator que vem se redesenhando ainda nos dias de hoje. Seria assim que começaram a ocorrer os modelos de devolução da Escócia e do País de Gales, que hoje possuem governo próprio e representação no parlamento de Westminster.

A devolução não significa a independência, que se mostraria pouco desejada pela maioria da população (LIJPHART, 2003). A ação do governo se daria pela

observação das necessidades locais. Lijphart (ibid.) afirma que, de um lado, a devolução acabaria por contribuir para o esquecimento dessas nações, que, agora, possuem representações próprias; e, de outro, a participação desses parlamentos adjuntos ao parlamento de Westminster raramente representaria uma ameaça à maioria, já que a quantidade de representantes não influencia na formação de coalisões majoritárias.

Ainda de acordo com o autor, o sistema eleitoral distrital por maioria simples seria desproporcional. Ele nos apresenta um exemplo: um representante do Partido Conservador é eleito pelo seu distrito em maioria simples, mas pode ter tido menos votos do que membros de outros partidos, o que não garante a maioria absoluta e, portanto, não dará a governabilidade a outros partidos. Nessa condição bipartidarista, o Partido Trabalhista esteve por longos períodos afastado do poder – 13 anos (de 1951 a 1964) e 18 anos (de 1979 a 1997), sem que se questione a noção de sistema democrático, já que seria uma “escolha do povo”.

[...] na sociedade pluralista da Irlanda do Norte, dividida em maioria protestante e minoria católica, o governo pela maioria fez com que o Partido Unionista, representante da maioria protestante, ganhasse todas as eleições, formando todos os governos entre 1921 e 1972. Os intensos protestos católicos, no final da década de 1960, transformaram-se numa guerra civil entre protestantes e católicos, que só pôde ser controlada pela intervenção militar britânica e pela imposição de um governo direto de Londres. Nas sociedades profundamente divididas, como a Irlanda do Norte, o governo majoritário implica não propriamente uma democracia, mas sim uma ditadura da maioria e enfrentamento civil. (LIJPHART, 2003, p. 53)

É por conta dos elementos apresentados aqui que observamos a construção de uma narrativa da política na série britânica que mostra valores profundamente aristocráticos e firmada sob suas tradições, que, apesar dos constantes debates midiáticos que acontecem no parlamento, pouco mostra efetividade dialógica entre os seus membros. É, também, daí que decorre a problematização suscitada na série da BBC, especialmente através da evidência em aclarar as disparidades sociais existentes, bem como a crítica à forma sistêmica da política.

Diferente da polidez da fala de Urquhart na narrativa britânica enquanto nos apresenta a política institucional britânica, quando nos afirma que mantém as tropas “na linha”, Underwood é mais direto ao nos afirmar que entre os seus pares, é dele a função de impedir que a sujeira exploda e apareça. “Minha função é limpar os canos e deixar o lodo fluir.” (HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2013, 1ª temporada, episódio 1).

São sentidos em torno da política institucional estadunidense que se relacionam ao fato do país se estruturar como uma democracia liberal e uma república federativa constitucional presidencialista. Isso significa dizer que o governo é constituído pelo

sufrágio universal. Uma república constitucional enquanto democracia liberal é um Estado que não interfere nos direitos dos cidadãos, em que impera uma noção de liberdade. Daí uma razão para políticas assistencialistas serem culturalmente criticadas nos Estados Unidos. O país se conforma numa noção de que nenhum grupo ou indivíduo tem o poder absoluto, tendo na constituição um documento limitador do poder do governo. As decisões do presidente, figura máxima de chefia administrativa, são sujeitas a revisões judiciais. Enquanto federação, o país possui os cinquenta estados estadunidenses com governo próprio, consignados e unidos pelo governo federal.

A figura política estadunidense teria surgido como desdobramento da experiência constitucional do parlamentarismo britânico, especialmente pelo fato dos Estados Unidos terem sido colônia britânica até o século XVIII. A essência do sistema político estadunidense está no presidencialismo e na figura do presidente, que exercerá um mandato, de quatro anos, no caso estadunidense, com direito a uma reeleição, derivado de processo eleitoral. Esse sistema adotou o princípio da separação de poderes – Executivo, Legislativo e Judiciário, base de solidificação política, e sob um ideário de garantia constitucional da liberdade dos cidadãos.

O poder Executivo é centrado no presidente e este delibera a responsabilidade por áreas administrativas aos seus ministros (*secretarys of state*) – figuras que são independentes de escolha popular, sob total confiança do presidente, mas que, a qualquer tempo, podem ser substituídos. O presidente também pode ser destituído do cargo, após legitimação de processo de *impeachment*. Bonavides (2000) afirma a existência de uma forte concentração de poderes nas mãos do presidente, fator que levou Harold Laski (apud BONAVIDES, 2000, p. 388) a afirmar que este político é “o mais poderoso sob a face da Terra”. A relação direta com as ações e as funções que emanam da presidência é a raiz do poder que atrai Frank e Claire, e é o principal sentido em torno da política que a série da Netflix convoca.

De acordo com Bonavides (2000), é constituinte da política estadunidense a conduta do *spoils system*, em contraposição ao *merit system* (ou sistema de mérito). O *spoils system* é a cultura de delegar cargos federais a membros aliados que apoiaram a vitória eleitoral ou a preservação do poder presidencial, como forma de retribuição, garantia e reforço da autoridade, e incentivo à continuidade do apoio. Deste modo, emanaria do cargo um prestígio simbólico que é consolidado em uma forma material de poder, através da politização da função pública (BONAVIDES, 2000).

O sistema eleitoral estadunidense é único no mundo e percebemos como um

importante responsável pela articulação de um tipo bem específico de jogo político. Isso porque a eleição presidencial é conquistada não por maioria simples, mas sim pela vitória nos estratégicos Colégios Eleitorais, levando os candidatos a investirem mais tempo de campanha nos estados com maior representação. A eleição do congresso é fundamentada num sistema distrital, que é comum tanto ao Reino Unido, quanto à boa parte das ex-colônias britânicas, como os Estados Unidos. Percebemos como elemento *residual* do colonialismo britânico, aliás, o puritanismo protestante que se coloca na política estadunidense. Esse puritanismo se referencia a uma visão enraizada em uma pureza moral, sob rígidos princípios e costumes, e que não permite liberdades sexuais.

Em dezembro de 1620 uma centena de colonos ingleses desembarcaram nas costas da Nova Inglaterra, área que veio a ser o núcleo formador dos Estados Unidos da América. A bordo do navio Mayflower que os trouxe, encontravam-se 35 praticantes da fé calvinista, os protestantes chamados de puritanos devido aos rigores com que praticavam sua religião. Ao redor destas famílias originais e do fervor das suas crenças, a nova nação foi sendo constituída, absorvendo um conjunto de valores éticos e morais fundamentais que até hoje perduram por lá. (SCHILLING, 2018.)

Cada estado forma um distrito, que irá eleger o mais votado para uma cadeira no congresso. Deste modo, o sistema é majoritário e não proporcional, o que irá garantir que cada estado possua um representante. Já para a eleição presidencial, o sistema é mais complexo. Cada estado possui um número de delegados que é proporcional ao tamanho de sua população. Deste modo, enquanto a Califórnia tem cinquenta e cinco delegados, o estado de Rhode Island possui apenas quatro, por exemplo. A maioria dos votos dos cidadãos de um estado garantiria o voto dos delegados e, conseqüentemente, a vitória do candidato naquele estado. O presidente é eleito quando consegue os votos de mais de 270 delegados. Deste modo, o menos votado pela população pode se eleger pela quantidade de votos entre os delegados distritais. Assim foi com a eleição de Donald Trump, atual presidente estadunidense, que alavancou 47,2% dos votos de todos os cidadãos, enquanto a sua concorrente, a democrata Hillary Clinton, conquistou 47,9% dos eleitores (KERCHE; FERES JR., 2016).

O presidencialismo estadunidense também prevê a existência do vice-presidente, um cargo que existe, efetivamente, para sanar imprevistos diante da impossibilidade de continuidade do presidente no cargo. A esse respeito, investe-se uma noção de inutilidade do cargo, embora o próprio Frank Underwood, na série, e a história recente de alguns países da América, a exemplo do Brasil, tenham mostrado a importância.

De todas as peças que compõem o sistema presidencial de governo, a Vice-Presidência fora até então a parte menos estimada e mais exposta à indiferença da crônica e do comentário constitucional. O despreço à função

já se manifestara, de forma patente, na Constituinte de Filadélfia, que estabeleceu a Vice-Presidência, numa ocasião de fadiga, com raros argumentos favoráveis e escassos debates acerca de sua real necessidade para as novas instituições. [...]. Representava a investidura de Vice-Presidente simples prêmio a um político na antevéspera da aposentadoria política ou do ostracismo. Lugar pois que o partido político guardava para negociar ou contentar certas ambições frustradas e acomodar, através da barganha política, eventuais candidatos à Presidência. (BONAVIDES, 2000, p. 397-398)

O sistema político estadunidense é constituído, ainda, pelo poder Legislativo, formado pelo Congresso Bicameral: Câmara Baixa – a Câmara dos Deputados; e a Câmara Alta – o Senado. São 435 deputados eleitos pelo voto direto para dois anos de mandato. Cada estado irá escolher dois representantes para a Câmara Alta, constituída por 100 senadores, que são eleitos pelo voto direto ou nomeados pelos estados para cumprir o mandato de seis anos. Aos deputados incube-se a elaboração dos projetos de lei, e os senadores são responsáveis pelas aprovações.

Tanto o presidencialismo como o parlamentarismo são métodos, processos ou técnicas da democracia representativa. Não chegam a ser formas de Estado, regimes políticos, instituições ideológicas. A técnica de governo consiste em determinar atribuições de poderes e fixar ou disciplinar as relações dos poderes entre si. Não são tanto formas de investidura do poder quanto formas de exercício do poder. (BONAVIDES, 2000, p. 404-405)

Na relação com a política, uma moral ambivalente recai bem a *House of Cards*, a partir de um desenvolvimento ético elástico, em benefícios próprios. Esses elementos do presidencialismo estadunidense são configuradores da forma como a série constrói o jogo político. Isso porque percebemos que a ação de Frank Underwood e a maneira dele transitar, tanto a partir do cargo de *Majority Whip*, quanto de presidente, se relacionam com esses sentidos convocados pela série. Percebemos uma visão da política vinculada à noção própria de liberdade que é norteadora da *institucionalidade* que arregimenta a política institucional. Cria-se uma figura de presidente quase onipotente, mas que problematiza questões a partir desse lugar. A estratégia narrativa de se vincular à realidade extra-diegética reside justamente nessa força motriz em levantar questionamentos acerca da ação política, a partir dessa noção de liberdade.

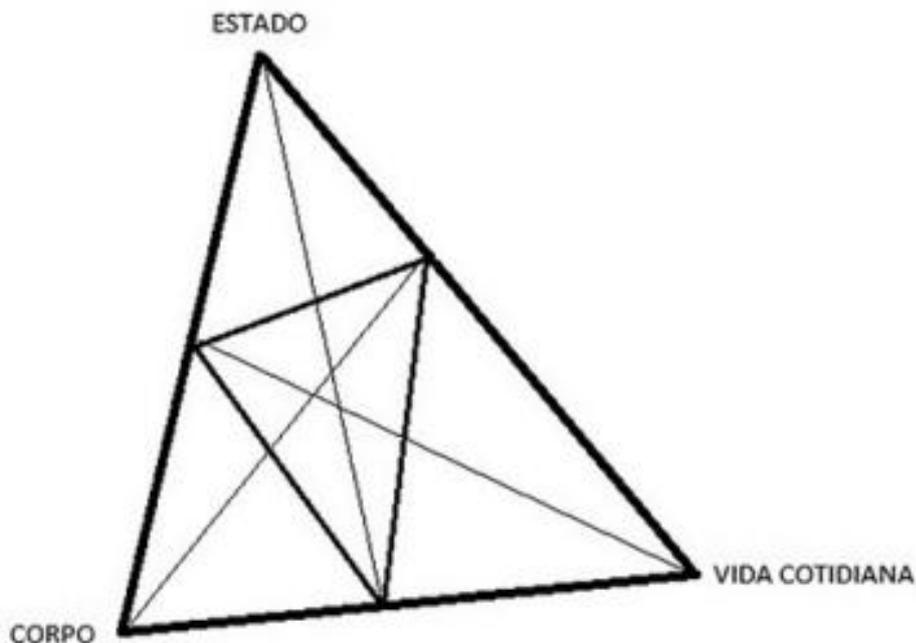
É a partir daí que entendemos que os valores em torno da política convocados pelas versões de *House of Cards* se tensionam com relação a uma visão da política atrelada ao poder. As séries propõem esse embate a partir desses valores acionados, mas colocando em confronto as *institucionalidades* da política e o movimento da sociedade. No entanto, essa noção vinculada ao imobilismo também é tensionada pelas séries, ao promover o embate nas dimensões narrativas e no espaço extra-diegético. Afinal de

contas, “nada dura para sempre”.

A partir da observação dos valores em torno das culturas políticas convocados por *House of Cards*, percebemos a importante contribuição do trabalho de Lawrence Grossberg (2010) e seu entendimento da dimensão cotidiana da política. As duas séries convocam em seu enredo a construção de visões em torno da política institucional que deixam ver a dimensão cotidiana da política articulada. Interpretamos a partir do autor a necessidade de observar as micropolíticas que atingem todas as práticas sociais e impactam, inclusive, o jornalismo.

O autor estadunidense visa entender a política na sua perspectiva de disputa, a partir do reconhecimento no popular de um espaço de lutas. Esses enfrentamentos se chocam com os elementos hegemônicos configurados socialmente e nos conduz a entender o quanto eles atuam em todas as instâncias de poder. Grossberg (2010) nos apresenta o entendimento de Foucault para nos levar a perceber a capilarização do poder, bem como a sua condição de circularidade, que tornam evidentes as práticas ideológicas em toda a vida cotidiana e a articulação entre política e cultura. Compreende-se, então, que a política se organiza em torno de três vértices: **Estado**, **corpos** e **vida cotidiana**, sendo produzida não apenas por um deles, mas através das linhas de interseção entre eles.

Figura 2: Versão de Thiago Ferreira (2016) do diagrama de Grossberg (2010).



Fonte: JESUS; TRINDADE; JANNOTI Jr.; ROXO (orgs.), 2016, p. 138.

No entendimento do Estado, Grossberg (2010) compreende a sua relação com os sujeitos que, a partir de uma estrutura que se legitima na formulação de uma codificação, produz uma rede de poder territorial e populacional. É a partir daqui que entenderemos os governos nesse cenário, sempre levando em conta o contexto que permite essa configuração.

O Estado irá incidir e regular os corpos. A relação entre a política e o corpo proposta por Grossberg (2010) também se articula com os poderes cotidianos, pois opera pela regulação e pelo controle da vida cotidiana, levando em conta os efeitos da governabilidade sobre os corpos. Neste ponto há uma forte articulação com o conceito de biopolítica foucaultiano, na sua formulação em torno da observação de uma racionalização de relações políticas na regulação dos corpos, frente a práticas governamentais relacionadas à natalidade, ou à saúde, à higiene.

É nesse contexto, também, que, seguindo a formulação de Grossberg (2010) sobre a política, observamos o lugar da vida cotidiana, já que é nela que circulam os corpos e que opera o Estado; em que ocorrem as disputas e resistências, rupturas e continuidades dos elementos da cultura. E é nela, portanto, que as relações de poder se desenvolvem como, também, circulam as sensibilidades, os valores, os afetos, as disputas e tensões.

Notamos nas duas versões da narrativa os enfrentamentos com as normas e convenções burocráticas e as ritualísticas existentes nas práticas profissionais tanto no jornalismo, como na política, que não permitem certas atitudes ou afirmações no exercício ocupacional, para que se mantenha uma noção de imagem preservada – no caso do jornalismo é mais dado à instituição, não às figuras, enquanto na política também é aplicável às personalidades.

Na relação com os corpos proposta no diagrama de Grossberg (2010), é mais fácil compreender o lugar político que ocupam, já que a regulação que incide sobre eles pode ser tensionada e entra em disputa constante. Se pensarmos no lugar da mulher no cenário político que é mostrado por *House of Cards* podemos relacionar o lugar do corpo com o próprio contexto sociocultural. A versão britânica se constrói a partir da contradição existente entre o fato de ter tido Margaret Thatcher como a primeira mulher ocupando o mais alto cargo da política institucional e a carência de outras mulheres em cargos de gestão na política. Além disso, não há um protagonismo feminino que seja de enfrentamento a Urquhart – ele sempre é colocado como superior em seus embates. A cada temporada vemos o quanto o lugar atribuído às mulheres é secundário, meramente

funcional, tanto na relação com a política, quanto com o jornalismo – dois cenários majoritariamente masculinos no contexto apresentado pela série da BBC.

Já a versão estadunidense mostra possibilidades de equiparação de forças entre um homem e uma mulher para a presidência dos Estados Unidos, embora ainda seja visto um universo extremamente masculino. Outro fator importante para se destacar é a relação com a indústria televisiva nessa questão: enquanto Robin Wright interpretava uma personagem igualmente protagonista – e mais popular do que o principal, também era produtora executiva e atuou como diretora de alguns episódios, ela ainda recebia um salário inferior ao co-protagonista, Kevin Spacey, e precisou ir a público para denunciar tal fato e reivindicar a equidade salarial.

A partir de Grossberg (2010), percebemos que certas ações de enfrentamento às convenções das instituições sociais nas práticas cotidianas são lugares de disputa política que não se dão apenas pelo viés institucional. Na versão estadunidense destacamos o uso narrativo de ações cibernéticas de hackers para o roubo de dados tanto para a manipulação de resultados eleitorais, quanto para a eliminação de informações indesejadas. Também é um aspecto levantado pela versão da Netflix os enfrentamentos políticos pelas ações terroristas, que são narradas a partir da perspectiva do sufocamento frente à política institucional. Já a versão da BBC nos mostra esses elementos da política na vida cotidiana na regulação tanto nas ações de figuras públicas, como o Rei, como na forma de lidar com as disputas nacionalistas do IRA (Exército Republicano Irlandês), que nos deixam ver, inclusive, os valores da política articulados ao jornalismo – quando Francis nos afirma que a ação de uma “liderança forte” se impõe à necessidade de controle de “terroristas”.

É assim que percebemos que *House of Cards* pode ser analisada a partir dos três vértices de Grossberg (2010) para trabalhar com os vínculos entre política e jornalismo, e é por isso que apresentamos as premissas desse autor para a análise das culturas políticas articuladas às jornalísticas. Entendemos, pois, que a política pode ser compreendida na sua dimensão institucional – Estado e outras instituições; bem como em situações pulverizadas na sociedade, sob a perspectiva de sua diversidade de conflitos decorrentes das relações de poder, em que se evidenciam as lutas pela hegemonia.

A base de *House of Cards* está na ascensão e manutenção do protagonista no poder e, para isso, ele necessita operar ações não totalmente ocultas aos seus pares, mas que se sustentem sob aparências do que é ser um político correto. Para tanto, a mídia é

explorada pelo campo da política, através do jornalismo, ao passo em que os profissionais se beneficiam das informações partilhadas.

Ao buscarmos no dicionário o significado da palavra “jornalismo”, encontraremos algo em torno de uma atividade profissional que visa disseminar informações. Não é central a essa definição a transmissão de uma verdade absoluta, inquestionável, sob métodos e práticas imparciais – algo que é colocado como parte da autolegitimação de um modelo normativo de jornalismo. Portanto, percebemos que o jornalismo é culturalmente construído e por se fundamentar na construção de um discurso para a construção de uma notícia, demanda escolhas que, mesmo fundamentadas em métodos objetivos, não configura uma construção completamente objetiva ou imparcial – o próprio ato de selecionar certas informações, a saber, constitui a parcialidade da atividade.

Deste modo, a constituição das formas do jornalismo é fruto de apropriações do contexto, e, portanto, configura um processo que se articula à cultura e está sempre em construção. Deste modo, forja valores a partir dessas culturas jornalísticas.

Ao dialogarem com esse argumento de Raymond Williams, autores como Peter Dahlgren, Colin Sparks, Henrik Ornebring, Michael Schudson e Mark Deuze demonstram que as premissas do jornalismo (interesse público, atualidade, autonomia, objetividade etc.), bem como suas manifestações midiáticas, modificam-se em função de transformações sociais, políticas e econômicas, inovações tecnológicas, concorrência entre veículos etc. Nesses termos, ao serem tomadas enquanto construções sociais historicamente situadas, pressuposto que nos afasta da defesa de paradigmas estáveis, o entendimento dessas premissas deve levar em conta articulações com os contextos culturais e usos por parte dos consumidores da notícia. (GUTMANN, 2012, p. 13)

Há uma **força hegemonzadora dos valores** que modula discursos em torno do jornalismo como único, embora sempre tenha existido uma problematização com o entendimento da notícia como uma construção, social e cultural. O modelo normativo de jornalismo, então, se sustentou e se conformou a partir de um processo produtivo que lhe buscava apartá-lo da produção cotidiana. E, para isso, foi preciso que se conformasse um **discurso jornalístico**.

Reconhecemos a importância cultural ao jornalismo de valores que possuem sentidos sociais, como uma noção de **atualidade**, de que a notícia é fresquinha, saída do forno. Outras categorias valorativas se associam a essa noção temporal, como **instantaneidade, simultaneidade, conversação, participação, vigilância** e

revelação¹³ – especialmente na relação com os telejornais – que dão conta de dimensionar a notícia como norteada pelo caráter recente dos fatos (GUTMANN, 2012), embora isso possa se redimensionar de acordo com outros critérios. Isto porque “as ações, situações e discursos são construídos e reconhecidos enquanto notícia porque **se relacionam com temporalidades e práticas culturais da vida cotidiana.**” (GUTMANN, 2012, p. 15, grifos nossos)

Entendemos que a **credibilidade** é um valor extremamente prezado, para que se garanta a continuidade da atividade frente ao público. E, aos poucos, o modelo se configura como se a confiabilidade viesse atrelada à isenção, como se o testemunho não partisse de um olhar – que é, também, social e cultural.

O modelo de jornalismo que se consagrou como uma instituição social nasceu ainda no século XIX, nos Estados Unidos e Inglaterra (Chalaby, 2003), trazendo premissas que legitimaram o campo socialmente, tais como responsabilidade social, vigilância, “quarto poder”, objetividade, verdade, relevância, atualidade e interesse público. Ao migrar para os diferentes veículos de comunicação – rádio, televisão, internet – o jornalismo carrega essas premissas que o constituem enquanto tal e que são reconhecidas socialmente como valores profissionais. **Não é possível conceber algum tipo de jornalismo que não recorra a essas premissas independente do veículo onde ele é praticado.** (SILVA F. M., 2006, p. 1, grifos nossos)

A construção narrativa do jornalismo em *House of Cards* está profundamente interligada ao reconhecimento dos seus valores, enquanto campo social, e, especialmente, às culturas jornalísticas britânicas e estadunidenses, com destaque para o modelo anglo-americano de jornalismo, hegemônico no campo; especialmente na relação com as culturas políticas. Vemos a ação de Mattie Storin possível apenas a partir do reconhecimento da cultura jornalística britânica enquanto um poder de relevar o oculto do governo; enquanto a ação de Zoe Barnes e seus pares se relaciona à cultura jornalística estadunidense, no que se refere ao poder de escolha do que é ou não relevante para se tornar notícia. E é assim que, embora o jornalismo se relacione à divulgação de informações, reconhecemos o seu caráter culturalmente construído.

Reconhecemos como parte da cultura jornalística britânica um ideário de tradicionalismo, que possui como base os jornalistas, o expediente. É metonímia do jornalismo britânico a expressão *fleet street*, que é significativa a este entendimento, já que nomeia uma famosa rua de Londres que abrigou o centro do jornalismo nacional e

¹³ Tomamos como referência o trabalho de Juliana Gutmann (2012), que retoma os valores jornalísticos trabalhados especialmente por Franciscato (2003; 2005); Marc Deuze (2005); Nelson Traquina (2001). Os autores trabalham com terminologias nem sempre semelhantes, mas os conceitos foram sistematizados por Juliana Gutmann, daí a opção por apresentar o seu trabalho como referência.

internacional ao longo de dois séculos e abrigava as gráficas e as sedes das redações dos jornais, além de hospedar os repórteres, que ali residiam e onde se encontravam para a distração, nos pubs.

Observamos no modelo hegemônico de jornalismo um ideal de esclarecimento dos cidadãos, que é *residual* do iluminismo. Nesse sentido haveria, portanto, uma nobreza em **revelar**, em trazer o conhecimento sobre algo, uma atividade que se legitima enquanto necessária a esse movimento de informar. Nesse sentido, de acordo com Freedman (2018), a investigação possuiria um forte peso ao jornalismo britânico, por isso percebemos que a relação quase incestuosa entre Mattie e Urquhart na série da BBC não se vincula diretamente ao poder do sexo pela informação, mas sim pela própria personalidade da personagem, que o chama de “papai”. Mattie julga-se uma correspondente política imparcial, que não vincula a sua relação com Urquhart às informações que ele lhe delata.

O jornalismo britânico se afirmaria com o compromisso moral com a informação (FREEDMAN, 2018). Ainda hoje imperaria uma noção de tradição, de patrimônio do jornalismo britânico, que seria associada a um espectro ideológico, especialmente em relação ao jornalismo nos moldes da BBC (FREEDMAN, 2018). Mas isso vai além da BBC: de acordo com Freedman (2018), em 2016 as dez notícias vistas como mais confiáveis em torno das eleições presidenciais estadunidenses vieram de empresas de comunicação britânicas: The Guardian, The Economist, Reuters e BBC.

Percebemos que a prática do jornalismo que se desenvolveu no Reino Unido no período da *House of Cards* da BBC muito se relaciona com o governo de Margaret Thatcher, bem como de seu sucessor, John Major (1990-1997), que viu quinze de seus ministros renunciarem por conta de reportagens sobre casos amorosos ou de corrupção. Köcher (1986, apud PONTE PIERRE, 1999), inclusive, afirma que “os jornalistas britânicos se veem como detetives – caçadores de informação”. Também se associa ao ideário de investigação o valor da **objetividade**, que começaria a modular as produções jornalísticas anglo-americanas no período de produção da série e que serviriam de base para o jornalismo no mundo.

O modelo de jornalismo hegemônico estadunidense é atualmente referência no mundo, principalmente porque se configura pela “bandeira da objetividade” (SCHUDSON, 2007, p. 1). Segundo Schudson (2007), isso se deve especialmente ao fato de que o jornalismo nos Estados Unidos surge com objetivos comerciais, embora fosse visto como uma instituição que se colocava como o equilíbrio de forças entre os

poderes. No entanto, a imprensa estadunidense se desenvolveu ligada aos partidos políticos, inclusive com muitos jornalistas ocupando funções públicas. À medida que a segmentação do público se mostrou insatisfatória quanto à lucratividade da atividade jornalística, a **objetividade** tornaria-se uma prática recorrente até se transformar em seu principal valor norteador. A objetividade tornou-se o cerne moral do jornalismo estadunidense, enquanto disciplinadora da conduta jornalística (ibid.).

A dedicação dos jornalistas americanos à justiça ou à objectividade não poderia ter surgido antes de os jornalistas como grupo ocupacional terem desenvolvido maior lealdade ao seu público e a eles mesmos como comunidade ocupacional do que aos seus editores ou aos partidos políticos favorecidos pelos editores. Nessa altura, os jornalistas também começaram a articular regras do caminho jornalístico com mais frequência e consistência. As regras de objectividade permitiam aos editores manter o controlo sobre os repórteres humildes, embora tivessem menos controlo sobre os correspondentes estrangeiros gananciosos. A objectividade como ideologia era uma espécie de disciplina industrial. Ao mesmo tempo, a objectividade parecia uma ideologia natural e progressiva para um grupo ocupacional ambicioso, numa altura em que a ciência era Deus, a eficiência era estimada e as elites viam cada vez mais o partidarismo como um vestígio do tribalismo do século XIX (Schudson, 2001). (SCHUDSON, 2007, p. 122)

Modulou-se nos Estados Unidos uma **padronização profissional** em torno do jornalismo a partir da estratégia ritual da **objetividade**, com procedimentos codificados que também asseguram a realização da prática profissional diante das rotinas cotidianas. Além disso, solidificariam a visão do jornalismo e dos jornalistas, favorecendo uma produção de sentidos específica em torno dessa instituição, embora isso esteja, aos poucos se modificando (ibid.).

Chalaby (2003) compreende que o cotidiano do jornalista é o carácter imediato dos fatos o que, dadas as rotinas profissionais, a competitividade e o desenvolvimento tecnológico se tornaria ainda mais intenso.

[...] o jornalismo é uma invenção do século XIX. A profissão de jornalista e o discurso jornalístico é produto da emergência, durante este período, de um campo especializado e autónomo de produção discursiva, o campo jornalístico (Chalaby, 1996). **Progressivamente, o discurso jornalístico tornou-se um género distinto de texto:** agentes do campo jornalístico **desenvolveram as suas próprias normas e valores discursivos**, tais como a objectividade e a neutralidade. O modo de escrita jornalística passou a caracterizar-se por estratégias discursivas e práticas que não são de natureza literária nem políticas. Os textos jornalísticos começaram a possuir características filológicas próprias, e esse fenómeno discursivo podia ser identificado nos textos que formavam o discurso jornalístico. (CHALABY, 2003, p. 1-2, grifos nossos)

Portanto, o desenvolvimento das normas e valores do jornalismo decorre das **necessidades contextuais**, com base, também, no desenvolvimento das culturas

jornalísticas. E mais: sua emergência discursiva é, também, cultural, o que já demarca que não possui um caráter universal.

Foi nos Estados Unidos, e em menor grau na Inglaterra, que foram inventadas as práticas e as estratégias que caracterizam o jornalismo. É também nestes países que a imprensa industrializada depressa se tornou um campo autónomo de produção discursiva. Outros países, como a França, importaram e adaptaram progressivamente os métodos do jornalismo anglo-americano. (CHALABY, 2003, p. 2, grifos nossos)

No Reino Unido, como na Europa Ocidental, os valores jornalísticos mais prezados eram a **honestidade** e a **lealdade** (FREEDMAN, 2018). Ao contrário do que se vê em boa parte dos jornais ao redor do mundo, os britânicos não utilizavam técnicas como a pirâmide invertida, por exemplo, que surgiram aos moldes do jornalismo nos Estados Unidos. Por mais que se iniciasse no período o uso da objetividade da técnica jornalística, era comum no jornalismo britânico um estilo mais opinativo ou analítico.

Ainda de acordo com Chalaby (2003), a reportagem, ou a entrevista, como base de qualquer notícia, foram práticas inventadas pelos estadunidenses e foram, mais tarde, incorporadas e adaptadas por boa parte do jornalismo no mundo. A frequência, a atualização, a quantidade de dados e investimento investigativo, ou a profundidade – aliada à **objetividade** e à **neutralidade** dos jornais estadunidenses e britânicos, ainda durante a Primeira Guerra Mundial, teriam feito com que o modelo anglo-americano se popularizasse pelo mundo (ibid.).

Um movimento contrário que fora acompanhado no jornalismo britânico foi a aberta declaração de alguns jornais a discursos vinculados ideologicamente a algum partido, fator que trazia um nível de texto específico, voltado a públicos específicos (FREEDMAN, 2018). Nesse caso, seria usado o forte potencial político da imprensa. Além disso, a consolidação de um jornalismo com fins comerciais diluiria as fronteiras entre interesses particulares, públicos e do público. Com relação ao discurso jornalístico que se instituiu no Reino Unido, é preciso destacar, que a mídia é regulada pelo Estado britânico. Além disso, o Estado é, também, financiador das empresas de comunicação.

O fato é que essa postura a-política da BBC lhe deu credibilidade para agir como ‘cão de guarda’ dos interesses da sociedade: como os dirigentes da BBC não eram políticos e nem aliados a nenhum grupo partidário, a audiência encarava isso como um fator de confiança, o que lhe outorgava o papel social de exercer a função de vigilância. (SILVA F. M., 2006, p.4).

Em contraponto, nos é imperioso salientar a conduta da BBC frente aos seus jornalistas. Apenas em abril de 2018, a BBC admitiu que atuou juntamente com uma agência de espionagem britânica para vetar a contratação de jornalistas que eram considerados subversivos (MENEZES, 2018). Esse era um padrão da emissora desde

1933: “Empregados com simpatias comunistas ou fascistas eram o alvo inicial, mas, com a guerra, a BBC tentou não empregar gente com visões ‘pacifistas ou derrotistas”¹⁴ (BOWCOTT, 2001, tradução nossa). Os candidatos às vagas nas redações da BBC eram checados pela agência de espionagem, que verificavam se os nomes constavam em alguma “lista negra”. Essa informação nos mostra o monitoramento tanto por parte do governo, por meio do serviço secreto, quanto da própria corporação. Apenas jornalistas afiliados às visões políticas da emissora eram aceitos, o que, por si só, já nos leva a perceber a condução unidirecional das reportagens da emissora.

Devemos considerar, pois, na dimensão das disputas de sentido, a relação que eles estabelecem com o jornalismo não normativo – no caso do Reino Unido, especialmente os tabloides, já que são parte da cultura jornalística britânica e, portanto, parcela da relação que se estabelece entre política e jornalismo na série, especialmente porque os tabloides são conhecidos por noticiarem fofocas ou escândalos. Ao se inserirem no mercado de notícias, segundo Colin Sparks (2014) os tabloides promoveriam uma ampliação da esfera pública a partir de suas temáticas tratadas, pois auxiliariam a rearticular reconhecimentos identitários nos leitores em torno daquilo que leem.

Colin Sparks (2014) nos apresenta importantes referências ao entendimento dos tabloides¹⁵ britânicos, ao observar a tabloidização a partir da estratificação da sociedade inglesa. Enquanto os jornais de referência seriam considerados para as elites, os tabloides circulariam nas frentes populares (SPARKS, 2014). Observamos uma dimensão de público bastante interessante à política e à sua proposta de manutenção de governo. Isto porque “Os tipos de jornalismo adotados são aqueles que se adequam muito bem às normas culturais daquele grupo social particular.” (SPARKS, 2014, p. 107). Segundo o autor, o modelo de escrita dos tabloides consideraria a variedade de pessoas, de suas formações e padrões de vida social, e traria um padrão discursivo que não é necessariamente subjugado a um modelo normativo de jornalismo, a partir de estratégias mercadológicas racionais bastante particulares a contextos culturais e nichos de público pretendidos.

¹⁴ Do original em inglês: “Employees with communist or fascist sympathies were initially targeted but from the onset of the second world war BBC management tried to terminate the jobs of those with ‘pacifist or defeatist views”.

¹⁵ Destacamos aqui algumas características atribuídas aos tabloides pelo próprio Sparks (2014), ao afirmar que esses jornais mostram grandes manchetes e imagens em destaque na primeira página, temáticas mais relacionadas a escândalos e crimes, ou a assuntos polêmicos ou sensacionalistas.

Talvez os tabloides estejam combinando essas questões, tanto o interesse público quanto a formação da identidade cultural. Essa pode não ser a forma ideal: pode estar em uma forma comercializada; pode ser comercializado; pode, com muita frequência, ser sensacionalizado, bastardizado, sexualizado etc. No entanto, eles podem ser vistos combinando essas coisas de um modo que é impossível para os títulos de qualidade mais estabelecidos. Então essas coisas se tornam polarizadas. Há um debate para a elite e outro debate para as massas. Isso não está destruindo a vida pública. Nós concordamos que é uma resposta a uma grande mudança na estrutura política e social dos países em desenvolvimento. Concordamos que é um tipo de jornalismo apropriado ao capital cultural de uma camada social particular. Pensamos que não há sentido significativo nos quais esses jornais de médias empresas substituem, na verdade, os jornais de elite. (SPARKS, 2014, p. 110)

As notícias que são veiculadas pelos tabloides também produzem impactos sobre a gestão da política, especialmente porque diriam respeito a dimensões particulares dos políticos – ou, no caso do Reino Unido, de membros da família real, como os escândalos e as fofocas. Esse é, também, um aspecto importante à *House of Cards* da BBC. Isto porque tanto Francis busca inserir informações convenientes nesses veículos que reverberem aos seus planos políticos, quanto busca escapar e sufocar possíveis escândalos que poderiam ser publicados neles.

Chalaby (ibid.) afirma, ainda, que o jornalismo deixa de ser visto apenas como meio difusor de informações para ser reconhecido enquanto **campo social**, como espaço onde se controla e distribui valores através de representações sociais ordenadas em sistemas. Deste modo, entendemos que o jornalismo também é um sistema de reconhecimento e é a partir de então que o jornalismo se configuraria através de capacidades de ação dentro do campo, com propósitos, métodos e estratégias próprios do seu “ritual” profissional. No entanto, enquanto construção discursiva, não se configura a partir de valores únicos ou universais.

Portanto, compreendemos que o jornalismo não é mero mediador, **é um sistema social movido por agentes que ocupam distintas posições em disputa** e que são motivados por essas posições em suas escolhas. Assim se reconhecem os seus valores, as suas hierarquias e regras, as suas rotinas e condutas, o seu discurso autolegitimador social. Reconhecemos a partir da afirmação de Chalaby (2003) outro fator importante para o desenvolvimento do modelo jornalístico anglo-americano, como as especificidades das culturas políticas em vínculo com as jornalísticas do Reino Unido e dos Estados Unidos a partir da falta de grandes restrições ao jornalismo por parte dos governos estadunidense e britânico.

Numa perspectiva sociológica, as lutas políticas eram mais facilmente enquadradas na Inglaterra e nos Estados Unidos do que em França. Naqueles dois países, as disputas confinavam-se aos limites do bipartidarismo

parlamentar. Os jornalistas podiam reclamar-se da “neutralidade”, proclamando simplesmente que não apoiavam qualquer dos partidos, e que eram “imparciais” dando a mesma atenção a ambos os partidos. Esse enquadramento eficiente da luta política facilitou o desenvolvimento de um discurso baseado nas notícias e na informação e não nas opiniões políticas. (CHALABY, 2003, p. 16)

A atividade jornalística se norteia em busca da transmissão de **fatos**, mas eles são conformados na forma expressiva das **notícias**, e correspondem ao que se idealiza como verdade. É nesse sentido que se naturaliza uma função política da mídia ocidental, enquanto a defensora dos pilares da democracia. Ainda hoje predomina em um modelo normativo de jornalismo um ideal vinculado a essa noção de **serviço público** em nome da **vigilância** do poder, em nome da derrubada de presidentes ou de políticos, como se esse fosse o principal objetivo ou o ponto alto na carreira de qualquer profissional da notícia – e isso é bastante evidente na conduta dos personagens das séries.

A partir dessa concepção presente nas séries e do que elas se apropriam das culturas políticas e jornalísticas dos Estados Unidos e do Reino Unido, trazemos a importante contribuição de Afonso de Albuquerque (2009), sobre o *quarto poder*. Para o autor, o conceito possui três usos significativos: “1) o conceito de Fourth Estate, calcado na tradição liberal britânica; 2) o conceito de Fourth Branch, cujo sentido original remete ao modelo estadunidense de divisão de poderes; 3) a compreensão do papel da imprensa nos termos de um Poder Moderador”. As três definições convergem para uma noção de poder além do governo, em nome dos cidadãos – seja como contra poder (primeira concepção), poder complementar (segunda concepção), ou superpoder (terceira concepção).

A imprensa como contra poder publicizaria temas que seriam ocultos no governo (modelo originado na Inglaterra) – base para o que se vê no jornalismo britânico na série aqui analisada; como poder complementar, a partir de sua escolha em determinar o que é ou não notícia (que é o modelo mais vigorante nos Estados Unidos) – base para o jornalismo da série da Netflix; já o superpoder, ou poder moderador, se propõe a desempenhar um papel de autoridade neutra (ibid.).

O jornalismo estadunidense se nortearia, pois, por uma noção de **independência** e **liberdade** que lhe é motivo de orgulho, especialmente por ser resguardada em lei pela Primeira Emenda da Constituição. No entanto, não há uma profunda liberdade na prática jornalística estadunidense, como nos fazem pensar os defensores da Primeira Emenda – pode não haver intervenção governamental com a censura da atividade jornalística, mas o jornalismo estadunidense se submete fortemente às limitações

organizacionais das próprias empresas de comunicação. Ou seja, seguir a Primeira Emenda não é sinônimo de ter total liberdade de expressão (VIEIRA, 2012). Vemos isso em *House of Cards*, por exemplo, na forma de regulação política do que pode ou não ser veiculado pela mídia que é feita por Frank.

Ao se apartar do partidarismo, a profissionalização do jornalismo estadunidense trouxe um valor que lhe é muito caro ainda nos dias de hoje, mesmo que seja questionável: a **neutralidade** – além da própria noção de **vigilância** (*watchdog role*). A partir de práticas, como a **confidencialidade** de declarações em off, por exemplo, ou o uso de **confirmações duplas** na checagem de fatos, além da apresentação de versões de uma mesma história, o jornalismo estadunidense se vende como neutro e imparcial. Essas condutas contribuem para consolidar a cultura ocupacional jornalística nos Estados Unidos, mas não são, no entanto, garantia da existência de imparcialidade ou neutralidade (SCHUDSON, 2007).

De acordo com Ponte Pierre (1999), a partir desse entendimento, se reconheceria “uma realidade objetiva, anterior e independente de qualquer operação racional ou subjetiva e que seria percebida passivamente em sua autenticidade.” (PONTE PIERRE, 1999, p. 12). Desse modo, haveria uma limitação do conhecimento para fins de enquadramento, tornando-o uma experiência factual, como se fossem puros e possíveis de serem transpostos em sua autenticidade. É nesse sentido, também, e aliado à noção de objetividade, que o valor de **serviço público** do jornalismo Estados Unidos se vincula à ideia de **informações precisas**.

Com relação ao Fourth Branch, Albuquerque (2009, p. 7) afirma, ainda, que “O paradoxo central é que somente na medida em que a imprensa reivindique e seja reconhecida como um agente ‘neutro’ e politicamente desinteressado, movido apenas pela técnica e pela ética profissional que ele pode desempenhar eficientemente o papel de mediador entre os três poderes”.

Grosso modo, o discurso hegemônico sobre o papel do jornalismo nas sociedades democráticas, cuja adesão social é uma condição, define-o como uma arena que, ao integrar atores e espectadores do debate público, possuiria a missão de informar sobre os fatos atuais do mundo que teriam impacto na vida do cidadão, contribuindo, assim, para o bom funcionamento da democracia. No interior de tal perspectiva, impera a convicção de que a imprensa, se não é, pelo menos deveria ser uma espécie de guardião da verdade do mundo moderno, cuja principal finalidade seria prover àqueles que vivem em sociedade das informações de que necessitam para se autogovernarem. (GUTMANN, 2012, p. 26)

Nesse tocante, é importante falar sobre o que direciona a construção da notícia, que é o que os profissionais no jornalismo consideram como **relevante**. No entanto, deve ser entendido na sua dimensão cultural.

Os americanos e os britânicos inventaram **práticas discursivas** centradas nos factos. Essas práticas discursivas podem ser identificadas como jornalísticas em virtude do seu uso ser determinado por normas e valores condicionados por aspectos regulares do campo jornalístico que emergiram na segunda metade do século XIX na Inglaterra e na América. (CHALABY, 2003, p. 8, grifos nossos)

Mesmo que se fundamente em uma conformação institucional, outros sentidos são embutidos no processo de significação jornalística. A **ética** profissional, a saber, se modifica de empresa para empresa; os destaques, as formas discursivas, o estilo, enfim, são muitas as variações sob um regime de *institucionalidade*.

As concepções acerca do jornalismo, construídas em razão de determinados contextos culturais, só adquirem status de discurso social a partir da adesão e do reconhecimento público, o que significa que, como toda e qualquer instituição, esta também depende de um discurso que a legitime socialmente. Se, no século XVIII, o jornalismo se vincula à ideia de imprensa de opinião, caracterizada pela experiência artesanal de forte influência político-partidária, a partir do século XIX, quando passa para a fase industrial e capitalista, a vocação originariamente argumentativa adquire contornos retóricos marcados pelo ideal de objetividade. Tais distintas constituições discursivas nos dizem que o caráter de instituição do jornalismo se funda num enquadramento construído culturalmente, que regula, em contextos determinados, a identidade dos seus agentes e as expectativas do público. (GUTMANN, 2012, p. 26)

Valores como a **instantaneidade** se relacionam mais com o jornalismo contemporâneo, especialmente na articulação com o ambiente online (GUTMANN, 2012). O valor de **instantaneidade** é incorporado aos poucos ao jornalismo britânico, especialmente dada a relevância da veiculação de certos assuntos durante a Segunda Guerra, para se destacar da concorrência (SILVA, F. M., 2006). Valores como a **vigilância** são indispensáveis ao entendimento da forma que a série da BBC mostra o jornalismo enquanto instituição social.

O modelo jornalístico nos Estados Unidos se agrega aos valores de **modernidade** (que também se relaciona com a atualidade) e **democracia** – daí a sua profunda relação com a política, dada à nobreza atribuída ao jornalismo político como referência. Em contrapartida, as abordagens repetitivas acabam por mostrar informações esvaziantes, já que no modelo de jornalismo estadunidense tende-se a esgotar um assunto ao máximo possível, muitas vezes em nome da audiência.

A constante tensão mobilizada por Zoe e sua posição progressista em querer se apropriar das linguagens online para um jornal impresso vão de encontro ao

enfrentamento da posição tradicionalista suscitada pelo lugar ocupado pelo jornal impresso na história do jornalismo estadunidense. Trazemos como exemplo o momento em que o chefe de reportagem Tom Hammerschmidt (Boris McGiver) xinga Zoe de “puta” após ter lhe feito a proposta de ocupar o cargo de correspondente política do jornal e, diante da negativa da repórter, ele fica ainda mais irritado, já que ele pretendia demiti-la e foi impedido pela proprietária do jornal. “As pessoas geralmente não precisam pensar quando lhe oferecem a Casa Branca, Zoe” (HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2013, 1ª temporada, episódio 4), é o que ele afirma, nos indicando um importante lugar de disputa no jornalismo entre as áreas nobres e as depreciadas.

Em uma conversa com Lucas Goodwin, Zoe hesita sobre a proposta de se tornar correspondente política, enquanto Lucas não compreende e não aceita essa posição da repórter.

Zoe Barnes: A Casa Branca é onde as notícias vão para morrer – tudo enlatado, declarações perfeitamente preparadas.

Lucas Goodwin: É um **trabalho de prestígio**, Zoe.

Zoe Barnes: Era, quando eu estava no ginásio. Agora, é um cemitério. A única coisa meio interessante que eles fazem é um grande jantar anual em que todos se auto elogiam e se associam com astros de cinema. Quem precisa disso?

Lucas Goodwin: Todos os dias, desde que começou aqui, você implorava para ser promovida...

Zoe Barnes: Meu objetivo na vida não é subir na vida dentro do “Herald” até obter meu próprio papel timbrado.

Lucas Goodwin: Alguns de nós valorizam **uma carreira em um jornal como esse**.

Zoe Barnes: Desculpe, não tive a intenção de soar...

Lucas Goodwin: Mas soou. E, a propósito, você queimou algumas etapas. Faça o que quiser, Zoe, mas se espera que eu seja seu líder de torcida e diga “recuse oferta”, continuará esperando. **Eu mataria por aquele cargo quando comecei a trabalhar aqui.**

(HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2013, 1ª temporada, episódio 4, grifos nossos.)

O lugar dessa hierarquia de vozes políticas se conforma tanto a partir do silenciamento de outras vozes, quanto da própria hierarquia institucionalizada dentro do jornalismo. A série evidencia a necessidade de experiência para ser correspondente política, como é o caso da jornalista Janine Skorsky (Constance Zimmer), mas mostra que o lugar ocupado por ela demanda tanto uma posição de enfrentamento constante, quanto uma visão de superioridade de si, de merecimento pelo cargo ocupado.

É diante da ameaça e posterior publicação do incidente com Hammerschmidt online que Zoe nos deixa ver outro lugar de disputa e tensão no jornalismo estadunidense construído pela série: o embate existente pela posição de prestígio entre jornal impresso, online e televisivo. Em cena posterior, Frank nos apresenta um

elemento dessa disputa, ao analisar as propostas de trabalho que Zoe recebia: “Continue escrevendo, mantenha a TV como bico. Você é mais do que uma telejornalista” (HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2013, 1ª temporada, episódio 5).

Apesar disso, as práticas retóricas e procedimentos discursivos, por mais que embebidos na objetividade de uma técnica mecanicista, não conseguem garantir essa aura estilística neutra e imparcial (ibid.). O endurecimento da técnica objetiva não consegue garantir uma conduta ética pragmática, é o que podemos observar, com mais clareza na contemporaneidade. Isso porque valores como a **velocidade** – que sempre existiu, ou a busca pelo “**furo**” de reportagem, são mais acentuados agora com o impulso da internet, e, muitas vezes leva a publicar primeiro e checar depois, mesmo com os devidos trâmites retóricos que visam respaldar o veículo de qualquer engano.

A **objetividade** seria o principal valor jornalístico estadunidense (SCHUDSON, 1978), mas, no entanto, vem sendo questionada ao longo dos anos, pois aos poucos se compreende a impossibilidade de neutralidade enquanto valor na produção jornalística. A **objetividade** também figura entre um dos principais valores da ideologia jornalística (SCHUDSON, 1978). Mas não é consensual à profissão a prática jornalística objetiva:

Considerando o jornalismo como "spectateur engagé"¹⁶, a Europa continental tende a ver a objetividade com desconfiança. Para o moralista, "uma certa afetação de objetividade pode até mesmo se opor à verdade [...], a objetividade que consiste em oferecer informações brutas, separadas de seu contexto, ou que coloca num mesmo plano, sem ordem nem hierarquia, todas as informações, não é, às vezes, que uma neutralidade de fachada que esconde interesses comerciais ou intenções políticas". (Folliet, 1969, p.208). (PONTE PIERRE, 1999, p. 15)

A neutralidade, no entanto, está se ressignificando, com atributos como “equidade” ou “distanciamento profissional”, ou até mesmo a própria “imparcialidade” (ibid.). Deuze (2005) reforça, no entanto, que a busca pela isenção do jornalista se dá como um reflexo de seus profissionais se tornarem imunes a críticas ou comentários e, portanto, falhando na tarefa do jornalismo em promover-se enquanto prática democrática.

Em relação aos valores que norteiam a profissão, não há aqueles que sejam totalmente universais – existem **condutas que mobilizam a atividade jornalística sob uma ordem hegemônica**. Marc Deuze (2005), por exemplo, nos mostra cinco categorias valorativas: o **senso ético**, a **objetividade**, a **imediaticidade**, a **autonomia** e o **interesse público**. Daí, então, nos voltamos para o valor da **autonomia**, que também

¹⁶ “Espectador engajado” (Tradução nossa)

se relaciona a práticas éticas independentes de tolhimentos, ao menos em tese (DEUZE, 2005). Dizemos em tese porque sabemos que os limites editoriais ultrapassam apenas restrições de tempo e de espaço – também se implicam interesses comerciais, por exemplo. Quanto mais imediatas as notícias forem, mais urgentes em serem esclarecidas.

[...] o discurso de autolegitimação se funda com base num determinado modo de conduta, princípio normativo do “como deve ser”, apropriado como parâmetro de desempenho no processo de construção da notícia. Nesse horizonte, transitam os princípios de objetividade e senso ético indicados por Deuze, que parecem legislar sobre os procedimentos que orientam decisões tomadas pelos profissionais e organizações ao longo da produção jornalística. Guerra (2008), por exemplo, aproxima a ideia de objetividade jornalística a uma espécie de método pelo qual os jornalistas conhecem os fatos. Enquanto pilar ético e técnico da instituição, a objetividade se relacionaria a técnicas cognitivas que buscam contemplar a qualidade jornalística pautada nos parâmetros de verdade e relevância (GUERRA, 2008). Pelo segundo ponto de vista, a legitimidade do jornalismo é construída em termos de função da instituição, numa espécie de convicção social do seu valor. Se, na primeira dimensão, estão princípios de conduta, nesta segunda reside o estatuto valorativo do campo, que responde pelo discurso social sobre a razão de ser do jornalismo. Nesse âmbito, estariam, nos termos de Deuze, os ideais de interesse público, autonomia e imediaticidade. (GUTMANN, 2012, p. 14)

Itania Gomes (2007) nos apresenta uma problematização interessante acerca do processo de produção do jornalismo. A autora nos leva a olhar para a notícia, enquanto interpretação dos fatos e, portanto, não o fato em si. Deste modo, vemos **que a notícia é uma forma cultural de lidar com a informação**, é um discurso, do mesmo modo como os produtos comunicacionais são formas culturais de lidar com a notícia. Assim, a notícia é um gênero do discurso, enquanto o programa jornalístico é gênero midiático. A notícia, enquanto discurso, convencionou formas e sentidos que ajudaram na configuração do jornalismo enquanto instituição socialmente reconhecida (ibid.).

Essas interpretações dos fatos perpassam **escolhas que também se orientam pelas expectativas sociais dos consumidores** – em um dado momento histórico, que, por sua vez, irão nortear a conformação dos valores-notícia. Esses valores-notícia irão se vincular ao jornalismo enquanto instituição social e implicam na responsabilidade social do jornalismo (ibid.). Vinculam-se, também, com o compromisso com o interesse público. Itania Gomes (2007) nos apresenta aos valores-notícia de referência, que orientam o fazer jornalístico e atribuem uma forma como a organização jornalística irá articular suas diretrizes institucionais e demandas da audiência. Valor-notícia, portanto, é tomado pela autora de forma diferente à bibliografia jornalística, que o define como critério de noticiabilidade interno à uma organização jornalística.

Assim, **as premissas do jornalismo devem ser analisadas dentro de um contexto profissional e cultural**, não restritos à territorialidade ou ao tempo, como entendemos ser o processo das distintas temporalidades que coabitam a cultura. Entendemos que o jornalismo é mais que um instrumento para dar informação, mas **permite construir lugares dos sujeitos no mundo**. Entende-se que há diferenças de práticas, de sistemas e de ideologia em distintos períodos e sociedade. Este seria o principal desafio de análise: compreender como se dá a conjunção entre jornalismo, cultura e sociedade. Ou seja, por mais que a cultura jornalística apropriada pelas séries se referencie em uma lógica fundamentada na ideia de valores jornalísticos, é possível perceber a sua dimensão de transformação articulada à sociedade. A forma de enquadrar também se modifica, pois demandam olhar culturalmente diversificado (ibid.). Vemos, pois, que as convenções são atravessadas por elementos de distintas temporalidades e, portanto, não são homogêneas.

Ao compreender a prática do jornalismo em sua perspectiva narrativa, entendemos a sua “condição da experiência humana do tempo” (MANNA, 2016, p. 11) e, então, “podemos compreendê-la como **mediação da história**, na medida em que nos oferece **experiências de realidades socialmente compartilhadas** e orientadas pelas modulações do tempo histórico.” (MANNA, 2016, p. 11).

Deslocamos o foco de uma compreensão frequente do jornalismo como forma de saber, em favor de uma reflexão sobre suas experiências mediadas do tempo histórico. Esse deslocamento é sutil, mas fundamental para que possamos investigar o jornalismo nas condições dinâmicas e heterogêneas de nosso ser e agir no mundo, na busca pela apreensão e pela inteligibilidade dos fenômenos na perspectiva de uma hermenêutica histórica. (MANNA, 2016, p. 12)

Ao longo desta dissertação, perceberemos como *House of Cards* também se constrói a partir dessa condição processual e contextual do jornalismo. Ao analisar as séries, podemos perceber a importância de reconhecer a conduta profissional, para além das normas e convenções que regulam a profissão. Existe o que se reconhece no escopo da profissão, entre os profissionais, e existe nessa práxis, o que escapa às regras institucionalizadas, que diferem da ritualística que envolve a sua regulação e reconhecimento social e que são motivados pelo senso de autopreservação.

1.1. “We’re part of a mutual admiration society”: entrecruzamentos entre política e jornalismo

“Somos parte de uma sociedade de admiração mútua”, é o que Zoe Barnes afirma a Frank Underwood no momento em que lhe chantageia com uma foto no seu celular, ainda no primeiro episódio da primeira temporada. É a forma como, talvez, a personagem melhor defina a relação entre os dois: de fato os vínculos entre jornalismo e política fazem parte de uma sociedade de admiração mútua. Partimos aqui para a análise de uma dimensão ampliada dos vínculos entre política e jornalismo, a partir das culturas específicas apropriadas pelas séries *House of Cards*.

De acordo com Wilson Gomes (2005), a mídia possui importância nos processos sociais, mas não pode ser tomada como decisiva, e nem pode ser subestimada. Ainda de acordo com o autor, a mídia é a responsável pela construção de imagens públicas, imagens mediadas e gerenciadas, objetivando certos fins (ibid.).

A seleção da prática jornalística acaba por hierarquizar vozes dos agentes do campo político e reproduz essa hierarquia de forma mais intensa ao permitir mais espaço a quem já tem mais voz – na busca pelas respostas oficiais do governo. Isso é parte de uma rotina da profissão que objetiva ouvir a oficialidade na relação com as demandas públicas, e acaba condicionando, também, uma prática da política a partir dessa rotina.

O noticiário pode então não ser uma amostra representativa das ocorrências, mas os jornalistas podem responder com credibilidade - e o fazem - que chegaram com os eventos e pessoas mais importantes para incluir no noticiário. O problema, é claro, é que esse foco confere tanto status quanto o fato que teria levado a ele. Os jornalistas podem criar importância e certificar a autoridade tanto quanto refleti-la, ao decidir quem deve falar sobre o que e em que circunstâncias. (COOK, 2011)

É importante destacar que aqui apresentamos a relação entre política e jornalismo a partir das suas *institucionalidades* e de suas *práxis*, mas essa articulação se figurativiza a partir das ações dos atores sociais dentro dos campos e das culturas jornalísticas e políticas. Isso merece destaque porque, assim como jornalismo e política não podem ser tomados em uma unicidade de práticas, a relação estabelecida entre eles pode se desenvolver e se transformar em medidas que não sejam totalmente conhecidas.

De acordo com Wilson Gomes (2005), na busca por visibilidade, as aparências na política seriam mediadas com a ajuda de recursos constitutivos, como a retórica ou a teatralização. Haveria aí, em especial, uma relação entre a comunicação e a política

enquanto instituições sociais, já que o exercício do poder político só é efetivo se houver a comunicação entre os indivíduos que se vinculam a essa política.

De acordo com Emanuel Barreto (2006), essa busca por visibilidade se configura a partir de uma “atitude noticiosa” (ibid., p. 12), com o objetivo de gerar repercussão. Ainda segundo o autor, a ação do jornalismo acabaria por gerar interferências na política, através de ações da prática jornalística ou de seus esforços; bem como a possibilidade de inserção dos agentes e situações políticas na notícia; ou a consequente e objetivada visibilidade. A interferência e a inserção seriam dimensões negociadas, a partir das articulações geradas pelas situações políticas.

Barreto (2006) nos afirma, ainda, que o jornalista pode se envolver na situação política enquanto testemunha dos eventos políticos, eventos esses que podem ser criados a partir de objetivos específicos e usando a imagem promovida pela veiculação noticiosa; a partir de interações formalizadoras, como as entrevistas, que também podem ser criadas para o mesmo fim dos eventos; ou pode estabelecer uma relação de fonte e jornalista.

Tanto em uma situação em que o jornalista é testemunha de um evento quanto a que ele se relaciona através de uma interação formal, o autor afirma que a situação é episódica e roteirizada. Barreto (2006) afirma que, nesse caso não existem debates, mas nós discordamos do autor. Compreendemos que os enfrentamentos e debates possíveis podem ser previstos e antecipados pelos atores políticos, envolvendo tanto o que o autor chama de simulação, quando a dissimulação – o disfarce. Já a relação de fonte estabelecida com um agente político, para Barreto (2006), seria uma instância relacionada ao jornalismo investigativo, ao incidental e ao que pode ser surpreendente, já que não é totalmente previsto. Ressaltamos, no entanto, que, mesmo essas relações incidentais, como afirma o autor, podem ser previstas e manipuladas em favor de certas circunstâncias.

Na relação com a interferência no noticioso, Emanuel Barreto (2006) destaca, ainda, a relação estabelecida pelos hábitos de convivência dos jornalistas com os políticos. Isto porque, em geral, os profissionais que atuam na cobertura da política são especializados neste setor, o que amplia o contato rotineiro com as figuras políticas, e pode interferir na forma como a notícia é construída ou veiculada. Destacamos a existência de negociações também entre os próprios jornalistas setorialistas, que, a partir desse contato diário, estabelecem à práxis jornalística atitudes que não se relacionam à normatização de um modelo de jornalismo. Todas essas circunstâncias são reconhecidas

pelos campos políticos e jornalísticos, embora não sejam institucionalizadas, e, portanto, integram os processos político e jornalístico, em seus vínculos.

O jornalismo deve ser considerado não só como uma instituição, mas também como instituição política; em outras palavras, os jornalistas são atores políticos. Isso não significa que os repórteres tenham lâminas políticas a afiar ou sigam conscientemente agendas partidárias ou ideológicas particulares. Ao contrário, o que complica estabelecer o papel político dos jornalistas é que **sua influência política pode decorrer de sua adesão a princípios de objetividade e deferência aos fatos e sua distância "custe o que custar" em relação às consequências sociais e políticas de sua cobertura**, e não a despeito dessa adesão. (COOK, 2011, grifos nossos)

A comunicação seria, portanto, própria da natureza histórica da política, e um importante meio para que a política produza sobre si a imagem pública (GOMES, W., 2005). Thomas E. Cook (2011), inclusive, afirma que o jornalismo é parte do governo, especialmente nos Estados Unidos. De acordo com Wilson Gomes (2005), a comunicação poderia exercer importante força em certos fenômenos políticos ou trazer aspectos próprios que incidem sobre a política, com usos de estratégias e linguagens próprias. As duas instituições se apropriariam de uma noção de poder que se relaciona à influência das audiências (ibid.). O jornalismo se vincularia à política a partir da sua fundamentação em cobertura de fatos, da veiculação de informações valoradas como parte do interesse público, e, portanto, articuladas às ações da política. Entendemos, assim, que as lógicas midiáticas afetam a postura e as decisões do cenário político.

Entende-se que o processo de constituição da Imagem Pública e sua funcionalidade para o campo da comunicação política abrangem diferentes níveis de formulação e mediação de ações e discursos políticos. É possível trazer à tona questões de ordem ética e estética, se a opinião pública é a Imagem Pública. Nesse sentido, as referências estão vinculadas a conceitos como aparência, carisma, verdade e realidade; imagens mediatizadas; simulações, encenações de personagens em busca de uma Imagem Pública rentável. (WEBER, M. H., 2009, p. 13)

De acordo com Cook (2011), o setor de maior prestígio dentro do jornalismo é em torno da cobertura das instituições políticas, e as séries se constroem atribuindo um enorme valor à figura do “correspondente político”.

Os governos precisam, ao mesmo tempo, lidar com as expectativas e demandas populares no que se refere aos serviços de Estado de que necessita, com a percepção e a compreensão pública do modo como se deve conduzir a coisa pública e com os formadores de opinião. Precisa empreender outro conjunto de iniciativas, nem sempre coadunável com o primeiro, voltado para a imposição da agenda pública em matéria econômica e para a produção de uma opinião pública conforme sua conveniência. (GOMES, W., 2004, p. 134)

Podemos perceber essas condições nas versões de *House of Cards* aqui analisadas. O protagonista se utiliza dessa noção de imagem pública, especial tanto ao

jornalismo quanto à política, para conquistar os seus objetivos. Percebemos, também, que os artifícios e estratégias utilizados se vinculam às culturas políticas e jornalísticas em que as narrativas se ancoram. De acordo com Wilson Gomes (2005), o político seria construído como personagem não apenas nas narrativas ficcionais, mas também durante a própria concepção da sua imagem pública. Os políticos, em geral, são escolhidos para representar¹⁷ os interesses da população, assumindo funções e papéis que demandam habilidades socialmente reconhecidas como propensas ao cargo ocupado.

Na versão da BBC, nenhum dos personagens mostrados é idealista o suficiente para escapar das convenções não normativas da política, dominada pelos seus artifícios mais escusos. É como se não pudéssemos mesmo confiar em ninguém dentro de um cenário político. O primeiro-ministro Henry Collingridge (David Lyon) é o único que se mostra disposto a negociar com o campo da política em busca de situações realmente favoráveis ao povo, mas é mostrado com profunda ingenuidade e fraqueza.

Nas duas narrativas audiovisuais, ao jornalismo se vincula uma noção de impessoalidade que, segundo Stella Serna (1997), seria comum à construção do personagem jornalista tradicional ao audiovisual. Não somos apresentados em profundidade a uma história pessoal dos repórteres que seja desprovida do desenvolvimento da história principal nas versões de *House of Cards*. O repórter nos é apresentado na relação com a sua presença ou ausência de vocação jornalística. “[...] o jornalista é antes de tudo o suporte de uma função e será visto principalmente enquanto trabalha, de preferência na redação ou no local dos acontecimentos.” (SENRA, 1997, p. 53).

Essa é uma característica distinta da literatura apresentada por Dobbs. O autor nos apresenta tanto os pensamentos como as suas motivações, na relação com a sua história pessoal e com o seu passado. O narrador onisciente de Dobbs em sua descrição não apenas nos permite ver e ouvir tudo, mas também saber de tudo. O suspense nos livros está em não prever os próximos passos dos personagens, em ser instigado, por diferentes estratégias narrativas, a querer conhecer mais daquela história, enquanto nas séries, de diferentes formas, não conhecemos todos os pensamentos do protagonista, e isso nos oculta certas possibilidades de ação. Destacamos, porém, que o recurso da quebra da quarta parede utilizada nas duas séries é conduzido para revelar os

¹⁷ Aqui entende-se o sentido etimológico da palavra “representar”, que compreende a noção de se pôr em lugar de alguém.

pensamentos de Francis, na narrativa da BBC, para nos explicar como se dá o desenvolvimento da narrativa, enquanto Underwood da Netflix não fala ao espectador para nos contar seus planos ou pensamentos, mas para comentar certas circunstâncias – o que, em alguns momentos, nos explica elementos da história.

Há uma importante noção de **poder** na versão da Netflix, tanto ao jornalismo quanto à política, que é relacional ao contexto cultural dessas instituições sociais. A noção de quarto poder atribui ao jornalismo estadunidense uma condição de poder complementar às ações políticas, em que a imprensa é “neutra” e é quem pode determinar o que é ou não notícia, embora não se questione a dependência que se estabelece com a política para a divulgação dessas informações.

A *House of Cards* estadunidense apresenta repórteres que seguem rastros, mas que são incapazes de se resguardar ou se precaver dos riscos a que podem se submeter. Enquanto Mattie Storin é representada como uma ingênua apaixonada pela fonte, consegue se mostrar profissional e reforçar o seu lado investigativo, ao gravar secretamente as conversas que tem com Urquhart. Já Zoe, por não querer necessariamente fazer um “bom jornalismo”, se subjugava totalmente às informações que Frank lhe repassa. Mesmo os seus companheiros de profissão, não conseguem se antecipar aos acontecimentos, sendo facilmente sufocados pelo protagonista.

Com o passar das temporadas, na versão estadunidense se constrói narrativamente a partir de uma noção de que a mídia possui uma influência normativa à política. À medida que Zoe começa a conquistar confiança e visibilidade, começa também a ameaçar Frank para que ele lhe entregue informações mais valiosas. A terceira temporada mostra um Frank dependente da sua imagem pública para que consiga implementar medidas que lhe proporcionem popularidade. A quarta temporada apresenta a campanha presidencial e com ela a dependência de Frank e Claire da comunicação, especialmente do jornalismo. É a partir daqui que os Underwood começam a sofrer ameaças mais diretas de revelações de suas informações mais confidenciais e prejudiciais, e é aqui, também, que somos conduzidos pela investigação de Tom Hammerschmidt (Boris McGiver) – o jornalista que perseguirá o objetivo de revelar informações ocultas dos Underwood por mais tempo na série.

Apesar de observarmos ameaças do jornalismo aos Underwood em temporadas anteriores, com as investidas das jornalistas Ayla Sayad (Mozhan Marnò) e Kate Baldwin (Kim Dickens), as ações das jornalistas foram facilmente contornadas por Frank e Claire. No entanto, Tom também não consegue acabar com a força política do

casal, já que eles conseguem se eleger, em meio a uma demonstração de “pulso firme”, ao declararem estado de guerra.

A versão britânica constrói uma política menos secreta a nós. Isto porque no período de produção da *House of Cards* da BBC, era constante na forma de estrutura das séries o didatismo da narrativa, apresentando a explicação dos pensamentos e ações em diálogos ou imagens. É assim que se configura Francis Urquhart, um narrador-personagem tão dono do espaço, nos revelando todas as suas ações. E é dele esse papel, pois é ele que articula o plano de vingança e tem o poder de nos explicar os acontecimentos, além de manipular a todos, inclusive a nós. Enquanto Urquhart é atormentado pelos fantasmas do seu passado, não há remorso em Underwood, ele não nos é apresentado com traços emocionais.

Apresentamos aqui alguns elementos que nos ajudam a compreender a articulação entre jornalismo e política, através do olhar para *House of Cards* e para as relações que ali se desenvolvem entre essas *institucionalidades*. Partiremos agora para a análise específica de elementos da materialidade que nos deixem ver como se configuram essas articulações, sempre tendo em mente a noção de que as versões da narrativa constroem realidades vinculadas às culturas políticas e jornalísticas específicas, mas que suas estratégias distintas também se relacionam a formas particulares de observar os vínculos entre jornalismo e política, nas séries e a partir delas.

1.1.1. “Is foreplay over?”: materialidades do pacto entre a jornalista e o político

“Acabaram as preliminares?”, lamenta Frank a Zoe, em seu primeiro diálogo – após muitas insinuações por olhares ou gestos dos dois. “Li em algum lugar que JFK não durava mais do que três minutos”, responde Zoe. “O que quer dizer com isso?”, questiona Underwood. “Que o tempo é precioso. Pessoas poderosas não têm o luxo de preliminares”, encerra Zoe. Esse primeiro diálogo é bastante revelador sobre a articulação desenvolvida na série entre política e jornalismo a partir desses personagens.

Na versão britânica, Francis é um político experiente, um homem com uma vasta atuação nacional e que desperta a admiração da jornalista, uma mulher mais jovem e com a carreira ainda em ascensão. Há um poderoso indicativo de uma relação

incestuosa pela insinuação do que em inglês é comumente chamado de daddy issues¹⁸. Enquanto o livro alude de forma sutil, a série da BBC escancara quando Mattie pede diretamente a Urquhart para chamá-lo de “daddy¹⁹”. Já a narrativa da Netflix mostra essa menção de maneira tênue, apenas com elementos paratextuais e algumas referências imagéticas. De todo o modo, o político experiente consegue, a partir de uma retórica convincente, o seu propósito de persuadir a jovem jornalista a concretizar os seus interesses.

Enquanto a jornalista do livro e da versão da BBC já é uma correspondente política, a repórter da versão da Netflix ainda está no começo da carreira, produzindo matérias de interesse local e que nitidamente a desestimulam, fato que a leva a almejar o alcance de uma posição de destaque no mercado. Na versão britânica, a jornalista vai até a casa do político com um objetivo, que gira em torno de encontrar respostas para compreender um aspecto específico das circunstâncias políticas ali postas, bem como para firmar um relacionamento entre eles (a princípio, aparentemente como fonte oficial sigilosa e jornalista). A versão estadunidense leva Zoe até a casa de Frank sem um propósito declarado. Ela afirma apenas que precisa de “alguém com quem possa conversar”, com o claro objetivo de sedimentar uma parceria para a divulgação de informações restritas que lhe garantam o êxito profissional, os chamados “furos” jornalísticos.

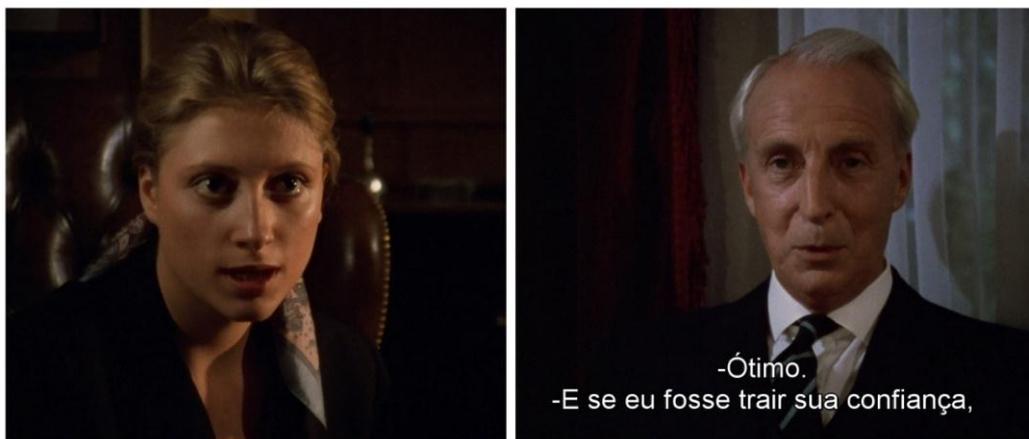
A versão inicial mostra uma Mattie mais incisiva em seu propósito, com uma abordagem mais direta e mais investigativa, enquanto nas versões audiovisuais, a jornalista abre margens para que Francis determine como irá desenvolver a relação dos dois. O livro, inclusive, apresenta um histórico de outras tentativas de contato de Mattie com Francis, dado que torna a ida dela à casa do político, por mais que não seja um comportamento dentro dos parâmetros profissionais normativos, justificável mediante a sua finalidade. A relação dos dois personagens só se torna propriamente sexual depois de corridas 287 páginas. Nos diálogos contidos no livro, no entanto, é possível saber como os personagens pensam, enquanto nas versões seriais os seus pensamentos não são materializados, senão a partir do diálogo.

¹⁸ Daddy issues, neste caso específico, é o que em português poderíamos livremente compreender como “Complexo de Édipo”. Em tradução literal, daddy issues significa “problemas com o papai”, algo que poderia ser despertado pela necessidade de admiração que a figura paterna se nega a externar. A frustração dessa expectativa, acaba por transferir a figura paterna para outra pessoa. Dizer que alguém tem daddy issues é uma forma depreciativa de se referir indiretamente a um desejo de ter a presença constante de um pai.

¹⁹ Daddy é uma abreviação afetiva de dad, que significa papai em inglês.

Analisaremos neste segmento do trabalho a cena do primeiro contato entre o protagonista e a jornalista, que acontece ainda no primeiro episódio da primeira temporada nas duas versões, para entender o tipo de pacto firmado entre eles e os sentidos que convocam para o entendimento da relação entre o jornalismo e a política. As cenas são construídas com pouca movimentação de câmera, para que o foco maior seja no diálogo. A estruturação em plano e contraplano clássico²⁰ e a montagem em *reactionshot*²¹ arregimentam a imersão do espectador, a partir da topografia da câmera que se torna coerente à própria topografia do espaço diegético. Na medida em que se aproximam de externar o secreto, a câmera se aproxima em close-up dos personagens.

Figura 3: Montagem do diálogo entre Mattie e Francis em *reactionshot*: enquanto ela fala, a vemos; quando ele responde, o vemos.



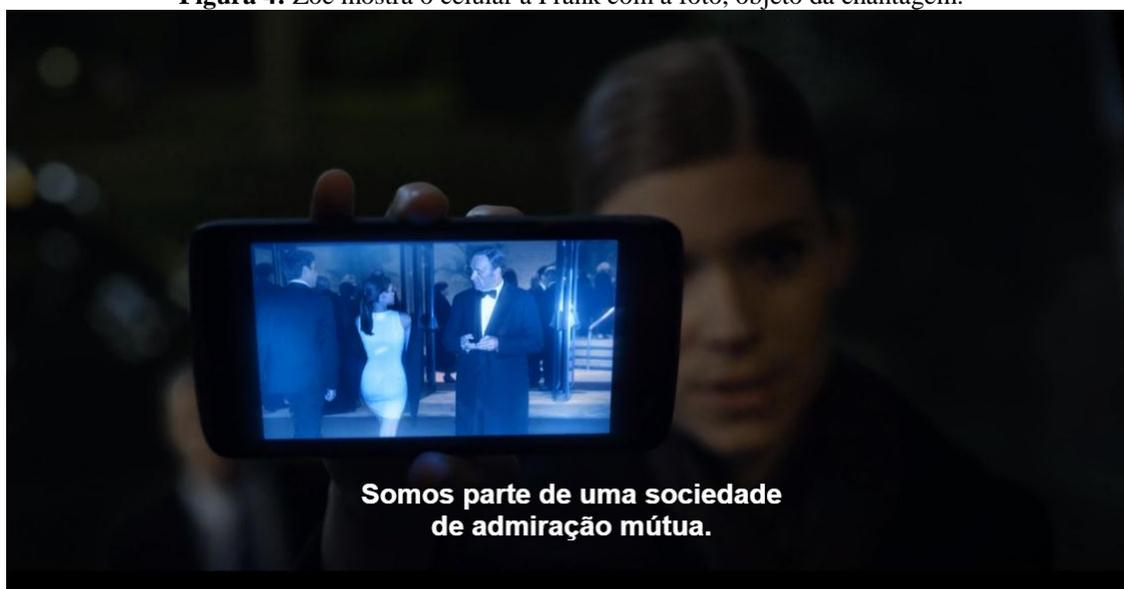
A *mise-en-scène* é construída a fim de transformar o espaço em “lugar”, a partir de uma noção de pertencimento estruturada em função da ficção. A forma como os personagens se apropriam do espaço; como Urquhart ou Underwood servem um copo de whisky à inesperada convidada, ou a forma como esta observa os espaços que até então não conhece; ou, ainda, a maneira como os personagens se movem pelo ambiente, a forma como se sentam na cadeira ou no sofá, a postura de retração da convidada em contraposição à postura de conforto do anfitrião, atribuem uma sensação de que ele é, de fato, o dono daquele lugar – quem dita as regras do que será dito e como será dito. Por que, por exemplo, o encontro não aconteceu em outro lugar que não a casa de Francis?

²⁰ A edição em plano e contraplano orienta a visualidade a partir da alternância de planos para elementos de destaque. Em um diálogo, como é o caso, é apresentado o plano de quem tem a palavra.

²¹ Com base nos postulados de Jullier; Marrie (2007), podemos depreender que a montagem em *reactionshot* irá estruturar a narrativa alternando planos que mostram a ação e sua consequência. Em um diálogo, por exemplo, primeiro mostra quem fala para, em seguida mostrar a reação de quem ouve e assim sucessivamente.

A jornalista vai até a residência do político à noite, contrariando todos os padrões normativos da conduta profissional para lidar com fontes oficiais, embora sejam parte de uma práxis jornalística não reconhecida pelo público. Ou seja, aí está arraigada a noção de que a busca é por uma fonte sigilosa: se fosse para ter acesso a uma informação oficial, era admissível uma nota encaminhada pela assessoria do político. No livro e na versão da BBC, apesar da recusa de Urquhart em tecer qualquer comentário a respeito de uma possível mudança no Gabinete do Primeiro-Ministro, Mattie o ameaça a publicar uma “história muito boa”, como ela afirma, mas que ele não iria gostar se viesse a público. Já Zoe o ameaça de forma velada com uma foto em seu smartphone de Frank olhando para as suas nádegas em um evento externo. Diante das intimidações, os dois personagens resolvem deixar a jornalista entrar.

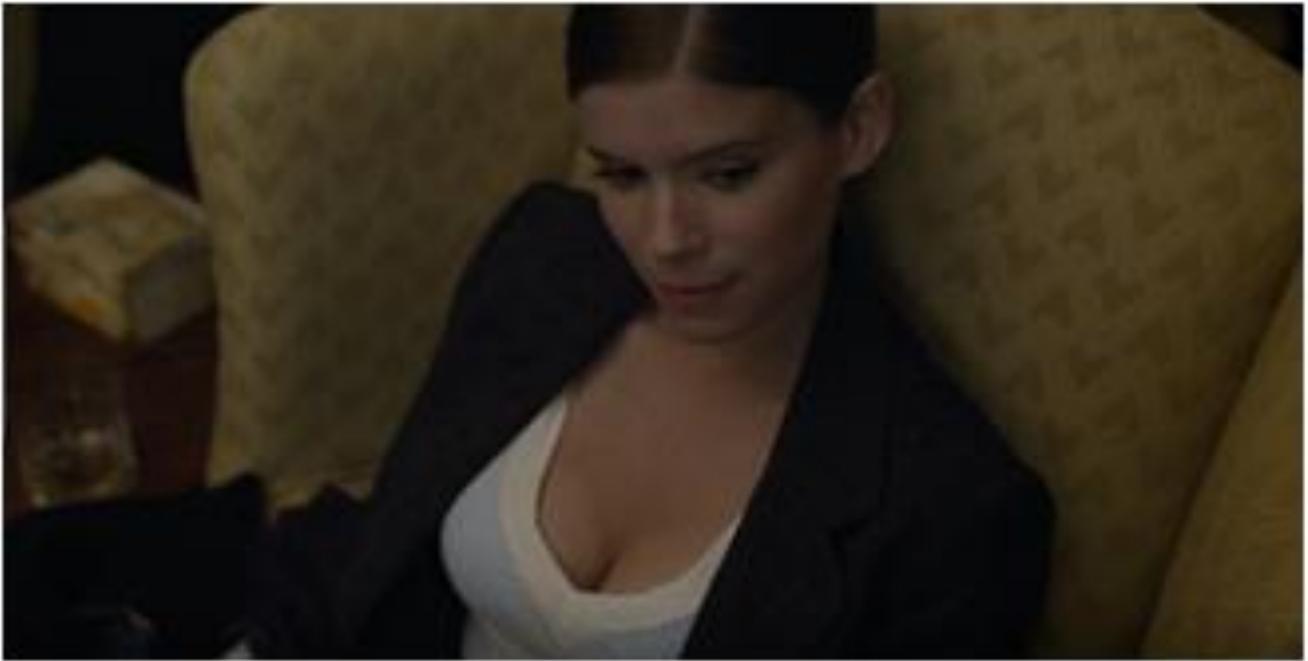
Figura 4: Zoe mostra o celular a Frank com a foto, objeto da chantagem.



**Somos parte de uma sociedade
de admiração mútua.**

A abordagem de Urquhart, no entanto, é diferente da de Underwood, a partir, também, da forma como as personagens se apresentam aos protagonistas – enquanto Urquhart trata Mattie com certo distanciamento, Underwood entra no jogo de insinuações sexuais com Zoe, a ponto de olhar para o decote, atitude induzida pela própria jornalista. Há uma nítida metáfora de depravação sexual nessa insinuação de Zoe. Por ser socialmente expurgada, em especial a políticos de grande renome, observamos nessa construção audiovisual um reforço de uma das significações da corrupção na política.

Figura 5: Câmera subjetiva em plongée simula o olhar de Underwood para o decote de Zoe.



O distanciamento de Urquhart está, inclusive, na disposição em que eles se sentam, à princípio: ela se senta em uma poltrona de frente para ele, enquanto o dono da casa senta na cadeira atrás da mesa do escritório. É à medida que vão se aproximando no diálogo que Urquhart irá, também, se aproximar de onde Mattie está sentada.

Figura 6: Distanciamento: Urquhart e Mattie conversam informalmente.



Figura 7: Aproximação: Urquhart começa a conduzir Mattie a descobrir o que ela busca compreender.



É possível observar nas figuras acima expostas, também, uma variação na iluminação das duas passagens do mesmo diálogo da versão britânica. Enquanto Mattie ainda não sabe as informações que Urquhart lhe revela indiretamente, a imagem ainda é um pouco escura. Já no momento em que há o movimento de aproximação de Urquhart até Mattie, a imagem fica mais clara, como se, agora, fosse possível enxergar, as luzes e a claridade tornam as coisas explícitas.

Tanto na obra inicial quanto na adaptação britânica Mattie faz perguntas a Urquhart ligadas às possíveis dissidências que estariam acontecendo entre membros do Partido com o Primeiro-ministro. Urquhart não lhe dá respostas totalmente diretas, mas, por meio de outros questionamentos, ele conduz Mattie a chegar às conclusões sobre o que ela lhe interroga. No próprio diálogo, Francis apresenta sentidos dados à política: as formas de se conduzir certos nomes a ocupar determinadas posições, ou a necessidade de se manter membros dissidentes dentro do partido no governo para que não se dê a aparência de desestabilidade.

Quadro 1: Comparação do diálogo posto na obra original e na versão britânica para um mesmo momento.

DIÁLOGO NA VERSÃO DO LIVRO DE MICHAEL DOBBS	DIÁLOGO NA ADAPTAÇÃO DA BBC
<p>Mattie: Você está me dizendo que há muita rivalidade e discordância dentro do Gabinete? – Ele fez uma pausa para medir bem as palavras antes de continuar num tom de voz lento, deliberado.</p> <p>Urquhart: Um grande olmo prestes a apodrecer. E quando a podridão toma conta, é só uma questão de tempo. Portanto, há algumas pessoas que, como você deve supor, estão imaginando como será a vida nos próximos dezoito meses, ou dois anos, e em que posição elas gostariam de estar se, e quando, a árvore cair. Como acontece com todas as árvores no final.</p> <p>Mattie: E por que ele não se livra daqueles que criam problemas?</p> <p>Urquhart: Porque não pode correr o risco de desagradar antigos ministros do Gabinete causando tumulto entre os deputados de baixo clero, sendo que ele conta com uma maioria de apenas 24, que poderia desaparecer na primeira querela parlamentar. Ele precisa manter tudo o mais calmo e contido possível. Não pode nem trazer o grupo mais combativo para cargos do novo Gabinete, porque toda vez que você manda um ministro novo para um novo departamento ele entra num surto de entusiasmo e quer deixar sua marca. Isso despertaria interesse de pessoas importantes da mídia, como você. De repente, descobrimos que os ministros não estão simplesmente fazendo seu trabalho, mas também promovendo a si mesmos para uma disputa de liderança que inevitavelmente deve acontecer. É um câncer. O governo é atirado num caos, todo mundo olhando paranoico por cima do ombro, confusão, desarmonia, acusações de falta de pulso... E, de repente, temos uma crise de liderança.</p>	<p>Urquhart: Certas coisas precisam ser ditas publicamente. Li o que você escreve. É muito boa. Acredito que posso confiar que seja justa e honesta. Talvez não esteja aqui tempo o suficiente para ser corrompida.</p> <p>Mattie: Obrigada. Espero nunca ser. Posso perguntar algo: se o Primeiro-ministro está vivenciando discórdia no Gabinete, não seria melhor para ele demitir os dissidentes? Colocar gente nova e política nova.</p> <p>Urquhart: Pode pensar que sim, Mattie, mas, para ser justo, não é fácil. Em primeiro lugar, ele não sabe onde está o perigo. E um turbilhão de mudanças repentinas pode parecer pânico. Esta é a visão oficial.</p>

Neste pequeno recorte vemos, em certa medida, que Mattie, enquanto profissional do jornalismo, busca retratar a informação e possui uma visão de trato

honesto e justo – uma “verdade”. Já é pela figura da política, no personagem de Francis, que vemos o lugar da corrupção, dos jogos e negociações pelo poder, lugar onde percebemos uma naturalização da imagem do político corruptível. Observamos ingenuidade e certa hipocrisia nesta visão do jornalismo aqui analisada: ao passo em que Mattie espera não se corromper à falta de ética de um modelo normativo de jornalismo, ela já se corrompe pela forma como desenvolve a sua relação com Urquhart, a quem ela, já neste primeiro encontro, demonstra admiração.

Figura 8: A direção do olhar de Mattie está em contra-plongée, o que evidencia a admiração da personagem por Urquhart.



No momento em que Mattie começa a compreender a lógica por trás do funcionamento da engrenagem política, a música que, até então na versão da BBC ainda não havia se feito presente, aparece e mostra tons de tensão, convocando a pensar que o que se revela ali é algo importante e potencialmente espúrio. A tensão é reforçada por surpreender o espectador, com uma melodia em tons graves e um ritmo demarcado, embora sem grandes sobressaltos, mas em um momento que dialoga com a conversa que ali se desenvolve.

Mattie vai embora da casa de Urquhart com todas as respostas que necessitava e com um aliado concretamente possível. A relação adúltera, no entanto, é que a série não torna claramente evidente. É possível, também, observar o tradicionalismo no espaço: a suntuosidade dos objetos nos localiza na casa de um político aristocrata britânico. Até mesmo o drink que Urquhart lhe oferece, whisky, que é uma bebida que não está na casa de qualquer pessoa, além do fato de garantir maior qualidade reconhecível após o

seu envelhecimento. Há maior variação de cores que a versão estadunidense, embora haja uma prevalência das cores escuras.

Figura 9: Objetos dourados; o vidro do copo de whisky é lapidado; vários abajures como pontos de luz; quadros de pinturas clássicas.



Figura 10: Há variação de cores - vermelho, marrom, bege, amarelo, preto e branco, com predominância dos tons terrosos.

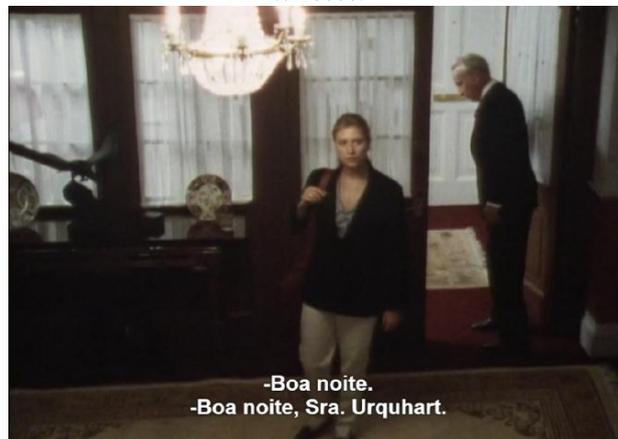


Figura 11: Zoe fala a Frank: “Protejo sua identidade e publico o que me contar. Jamais lhe farei perguntas”.



Na cena produzida pela Netflix, Zoe oferece a Frank o poder de dar as cartas para desenvolver a relação dos dois. Ela lhe afirma: “Protejo sua identidade e publico o que me contar. Jamais lhe farei perguntas.”. Frank dá a entender que é possível ter esse tipo de relação com um jornalista, ao pergunta-la porque ela considera que ele não tenha esse tipo de contrato com outro profissional. “Porque se você tivesse não teria me deixado passar pela porta”, ela responde. A série nos mostra que Zoe nem se questiona sobre o interesse que poderia haver por trás do que Frank julgaria valer como informação digna de divulgação neste acordo.

Figura 12: Frank e Zoe conversam sobre um acordo velado entre o político e a jornalista. A cena é construída em reactionshot para percebermos a reação dos dois no diálogo.



Frank Underwood: Eu tenho uma longa e bem-sucedida carreira evitando este tipo de esquema com a imprensa. Não vejo nenhuma vantagem em começar agora.

Zoe Barnes: Mas há alguma desvantagem?

Frank Underwood: Descuido, para começar.

Zoe Barnes: Prometo-lhe total discrição.

Frank Underwood: Então trata-se de confiança.

Zoe Barnes: Use a palavra que desejar.

Frank Underwood: As palavras importam, srta. Barnes. Deveria importar-se mais com elas, considerando a sua profissão.

(HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2013, 1ª temporada, episódio 1)

A fotografia na *House of Cards* da Netflix segue o mesmo padrão na maioria das cenas: tom azulado na frente do plano (ou acinzentado, a depender do contexto) e no fundo do quadro uma cor amarelada. Isto é uma marca de estilo²² que localiza a série, ambientando a noção da obscuridade e o clima de conspiração da política. A música na versão estadunidense, por sua vez, introduz o diálogo entre Underwood e Zoe. A atmosfera criada é de suspense, através de uma melodia calma, em volume baixo e sem grandes variações rítmicas, a fim de não gerar sustos no espectador. A música começa no momento da chantagem e se encerra assim que se principia o diálogo, a fim de evidenciar o que é dito ali. A música recomeça discretamente no momento em que os personagens falam sobre confiança, para aumentar o clima de tensão e o jogo de palavras presente no diálogo e se encerra apenas quando Zoe sai da casa dos Underwood.

²²Estilo para Bordwell (2008) é o sentido estrutural do filme, no caso do audiovisual, que pode ser autoral ou resultado de tradição artística. Soluções estilísticas podem conformar cânones e usos clássicos no audiovisual.

Apresentamos de diferença imagética as transformações de linguagem, impulsionadas pelas mudanças tecnológicas. A notória mudança de formato do vídeo, de 4:3 da versão BBC (com a imagem quadrada) para 16:9 da adaptação da Netflix (com forma retangular), que permite a observação de mais elementos ao redor da cena, é um dos elementos vistos. Além disso, a profundidade de campo e a distância focal²³ também podem ser maiores, dado o alcance das lentes e das câmeras contemporâneas. A imagem em HD também permite a visualização de elementos de forma mais nítida, promovendo um maior cuidado com a organização dos espaços diegéticos. Outro aspecto de importante destaque está na possibilidade de mudança de foco, um norteador significativo para a narrativa, pois é possível orientar a visualidade a certos elementos que se pretenda dar destaque.

A construção de sentido se dá, também, a partir destas materialidades audiovisuais. Elementos do roteiro, ou a performance dos atores reforçam a narrativa – o diálogo e o gestual conduzem a certas interpretações da cena em questão. Da mesma forma, os elementos estéticos contribuem para nos auxiliar nesta compreensão. As materialidades aqui expostas nos apontam para a concretização de uma construção narrativa em torno dos vínculos entre jornalismo e política enquanto instituições permeadas pelas aparências de suas ações e pelas atitudes encobertas – o que é da ordem normativa, e o que é decorrente da práxis. Vemos nas cenas analisadas uma complexificação de significação dessas instituições, que nos mostra um jornalismo parcial, embora boa parte dos seus manuais ao redor do mundo ainda passem a visão de isenção e neutralidade. A política personificada por Underwood/Urquhart na cena é apresentada como um campo de ações meticulosas e estratégicas, pensadas nos mínimos detalhes para benefícios próprios, a partir de negociatas e conchavos.

As cenas mostram uma nítida relação entre o poder e a política e entre o poder da informação e as práticas profissionais do jornalismo, que também é representada pela hierarquia material entre os personagens: Zoe e Mattie são mais jovens, inexperientes, não possuem as informações e seguem em busca delas a partir de ambições profissionais particulares; Underwood/Urquhart são políticos experientes, que já possuem o traquejo de lidar com a política e que transitam pelo meio de forma muito

²³Para Jullier; Marie (2007), a profundidade de campo é distância visual determinada pelo eixo da objetiva. Isto implica em dizer que quanto mais distante visualmente esteja um objeto de destaque na imagem, maior será a profundidade de campo. Já a distância focal seria a largura do quadro.

fácil. A idade pode ser vista, neste caso, como uma escolha narrativa que determina esta construção.

1.1.2. CouLd the IMpossiBle bE in his gRasp? – Climber: relação entre políticos e magnatas da comunicação sob a ótica de *House of Cards*

“O impossível pode estar ao seu alcance?”, é a tradução da frase que nomeia este segmento. As letras em destaque formam a palavra “Climber” – “Alpinista”, aquele que escala, em busca de alcançar o topo da cadeia alimentar. Esta é uma premissa que norteia, de certa forma, a relação que se desenvolve entre as práticas do jornalismo e da política nas séries aqui analisadas, embora se caracterizem de maneiras distintas. Já apresentamos alguns elementos que nos ajudam a entender esse vínculo entre repórter e político, mas é interessante pensar como se desenvolve essa relação entre os políticos e os magnatas da comunicação, destacando as posições hierárquicas que certos políticos possuem e os graus de interferência nessa processualidade.

Apesar de serem proprietários de empresas de comunicação, essas personalidades figuram uma relação vinculada às condições do mercado, dos lucros obtidos pelos veículos de comunicação. Na relação com *House of Cards*, percebemos o quanto isso é próprio da relação que as culturas políticas e jornalísticas em que as séries se ancoram com os valores e institucionalidades em torno das instituições sociais. Optamos por analisar uma cena bastante significativa da versão britânica que nos leva a entender esses sentidos: o diálogo mais direto entre Benjamin Landless (Kenny Ireland) e Urquhart, sobre as ações que devem ser tomadas pelo magnata da comunicação na divulgação de notícias. Não encontramos em todas as cinco temporadas da versão estadunidense uma cena com a mesma representatividade. Isso já nos mostra um indicativo valioso sobre o entendimento que se tem do jornalismo estadunidense como instituição social, já que o senso de autopreservação extrapola na série, levando a narrativa a não indicar que haja corrupção nas empresas de jornalismo, além daquelas que se relacionam apenas com as dimensões individuais e pessoais, de que a falha estaria no caráter e não num contexto maior.

A única personagem proprietária de algum veículo de comunicação (uma rede de jornais que inclui o *Washington Herald*) que aparece na versão da Netflix é Margaret Tilden (Kathleen Chalfant). A série a apresenta transitando entre as lógicas do mercado e a responsabilidade do jornalismo. Margaret aparece apenas em momentos chave da

narrativa, quando é necessário ao veículo tomar alguma decisão importante. E é uma personagem que localiza uma cultura jornalística muito voltada à ideia de nobreza e de enfrentamento/coragem, ao prospectar sempre a dignidade do jornal, a credibilidade frente ao público, e a correção das práticas profissionais. A personagem é inspirada na proprietária real do *Washington Post*, Katherine Graham.

Em 1971, durante o governo de Richard Nixon nos Estados Unidos, o jornal *The Washington Post* tomou uma decisão difícil e cheia de riscos. Resolveu passar por cima de uma determinação judicial e publicou uma série de relatórios ultrassecretos. Os documentos, que ficaram conhecidos como Papéis do Pentágono, revelaram mentiras sobre a participação dos americanos na Guerra do Vietnã. [...] O editor executivo do *Post*, Ben Bradlee, vivia o auge de uma batalha pessoal com o editor do *Times*, A.M. Rosenthal, pelas melhores manchetes e coberturas. Bradlee estava se sentindo passado para trás, porque o informante Daniel Ellsberg havia vazado as informações para a concorrência. Ele sabia que a publicação daquelas revelações teria importância histórica. Queria pôr as mãos nos documentos de qualquer jeito [...]. Bradlee também precisava convencer a dona do jornal, Katherine Graham, Kay, a publicar os papéis, arrostando o perigo da ruína financeira. O jornal vinha perdendo dinheiro e preparava o lançamento de ações na Bolsa de Valores para tentar se recuperar. Kay, que assumira o jornal depois da morte do pai e do suicídio do marido, bancou a publicação, com a convicção de que “a qualidade gera lucro”. (FINCO, 2018)

O primeiro episódio em que Tilden aparece é o quarto da primeira temporada. Enquanto Zoe conseguiu a fama que ambicionou com as matérias exclusivas que produziu, ao conceder muitas entrevistas a telejornais e outros veículos, despertou o descontentamento de Tom Hammerschmidt, seu chefe. Em uma ligação para Tilden, Tom afirmou querer demitir Zoe, pela falta de respeito dela à sua autoridade, mas Tilden se opõe. Ele insiste que Zoe desobedeceu às regras que fundamentam a prática profissional, mas Tilden permanece firme em sua decisão. Enquanto proprietária do jornal, é dela a palavra final, para a irritação de Hammerschmidt.

E é aqui que Tilden mostra a sua personalidade forte, com uma decisão incisiva, mesmo que contrarie o que deveria ser normativo na conduta jornalística de Zoe. Em parte do diálogo, Tilden afirma: “Não precisamos de gente que siga as regras, Tom. Precisamos de pessoas com personalidade. Queremos a cara de Zoe, sua energia. Nós a queremos na TV tanto quanto possível. Ajuda-nos a receber atenção.” (HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2013, 1ª temporada, episódio 4). Nesse momento, Tilden nos apresenta uma preocupação mercadológica com o seu jornal, ao desmerecer a hierarquia no jornalismo para tentar garantir visibilidade para o seu jornal.

A última aparição de Tilden, porém, nos apresenta um contraponto a essa postura mercadológica. Ao penúltimo episódio da quarta temporada, em plena campanha eleitoral do casal Underwood, Tom conseguiu obter informações bastante

comprometedoras a Frank, e consulta Tilden sobre a publicação da matéria. Após questionar o seu advogado sobre um possível comprometimento legal ao seu jornal, Tilden confirma a necessidade de publicação. Enquanto o advogado questiona sobre o momento de publicação, ao duvidar da oportunidade em meio à eleição presidencial, Tom é incisivo ao afirmar que aquele era o período ideal, tendo a concordância de Tilden: “Vamos bater enquanto ele está distraído” (HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2016, 4ª temporada, episódio 12), a dona do *Herald* afirma.

Essa situação diegética já nos permite observar que a posição ocupada por Tilden é flexível, dependendo do momento e da sua necessidade de ação. Nesta circunstância, era imperiosa a importância da publicação da matéria, mas essa atitude ocupa um engajamento político de disputa e enfrentamento a Underwood. É desse lugar que a personagem é posta a refletir tanto sobre a situação mercadológica de seu jornal, ao se resguardar de possíveis retaliações judiciais, quanto da posição no campo jornalístico, ao assumir uma responsabilidade de veicular informações de bastante interferência nos acontecimentos que se desenvolveriam a partir dali.

Já a versão britânica apresenta na materialidade uma visão um pouco mais complexificada da relação entre o jornalismo e a política, já que existe uma noção de que essas instituições sociais não se conformam totalmente nos parâmetros que as regulam. A cena aqui analisada é uma parte do segundo episódio da primeira temporada. Urquhart oferece uma tradicional festa em sua residência, aos colegas de partido e a alguns jornalistas – demarcando a proximidade entre as práticas dessas duas instituições. Landless aparece de supetão na festa e, como de costume, começa a agir de forma grosseira e arrogante com todos ao seu redor, especialmente com Urquhart, negando as convenções e os rituais que envolvem o cenário político.

Figura 13: Landless fala com Urquhart em tom de cobrança.



Ouçã, eu coloquei toda a rede de jornais a seu favor,

Benjamin Landless: Ouça, eu coloquei toda a rede de jornais a seu favor, e você ainda consegue estragar tudo.

Francis Urquhart: Ben, não podemos conversar aqui. As paredes têm ouvidos.

Benjamin Landless: Dane-se! Não viajei 300 km por causa dos canapés.

Landless questiona a Urquhart sobre a situação de Henri Collingridge e como a sua rede de jornais irá se posicionar em relação ao andamento político do Partido Conservador, de uma forma que indica que ele e o partido lhes devem algo. Ele arrasta o anfitrião para conversar no banheiro, enquanto urina, numa clara analogia a um diálogo escuso e sujo e em um ambiente que não é convencionalmente apropriado para tal.

Figura 14: Urquhart se surpreende por ser conduzido tão bruscamente ao banheiro e por perceber que Landless conversa com ele enquanto está urinando.



Figura 15: Landless conversa com Urquhart enquanto urina, e chama o primeiro-ministro de “aquele idiota impotente”



Ao afirmar que uma de suas repórteres, Mattie Storin, havia descoberto algo que incriminaria o partido, Landless tranquilizou Urquhart ao dizer que não iria publicar, sem saber que aquilo fazia parte dos planos de Urquhart. Landless se referiu a Collingridge como “aquele idiota incompetente”, devido a ingenuidade e a tentativa do até então primeiro-ministro exercer o seu mandato sem tantas estratagemas políticas.

Figura 16: Momento em que Urquhart revela suas intenções a Landless. Urquhart se senta ao lado dele, demonstrando equidade na conversa.



Benjamin Landless: E como eu fico? Quero comprar a Transglobal Newspaper. Quero comprar duas regiões da ITV. Na época de Maggie, eu sabia de tudo. Tudo na mesma direção, todos defendendo a fronteira da liberdade. Tudo estava disponível. Ninguém perdendo, ninguém sabendo perder. Agora meus advogados estão falando em “Comissões de Monopólios e Fusões. E este governo não quer me ajudar depois de tudo que eu fiz porque não tem culhões. Diabos, Francis! Em que tipo de país não se pode gastar o dinheiro como se quer? [...] O que vamos fazer a respeito?”

Francis Urquhart: Dispensar Collingridge.

Benjamin Landless: Puta merda! Você está falando sério, não está?

Francis Urquhart: Esta crise de confiança não é sobre diretrizes, é sobre liderança. Gosto muito de Henri Collingridge e o respeito de muitas

Figura 17: Landless e Urquhart começam a compartilhar a bebida, e os planos.



maneiras, mas este país precisa de um líder forte de direita com coragem de defender a liberdade.

Benjamin Landless: E aumentá-la.

Francis Urquhart: Exato. É assim que a Europa toda está fazendo. Este continuava a ser um país digno de heróis, Ben. [...]. Queremos um líder que esteja preparado para soltar os cães da coleira.

Benjamin Landless: Nos dar espaço para respirar, sim?

Neste momento de confiança, percebemos que Landless e Urquhart já estão sentados juntos e já compartilham a bebida. Urquhart se coloca para Landless de forma bastante sutil, sem pedir que o magnata destrua a imagem de Collingridge, mas a conversa caminha para esta conclusão. Tampouco Francis se oferece como substituto possível ao primeiro-ministro, mas a sua postura conduz Landless a crer nisso. Pelo silêncio de Landless nas temporadas subsequentes, parece-nos que Urquhart atendeu a todas as suas exigências.

O protagonista ainda esconde suas reais intenções, menciona o nome de outro político como possível sucessor, para que seus objetivos pareçam mais genuínos. No entanto, ele se mostra capaz de ajudar Landless no que ele precisa, ao afirmar que garantiria que a papelada dele não ficaria estacionada. E é assim que eles selam esse contrato de cooperação, de forma velada. É nesse momento que Urquhart nos olha, e sem dizer qualquer palavra, demonstra-se satisfeito com esse pacto.

Figura 18: Landless e Urquhart selam o acordo.



Figura 19: Urquhart revela-nos a sua satisfação na conclusão da conversa.



Percebemos que há no universo diegético um contexto em que é possível existirem negociatas em benefício próprio, que envolvam também a prática jornalística, e não apenas a política, como se fosse algo naturalizado. *House of Cards* aqui acaba por construir uma realidade em que é possível se complexificar a tradição de uma visão enrijecida do jornalismo, especialmente na relação com a política. Mas não é a prática política que irá subverter o jornalismo, é como se o movimento fizesse parte do jogo a ambas. Apesar de serem necessárias convenções a nortear essas instituições sociais, as próprias transformações na situação histórica podem mover a mudanças nas formas de expressão. À política, no entanto, parece ser mais fácil atribuir um discurso de naturalização da corrupção, mas as próprias narrativas nos demonstram que esse cenário pode se modificar.

Importante ressaltar que a figura de Landleless está mais associada a um contexto mercadológico do que jornalístico, embora estejam figurativamente relacionados. Na relação com a política institucional, o diálogo com empresários seria recorrente e relacionado a negócios, embora a questão aqui seja o fato de que as consequências das negociações estejam implicadas na produção da notícia e no direcionamento de certos assuntos forjados a interesses particulares. O lobby²⁴, por exemplo, é uma prática institucionalizada nos Estados Unidos. São ações que, embora não se relacionem ao modelo normativo de jornalismo, se configuram na práxis cotidiana desta instituição.

²⁴ Definição: “Atividade de pressão de um grupo organizado (de interesse, de propaganda etc.) sobre políticos e poderes públicos, que visa exercer sobre estes qualquer influência ao seu alcance, mas sem buscar o controle formal do governo.” (DICIO)

II. “THE ROAD TO THE POWER...”²⁵: Convenções e transformações – BBC e Netflix

Política exige sacrifício. Sacrifício dos outros, é claro. O que quer que um homem possa alcançar sacrificando-se pelo seu país, sempre há mais a ser ganho permitindo que os outros o façam primeiro. Como diz minha mulher, timing é tudo. (DOBBS, 2014, p. 33)

1. “WE ARE NOTHING MORE OR LESS THAN WHAT WE CHOOSE TO REVEAL”: Reflexões sobre matrizes, lógicas e formatos

“Nós não somos nada mais, nada menos, do que escolhemos revelar. O que eu sou para Claire não é o mesmo que sou para Zoe” (HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2013, 1ª temporada, episódio 7). Esta é a frase que traduz e dá continuidade à citação-título deste segmento. Escolhemos trazê-la para indicar exatamente a proposta analítica deste trabalho, em especial desta seção: aqui observaremos as concepções produtivas, suas referências e lógicas, para entender que *House of Cards* é parte do que se escolhe revelar sobre as culturas políticas e jornalísticas.

Trabalharemos aqui com os aspectos mais gerais do nosso olhar para a relação entre as *Matrizes Culturais*, os *Formatos Industriais* e as *Lógicas Produtivas* na análise das séries. Vale destacar o nosso uso do conceito de *representação*, de Stuart Hall (2016), pois nos permite compreender que as séries não falam de uma realidade fora delas, mas sim deixam ver como é possível construir realidades a partir da forma como os produtos culturais são discursivizados. Para Hall (2016), a representação conecta o sentido e a linguagem à cultura. Representar, então, significaria **usar uma linguagem para significar coisas**, para produzir sentido. E cada linguagem, portanto, produz diferentes discursos. Assim, a linguagem é usada para expressar algo sobre o mundo, sendo parte de um processo de produção e compartilhamento dos significados.

Em níveis gerais, observamos nas narrativas *House of Cards* uma construção estratégica de proximidade tanto com eventos e pessoas reais, quanto com realidades reconhecíveis. Isso é parte de uma construção discursiva proposta pelas séries para criar, pela familiaridade, um reconhecimento mais aproximado com os universos políticos e jornalísticos retratados – não é uma condição de espelho da realidade, mas um modo de criá-la.

²⁵ Frase proferida por Frank Underwood, na segunda temporada da série americana. A frase continua: “[...] is paved with hypocrisy and casualty. Never regret.”. A frase é traduzida: “O caminho para o poder está coberto de hipocrisia e casualidades. Nunca arrependimento”. (HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2014, 2ª temporada, episódio 9).

A construção técnica deriva em modulações estruturais, em estilos e gêneros. Entendemos o gênero como uma estratégia de comunicabilidade (MARTÍN-BARBERO, 1995) enquanto tal, direciona uma escritura e uma leitura. Ainda que tenha uma formação estável e que seja socialmente reconhecível, o gênero tem características dinâmicas a partir da processualidade de vivências e de transformações. Deste modo, Mittell (2001) o entende numa dimensão fluida e coerente.

O gênero considera aspectos textuais dos produtos audiovisuais em sua articulação com o contexto cultural – ele irá organizar o mundo em elementos socialmente reconhecíveis e, portanto, se referencia a práticas de produção de sentido. Portanto, não se restringe a uma categorização, mas sim “dá conta de um processo cultural que envolve disputas de valor e de sentido” (GOMES e VILAS BÔAS, 2015).

O conceito de gênero se torna tanto mais importante quanto mais o contexto midiático parece marcado por múltiplas estratégias de convergência, em que gêneros, processos e produtos televisivos tradicionais convivem com uma crescente hibridização das produções, em que novos formatos de programação são experimentados, em que outras apropriações da audiência se configuram, contexto que demanda de nós, analistas, críticos, profissionais, telespectadores diferentes modos de apreensão da nossa experiência comunicativa. (GOMES e VILAS BÔAS, 2015, p. 110)

O gênero é, portanto, uma prática discursiva, uma formação discursiva, que, ainda sob uma regularidade, possui uma condição heterogênea. Os enunciados em torno do entendimento de um gênero são, também, constituidores desse gênero (MITTELL, 2001). Nesse sentido, não são apenas os textos televisivos que irão configurar um gênero, mas sim todo o complexo processo em que ele circula – na produção e na recepção. De acordo com Gomes (2011), o gênero pode ser colocado no centro do mapa das mediações e ser um ponto de interseção entre os eixos sincrônico e diacrônico. Os produtos são, então, fruto de uma *Matriz Cultural* que é um cenário múltiplo e complexo. Ela parte de um lugar comum à obra original para possibilitar pluralidades subjetivas que se configuram a partir das mediações culturais.

Uma análise a partir de um olhar para os gêneros nos permite reconhecer relações sociais e históricas vinculadas à produção de formas culturais específicas. Também permite observar regularidades e aspectos específicos que nos dizem da ideologia, dos valores, das normas ali empreendidas e nos leva a observar que as estratégias de comunicabilidade ultrapassam a decodificação. É possível reconhecer, também, que o espectador busca essa interação com um programa sob suas expectativas de gênero.

Se pensarmos nas obras homônimas *House of Cards*, percebemos que as regularidades constituidoras dos produtos enquanto gênero série televisiva não garantem

conformidade das formas de produção. Apesar de partirem de um ponto comum, as obras se distanciam tanto em tempo e em espaço, quanto em relação à cultura que as faz circular. Como exemplo, trazemos características televisivas tradicionais que a série da BBC possui, que remontam à sua identificação, como o uso recorrente da frase bordão do personagem (“Você pode supor isso, eu não estou em posição de comentar”²⁶) ou a presença constante da música tema costurando a narrativa.

A partir dessas concepções, entendemos que o processo de adaptação de *House of Cards* parte de uma premissa básica, mas se compõe a partir de distintas estratégias. As atribuições de gênero que irão configurar essas características técnicas, estéticas e estilísticas diferentes, em torno de uma promessa enquanto estratégia de comunicabilidade, irão se referenciar a elementos próprios de uma cultura e a um referencial de reconhecimento social. As séries televisivas *House of Cards*, como quaisquer outras, são **formas culturais de lidar com uma narrativa**. Portanto, se constroem a partir de lógicas produtivas da televisão, mas também às culturas políticas e jornalísticas as quais se articulam.

Em complementaridade ao entendimento dessa criação de realidades produzida pelos universos ficcionais, trazemos o conceito de *verossimilhança* utilizado por Jacques Aumont (2006), que nos apresenta uma concepção que não garante a reprodução fiel no audiovisual de uma realidade existente, mas sim a um desenvolvimento coerente na composição da ficção. Ainda segundo o autor, a verossimilhança estaria relacionada à credibilidade, mas se constitui como um processo ativo e consciente. Irá depender das estratégias narrativas e dos esquemas interpretativos, constituindo, portanto, uma **composição transtextual** que depende de motivações internas da narrativa e de quadros de referência – e aqui incluímos que estão associados às *Matrizes Culturais* partilhadas.

Aspectos extra-diegéticos possuem interferência neste processo, pois podem nortear as expectativas da espectralidade. Aumont (2006) afirma que o texto ficcional é um sistema simbólico que dá sustentação à plausibilidade da ficção, mas que depende de uma relação da obra com o contexto. Interpretamos também o texto ficcional como formação discursiva. Desta forma, os sujeitos podem produzir textos particulares, embora operem nos limites de um estado de conhecimento, que está condicionado a um período e uma cultura.

²⁶ Do original em inglês: “You might very well think that, I could not possible comment”.

É nisso que as produtoras de *House of Cards* se baseiam para a concepção das séries, ao aproximar aspectos da realidade com a ficção, especialmente a partir das culturas políticas e jornalísticas. Além disso, a construção ficcional existe enquanto obra fictícia, mesmo que opere como mediadora para pensar as culturas. Nesse sentido e complementar ao conceito de verossimilhança, evocamos o entendimento de suspensão voluntária da descrença (ECO, 1994; COLERIDGE, 2004; FRAGOSO, 2014). Ao consumir um produto ficcional, o espectador compreende se tratar de uma obra que passa por estratégias narrativas inventadas, adentrando em um universo diegético. Os criadores da narrativa constroem uma realidade que visa direcionar a percepção da audiência para tornar críveis e justificáveis as regras daquela estória. Assim, o espectador aceita as premissas apresentadas pela obra mesmo que sejam impossíveis de acontecer na vida real. Sustentados pela verossimilhança, o espectador se abstém de julgamentos em troca da enunciação audiovisual.

Sobre a fruição dos produtos midiáticos, é importante frisar que a suspensão voluntária da descrença não acontece necessariamente porque transferimos sentimentos particulares aos produtos ou porque nos identificamos com as histórias narradas. Não há um abandono da criticidade durante a imersão, não há ausência de crença ou estagnação, mas sim uma **ação voluntária, intelectual, racional**, que é aproveitada pela criação narrativa. No caso de *House of Cards*, esse movimento se estabelece para pensar os próprios contextos das culturas políticas e jornalísticas a partir de sentidos em torno dessas instituições sociais. Isso não significa deixar-se levar pela ilusão, mas sim estabelecer um **acordo com a audiovisualidade** e exercer a própria capacidade criativa.

Isso se reforça na construção narrativa de *House of Cards* pelo fato do produto ser uma adaptação. Na fruição audiovisual, ao produzir narrativas adaptadas, é recorrente o uso da verossimilhança para estabelecer um olhar, interpretadas a partir de uma noção de fidelidade à obra original, embora isso esteja mudando entre as obras contemporâneas, em que haveria uma multiplicidade de diálogos e intertextualidade (SILVA, 2014). No entanto, para Umberto Eco, a “adaptação constitui sempre uma tomada de posição crítica – mesmo que inconsciente, mesmo que devida a uma imperícia e não a uma escolha interpretativa consciente” (ECO, 2007, p. 394-395).

House of Cards é um exemplo de adaptação. Passou do livro para a televisão, e da televisão para o *streaming*, mas as mudanças não se restringem apenas às diferenças de formato ou meio. As histórias passaram por mudanças de discurso e nos deixam ver como as transformações e continuidades operam nas formas expressivas. Nesse sentido,

é especial destacar, por exemplo, que história se configurou a partir de alterações dos sistemas e cenários políticos – do parlamentarismo para o presidencialismo; de mudanças nos modelos de jornalismo; mas, especialmente, de transformações das espacialidades e temporalidades. Marcel Vieira Silva (2014), a partir do estudo das adaptações de obras de Shakespeare para o cinema brasileiro, reflete sobre os “envolvimentos interculturais” (SILVA, 2014, p. 38) que decorrem do processo adaptativo e o que ele denomina de “adaptação intercultural” (SILVA, 2014, p. 38).

[...] afinal, o que é uma adaptação, esse fenômeno que participa constantemente da realização e do consumo de objetos e experiências artísticas? Na sua definição preliminar mais corriqueira, adaptação é uma obra realizada diretamente a partir de outra, oriunda de um meio diferente. Isto é, um quadro adapta um poema, um romance adapta uma peça, uma escultura adapta uma canção, um videogame adapta uma graphic novel, e assim por diante. Dessa maneira, o ato de adaptar – conforme a própria metáfora biológica a que o nome se refere – consiste em **uma mudança de habitat** (do aquático ao terrestre, do livro à tela), que **exige transformação para que possa sobreviver**. [...]. Ou seja, a história tende a ser basicamente a mesma, mas os meios são diferentes (livro e filme). Embora essa definição já indique caminhos para compreender o fenômeno, sua abrangência muito ampla impossibilita a percepção das variáveis (motivos, procedimentos, estilos, recepção etc.) envolvidas no processo como um todo. Uma definição mais profunda é necessária, **que seja acurada o suficiente para dar conta dos diferentes tipos de obras adaptadas, e precisa o bastante para atentar a todas as variáveis que participam, produzindo e consumindo, do processo em todas as suas dimensões**. Uma definição que **se adeque tanto à nossa idiosincrasia acerca dos fenômenos artísticos, quanto às inovações sempre constantes no campo** [...] (SILVA, 2014, p. 39-40, grifos nossos).

Portanto, para o autor, observar e analisar uma adaptação não se trata de verificar quais elementos se repetem ou quais se modificam (a fidelidade ou a traição), mas sim **perceber o diálogo com a cultura e com o processo de mudança**, que irá produzir novos objetos, com unicidade e propriedades específicas. Deste modo, a validade de uma adaptação se sustentaria pela **maneira como o realizador insere o texto-fonte numa estrutura própria da linguagem** e, portanto, algo deve ser preservado: “o espírito” do texto (SILVA, 2014), os elementos primordiais à narrativa. No entanto, esse “espírito” ou “essência”, segundo Silva (2014) são muito abstratos e baseados apenas em uma sensibilidade estética, que é, portanto, variável.

Com o conceito de “adaptação intercultural”, Marcel Vieira Silva (2014) nos apresenta a uma produção que é **fruto de um entrecruzamento ou um diálogo entre várias culturas**. Ao afirmar porque escolheu o termo “intercultural” ao invés de multi ou transculturalismo, Marcel Vieira Silva (2014) afirma que “quando tratamos dos processos adaptativos, ocorre que, em geral, temos apenas duas matrizes culturais em

contato (a do texto-fonte e a do filme adaptado), o que privilegia o uso do prefixo inter (entre), ao invés dos prefixos multi (vários) e trans (através de).” (SILVA, 2013a, p. 58). Frisamos aqui que a noção de interculturalidade mostrada pelo autor está atrelada a uma análise entre produtos, e que o conceito de “matrizes culturais” explorado por ele é, portanto, diferente do que exploramos ao longo deste trabalho. Vemos como elementos fundamentais da cultura, “em momentos sócio-históricos específicos influenciam nas escolhas estilísticas e linguísticas feitas no processo de adaptação.” (SILVA, 2013a, p. 58)

É aqui que correlacionamos o estudo das adaptações interculturais, apresentado por Marcel Silva, à hipótese cultural de Estrutura de Sentimento, de Raymond Williams (1979). Observam-se na constituição de uma cultura componentes de distintas temporalidades que coabitam a transitoriedade do processo cultural, como elementos que são vividos socialmente, e se expressam nas formações culturais articulando o passado-passado, passado-presente, presente-futuro. Williams (1979) usa o conceito de hegemonia gramsciano para compreender a cultura como um campo de forças que se tensionam e formam uma totalidade complexa.

Na tessitura diegética audiovisual se acoplam sentidos de muitos sujeitos, que carregam experiências, referências, multiplicidades diversas. Como vimos, não há total dispersão nessa intertextualidade: existem rotinas reguladoras nos processos geradores dessas práticas sociodiscursivas. Aliás, vale ressaltar que a produção é cíclica, não há uma finitude concreta a ser observada, já que a cultura visual é fruto de partilha socializada, mas que guarda relações do sujeito com o mundo.

2. A “TITIA BEEB”: o eixo diacrônico e as *Lógicas de Produção da BBC*

Nossa missão:

Enriquecer a vida das pessoas com programas e serviços que informam, educam e entretenham.

Nossa visão:

Ser a organização mais criativa do mundo.

Nossos valores:

- A confiança é a base da BBC: somos independentes, imparciais e honestos.
- O público está no cerne de tudo o que fazemos.
- Orgulhamo-nos em oferecer qualidade e valor para o dinheiro que o público investe.²⁷ [...]

(VALUES, INSIDE THE BBC, BBC.CO.UK, tradução nossa)

²⁷ Do original em inglês: “**Our mission:** To enrich people's lives with programmes and services that inform, educate and entertain. **Our vision:** To be the most creative organisation in the world; **Our values:** • Trust is the foundation of the BBC: we are independent, impartial and honest.; • Audiences are at the heart of everything we do.; • We take pride in delivering quality and value for money. [...]”

Para entender melhor o “caminho para o poder”, é necessário buscar compreender as lógicas produtivas empreendidas na concepção de *House of Cards* e sua relação com os movimentos diacrônicos. Isto porque esses movimentos nos permitem compreender as produções hegemônicas e as resistências a elas. Voltamos a afirmar que a observação histórica aqui detalhada não dá conta de todo o movimento de disputas e resistências, que caracterizam qualquer processo cultural. Convocamos do contexto elementos que nos ajudam a entender a produção de sentidos em torno dos vínculos entre culturas jornalísticas e políticas em *House of Cards*, mas entendemos que há uma complexidade maior do que é aqui explorado.

A *British Broadcasting Corporation* – BBC é uma rede de emissoras públicas de rádio e televisão que iniciou suas atividades em 1936, e que possui atualmente largo alcance no mundo – com canais de entretenimento, documentário, jornalismo. A BBC foi o primeiro canal de TV do mundo (CERQUEIRA, 2014), e teria surgido com a missão de contribuir para a unificação de uma cultura britânica. E assim se consolidou no mercado, especialmente a partir da memória afetiva dos consumidores. Não é à toa que o irônico apelido dado à emissora é “Auntie Beeb” – “Titia Beeb”, uma expressão que remonta ainda à década de 1950, mas sem origem definida²⁸. Uma “titia” que pode ser arrogante, “sabe tudo”, que pode censurar, disciplinar e educar – parte das missões da empresa, mas que também tem credibilidade e proximidade, como um membro da família. Afinal, “Auntie knows best, dear²⁹!”, como nos diz um dito popular britânico. Durante 18 anos a BBC foi a única emissora de televisão no Reino Unido, ganhando concorrência após o surgimento da *Independent Television* (ITV), primeira rede de TV comercial, apenas em 1954 – muito por conta de pressões globalizantes.

O primeiro livro que inspirou as séries surgiu de uma insatisfação do autor com o seu trabalho na política – ele era Conselheiro Sênior de Margaret Thatcher em 1987.

²⁸ O site do jornal The Guardian promoveu um debate sobre a origem da expressão. Uma das hipóteses era de que teria se originado a partir da visão jornalística em que a BBC se enquadra, especialmente por causa dos anos de fundação da BBC, em que os administradores da empresa eram, em sua maioria, de classe média ou alta, e demonstravam diariamente que sabiam o que era melhor para os espectadores. As respostas contidas no site apontam em torno da BBC uma imagem de referência, puritana, refinada e aconchegante enquanto empresa de comunicação, em oposição à sua concorrente mais rica, a ITV. Os críticos teriam apontado para a “síndrome da ‘titia sabe mais’”, ao se referirem à falta de diálogo e aceitação de críticas da empresa, algo que, segundo a discussão, poderia ter reforçado o uso da expressão. Ver: <https://www.theguardian.com/notesandqueries/query/0,5753,-23572,00.html>

²⁹ “Titia sabe mais, querido” (Tradução nossa).

A obra foi lançada pela primeira vez quando Dobbs já não trabalhava mais para Thatcher, mas a “dama de ferro” ainda era primeira-ministra.

Sede do Partido Conservador, 1987. Uma semana antes da eleição, eu era o chefe pessoal de Margaret Thatcher. Ela estava prestes a vencer uma terceira eleição – um record –, mas Maggie havia sido convencida por uma combinação de dois fatores – uma pesquisa de opinião enganosa e um nervosismo pouco característico dela – de que poderia perder. Não dormia bem havia alguns dias, estava com uma dor de dente devastadora e decidi que mais alguém tinha de sofrer. Esse alguém era eu. Num dia que ficou conhecido como a “Quinta-feira do Estremecimento”, ela explodiu, criou uma tempestade, foi brutalmente injusta. A sua bolsa metafórica foi atirada na minha cabeça seguidas vezes. Eu estava prestes a virar mais uma nota de rodapé na história. Quando saímos da sala, aquela velha e sábia raposa, o vice-primeiro ministro Willie Whitelaw, revirou os olhos e declarou: “Eis uma mulher que nunca mais vai disputar outra eleição”. (DOBBS, 2013, p. 334-335, epílogo).

A série da BBC teve sua primeira temporada lançada enquanto Thatcher ainda estava no governo.

Nos primeiros anos de seu mandato, foi superada a marca de três milhões de desempregados, marca semelhante à dos tempos da Grande Depressão, nos anos 1930, e cresceram o mal-estar social e os confrontos com os sindicatos, contra os quais declarou uma guerra sem quartel. No início dos anos 1980, os mineradores em greve se chocaram com a intransigência de "Maggie". Segundo seus defensores, as medidas adotadas pela premiê evitaram que o país caísse em uma crise energética. [...] Apesar de pressão popular, Thatcher não cedia. Em uma conferência partidária de 1980, ela declarou: “Aos que esperam por uma guinada, só tenho uma coisa a dizer: dêem a guinada se quiserem. Essa dama não volta atrás”. (MORRE..., 2013)

Após lutar contra a oposição ao seu governo, ela renunciou ao cargo de primeira-ministra em 22 de novembro de 1990. A série estreou o primeiro episódio antecipando a queda de Thatcher, quatro dias antes de acontecer, de fato – em 18 de novembro de 1990.

A *House of Cards* da BBC também se situa em um importante momento histórico: o período que antecedeu a queda da União Soviética (dissolvida em dezembro de 1991). A iminência do fim da Guerra Fria e das suas disputas entre o capitalismo e o socialismo, bem como a subsequente consolidação capitalista e neoliberalista, teriam reforçado tanto a posição aristocrática e conservadora no Reino Unido, com todas as implicações e impactos de uma nova ordem política mundial, quanto a posição da Grã-Bretanha na Europa (IDEIAS..., 2013), carregando os traços da maneira de produzir sentidos sobre a política na série.

A BBC se posicionou como opositora à primeira-ministra, especialmente por conta das mudanças implementadas pelo seu governo na forma de configuração do negócio de mídia (SEATON, 2015). Isto teria ocorrido especialmente por conta das

ações do governo de Thatcher que se voltaram para o enfraquecimento dos sindicatos, algo que atingiria, também, os membros da imprensa e o seu poder na cultura da mídia britânica, o que possibilitaria a abertura do mercado para a criação de outros veículos (SEATON, 2015).

Além disso, também foi no governo de Thatcher que o duopólio entre BBC e ITV foi quebrado, bem como houve a privatização das redes de transmissores de TV, medidas que caminhariam para as duras tentativas da premier por acabar com a taxa de licença paga à BBC, como empresa pública, e privatizá-la. Em contrapartida, a BBC começaria a investir em críticas diretas às políticas implementadas por Thatcher e à sua figura, desde as atividades jornalísticas – embora de maneira mais polida, por sua posição frente ao mercado de notícias; às produções ficcionais, como a comédia de sátira política feita com bonecos, *Spitting Images* (1984-1996).

Figura 20: Foto promocional da série *Spitting Images*.



Fonte: HALLS, 2017.

A BBC se instituiria mundialmente como produtora de “televisão de qualidade” – e, por muitos anos, com um modelo de televisão pública seguido por muitos países. A emissora se posicionou como integradora da democracia, ao afirmar propiciar o “melhor esclarecimento” à população (FREEDMAN, 2018). De acordo com Freedman (2018), a empresa pregava uma educação moral com o que afirmava serem os melhores valores culturais. O autor problematiza, no entanto, que o **objetivo principal viria a ser o controle social da população**, através do domínio das informações. Isso se materializava nas suas produções, já que a emissora possuiria um rígido regime de controle dos seus moldes artísticos e técnicos, e traria como marca das narrativas seriadas o estabelecimento de um padrão, através de um realismo social, uma

multiplicidade de temáticas e uma abordagem sociopolítica (BBC ANNUAL REPORT, 1990).

É importante ressaltar a diferença entre o sistema de televisão público e o da TV estatal. Enquanto a TV pública é mantida a partir de uma licença paga por qualquer pessoa que tenha um aparelho de televisão (Licence Fee, no Reino Unido); a TV estatal é gerida por membros do governo. Na TV pública existe um compromisso de programação variada, para atender aos diferentes públicos que a financiam. Mas o papel cultural da BBC, por 18 anos, foi modulado por um padrão de cultura que, por mais que se “vendesse” como plural, não atendia em sua diversidade.

A publicação de relatórios de regulação da televisão é uma prática recorrente no Reino Unido, e seria importante para o discurso de controle da emissora para não se tornar um veículo de propaganda do governo, já que a BBC era o único canal até 1954 e possuía a obrigação de **lealdade à nação** (MILLS, 2015). Surgiriam, então, os ideais de **imparcialidade política** e de **dedicação a um serviço público**, conformado em um *ethos* ainda livre de pressões comerciais dos financiamentos publicitários (ibid.). Ainda assim, a BBC se coloca em uma posição social de serviço ao público superior a outros concorrentes:

O propósito da BBC é servir ao público. Tem uma obrigação não só de fazer programas de qualidade e excelência, mas também oferecer real valor ao que é pago e ser plenamente responsável por seu desempenho. Tivemos que demonstrar que nosso desempenho justifica um serviço universal pago pela taxa de licença. Nosso objetivo foi criar a melhor corporação gerenciada no setor público sem sacrificar os valores históricos de nossa produção.³⁰ (BBC ANNUALS REPORT, 1993/1994, tradução nossa).

Em 1954, houve a publicação do Relatório *Beveridge Committee*, que previa a necessidade de concorrência, embora postulasse formulações em relação à qualidade do conteúdo veiculado. Em 1962, um novo Relatório – *Pilkington Committee* – traz novas recomendações em relação aos valores primordiais de estruturação do conteúdo dos meios de comunicação: **informar**, **educar** e **entreter**. O Relatório foi visto como um motivador para a liberdade criativa dos roteiristas, pois lhes propiciaria a possibilidade de oferecer novas experiências ao público, responsável por escolher e julgar os

³⁰ Do original em inglês: “The BBC’s purpose is to serve the public. It has an obligation not only to make programmes of quality and excellence, but also to offer the licence-payer value for money and to be fully accountable for its performance. [...] We have had to demonstrate that our performance justifies a universal service paid for by the licence fee. Our objective has been to create the best -managed corporation in the public sector without sacrificing the historic values of our output.”

programas, embora o direito ainda lhes fosse restrito à pouca variedade de canais disponíveis (RIXON, 2006).

Entre 1954 e 1984 vigorou o duopólio entre a BBC e a ITV, muito embora a BBC tivesse mais capilaridade que a sua concorrente, pois circulava por todo o país através de dois canais. A postura discursiva da BBC frente à sua concorrência e a seu público continuava mediante o seu ideal de credibilidade e autoridade. “A maioria do público britânico admira a ideia do serviço público de radiodifusão, e muitos cresceram amando a BBC. A velha BBC, é isso. A única que sabia o que o serviço público realmente significava.³¹” (HENDERSON, 2015, tradução nossa).

No entanto, o serviço público aspira conquistar essa ideia de que, de fato, atende à coletividade, mas o coletivo não inclui a todos. “Não somos ‘o público’ porque o público britânico não é uma coletividade de nós³²” (WESTALL e GARDINER, 2014, p. 2, tradução nossa). É através da possibilidade de possuir muitos canais circulando no país que a BBC fundamentou a noção de que poderia alcançar a todo o público através do seu serviço público. Destacamos que essa inclusão do que se entende como relevante funciona a partir de um consenso, baseado na maioria – a audiência – e visa manter essas pessoas vinculadas à emissora, sem que se considere, de fato, o que é da ordem do comum.

Em 1964, foi publicado o manifesto *Nats go home: first statement of a new drama for television*³³, um texto que criticava a estética naturalista da televisão britânica, visando criar dramas Não-Naturalista. O manifesto não foi bem-sucedido no período da publicação (BORGES, 2002). “O novo drama televisivo deveria libertar a câmera da filmagem somente de diálogos; libertar a estrutura narrativa do tempo natural e explorar a objetividade da câmera, pois o uso do close-up estava associado à subjetividade do espectador.” (BORGES, 2002). Era uma proposta que visava a utilização de todos os recursos audiovisuais como composição da linguagem, para que se produzisse “um drama televisivo criado por diretores que transformam som, iluminação, edição e design em imagens e movimento e não por escritores que escrevem para atores falarem” (CAUGHIE apud BORGES, 2002). No entanto, entre os anos 1960 e 1970, o que foi

³¹ Do original em inglês: “Most British people admire the idea of public service broadcasting, and many have grown up loving the BBC. The old BBC, that is. The one that knew what public service really meant”

³² Do original em inglês: “We are not ‘the public’ because the British public is not a collective us”

³³ “Nats vão para casa: a primeira declaração de um novo drama para a televisão” (tradução nossa).

dominante na televisão britânica foram as formas tradicionais, com narrativas autoexplicativas e óbvias, produzidas através de fórmulas pré-estabelecidas, estruturadas para manutenção da audiência e, por isso, que pouco se alteravam.

Do neoliberalismo econômico gerido pelo governo de Margaret Thatcher decorreu a instituição do *Broadcasting in the 90s: Competition, Choice and Quality*, um “White Paper”³⁴ publicado em 1988, com abertura à possibilidade de criação de novos canais televisivos comerciais, mas ainda com regras acerca do conteúdo das obras realizadas pelas empresas de comunicação. A partir daí, a BBC passou a produzir um código de conduta em relação aos seus programas, com revisões periódicas ligadas principalmente à grade de programação. Vale destacar que a atuação da BBC a partir da instituição dos *White Papers* não busca tensioná-los ou questioná-los, o que nos leva a perceber um sentido de modulação da qualidade produtiva da televisão que é vinculado a essa cultura midiática articulada a uma forte regulamentação.

Toda essa regulamentação britânica teve interferência nas suas produções televisivas e no próprio hábito dos consumidores que, assim, confiaria na excelência que a empresa prega (BORGES, 2002). Os relatórios anuais publicados pela BBC fazem um apanhado das produções, com uma autocrítica, e apresentando contrapontos às suas posturas.

O *Broadcasting Act 1990*, ou Lei da Radiodifusão de 1990 – em livre tradução, inaugura um período de novas definições de padrão e financiamento da comunicação no Reino Unido. E deste modo, também, a BBC buscaria reafirmar seus valores frente ao público, devido à possível perda de mercado. “Imparcialidade, decência e precisão são os princípios que sustentam a boa prática editorial. As políticas que decorrem destes devem se adaptar às circunstâncias e a necessidade de mudança.”³⁵ (ANNUAL REPORT AND ACCOUNTS 1990/91, BBC, tradução nossa).

A lei da radiodifusão de 1990 ainda trouxe muitos elementos do *White Paper* de 1988, como a necessidade de, na transmissão da comunicação haver “concorrência, escolha e qualidade”, onde ter “concorrência” e “escolha” postas antes da “qualidade” gerou interpretações como uma indicação das prioridades do governo conservador. No novo ambiente competitivo, a BBC teve que disputar o público. Neste período, a

³⁴*White Paper* é um documento oficial publicado pelo governo do Reino Unido para informar ou orientar os seus leitores a tomar determinadas decisões em relação a um tema específico.

³⁵ Do original em inglês: “Impartiality, decency and accuracy are the principles which underpin good editorial practice. The policies that flow from these must adapt to circumstances and changing need”.

empresa também enfrentava a possibilidade de privatização sob a pressão exercida pelo Partido Conservador.

A leitura do relatório anual da BBC permite compreender a forma como a empresa se posiciona, como uma emissora que produz o conteúdo mais relevante. Afinal de contas, o período configurou o que se conhece como *quality television*, que se transformou em uma bandeira para uma abordagem diferenciada, definida por uma valorização artística que a aparta pela supervalorização (SILVA, 2015).

O debate sobre a qualidade na televisão não surge nos estudos sobre séries televisivas, nem ao menos se esgota com a definição específica do conceito de Quality TV. Se tomarmos como ponto de partida uma perspectiva mais histórica, que leve em consideração as diferentes instâncias envolvidas no processo (governo, canais, produtores, programas, anunciantes, público e crítica), a questão da qualidade emergiu sobretudo da definição do lugar da televisão dentro da esfera social, suas missões culturais, educativas e éticas, e a autonomia de seus conteúdos relativa aos imperativos econômicos e à política institucional na relação entre estado, sociedade e emissoras. As empresas televisivas, sejam elas públicas ou privadas, encabeçaram desde seu início, cada qual a seu modo, discussões sobre os padrões de qualidade que suas programações deveriam buscar, tendo em vista as propostas dos canais no que tange a produção dos seus conteúdos. [...] Robert Thompson [...] elenca doze características determinantes que ajudariam a definir o seu conceito de Quality TV [...]. Essas características vão de questões temáticas, estilísticas e narrativas, até o tipo de público alvejado ou a quantidade de prêmios obtida. [...] Quality TV, portanto, para além de um conceito que ajude a iluminar a leitura crítica de obras específicas, funciona mais como um bisturi afiado e rigoroso a partir do qual inúmeras lacerações foram impressas na história da televisão. E as cicatrizes parecem ainda muito abertas. (SILVA, 2015, p. 13-20).

Em 1990, a BBC produziu três narrativas seriadas que possuíam conteúdo considerado controverso, mas dado como importante ao público pela emissora. Todas essas ações configuravam a busca por mercados e a consolidação afetiva frente a um público diversificado. São questões que são, também, para nós, uma busca estratégica de se aproximar das identidades nacionais nas apropriações narrativas.

Um elemento de controvérsia acompanhou cada uma dessas produções. Nigel Nicholson descreveu a versão de televisão de *Portrait of a Marriage*, seu livro sobre seus pais e o relacionamento lésbico de sua mãe, como o "retrato de um caso"; o conteúdo sexual do *The Green Man* causou comentários; e *House of Cards*, em que se seguiu a luta para ocupar o cargo de primeiro-ministro, começou na semana em que a liderança da Sra. Thatcher foi desafiada.³⁶ (ANNUAL REPORT AND ACCOUNTS 1990/91, BBC, tradução nossa)

O período também foi marcado pelo incentivo à produção de programas por produtoras independentes – que representavam, por lei, cerca de 25% dos produtos

³⁶ Do original em inglês: "An element of controversy attended each of these productions. Nigel Nicholson described the television version of *Portrait of a Marriage*, his book about his parents and his mother's lesbian relationship, as the 'portrait of an affair'; the sexual content of *The Green Man* caused comment; and *House of Cards*, in which a struggle for the Prime Ministership ensued, began in the week when Mrs Thatcher's leadership was challenged."

exibidos em todas as TVs britânicas (ANNUAL REPORT AND ACCOUNT 1990/91, BBC). Além disso, cerca de 60% das pessoas que trabalhavam diretamente envolvidas nas produções ficcionais televisivas no Reino Unido eram freelancers e não funcionários efetivos das emissoras (ANNUAL REPORT AND ACCOUNT 1990/91, BBC).

As privatizações e o clima de competitividade entre as novas e velhas emissoras de televisão da “era multicanal” na cultura britânica do período teriam provocado uma desestabilização no sistema produtivo da televisão britânica (COOKE, 2015). De acordo com Lez Cooke (2015), as novas iniciativas a partir de uma concepção de livre mercado provocariam consequências na concepção de serviço público, com impactos na produção dos dramas televisivos, tendo sido apontados como “emburrecedores”, na contramão de uma cultura de um drama televisivo consolidado no engajamento com as questões sociais.

É também por conta desses elementos que a BBC decidiu investir em conteúdos vinculados às manifestações culturais do período, também como forma de engajar e unificar o público. Outras emissoras caminharam na mesma direção. Com relação à *House of Cards*, a BBC atua tanto em complemento à oposição ao thatcherismo, quanto como forma de escapar do julgamento de falta de qualidade.

Essa seria, também, uma forma de manter a continuidade de suas *Lógicas de Produção* encabeçadas pela autonomia dos escritores e produtores, sua marca desde as produções dos anos 1960, já que decorria da transformação para um sistema televisivo mercadológico o direcionamento das produções televisivas a uma construção baseada em elementos de sucesso, obtidos a partir de criteriosas pesquisas de mercado (COOKE, 2015). A BBC ainda prezaria por uma visão autoral também pelo reconhecimento de seus autores e suas obras (COOKE, 2015), como é o caso de Andrew Davies e sua trajetória com adaptações literárias à televisão. Nesse sentido, Lez Cooke (2015) aponta uma fala de David Potter, um dos mais importantes autores de TV do período:

Nossa televisão foi dilacerada e vacilantemente remontada por políticos que acreditam que o valor é apenas termo monetário, e que um contador de custos é, portanto, o mais adequado adalador do que podemos e não podemos ver em nossas telas. E esses contadores ou seus quase clones são empregados por novos tipos de proprietários de mídia que tentam engolir em seu caminho. (COOKE, 2015, p. 176)

Sobre o contexto narrativo, a partir dos anos 1990, a tendência das ficções televisivas seriadas era a de empregar técnicas narrativas mais intelectuais, incluindo manifestações dos pensamentos ou do inconsciente. São apresentadas **histórias com**

encruzilhadas morais, em oposição às narrativas em arco dramático previsível. Foi um período de alta transformação no audiovisual seriado, com o crescente uso de uma estética buscando o ecletismo das formas. Com o passar dos anos, foram adotando uma estética cinematográfica e realizando os *TV Dramas*, o princípio das minisséries. Originalmente eram produções de 4 a 6 episódios por temporada.

A BBC tornou-se uma das principais emissoras no mundo a exportar conteúdo, especialmente as minisséries. Em relação à dramaturgia das narrativas seriadas, o Reino Unido possui uma tradição ancorada no teatro filmado, com montagens teatrais realizadas em estúdios e com duração que variava entre 30, 60 ou 90 minutos. Isso contribuiu para uma caracterização mais teatralizada do universo cênico, aliada a uma maior carga emocional dos personagens.

De acordo com Pallottini (1998), as minisséries possuem uma história geral pré-estabelecida, são pensadas enquanto um produto fechado. Isso nos leva a perceber tanto a centralidade de Urquhart na narrativa da BBC, quanto o uso de recursos específicos da produção televisiva que interferem na estilização e criação do personagem. Também nos faz observar que as diferenças das construções narrativas não se relacionam apenas com as diferenças geográficas, ou de tempo, mas também com as próprias diferenças na serialidade, na construção narrativa, e também na recepção.

A BBC é gerida por conselhos, cuja função, segundo eles, é a defesa e manutenção dos interesses dos telespectadores, bem como a garantia de sua independência do governo. Atualmente, muito do financiamento da BBC decorre da venda de suas produções. A BBC criou um imaginário em torno de seu jornalismo, a ponto de ter sido conhecida como a “Voz da Verdade”. Seu lema é “Nation Shall Speak Peace Unto Nation” (“Nação deve falar a paz para a Nação”, tradução nossa). Essa noção do jornalismo é ainda mais forte na relação com a política: para que haja democracia, é necessário estar bem informado.

O princípio básico da BBC News é o de que uma democracia madura é uma democracia informada (e não guiada). A BBC toma por certo que a democracia parlamentarista que se desenvolve neste país é trabalho de um espírito nacional a ser sustentado e preservado. O mais importante papel constitucional da BBC é o de um fornecedor de informação nova e verdadeira [...]. Ela compartilha o papel de uma imprensa livre, mas com uma diferença considerável: o jornal tem um ponto de vista e um lugar próprio no espectro político. (SCHLESINGER, 1978, p.167, tradução nossa)³⁷

³⁷ Do original em inglês: “The basic principle of the BBC News is that a mature democracy is an informed (not guided) democracy. The BBC takes it for granted that the parliamentary democracy evolved in this country is a work of national genius to be upheld and preserved. The BBC’s primary constitutional role is that of a supplier of a new and true information [...] It shares the role of a free press,

A série da BBC incorporou fortemente matrizes do teatro shakespeariano – autor popularmente conhecido como um dos principais dramaturgos teatrais e que frequentemente misturava assuntos políticos às suas tragédias. De suas 27 peças teatrais, 22 eram voltadas para o universo político, a maioria diretamente. A narrativa das tramas palacianas, principalmente as peças *Macbeth* (1623) e *Ricardo III* (1597), mostram elementos que são incorporados pela versão britânica, especialmente ao se basear em seus personagens nas performances.

Trazemos como matriz shakespeariana especialmente a teatralização das performances, mas, sobretudo, o olhar direto a quem governa ou sofre a ação do governo e a tematização da proximidade entre o indivíduo e o poder, que supõe mecanismos próprios à política e que configura um olhar específico sobre o tema, ao aliar o lado mais depreciativo do humano ao poder corruptível da política, além de sua matriz de identidade nacional e de relações pessoais tipificando as relações políticas.

Um fato a ser destacado a esse respeito é a escolha do ator Ian Richardson para o papel principal, já que ele fazia parte da Royal Shakespeare Company. A esse respeito, retomamos o que afirma Pallottini (1998) sobre a marca de reconhecimento dos atores na construção dos personagens, como elemento importante para o entendimento dos valores convocados em torno dos vínculos entre jornalismo e política.

Na história do pensamento político moderno, talvez a referência mais recorrente à visão ocidental da política institucional e que é *residual* na forma de olhar para a política contemporânea seja do autor Maquiavel. A sua obra mais notória, *O príncipe*, escrito em 1513, possui um caráter prescritivo da forma como a ação política deveria se desenvolver. É a política maquiavélica a principal matriz para *House of Cards*, especialmente pela evidência dada ao poder político personificado na figura do primeiro-ministro/presidente. Isto porque Maquiavel pensou em regras que pontuam um **modelo de agente político** para gerir as aparências de suas ações e administrar a opinião pública.

A convicção fundamental da obra maquiavélica está em afirmar que os problemas da atividade política giram em torno da **falta ou incompetência de gestão da imagem** para que o **controle da opinião pública** seja efetivo. “Este último aspecto é particularmente importante, pois Maquiavel parece vincular fortemente a **possibilidade**

but with one important difference, in that a newspaper has a point of view and a place of its own in the political spectrum.”

de chegada ao poder e, sobretudo, a manutenção e perda do Estado, à capacidade de o dirigente político construir e gerenciar o afeto e a opinião que sobre ele têm os seus súditos.” (GOMES, W., 2004, p. 394, grifos nossos)

Maquiavel e Shakespeare projetam o saber histórico e o artístico sobre o campo do pensamento político, desorganizando-o e marcando aí o momento da instauração da modernidade. Neste sentido, eles demonstram que o espaço da política contém desafios e tensões constantes para todos os homens em qualquer época, superando antigas concepções que imprimiam estabilidade ou coerência à política. (CHAIA, 1995)

Os apartes utilizados em *House of Cards* são um recurso não muito usuais às narrativas da BBC, desde a década de 1950. São marcas, por exemplo, de **lições de moral e explicações didáticas** ao espectador. Aos poucos, a abordagem condescendente da quebra da quarta parede foi sendo substituída por uma **utilização mais consciente**, na medida em que se desenvolvem, também, outros recursos narrativos e a própria linguagem televisiva.

Os solilóquios shakespearianos em *House of Cards* mostram um entendimento de público que não se limitava às explicações pedagógicas, mas que, ao mesmo tempo, não se libertam totalmente de mostrar um completo entendimento da história. Na série, os interesses e as paixões ganham corporeidade nas figuras dos personagens e suas histórias. Assim, o poder e a política podem ser discutidos na dimensão humana, mas que não se reduz apenas à condição humana. Com relação aos personagens, pouco se vê além da trama que gira em torno de Urquhart. Personagens se põem em favor de seus planos ou contra eles. O personagem Francis Urquhart foi pensado por Michael Dobbs a partir de suas iniciais “F.U.” – que remetem ao xingamento “fuck you”, um dos indícios de como se colocam as matrizes culturais nas obras.

O principal produto audiovisual que serve de matriz para a série britânica, segundo o roteirista, Andrew Davies, é justamente um filme baseado na obra de Shakespeare, Ricardo III (dir. Laurence Olivier, 1955). É deste filme, também, a base para a quebra da quarta parede no audiovisual, recurso frequentemente utilizado na série. Ricardo III também é um exímio orador, um elemento forte de um dos princípios da política, que é a retórica. Andrew Davies é um roteirista famoso por adaptar narrativas clássicas da literatura para a televisão, sempre modificando pontos importantes da história original. A série britânica conta, ainda, com a produção de importantes nomes de referência na BBC, como o produtor executivo e ex-chefe do departamento de narrativas seriadas da empresa, Ken Riddington – também envolvido em outras produções ao lado de Davies, e o diretor, Paul Seed.

Figura 21: Ricardo III, de Laurence Olivier, quebra a quarta parede e conversa com o público do filme na primeira cena, em que confessa os seus planos contra o próprio irmão.



Figura 22: Francis Urquhart interpela o espectador, com pompa inspirada em Ricardo III.



Posteriormente, Michael Dobbs incorporou a noção da quebra da quarta parede, ao colocar epígrafes no livro, que nos dão importantes pistas para a forma como a política ou o jornalismo são significados.

“Política”. A palavra vem do grego antigo. “Poli” significa “muitos”. E “tica” vem de “ticaca”, algo sem valor. (DOBBS, 2014, p. 164)

A multidão é vulgar. Jogue sempre de olho na multidão, elogie o homem comum e faça-o pensar que é um príncipe. (DOBBS, 2014, p. 28)

Mentir sobre a própria força é a marca da liderança; mentir sobre os próprios erros, a marca da política. (DOBBS, 2014, p. 299)

Nas citações acima, o personagem nos indica práticas da política que são comuns e que norteiam os sentidos em torno dessa instituição social. Em tom de deboche e com ares de imperatividade, quase como se escrevesse um manual, Urquhart afirma que é necessário preservar a sua imagem pública e incorporar os jogos políticos para se manter nesse campo.

A lealdade pode ser uma boa notícia, mas raramente é boa conselheira. (DOBBS, 2014, p. 161)

A beleza está nos olhos de quem vê. A verdade está nas mãos de seu editor. (DOBBS, 2014, p. 221)

A verdade é como uma boa garrafa de vinho. Com frequência, você a encontra escondida no canto mais escuro da adega. Ela precisa ser virada de vez em quando. E precisa de uma espanada leve, também, antes que possa vir à luz e começar a ser usada. (DOBBS, 2014, p. 55)

Destacamos das citações acima a relação que Urquhart desenvolve e a observação que ele traça sobre o jornalismo. É a sua visão sobre a prática profissional, e uma forma bem específica de significá-la. Os conceitos de “notícia” e de “verdade” são os que nos chamam a atenção, já que nos permitem observar a produção jornalística como uma construção, que muito está vinculada às formas da política.

A *House of Cards* da BBC mostra muito de um universo épico das narrativas relacionadas à monarquia britânica, especialmente na música tema, intitulada “Francis

Urquhart's March³⁸” (composta por Jim Parker), pompa que se vincula à realeza. A música se estrutura nos moldes da “Orquestra da Pompa e Circunstância”, de Edward Elgar, composta no começo do século XX, que é um símbolo de um cerimonialismo próprio do Reino Unido, pela atmosfera que circunda a família real. Shakespeare aproveitava o alcance das suas peças e tratava da importância e da responsabilidade de governar, bem como dos perigos da ambição pelo poder, que levava aos sentimentos mais cruéis. Eram discursos com um forte juízo de valor, que, para tornarem-se mais imperativos, eram reforçados nas performances dos atores, com o exagero de roupas escuras e de maquiagens com um aspecto mais horripilante, por exemplo – elementos visíveis, em certa medida, em *House of Cards*.

Ao incorporar traços de Shakespeare, a BBC constrói personagens não totalmente dicotômicas. Apesar de termos uma jornalista profundamente crente em seu senso de justiça na sua investigação, para conseguir as informações que necessitava, não hesitou em ultrapassar os limites da relação com a fonte. Algumas das críticas à série britânica, aliás, se baseavam no julgamento de que jamais uma jornalista se envolveria com um político do calibre de Urquhart no período se a história fosse real.

Outro elemento interessante é o simbolismo utilizado na série com o uso de cenas de ratazanas passeando pelos prédios e ruas britânicas, intercaladas às cenas políticas. Além de ser sugestiva aos membros do parlamento, guarda uma referência à praga que acomete Londres, já que a cidade é atormentada por esses animais. Ratos, além de imundos e transmissores de muitas doenças, são animais especialistas em escapar de situações que o aprisionem. Simbolizam o caráter degenerado, a desonestidade e a corrupção dos jogos de poder que aparecem na tela.

Figura 23: Ratazana passando e Urquhart repreendendo um colega. Lê-se no jornal: “Crise de liderança”.



³⁸ “Marcha de Francis Urquhart” (Tradução nossa)

House of Cards foi a série mais bem-sucedida da BBC na década de 1990. Por estar em horário nobre e pela própria missão empreendida pela BBC – de levar o “melhor conteúdo”, a carga simbólica da produção de sentidos em torno da política, especialmente, é maior.

A maior carga emocional dada aos personagens na série britânica comporta uma complexificação das suas práticas. O Francis que comete assassinato não é o mesmo que vacila ao sentir a insegurança da manutenção do seu cargo; a Mattie Storin sempre muito convicta da sua posição diante da “verdade” dos fatos e da conduta profissional nas suas investigações, não é a mesma que se relaciona com a sua fonte e entra no seu jogo.

Séries que retratassem os bastidores da política não eram tão recorrentes na TV britânica. Entre os finais das décadas de 1980 e 1990, 13 séries com a temática política foram produzidas em todos os canais de TV do Reino Unido (VAN ZONEN e WRING, 2012). Com base nos dados dos autores, concluímos que poucas possuíam um caráter conspiratório da política, embora os jogos que a envolvem fossem evidentes. Isso ocorre devido a um senso de autopreservação da política britânica, enquanto instituição forte e sólida (ibid.), além do fato de *House of Cards* estar vinculada a um propósito político da BBC.

Uma das mais famosas no período que se antecedeu foi *Yes, minister* (BBC, 1980-1984), uma *sitcom* que ficou popularmente conhecida como a preferida da ex-primeira-ministra Margaret Thatcher e que principiou uma recorrência do uso do cinismo nas narrativas dessa temática. Em 1986, a série se desdobrou em outra, a *Yes, prime minister*, que encerrou em 1988. Ambas foram veiculadas pela BBC. A temática do jornalismo também não era usual às narrativas ficcionais do período. Dobbs viveu um pouco dos dois mundos: jornalismo e política – e é, talvez, por isso que a série se aproprie com tanta profundidade dessa temática.

A BBC se dedicou à produção dessas adaptações literárias, os *classical serials*³⁹, no esforço de se destacar na batalha com a concorrência, em um mercado desregulado. Obras de grandes autores, mundialmente consagrados, como Jane Austen ou Charles Dickens, eram frequentemente adaptadas.

³⁹ Segundo Self (apud PUHL, In: HAUSSEN e DORNELLES, 2007): “a adaptação mantém uma lealdade com a sua inspiração, mas precisa ser julgada como sendo ela mesma, outra e distinta forma de drama televisivo”.

Destacamos do processo de busca de audiência frente à concorrência uma importante *Matriz Cultural* para a produção de narrativas seriadas televisivas: a série *Dr. Who*. Após muita pesquisa de público, a BBC decidiu investir em uma ficção científica que, além de redefinir padrões tecnológicos, configurou um padrão de séries televisivas (BRANDÃO, 2013). Atualmente a série é parte de uma cultura popular britânica muito afetiva ao público, pois se consagrou como a ficção científica mais bem-sucedida de todos os tempos, tanto em venda de produtos quanto em recorde de tempo no ar: a série ficou de 1963 a 1989 ininterruptamente e retornou em 1996, em uma tentativa fracassada, mas voltou com força em 2005, se mantendo no ar até hoje.

O período de maturação dos livros e da série da BBC foi um momento de destaque para a transformação na cultura britânica (CAPISTICK, 2013). Os mais importantes movimentos sociais foram propulsores de mudanças no pensamento ao redor do mundo, mas que foram fortemente atacados pelo conservadorismo britânico, especialmente no período de Thatcher (ibid.). Houve uma proposta de retorno aos valores vitorianos de moralidade e elitismo que reverberavam especialmente na esfera política e que eram alvo de críticas pelas produções ficcionais. Os escândalos sexuais envolvendo membros do alto escalão da política ou os conchavos quase escancarados entre os grandes poderosos da mídia eram fatores moralmente influenciadores dos resultados eleitorais, e foram temáticas exploradas na série.

Esta foi a década em que uma geração cuja influência formativa foi a década de 1960 se empenha em redefinir as normas sociais. A vitória do *thatcherismo* estabeleceu um consenso para o liberalismo econômico; o liberalismo social seguiu. O resultado foi uma mudança dramática em como os britânicos viram a homossexualidade, o individualismo e quase todas as instituições antigas. A família real, a igreja, Westminster e o casamento foram todos enfraquecidos. Em 1990, 69% dos britânicos disseram que a homossexualidade estava errada; uma década depois, a idade de consentimento foi cortada, os ministros eram abertamente homossexuais e menos da metade dos britânicos detinha essa visão. ⁴⁰ (BRITAIN..., 2013, tradução nossa)

Há um reforço da hipocrisia por trás de um discurso conservador apalavrado pelos políticos e o contrassenso de suas atitudes (ibid.). Não é à toa que Urquhart é peça fundamental para a manutenção do partido: ele empurra a sujeira dos seus pares para

⁴⁰ Do original em inglês: “This was the decade when a generation whose formative influence was the boundary-pushing 1960s rose up and redefined social norms. The victory of Thatcherism had established a consensus for economic liberalism; social liberalism followed. The result was a dramatic change in how Britons viewed homosexuality, individualism and almost every ancient institution. The royal family, the church, Westminster and marriage were all weakened. In 1990, 69% of Britons said homosexuality was wrong; a decade later the age of consent had been slashed, cabinet ministers were openly gay, and less than half of Britons held that view.”

debaixo do tapete. Nota-se a importância de elementos do Parlamentarismo como *Matriz Cultural* da série britânica. Isto porque é característico o *modus operandi* do personagem a esse sistema de governo, com um poder nas ações do Parlamento e de seus membros, daí a necessidade de certas estratégias para a consolidação de práticas.

Além disso, destacamos a semelhança do rei na segunda temporada, *To play the King*, com o príncipe Charles. O rei, assim como Charles, se mostra preocupado com questões humanitárias, com o meio ambiente e com o papel da arquitetura na sociedade (Charles publicou o livro *A personal view of architecture*⁴¹, em 1989). O rei também é separado de sua esposa, uma cativante loira muito semelhante a Diana, ex-esposa de Charles – eles se separaram em 1992. Mas as “coincidências” foram reavaliadas para a temporada subsequente.

[...] Ian Richardson, que interpreta Francis Urquhart, está sendo filmado viajando para o Palácio de Buckingham [...] Ele reflete sobre a feliz coincidência entre a arte e a realidade. “A pouco tempo da filmagem da *House of Cards*, durante os tumultos de impostos da pesquisa, parecia que a Sra. Thatcher seria forçada à resignação. Nós pensamos: ‘Segure firme, Maggie, espere’. Ela fez, e cronometrou a saída para a perfeição. Mas seria melhor para nós se não houvesse eventos paralelos a nada nesta temporada. [...]”. Desta vez, com as invasões da privacidade real, uma questão tão explosiva, Riddington está bem ciente de que ele pode ter outra bomba de tempo em suas mãos. “O roteiro (de Andrew Davies) foi examinado pelos advogados da BBC, que só pediram que algumas pequenas coisas fossem retiradas. Não estamos de forma alguma dizendo coisas prejudiciais sobre os Reis.”⁴² (RAMPTON, 1993, tradução nossa)

A modulação dada pela série foi diferente daquela construída originalmente por Michael Dobbs – escritor de outros *thrillers* políticos⁴³. A prosa rápida de Dobbs ganha uma atmosfera mais diabólica e melodramática na série britânica. *House of Cards* foi vendida a outros vinte e quatro países (BBC ANNUAL REPPORT, 1995). Embora

⁴¹ “Uma visão pessoal da arquitetura” (Tradução nossa)

⁴² Do original em inglês: “At the majestic location of Carlton House Terrace by the Mall, Ian Richardson, who plays Francis Urquhart, is being filmed travelling to Buckingham [...] He reflects on the happy coincidence of art and reality. ‘Half-way through the filming of *House of Cards*, during the poll tax riots, it rather looked as though Mrs Thatcher was on a sticky wicket. We thought, ‘Hang on, Maggie, hang on.’ She did, and timed her exit to perfection. But it would be better for us if there were no events to parallel anything in this one. Perhaps the disappearance of our present Prime Minister would be quite useful, but beyond that, no.’ This time round, with invasions of royal privacy such an explosive issue, Riddington is well aware that he may have another topical time- bomb on his hands. ‘The script (by Andrew Davies) has been vetted by the BBC lawyers, who only asked for a couple of little things to be taken out. We’re not in any way saying detrimental things about the Royals.’ Then, with a diplomatic air the fictional PM would be proud of, he adds: ‘If anyone gets the blame, it should be Urquhart.’”

⁴³ Todos os 25 livros publicados por Michael Dobbs, de 1989 a 2013, são *thrillers* políticos. Ele escreveu três histórias divididas em livros seriados, assim como a trilogia *House of Cards*. Apenas dois desses livros não são de ficção: *Down with the Big Brother: the fall of sovietic empire*, publicado em 1997, e *One minute to midnight: Kennedy, Khrushchev and Castro*, publicado em 2008.

traga especificidades reconhecíveis do Reino Unido, com fortes marcas diegéticas vinculadas a uma performatividade característica do que conhecemos de Westminster, os sentidos convocados em torno dos vínculos entre jornalismo e política acionam reconhecimentos gerais dessas instituições, enquanto construções sociais que se regulamentam em certos valores comuns, ao passo que convocam outros sentidos. Mas nos referenciamos na nossa própria cultura para produzir sentidos a partir do que vemos nas formas expressivas.

1.1. “I’m just the Chief Whip”: *tecnicidades* da *House of Cards* da BBC

A versão da BBC trouxe um anti-herói como protagonista, que guarda referência à posição da política que a história apresenta, já que a ele cabe uma vilania configurada como algo natural ao universo político. A narrativa se estrutura a partir de convenções televisivas tradicionais, como a linguagem professoral, mostrando todos os elementos necessários à compreensão da história. Embora seja um personagem de moral reprovável, ao fim de todo o seu percurso na política, os seus dilemas o atormentam.

É através da fala com o espectador que Urquhart nos revela seus planos, seus sentimentos mais íntimos ou mais perturbadores. Apenas ele pode interagir conosco, da mesma forma como o olhar para a narrativa através dele nos dá a sensação de que ele detém o controle da história. Além disso, nos vemos familiarizados, quase confinados àqueles espaços, já que poucas são as cenas fora de estúdio.

A primeira temporada nos premia com a vitória de Urquhart sem intervenções profundas, apenas alguns desvios que foram facilmente contornados por ele. Algumas pontas soltas e o mistério em torno de quem está com as fitas que Mattie gravou dos encontros que teve com ele, inclusive do momento da sua morte, são os ganchos para a segunda temporada. A ironia ou o sarcasmo são usados em muitas das vezes para aproximar ainda mais a simpatia que se tem sobre Francis.

O sentimento de um modelo de jornalismo puro e incorruptível esbarra na diluição dos limites entre a sua vida pessoal e profissional, mas a série nos mostra que ela não se abate diante da descoberta. Sentimento este que a motiva a deixar provas que possam comprometê-lo, apesar da sua crença na inocência dele, em alguns momentos. A forma como a relação incestuosa dos dois é construída dá a entender que os problemas éticos decorrem da personalidade de Mattie, mas não algo que torne turva a sua principal motivação em torno da “verdade” e dos “fatos” políticos. Durante o

envolvimento de Mattie e Urquhart, a jornalista pede para chamá-lo de “papai”, enquanto eles estão juntos. O primeiro livro faz menções mais sutis, quando Mattie e Francis dialogam enquanto se insinuam um para o outro, enquanto a série traz essas insinuações de forma mais evidente.

- A senhora Urquhart não passa semana inteira em Londres. Ela costuma ficar fora ou envolvida em suas outras atividades. Eu costumo ficar sozinho aqui nas noites de terça e quarta. Por favor, sinta-se à vontade para aparecer. O olhar dele, firme, penetrante, deixou-a mexida, com uma sensação de perigo.

- Obrigada – disse ela, baixinho. – Eu vou aparecer.

[...]

- Você se dava bem com seu pai, Mattie?

- Eu amava meu pai – disse ela, antes de desaparecer noite adentro.

(DOBBS, 2014, p. 194-195)

No segundo episódio da primeira temporada, Mattie diz se sentir considerada por Urquhart, diferente dos outros políticos, ao conversar com ela considerando a sua inteligência. Ela o olha com admiração, especialmente a partir da forma como a câmera se posiciona, em contra-plongée, engrandecendo Urquhart.

Figura 24: A posição do olhar de Mattie e a mise-en-scène já nos indicam a admiração.



Ela sugere que Urquhart subestima a própria capacidade para o poder e a sua atratividade pessoal. Enquanto ele joga com as insinuações de que seria muito mais velho, que teria idade para ser seu pai, Mattie afirma: “Talvez seja por isso mesmo” (HOUSE OF CARDS, BBC, 1990, 1ª temporada, episódio 2). “Sempre quis uma filha. Minha esposa e eu não temos filhos.” (HOUSE OF CARDS, BBC, 1990, 1ª temporada, episódio 2), afirma Urquhart. Já no terceiro episódio da mesma temporada, as insinuações são mais diretas. Depois que Mattie o beija, os dois conversam:

Mattie Storin: Não sei do que devo chamá-lo. Não há um nome que eu possa te chamar.

Francis Urquhart: Você pode me chamar de Francis.

Mattie Storin: É isso, não posso. Não penso em você como Francis. É estúpido.

Francis Urquhart: Não dá para me chamar de *Chief Whip*.

Mattie Storin: Quero te chamar de “papai”.

Francis Urquhart: O quê?

Mattie Storin: Eu... quero... te chamar... de “papai”.

(HOUSE OF CARDS, BBC, 1990, 1ª temporada, episódio 3)

Um parêntesis que se pode traçar a respeito da dimensão política do corpo está no próprio entendimento que a série mostra das mulheres, na relação que se estabelece entre os vínculos jornalismo-política. Mattie é retratada como uma jornalista engajada, mas que é manipulada em favor das pretensões de Urquhart por deixar suas emoções acima da sua relação profissional. Mesmo que não seja totalmente ingênua, a personagem se deixa levar pela relação que desenvolve com ele.

A mulher não é apresentada com condições de enfrentamento político pela sua condição de ser mulher. Nessa primeira temporada, além de Mattie, não há qualquer outra mulher que seja uma personagem de destaque por suas iniciativas, nem mesmo Elizabeth, que se coloca apenas como a encorajadora do marido. Em diversas cenas que observamos dos diálogos entre os políticos, as esposas estão em segundo plano, sentadas atrás de seus maridos tomando o chá, ou lendo o jornal.

Figura 25: Urquhart ao telefone enquanto a esposa lê o jornal ao fundo.



Figura 26: Patrick Woolton (Malcolm Tierney) com a esposa ao fundo.

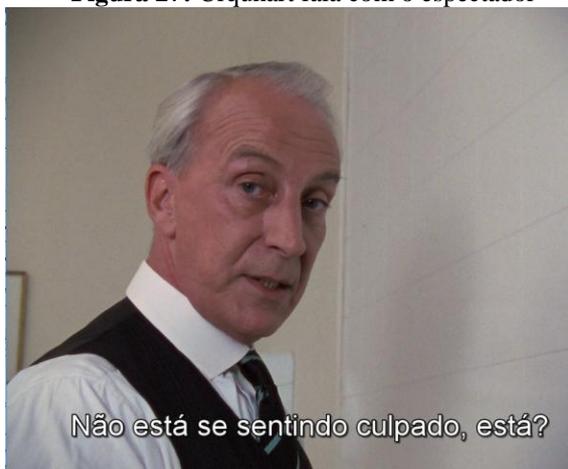


A mulher é vista como massa de manobra. Até mesmo a personagem Penny Guy (Alphonsia Emmanuel), assistente de Roger O’Neill, é vista como um objeto, que pode ser trocado ou manipulado – quando Urquhart e O’Neil negociam entre si o uso de Penny como oferta sexual a outros personagens. Importante notar que a atriz que interpreta Penny Guy é negra.

Urquhart usa sua influência para escolher o que revelar; negociar com os donos das redes de comunicação; forjar assinaturas e situações; realizar gravações clandestinas de seus opositores; plantar uma informação nem sempre correta para testar as consequências; até culminar com o assassinato de Roger e, no fim da temporada, de Mattie. Após ser totalmente desacreditado, Collingridge renuncia ao cargo de primeiro-

ministro. Diante dessa primeira vitória, Francis encara a audiência:

Figura 27: Urquhart fala com o espectador



Francis Urquhart (ao espectador): Não está se sentindo culpado, está? Se estiver com pena, acabe com ela agora, esmague-a debaixo do salto, como pontas de charuto. Fiz um favor ao país. Ele não tinha inteligência, alma nem coragem para governar um país como a Grã-Bretanha. É um homem bom, mas não tem base. Sua maior necessidade era que as pessoas gostassem dele. Uma característica admirável em um cão ou uma cadela. Não num primeiro-ministro, sim? E fizemos um favor a ele. Ainda que ele não saiba. Assim que assumiu o cargo, já estava gritando preso a uma ratoeira. Só acabamos com a agonia do coitado. “Tranquilo dorme agora sobre as convulsões febris da vida”. Então não vamos nos esbaldar em melindres. Certo? Porque é só o começo.

(HOUSE OF CARDS, BBC, 1990, 1ª temporada, episódio 3).

É deste modo que Francis revela que nós somos mais do que seus cúmplices, somos parte de suas artimanhas. Acreditamos que, em certa medida, o espectador pode ser tomado como a consciência de Urquhart, que oscila entre a confissão, o enaltecimento de suas ações, ou o deboche. Existe, também, um sentimento em torno de uma forma aceitável de fazer política: para Urquhart, foi melhor para o país o assassinato de Roger e Mattie ou a série de ações que realizou.

Vemos que Collingridge é tratado por Urquhart como um entre os outros ratos na política, embora não possuísse as mesmas habilidades para escapar das ratoeiras. Aos poucos, Mattie começa a desconfiar que Collingridge talvez tenha sido vítima de um golpe, e começa a investigar. Sem duvidar de Urquhart, ela começa a entregar a ele algumas informações que conquista. Mattie é ameaçada e, mesmo amedrontada, não se entrega às ameaças, continua a investigação – uma forma de observar a significação de um jornalismo destemido em nome da “verdade”.

Figura 28: Bilhete que Mattie recebe em sua residência, envolvendo uma pedra que é arremessada contra o vidro da janela.

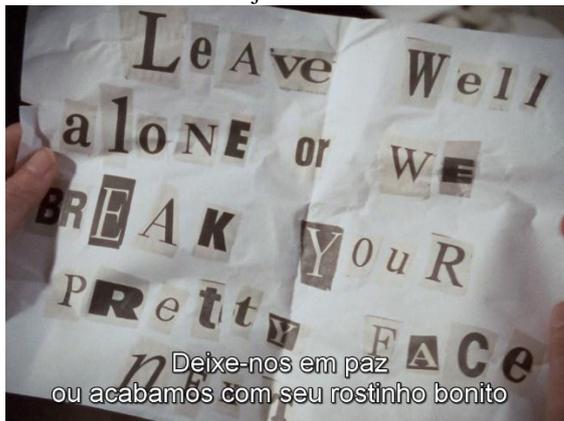


Figura 29: Mattie fala sobre a valoração de obstinação, quase inatas à prática jornalística.



Ela acredita, sob a influência de Francis, que é ela quem dita as regras na relação, porque é ela quem o procura na maioria das vezes. Sobre Mattie, Francis nos afirma: “É difícil saber em quem confiar nesses dias duvidosos. A paixão gera confiança? Não necessariamente. [...]. Ela confia totalmente em mim, eu acho. Eu confio que ela confia. E eu? Eu confio totalmente nela. Confio que seja humana.” (HOUSE OF CARDS, BBC, 1990, 1ª temporada, episódio 3).

O desfecho de encerramento da primeira temporada está na vitória de Francis como primeiro-ministro e no aniquilamento, ao menos momentâneo, das oposições à sua vitória – o assassinato de Roger, que se mostra muito instável, e o de Mattie, que consegue descobrir o envolvimento dele no golpe dirigido a Collingridge. Urquhart se sente tão impune que não imagina as pontas soltas que possa ter deixado: as fitas de Mattie.

A segunda temporada, *To play the King*, é construída mostrando a força da noção de imagem pública, ao apresentar o embate entre Urquhart, já primeiro-ministro, e o recém-empossado Rei. O atrito entre essas personalidades na série alimenta a mídia, que se promove a partir do acirramento dessa disputa. Ao mesmo tempo, a imprensa se constitui como a força que pode tanto mantê-lo, quanto pode derrubá-lo do poder. No primeiro encontro entre os dois, somos apresentados à perspectiva de Urquhart. “Devo confessar que sinto um certo arrepio. Rei é rei, afinal de contas. O vinho, geralmente, também é excelente. Espero que não haja nenhuma mudança. Há rumores sobre chá de camomila.” (HOUSE OF CARDS, BBC, 1993, 2ª temporada, episódio 1). Nesse embate, Francis possui maior manejo das ferramentas capazes de subverter a opinião pública a seu favor.

Francis Urquhart: Vossa majestade, como homem, pode ter as crenças que quiser. E terei o maior prazer em ouvi-las em nossas conversas semanais. Mas, como monarca, o senhor não tem crenças, ou devo dizer não tem convicções políticas pessoais. Não em público.

Rei: Sei do que está falando. Sei que constitucionalmente está correto. Sei que acha suas diretrizes as melhores para a nação, não apenas para o rico, o poderoso e o mesquinho. [...] Mas não posso concordar com isso. E acho que as pessoas não estão do seu lado. O país está desesperado por uma mudança de opinião. Você praticamente abandonou Gales e Escócia, milhares de ingleses vivem em caixas de papelão sob as pontes. Não acredito que as pessoas ainda estejam do lado de diretrizes tão brutais e inflexíveis. (HOUSE OF CARDS, BBC, 1993, 2ª temporada, episódio 1, grifos nossos).

Vemos uma disputa de convicções, mas também tanto uma problematização da posição do rei no processo político, quanto um enfrentamento que nos deixa ver outros sentidos da cultura política britânica convocados, entre o jogo das tradições e a aparente fragilidade das mudanças. E a série nos mostra uma noção de que mudanças repentinas podem passar a imagem de desespero frente à população. É nisso que Urquhart se apegua, ao tradicionalismo cultural à população britânica.

Diante das ideias inovadoras do novo Rei, Francis mostra um típico exemplo do cáustico humor britânico ao afirmar a contradição entre o socialismo que o Rei prega e a fortuna que lhe dá conforto. A cena da posse do Rei é emblemática nesse sentido: a edição intercala imagens da pompa dos objetos reluzentes, as roupas épicas e refinadas, durante a passagem do cortejo do novo monarca, com imagens de moradores de rua, cidadãos protestando durante o evento. “Um novo Rei. Uma nova era de esperança, paz e crescimento espiritual e etc. E eu ainda estou aqui. Para pagar meus pecados.” (HOUSE OF CARDS, BBC, 1993, 2ª temporada, episódio 1), é o que nos diz Francis durante a posse.

Figura 30: Cortejo real pelas ruas após a coroação do rei.



Figura 31: Imagem de um morador de rua intercalada à coroação.



Figura 32: Cortejo real segue pelas ruas.



Figura 33: Comitiva em meio à população, que protesta com placas: “Casas para os sem-teto” e “Nós queremos casa”.



Há um questionamento velado ao papel da monarquia mediante as ações governamentais, especialmente no que diz respeito ao seu povo. O forte contrassenso existente entre a fortuna da família real e a situação dos cidadãos é o plot para essa crítica. O objetivo de Francis é, então, desacreditar o Rei e, para tanto, também a Monarquia. As principais estratégias giram em torno da exposição de escândalos sexuais na imprensa, além de ameaças plantadas por Urquhart para que o Rei pareça fraco ou contraditório. O Rei mostra-se irreversível, mesmo diante das ameaças, e continua na busca por melhores condições sociais – embora, por vezes, se utilize de jogos políticos menos ortodoxos e sujos. Irritado, Urquhart convoca eleições gerais antecipadas. A corrida eleitoral mostra os dois em disputa direta.

Após todos os seus estratagemas, Urquhart consegue fazer com que o Rei abdique do trono e a temporada finaliza com a coroação do seu filho adolescente – que não representava ameaças a Francis. Ao mesmo tempo, nos é mostrado um Francis mais emocional do que puramente pragmático, capaz de sentir remorso. “Por baixo dos panos, a luta pelo poder. Embaixo de tudo, sob a honra, sob o orgulho, sob a luxúria, e sob o amor... É a obtenção de tudo. A busca e a espera. As mandíbulas cerradas, mordendo o poder e prendendo-o. Mordendo e prendendo.” (HOUSE OF CARDS, BBC, 1993, 2ª temporada, episódio 2).

Urquhart é o mandatário de outros assassinatos, especialmente de John, o ex-editor do *Chronicle* que, após as desconfianças que ele suscitava em torno do assassinato de Mattie, era visto como um jornalista psicótico e trabalhava como freelancer. John é morto acusado de ser terrorista do grupo IRA. E quando nos é apresentada a possibilidade de questioná-lo sobre os assassinatos, ele encerra “Ora, vamos. Eram terroristas. Achei que gostasse de uma liderança forte.” (HOUSE OF

CARDS, BBC, 1993, 2ª temporada, episódio 1, grifos nossos).

Há nesta temporada um reforço a um sentimento de nostalgia, de celebração do passado e do seu sentido de tradicionalismo como o que há de melhor na política. Uma cena significativa dessa noção é o debate no parlamento entre os deputados e o primeiro-ministro, em que é frequente o uso de ironias e provocações, mas em que a palavra é domínio do território.

Figura 34: Francis debate no Parlamento



Francis Urquhart: Longe de mim censurar qualquer pessoa, mesmo o líder da Oposição em seu estado mais enfadonho e tedioso. E devo lembrá-lo de que o povo deste país repetidas vezes votou pelo que consideram ser uma maneira melhor. Rigor econômico com grande respeito pelos valores humanos, notadamente valores de coragem, independência, tenacidade e honestidade, trabalho duro à moda antiga. Se o honorável cavalheiro adotasse esses valores, talvez fosse um pouco mais popular.

(HOUSE OF CARDS, BBC, 1993, 2ª temporada, episódio 1)

O personagem do Rei é construído como alguém bondoso e idealista, que beira a ingenuidade. Algumas questões sobre as minorias sociais também começam a aparecer – com a história paralela de David Mycroft (Nicholas Farrell), chefe de Estado do Rei, que é ameaçado de exposição por ser gay e acaba por renunciar; e da assessora de imprensa do Rei, Chloe Carmichael (Rowena King), a quem, discretamente, se faz menção ao racismo de Urquhart, já que a personagem é negra.

A terceira e última temporada, *The final cut*, mostra um Urquhart atormentado pelas suas tramas e assassinatos e que, por isso, teme ser descoberto. Em busca de deixar um legado da forma como será lembrado como primeiro-ministro, a vaidade domina as suas ações. Ele se equipara a Margaret Thatcher, a quem, agora, ele não vê qualquer ameaça – o primeiro episódio apresenta Urquhart no velório de Thatcher (que só veio a falecer 18 anos depois da exibição da série).

Nas três temporadas, percebemos a função de narrativa professoral do primeiro episódio, que apresenta os personagens com algumas “notas de rodapé” que mencionem seus cargos e, muitas vezes, o seu caráter. Ao contrário das outras duas temporadas, em *The Final Cut* aparece a possibilidade de um político que não seja corrupto, personificado por Tom Makepeace (Paul Freeman), mas que, no entanto, ainda assim, não é livre de segredos que o podem comprometer. A princípio, inclusive, Urquhart o vê como um sonhador e fraco, não um lutador, e, por isso, inapto para a política. “Todos

são homens honrados. Até sentirem cheiro de fraqueza” (HOUSE OF CARDS, BBC, 1995, 3ª temporada, episódio 1). Sobre as novas gerações na política, Francis debocha, ao vê-los como inexperientes e domesticáveis.

Para deixar a sua marca no mundo, Urquhart busca reafirmar o seu poder e autoridade, desde as pequenas ações, até a intervenção política em outras fronteiras. Urquhart age para intervir na disputa pela área de Chipre, de onde ele, secretamente busca usufruir dos depósitos de petróleo sob a influência da Turquia – e onde possui uma história antiga, de quando era soldado do exército britânico e assassinou dois jovens informantes. “Uma pequena guerra no Chipre 40 anos atrás. E, agora, a colonização no Chipre vai colocar meu nome na história e os campos de petróleo no Chipre proverão minha aposentadoria pessoal, se todos os nossos empreendimentos prosperarem.” (HOUSE OF CARDS, BBC, 1995, 3ª temporada, episódio 2).

Esta temporada nos mostra os estratagemas mais ligados a ações específicas da gestão, não apenas na conquista de alguns objetivos. Vemos a finitude do alcance de Francis, quando ele esbarra em sentimentos profundamente humanos, como a culpa. Mas é possível ver, também, através de um olhar para o seu passado, que Francis não foi corrompido pelo poder, ele já era movido pela ambição. Elizabeth torna-se ativa, ajudando nas negociações e tomando atitudes frente às incapacidades do marido. É dela a decisão de assassiná-lo, quando não há mais como escapar da exposição dos segredos de Urquhart – para que ele se torne memorável em seu legado.

O jornalismo, por sua vez, serve a um lugar de contorno à política, é o que move as ações de Francis e é o que permite que essas ações circulem. Em alguns momentos de alguns episódios, há uma narração dos acontecimentos, em geral das cerimônias com a presença do primeiro-ministro, que entendemos se tratar de uma reportagem jornalística. “Tudo o que conta é a chance de ser fotografado” (HOUSE OF CARDS, BBC, 1995, 3ª temporada, episódio 3), afirma Francis.

No momento em que Tom Makepeace é forçado a renunciar ao cargo de secretário de estado para relações exteriores, é a imprensa que ele mobiliza para demonstrar a sua fúria mediante as ações de Francis. A honestidade de Tom e a pouca ponderação nas palavras reforçam uma atitude que não guarda tanta relação com o que conforma os valores da política institucional.

Repórter 1: Tom, você parece irritado, essa informação procede? Você está irritado?

Tom Makepeace: Sim, estou extrema e amarguradamente decepcionado. (Repórter 1 sorri).

Tom Makepeace: Certo, estou irritado por ter sido forçado a dar esse passo

extremo e renunciar a um cargo que eu adorava.

[...]

Repórter 2 (Voz over): [...] Diria que está na hora de Francis Urquhart renunciar, e entregar as rédeas a um homem mais jovem?

Tom Makepeace: Não sou eu que devo dizer.

Repórter 2 (Voz over): Ora, Tom, você acha que ele deveria sair?

Tom Makepeace: Bem, pensando nas palavras dele, você poderia considerar isso. Eu não poderia comentar.

(HOUSE OF CARDS, BBC, 1995, 3ª temporada, episódio 2).

Parece-nos que o interesse em um escândalo como furo jornalístico é o que move a profissão. Urquhart se solidificou após conquistar todas as honrarias, tendo uma boa educação, servido ao exército britânico, como renomado professor universitário, o que reforça uma marca aristocrática da cultura britânica na construção narrativa em torno da política. No entanto, não vemos no seu conservadorismo ações hipócritas, apesar de ocultar certos posicionamentos, pois são atitudes próprias do seu posicionamento político. É isso, aliás, que a narrativa amplia e problematiza, na relação com a estratégia de se aproximar da realidade extra-diegética.

As diferenças narrativas do livro para a série são elementos que nos norteiam a um entendimento em torno da configuração ficcional televisiva. É bastante complexo o processo de sintetizar um livro em quatro episódios. A traição de Stamper, por exemplo, não foi prevista no livro e, para a série, era atraente, a nível dramático, que um personagem com uma posição semelhante à de Urquhart o ameaçasse. Personagens como Chloe e Sarah Harding (Kitty Aldridge) foram pensadas somente para a série – elementos de balanço visual, talvez, já que todo o cenário era povoado por homens. A proximidade entre Francis e sua esposa Elizabeth também é um elemento apenas da série.

Ao analisarmos a versão britânica de *House of Cards* a partir do que Grossberg (2010) nos propõe a observar, percebemos pouca articulação além do universo institucional – numa dimensão caracterizada como superior às demais dimensões políticas. Isso porque, como parte das convenções televisivas do período, a narrativa é centrada nas ações do protagonista e nas suas consequências.

É importante destacar a inexpressiva quantidade de personagens mulheres capazes de subverter as ações do personagem principal, ou de tramas paralelas que as envolvem. Percebemos que as personagens femininas servem a circunstâncias pontuais da narrativa, todas mostram fragilidades associadas à emoção e a relações amorosas, exceto a esposa de Urquhart, Elizabeth – diante dos seus planos de poder. Isso já nos apresenta um valor dado à mulher que a configura diante da impossibilidade da ação na

política institucional – as mulheres nesse meio ocupam um lugar de subserviência ou com ações associadas a uma histeria feminina.

A presença visual dos vínculos entre jornalismo e política na série nos é apresentada de forma mais diretiva na primeira temporada, a partir do jogo de interesses entre Mattie e Francis. Na segunda e na terceira temporada, jornalismo e política se vinculam pela relação implícita que estabelecem com as disputas pelo poder. Francis age em benefício próprio no campo da política institucional, tanto a partir de uma *práxis* que a narrativa configura como própria da política, quanto a partir do reconhecimento da importância em se estruturar uma boa imagem pública. Mas nessas temporadas não há uma prática de investigação que ameace Urquhart.

Os enfrentamentos entre Urquhart e o Rei, na segunda temporada, são sempre midiáticos, já que é interessante ao jornalismo que a série mostra esse impasse entre duas figuras representativas importantes. Ainda assim, o jornalismo é visto na tela conformado entre esses enfrentamentos, sem problematizar profundamente as questões que os envolvem, apenas narrando-os. O final da saga que Urquhart traça em *House of Cards*, na última temporada da trilogia, traz a dimensão de repercussão da mídia e do jornalismo, quando Urquhart pretende deixar o seu legado. Apesar de vermos especialmente a força de um modelo de jornalismo britânico hegemônico, também é uma ameaça a Urquhart a possível repercussão dos jornais não normativos, como os tabloides. Isso está profundamente ligado à noção de imagem pública e à importância da retórica nessa repercussão.

2. A NOVA ONDA DO “TIO SAM”: *Lógicas de Produção* e o eixo diacrônico das narrativas seriadas estadunidenses

As produções audiovisuais dos Estados Unidos ocupam um lugar de destaque pelo mundo contemporâneo. Segundo Silva (2013), as duas últimas décadas consolidam as narrativas seriadas em evidência dentro e fora dos modelos tradicionais de televisão, fenômeno que o autor denomina “cultura de séries”. Ele elenca três condições epistemológicas que materializam esta conjuntura:

[...] a primeira condição é a que chamamos **forma**, e está ligada tanto ao desenvolvimento de novos modelos narrativos, quanto à permanência e à reconfiguração de modelos clássicos, ligados a gêneros estabelecidos como a sitcom, o melodrama e o policial. A segunda condição está relacionada ao **contexto tecnológico** em torno do digital e da internet, que impulsionou a circulação de séries em nível global, para além do modelo tradicional de circulação televisiva. A terceira condição se refere ao **consumo** desses

programas, seja na dimensão espectral do público, através das comunidades de fãs e de estratégias de engajamento, seja na criação de espaços noticiosos e críticos, vinculados ou não a veículos oficiais de comunicação como grandes jornais e revistas, focados nas séries de televisão. (SILVA, 2013, p. 3 e 4, grifos nossos)

As narrativas seriais estadunidenses contemporâneas não possuem uma estrutura produtiva rígida – são múltiplas as temáticas, *Lógicas de Produção*, gêneros, formatos. Observamos, também, um movimento de migração dos roteiristas e de produtores do cinema, ou até mesmo de outros artistas renomados, para a televisão, que contribui para uma alta valorização dada à TV, que possuía suas produções depreciadas, conformando práticas que mostram certas expectativas em torno das séries e aumentam o seu potencial de visibilidade.

No entanto, por maior que seja a centralidade das obras estadunidenses ao redor do mundo contemporâneo e a forma como estas afetam outras culturas, os lugares que produtos de outros países ocupam nas produções estadunidenses também merece destaque. E aqui há um destaque para as adaptações de séries britânicas. Desde os anos 1970, foram mais de 100 narrativas britânicas que ganharam versões estadunidenses (MILLER, 2000) – é nas “terras da Rainha” que os Estados Unidos mais buscam séries estrangeiras para realizar adaptações (ibid.). Jeffrey Miller (2000) acredita que a televisão é o meio mais dominante dessas adaptações narrativas.

A escassez de pesquisa em temas que vão desde o movimento do ‘filme artístico dos anos 1950 e 1960’ à invasão britânica na música pop para a transmissão de esportes hispânicos indica o padrão quase totalmente centrífugo da mídia americana. Este é de fato um desenvolvimento irônico, dada a preocupação expressada por escritores (incluindo Williams) ao longo da história da república sobre o pesado fardo imposto – ou o alívio de boas-vindas fornecido – por outras sociedades sobre o estabelecimento da cultura americana.⁴⁴(MILLER, 2000, p. 11, tradução nossa)

O universo ficcional da Netflix se ancora no contexto contemporâneo dos Estados Unidos, com marcas do sistema político e das conjunturas jornalísticas. Reconhecemos que os Estados Unidos se colocam muito presentes nos noticiários de todo o mundo e as produções artísticas circulam através de estratégias de nivelamento cultural. A partir do entendimento de Néstor Garcia Canclini (2008), percebemos que mesmo com toda a nossa diversidade cultural, somos unidos pelo reconhecimento e

⁴⁴ Do original em inglês: “The paucity of research on topics ranging from the “art film” movement of the 1950s and 1960s to the British invasion in pop music to Hispanic sports broadcasting indicates the almost totally centrifugal pattern of American media scholarship. This is indeed an ironic development, given the concern voiced by writers (including Williams) throughout the history of the republic about the heavy burden imposed—or the welcome relief provided—by other societies on the establishment of American culture.”

identificação que temos das obras que consumimos, e dado ao alto investimento que as produções estadunidenses recebem, elas circulam com maior facilidade, tanto pelos meios convencionais, quanto pela circulação nas redes, potencializada pelos próprios consumidores.

O período de maturação da *House of Cards* da Netflix envolvia uma série de mudanças em parte da cultura estadunidense. Barack Obama, então presidente dos Estados Unidos, foi responsável por algumas reformas, como a revogação da proibição de homossexuais nas Forças Armadas, o acordo de redução de armamentos nucleares com a Rússia, a reforma da saúde (conhecida como *Obamacare*) ou o fim da operação militar no Iraque (BASSETS, 2015). Em contraponto, essas transformações geraram alguns movimentos contrários a essas reformas, como a xenofobia e a luta pela manutenção do direito à posse de armas, por exemplo. Os jogos de poder característicos da narrativa também surgiram da mente de um roteirista com profundo conhecimento do universo político estadunidense: Beau Willimon trabalhou com alguns políticos, inclusive a democrata Hillary Clinton.

A *House of Cards* estadunidense emerge num cenário de disputa no mercado televisivo, pois desponta como primeira série original produzida pela empresa de *streaming*. A empresa gera, inclusive, disputas e problematizações acerca do gênero televisivo, pois questiona-se o lugar da empresa enquanto TV, já que o meio de exibição e as características produtivas não são as mesmas. Isto nos ajuda a perceber que estas disputas voltam o nosso olhar para as transformações, que transitam entre resistências, incorporações, ajustamentos, permanências, e que configuram a mudança como um processo complexo.

O diretor responsável por ambientar *House of Cards*, David Fincher, é reconhecido por fazer em suas obras questionamentos em torno da depravação moral de seus personagens ou das instituições sociais. Para isso, ele utiliza como sua marca de estilo a estética como reflexo visual de suas tramas, na maioria das vezes com cores frias e desbotadas e tons escuros. O tom autoral da fotografia de Fincher e a discrição que busca evitar que a tensão seja quebrada brinca com as cores azul ou cinza, dependendo do momento (em primeiro plano); e amarelo (na iluminação, em segundo plano), como elementos visuais de reforço dessa decadência. Suspenses como *Millenium: os homens que não amavam as mulheres* (2011); *O quarto do pânico* (2002); *Zodíaco* (2007); ou o mais antigo *Seven: os sete crimes capitais* (1995), nos

dizem muito da ambientação de *House of Cards*. Atualmente, Fincher não assina mais a produção.

Figura 35: Fotomontagem com cenas dos filmes de Fincher: *Millenium*; *O quarto do pânico*; *Clube da luta*; e *O curioso caso de Benjamin Button*.



Fonte: Imagens de divulgação

Podemos destacar das obras de Fincher o uso da depravação moral tanto para reforçar um lado cruel do ser humano, quanto para mostrar um posicionamento político de ataque a questões como o patriarcado, o capitalismo, a juventude; que envolvem algumas instituições sociais, como a família e a política. Ele constrói essas temáticas em torno das ações de personagens imorais ou amorais, sob um olhar de crítica à sacralização da moralidade. Em *House of Cards*, ele mostra na perversidade maquiavélica de Underwood a subversão das *institucionalidades* que arregimentam a política estadunidense. Um ponto importante de destaque está na forma do personagem principal e no poder que emana dele enquanto presidente. Isso deriva de elementos do presidencialismo enquanto *Matriz Cultural* da série.

Há até poucos anos, a política ou o jornalismo contados nas telas da TV estadunidense ainda se restringiam ao retrato do dia-a-dia das profissões, com a apresentação dos métodos de trabalho ou os relacionamentos entre personagens (SENRA, 1997). De acordo com Stella Senra (1997), havia pouca complexidade nas personalidades profissionais, as crises de ética eram levadas sob uma visão maniqueísta ou sob uma ótica individualista.

Observamos no audiovisual contemporâneo um especial interesse pela retratação de personagens em suas atividades profissionais, que apresentam o dia-a-dia do jornalista, advogado, médico, político, entre outros. São os *workplace dramas*,

narrativas ambientadas em torno de um local de trabalho (ALBUQUERQUE; MEIMARIDIS, 2016). Os personagens são modulados em torno de uma identidade profissional e de rotinas técnicas específicas. De acordo com Afonso Albuquerque e Melina Meimaridis (2016), os *workplace dramas* tornaram-se fórmulas de sucesso, especialmente a partir das narrativas seriadas.

Percebemos que isso é ainda mais evidente em casos de personalidades públicas, que atraem a curiosidade em conhecer os “bastidores”, pois existe um padrão de convivência em torno dessas personalidades que se assemelha à imagem criada na forma ficcional. Observamos, também, uma influência significativa do jornalismo e da política na cinematografia estadunidense (filmes em torno do universo jornalístico são chamados *newspaper movies*), com um especial destaque ao papel da vocação, que é aliado à prática profissional, bem como ao seu lugar privilegiado enquanto possibilidade de tornar visível o espaço social.

Ao seguir um jornalista em ação **o filme acaba endossando o padrão normativo convencional**, desde que o próprio método de trabalho do profissional de imprensa já implica, por si só, o encadeamento e o realce de ações que se agenciam segundo a tendência dominante na narrativa cinematográfica. Afinal, o jornalista tem que averiguar o fato de modo a descobrir o seu autor, a sua causa, e o seu objetivo, revelando “a verdade” no final, procedimento que o obriga, muito ao gosto do cinema, a iluminar os picos de ação, a destacar os dados mais importantes, e a deixar na sombra os elementos secundários. (SENRA, 1997, p. 41, grifos nossos)

As produções seriadas para a internet se aproveitam desse momento televisivo, em que as séries passam a ocupar um importante espaço de centralidade enquanto produtos comunicacionais, e investem nas narrativas “ao aumentar a quantidade de trabalho cognitivo necessário para acompanhar as diversas ramificações que a história central tinha desenvolvido” (BIANCHINI, 2012). “Atendendo a nichos diversos em diferentes plataformas, seriados parecem assumir o lugar do cinema no gosto do público e disputar o centro do debate cultural” (LIMA, 2018). Intensifica-se com a TV para a internet, mas são demandas que já advém das produções televisivas mais tradicionais. Sobre essa “complexidade narrativa”, Jason Mittel (2012) nos afirma que:

(...) é uma redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série – não é necessariamente uma fusão completa dos formatos episódicos e seriados, mas um equilíbrio volátil. Recusando a necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracteriza o formato episódico convencional, a complexidade narrativa privilegia histórias com continuidade e passando por diversos gêneros. (MITTELL, 2012, p. 36).

As produções televisivas, para a internet ou não, e sua complexidade narrativa também nos deixam ver outras questões acerca da nebulosidade de definição da

televisão e de qualidade televisiva. Entendemos que o espaço ampliado que a internet proporciona intensificaria a problematização em torno do que deve ser “TV de qualidade”, que remonta desde uma visão de depreciação da televisão, que contribuiu para a concepção da HBO e sua afirmação de “não ser TV”. Percebemos que as produções seriadas da internet podem disputar espaço tanto com obras televisivas, como é o caso preconizado por *House of Cards*, enquanto primeira série produzida para a internet a vencer o maior prêmio da televisão estadunidense – o Emmy Awards de 2013, tendo sido indicada a nove categorias (CAPELAS, 2013); quanto com o cinema.

Em 2017, uma das listas de melhores filmes do ano de maior prestígio na imprensa especializada, a da revista francesa Cahiers du Cinéma, colocou a terceira temporada de “Twin Peaks” no primeiro lugar do seu ranking. Outra publicação importante do meio cinematográfico, a inglesa Sight and Sound, elegeu a série de David Lynch e Mark Frost como o segundo melhor filme do ano. Colocada no mesmo status do cinema, a série, que já contava com uma base de fãs formada durante as duas primeiras temporadas, exibidas na década de 1990, além da projeção trazida pelo nome de Lynch, não foi a única a ter relevância cultural ao longo do ano. “Quando o debate feminista explodiu de forma estrepitosa em 2017, em meio à revelação de casos de assédio sexual no show business americano, foi a ficção televisiva que entregou a peça mais bem acabada a respeito do tema: a série ‘The Handmaid’s Tale’ [adaptação do romance “O Conto da Aia”, de Margaret Atwood, produzida e exibida pelo serviço de streaming Hulu]”, escreveu Luciana Coelho, colunista de séries de TV da Folha de S.Paulo, em um artigo publicado em janeiro. Para Coelho, “as séries de TV tomaram o lugar do cinema como propulsor do debate cultural mais relevante —intelectual ou pop. Mais rápidas em capturar o zeitgeist e absorvê-lo em seus roteiros, que podem mudar de rumo ao longo da exibição, as séries firmaram-se como elemento central da conversação em diferentes círculos”. [...]. Nem todos, entretanto, veem a profusão de novas séries e o falatório em torno delas com otimismo. “Estou sempre falando das séries com espanto porque as pessoas não se dão conta de que são um retrocesso”, afirmou a diretora argentina Lucrecia Martel, em entrevista ao jornal El País em janeiro. “[As séries] são mais uma vez o argumento puro, uma estrutura mecânica e do século 19, por mais que seja bem feita. São fruto do momento conservador que estamos vivendo. Arrisca-se menos.” (LIMA, 2018)

Compreendemos o lugar da série enquanto importante difusora da cultura, mas não as entendemos como substitutas do lugar do cinema nesse processo de profusão, pois entendemos a atuação de elementos de distintas temporalidades no processo de produção da cultura. No entanto, não as entendemos enquanto produções conservadoras apenas por sua estrutura continuar a reproduzir elementos *residuais* do século 19, como aponta a diretora argentina citada no trecho anterior. Contudo, percebemos as séries, assim como as produções cinematográficas, enquanto obras que se ancoram na cultura, e, portanto, não podem ser generalizadas a ponto de silenciar toda a historicidade dessas produções enquanto produtos culturais, que incorporam tanto resistências, quanto continuidades.

Reconhecemos as condições atuais de facilidade de acesso à multiplicidade de conteúdos seriais e o aproveitamento da indústria para retorno financeiro, muitas vezes alongando narrativas mais do que o necessário. Muitas vezes a qualidade artística e textual é prejudicada, como reconhecemos ser o caso de alguns episódios de *House of Cards*. Apesar da liberdade criativa idealizada pelos autores, especialmente ao desvincular a fidelidade aos livros, a série ultrapassou as narrativas, mas sem um desfecho satisfatório. Condições da indústria levaram ao sufocamento de acusações de assédio sexual ao ator principal especialmente para o prolongamento da história. Isso é bastante comum a boa parte das narrativas seriadas hollywoodianas.

Afirmamos que não há como generalizar totalmente a estrutura das narrativas das séries contemporâneas e analisar os seus *Formatos Industriais*. São diversas as formas, temáticas e as possibilidades estruturais. Em especial as narrativas produzidas para a internet: a Netflix possui um sistema com os produtos audiovisuais, comprando os direitos de exibição ou financiando a produção realizada por produtoras independentes.

A questão do desenvolvimento das formas narrativas contemporâneas está diretamente relacionada à emergência da televisão como espaço possível de qualidade artística – e qualidade aqui entendida mais como discurso valorativo, que como característica ontológica – e isso não pela superação do cinema como meio audiovisual artisticamente legitimado, mas pelo investimento na singularidade estilística das séries no panorama audiovisual de hoje. A arte das séries de TV, como bem aponta Vincent Colonna (2010), estaria definida não pela contenção da linguagem e pelo investimento na mise-en-scène (categorias valorativas tipicamente cinematográficas), mas **sobretudo pelo texto**, capaz de atrair a atenção do público em um meio de exibição por excelência dispersivo e cacofônico (o aparelho de TV ou mesmo a tela do computador, sem efeito imersivo na sala escura de cinema e cada vez mais inserido em um ambiente multi-tarefas), e de provocar repetições estruturais que, no entanto, se apresentam constantemente como novidade. (SILVA, 2013, p. 6, grifo nosso)

Podemos dizer que tanto as séries britânicas – e o seu modelo de *quality television*, quanto as estadunidenses – e a popularização contemporânea das produções em complexidade narrativa, são modelo de referência para as narrativas seriadas ao redor do mundo. Marcel Vieira Silva (2015) nos aponta para a disputa de sentidos em torno da produção de narrativas seriadas: “a Quality TV e a complexidade narrativa podem funcionar como **estratégias de legitimação do campo que estão constantemente disputando significado** e que, como tais, tendem a obliterar os discursos de distinção e validação inerentes a esse tipo de proposta de estudo.” (SILVA, 2015, p. 13, grifos nossos). Isso significa dizer que essas tradições britânica e estadunidense, respectivamente, funcionam como ferramentas de investigação das séries

audiovisuais, e, como operações discursivas, estão ancorados histórica e culturalmente, mas não são totalmente determinadas. Além disso,

[...] os conceitos de Quality TV e complexidade narrativa parecem funcionar, na academia, sobretudo como ferramentas discursivas de validação dos objetos analisados, que se escoram em uma perspectiva moderna de objetividade científica, para estudar programas de origens, modelos narrativos, dramaturgias e modos de encenação bastante singulares. Entender o campo de estudos das séries televisivas como uma arena de disputa em que discursos de legitimação e procedimentos metodológicos aparecem imiscuídos em uma complicada rede de produção de sentidos, nos parece fundamental, nesse momento, não apenas para vislumbrar o escopo e as abordagens que as pesquisas futuras podem apresentar, mas sobretudo para fortalecer um campo conceitual novo, com seus inerentes processos de constituição. (SILVA, 2015, p. 23).

A respeito da complexidade narrativa, Marcel Vieira Silva (2015) apresenta uma problemática: por sua própria nomenclatura, por mais que Mittell (2012) não pretendesse atribuir juízos de valor, ele acabaria valorizando certos programas em detrimento de outros. “[...] Mittell parece não perceber que, na louvação um tanto obcecada pela objetividade analítica do texto televisivo, o seu discurso se esforça, pelo inverso, a fortalecer exatamente aquilo que busca negar.” (SILVA, 2015, p. 23).

No Brasil, por exemplo, a publicação do artigo central de Mittell (2012), desencadeou uma enxurrada de trabalhos – artigos, papers, monografias, dissertações e teses – que tomam o conceito como uma pedra fundamental indelével que serve, entre outras coisas, para validar o seu objeto de estudos e sua proposta de pesquisa. Complexidade, no fundo, exige não apenas o prazer da fruição descompromissada, mas também uma literacia, um esforço cognitivo e uma maturidade intelectual que **cria, entre os espectadores, uma incontestável hierarquia**. Podemos até gostar da série convencional, episódica, de procedimento – como o próprio Mittell confessa (2012, p. 31) – mas a complexidade demanda mais, mais engajamento, mais sofisticação e, no fim das contas, maior distinção. (SILVA, 2015, p. 22)

A produtora audiovisual de *House of Cards* é a Media Rights Capital (MRC Studio), que se lançou na produção de séries a partir da versão estadunidense. Até 2018, a produtora possui cinco séries em produção, de gêneros diferentes, porém envoltas em uma atmosfera sóbria e de conflitos morais que lhes é semelhante. A MRC se aliou a Trigger Street Productions, produtora de Kevin Spacey e Dana Brunetti, para a produção e no financiamento de *House of Cards*. Não há, portanto, um modelo normativo do formato de série que seja seguido, mas existe um ponto de partida para a produção.

Há um importante aspecto relacionado à circulação das séries, que não diz respeito apenas a visualidade material, mas também a troca de saberes que a envolve, os produtos que surgem a partir delas, elementos continuados do que Silva (2013) chama de cultura de séries. Não há mais exportação de conteúdo, mas sim circulação.

Não se pode adjuar aqui a superação – pelo menos não imediatamente, como os dados culturais e econômicos indicam – de um modelo de televisão nacional e em fluxo, para um modelo transnacional e em rede. **Essa superação, se e quando ocorrer, será fruto de um longo e matizado processo de disputas materiais e simbólicas.** No entanto, seria leviano ignorar que vivemos em um contexto cultural e tecnológico singular, em que a facilidade de acesso a diferentes séries, inclusive de épocas passadas, vislumbra a formação de um conjunto de novos espectadores cujo repertório está sendo formado por uma tela conectada, cujos hiperlinks apontam para um ambiente multitarefas e multiplataforma perante o qual redimensionamos nossa atenção e nossas funções espectatoriais. (SILVA, 2013, p. 9, grifo nosso)

Neste contexto, os produtos sob demanda são referenciais, com especial destaque à atuação da Netflix. A empresa surge ainda em 1997, oferecendo ao consumidor apenas a entrega, via correio, de DVDs de filmes à sua escolha. Quando a empresa lança seu sistema de *streaming*, em 2007 – a primeira do mundo a oferecer o serviço, os assinantes passam a acessar o conteúdo de filmes e séries online. A partir de 2010 já começa a se lançar no mercado internacional, e em 2013 a Netflix comunica a produção de sua primeira série original – ou seja, em que atua como produtora ou distribuidora, *House of Cards*.

Podemos ver agora, em 2018, uma plataforma com diversas produções originais totalmente diferentes entre si. Outro diferencial está na principal estratégia da empresa, ao disponibilizar todos os episódios da temporada de uma só vez. As séries que a empresa não disponibiliza toda a temporada são as que atua como distribuidora internacional e que, portanto, seguem o calendário de veiculação dos seus canais.

Até maio de 2018, a empresa possui 627 produções originais disponibilizadas no catálogo, com filmes e séries. Não há limite de gênero ou de caracterização narrativa, as produções possuem múltiplas temáticas e formas de narrar. Em geral, as séries não são produtos que duram mais de uma hora, e possuem, em sua maioria, entre dez e treze episódios por temporada. Além disso, a empresa também disponibiliza certa personalização de apresentação dos produtos, que vai variar de acordo com o consumo do assinante. A Netflix já triplicou o alcance do seu serviço e se tornou a maior rede de televisão do mundo, chegando a mais de 190 países, 117 milhões de assinantes e alcançando um valor de mercado de US\$ 100 bilhões (MIOZZO, 2018). No entanto:

[...] o desenvolvimento da televisão está diretamente relacionado com os usos culturais que fazemos dela, considerando suas matrizes históricas, a conjuntura cultural na qual ela está inserida, as formas de produção e sua relação com a audiência. Essa televisão tal qual a conhecemos até hoje é composta por inúmeros canais, os quais estruturam seus programas em uma grade de programação, seja no sistema aberto ou fechado, público ou privado. Essa tal grade, quando vem a ser utilizada pela televisão, já não era novidade, pois foi a partir do rádio que a sua lógica é implantada e, posteriormente,

herdada pela mídia televisiva. [...] Diante das condições técnicas dispostas, foi necessário pensar em um modelo de transmissão para toda programação de televisão. De acordo com François Jost (2010), uma mídia só passa a se constituir enquanto tal, a partir da passagem de sua condição enquanto uma mera novidade técnica para a de produção de programas. (CERQUEIRA, 2014, p. 16)

A Netflix também se beneficiou das práticas de compartilhamento via downloads para se popularizar entre um público que já possuía o hábito de consumo pela internet.

Eles representam não apenas novas formas de acesso à TV, mas ambientam e constituem novos hábitos, desejos, competências e expectativas de um espectador ‘cujo repertório está sendo formado por uma tela conectada, cujos hiperlinks apontam para um ambiente multitarefas e multiplataforma perante o qual redimensionamos nossa atenção e nossas funções espectatoriais’ (Silva, 2013, p. 9). (GUTMANN e CERQUEIRA, 2016, p 113).

É importante destacar que entendemos que a Netflix também se constitui como um espaço televisivo, já que entendemos televisão não somente como um aparato tecnológico, mas também uma forma cultural, o que significa que o seu desenvolvimento acontece a partir dos usos culturais, que por sua vez estão contextualizados em matrizes históricas, em conjunturas culturais, além das formas de produção da televisão, sua linguagem e de sua relação com a audiência.

Com relação à articulação da série com produtos televisivos, percebemos o lugar da HBO, que atua como o canal de referência em qualidade de conteúdo. O slogan da HBO, “Isso não é TV, é HBO⁴⁵”, nos aponta um lugar de problemática em torno do que se caracteriza como qualidade televisiva, já que é o próprio canal que se coloca como superior à televisão. Entende-se na depreciação a este veículo uma inclinação a se comparar ao cinema, enquanto “sétima arte”, ao contrário da TV, que nem é reconhecida como arte, na relação com o entretenimento. Para isso, o canal utiliza alguns elementos, como uma composição de elenco formado por grandes estrelas do cinema, além das narrativas multicamadas e da fuga de caracterização dos personagens por estereótipos da sociedade estadunidense, explorando uma complexidade maior entre gêneros e formatos variados (HILL, 2014).

Além disso, também há uma matriz de adaptação de séries inglesas – em uma intercambialidade evidente.

Uma tradição antiga que se tem intensificado nos últimos anos. Só desde o início desta década já viram a luz do dia as versões estadunidenses dos originais ingleses *House of Cards*, *Black Mirror*, *Skins*, *Veep* (*The Thick of It*), *Being Human*, *Shameless*, *Free Agents* e *Mistresses*. [...] O preconceito

⁴⁵ Do original em inglês: “It’s not TV, it’s HBO”

dos britânicos em relação às versões made in USA é antigo e, de acordo com os próprios, deve-se ao "fervor patriótico", mas também a experiências mal-sucedidas. [...] "A televisão é, em grande parte, um produto da nação em que é criada. Não só o conteúdo mas também a aparência ou o tom em que é apresentada. Então pode soar sempre postigo transplantar subitamente estas ideias para outro lado, retirando-as do seu contexto original", defende o jornalista James Whitbrook. No entanto, tem sido uma opção cada vez mais recorrente. Perante o desgaste de formatos tradicionais da TV estadunidense, dominada por grandes cadeias privadas orientadas para as receitas comerciais, a criatividade estrangeira tem sido um aditivo importante. (SILVEIRA, 2016)

Um importante contraponto é apresentado aqui por Rixon (2006), ao observar o movimento oposto na produção de adaptações.

Se alguns viam a cultura britânica como uma cultura distinta, uma mistura da doçura e luz de Arnold como a autêntica cultura operária que Hoggart descreve, a cultura americana era tudo o que era grosseiro e popular, aliciando as necessidades e desejos das massas; muitos críticos, políticos e radiodifusores temiam essa "barbárie brilhante" (Hoggart, 1957: 193). No entanto, no final dos anos quarenta e no início dos anos cinquenta, com poucas importações de televisão americana na televisão britânica, e com o baixo padrão aceito de muitos destes, o medo era menos de um influxo direto súbito da televisão americana, do que da criação de um americano - denominado emissor comercial que se preze ao menor denominador comum.⁴⁶ (RIXON, 2006, tradução nossa)

House of Cards é uma entre tantas histórias a narrar a política estadunidense. Observamos que *The West Wing* (1999-2006) – ou *Nos bastidores do poder*, no Brasil, talvez tenha sido a primeira delas a atingir um enorme alcance global – e a partir dela vieram muitas outras. Mas é uma importante matriz para entender a possibilidade de surgir uma série como *House of Cards*.

The West Wing é importante à produção de *House of Cards* por seu pioneirismo na repercussão em torno da política estadunidense e das questões da geopolítica mundial, ao descrever de forma minuciosa o universo macropolítico e o funcionamento da democracia estadunidense. Mas, ao contrário de *House of Cards*, *The West Wing* apresenta o lado nobre, heroico e ideal da política institucional. Também observamos como matriz a *House of Cards* em *The West Wing* um caráter político-ideológico em

⁴⁶ Do original em inglês: "If some saw British culture as a distinct culture, a mixture of Arnold's sweetness and light with the authentic working-class culture that Hoggart describes, American culture was all that was crass and popular, pandering to the needs and desires of the masses; many critics, politicians and broadcasters feared this 'shiny barbarism' (Hoggart, 1957: 193). However, in the late forties and early fifties, with few American television imports on British television, and with the accepted low standard of many of these, the fear was less of a sudden direct influx of American television, than of the creation of an American-styled commercial broadcaster pandering to the lowest common denominator."

problematizar questões atuais ao período de produção e exibição da série, ao problematizar questões reais sob a crítica da moralidade política. Sobre *House of Cards*:

A estratégia, talvez, seja fazer uma série política um pouco mais pop e abrangente. *The West Wing* foi um grande sucesso, *Boss* colecionou louvores em sua curta vida e *Veep*, [...] continua extremamente elogiada. Porém, séries políticas tendem a ter um público mais restrito. Dificilmente acontecerá de o maior salário da TV ser de um ator de uma atração com essa temática ou de alguma delas quebrar recordes de audiência. Somando a isso as mil particularidades da política estadunidense, dá para entender a razão pela qual a série pega leve nos jargões e substitui um potencial diálogo igualmente pedante e genial que Aaron Sorkin colocaria em *The West Wing* por algo próximo de “Secretária, limpe minha agenda pelo resto do dia”, uma frase típica de personagens de poder. [...] A Netflix nadou contra a maré das webséries, que tendem à comédia simplista e fácil e ao baixo orçamento. Ousou ao escolher a Casa Branca [...]. Porém, não foi tão longe assim em seu arrojado, já que a ideia aqui é fazer história, atrair atenção e assinantes, e não virar o hit de nicho [...]. (RODRIGUES, 2013)

A série *Scandal* (2012-atual) também se constrói narrativamente como uma importante chave para entender o funcionamento dos bastidores sujos da elite estadunidense. A série apresenta as sujeiras da política de forma glamourizada, com uma personagem principal capaz de resolver qualquer crise de imagem. Apesar disso, a protagonista esconde um relacionamento íntimo com o presidente Fitzgerald Grant (Tony Goldwyn), que, apesar desse segredo, a série apresenta como um político não corrupto em suas ações de governo. Tensiona-se o lugar da sua prática profissional, que é ameaçada pela sua dimensão pessoal, já que a imagem de um político é manchada pela existência de um caso extraconjugal. A problemática em torno da imagem pública, que envolve tanto o jornalismo como a política, em *Scandal* está em apresentar um falso moralismo à *práxis* da política institucional.

Scandal também mostra uma primeira-dama bastante ativa em arquitetar planos para manter a presidência do marido, a personagem Mellie Grant (Bellamy Young). A partir da sétima temporada, que estreou em 2017, *Scandal* também reforça o protagonismo de uma ex-primeira dama que, agora se torna presidente dos Estados Unidos. São elementos de convergência temática com *House of Cards*, aliados ao momento contextual de eleição estadunidense – em um cenário em que a ex-primeira dama, Hillary Clinton, disputava o pleito. Ambas estruturaram a sua narrativa ao atribuir poderes às personagens que eram primeiras-damas tornando-se presidente.

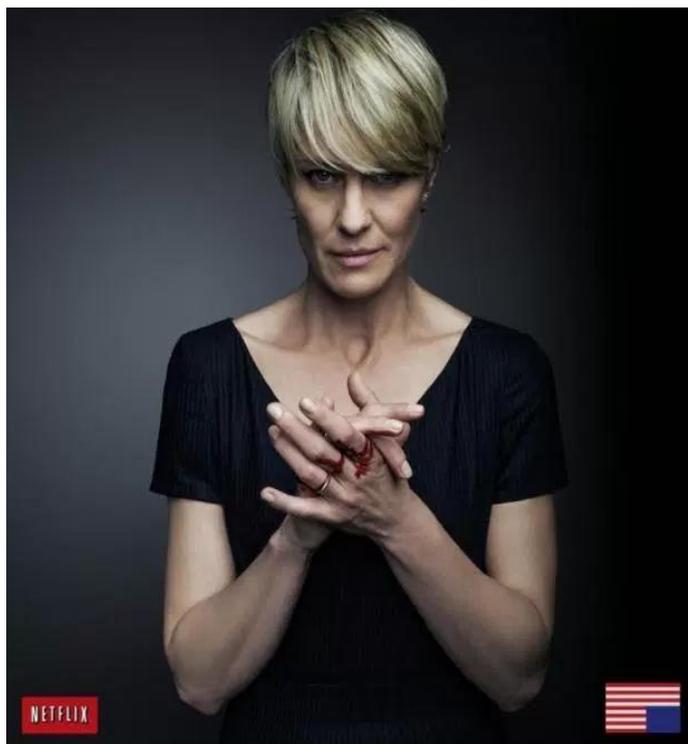
A vinculação entre comunicação e política é essencial à premissa de *Scandal* enquanto *thriller* político. Ao contrário de *The West Wing* e da própria *House of Cards*, em *Scandal* o presidente é republicano (em meio a um período de governo do democrata Barack Obama). Os personagens não são livres de conflitos morais, mas são mais

fortemente acometidos a crises de consciência. *House of Cards* não é só uma série a retratar os bastidores da política, é um produto que nos convoca um olhar para as relações de poder, como principal força motriz da política, do jornalismo e de outras ações dentro de uma cultura.

Na relação com a trama do submundo da política, o próprio roteirista da versão da Netflix nos apresenta uma das principais matrizes para a sua versão de *House of Cards*: o filme *Tudo pelo poder* (dir. George Clooney, 2011), roteirizado por ele. É esse filme o responsável por apresentar o sentido da política institucional totalmente apartada de qualquer idealismo, devido à corrupção das negociações.

Além de trazer a série britânica como importante matriz cultural, a versão estadunidense também incorpora os personagens shakespearianos e a alusão maquiavélica, especialmente a Lady Macbeth, como referência a Claire Underwood. Claire disputa espaço em pé de igualdade com o marido, mas também é sua cúmplice. Ela possui alguns raros momentos de remorso, enquanto Lady Macbeth, depois de um tempo, se vê atormentada e delira imaginando suas mãos sujas de sangue.

Figura 36: Divulgação da segunda temporada da série.



Fonte: House of Cards Brasil⁴⁷

Ao incorporar a matriz shakespeariana, os autores da versão estadunidense dosaram a teatralidade, que muito nos recorda a peça *A tempestade*, do teatrólogo britânico. N^a *tempestade*, não há profundo remorso ou culpa a atormentar os personagens, há, sim, ironia e sarcasmo. A secura de sentimentos também é própria da ambientação diegética de David Fincher.

Uma importante chave para o entendimento do funcionamento das estratégias de mercado da Netflix está na forma como *House of Cards* começou a ser produzida. Foi com base nas informações de consumo que a empresa descobriu que o público que gostava de assistir a filmes com Kevin Spacey também era o mesmo que consumia filmes de David Fincher. Assim, uniram os dois para criar a série. Kevin Spacey, aliás, também é conhecido por papéis shakespearianos, como o próprio Ricardo III.

Faz parte das *Lógicas de Produção* da Netflix na relação com *House of Cards* apresentar uma mistura entre o universo diegético e acontecimentos reais. Isto pode ser visto nos materiais de divulgação da série, que são diferenciados em cada um dos países em que a empresa atua, mostrando referências a algumas situações ocorridas que guardem relação com a ambientação narrativa. Isto também é um traço de que a narrativa compreende as culturas políticas como sendo atravessadas por valores

⁴⁷ Disponível em: <https://houseofcardsbrasil.wordpress.com/2016/05/17/lady-macbeth-e-claire-underwood-o-que-elas-tem-em-comum/>

comuns, convocando no espectador certos sentidos também comuns. Apresentamos a menção ao cenário político brasileiro, em meio ao processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff e todo o movimento escuro que o envolveu, tanto a partir das táticas usadas para a deposição da presidenta, quanto a partir do desenrolar posterior dos acontecimentos, que envolvia a corrupção de parlamentares e figuras políticas nesse e em outros processos.

Figura 37: Outdoor de propaganda da série da Netflix montado no aeroporto de Brasília.

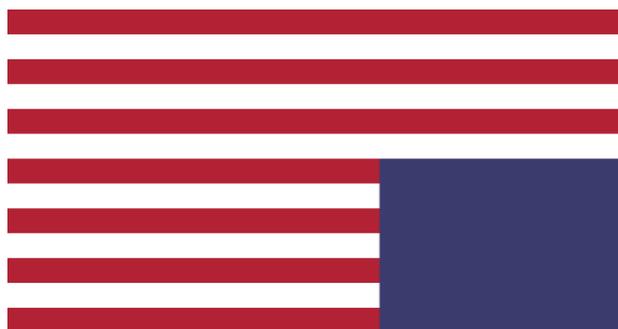


Fonte: Jornal Extra Online⁴⁸

O símbolo da série é a bandeira dos Estados Unidos virada para baixo e sem as estrelas, como se Frank estivesse pondo o país do avesso.

Figura 38: Logotipo da série estadunidense.

⁴⁸ Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/brasil/outdoor-de-house-of-cards-em-aeroporto-de-brasilia-provoca-politicos-brasileiros-21434535.html>



Fonte: House of Cards Brasil⁴⁹

A bandeira sem as estrelas retira a sua nobreza, pureza e as conquistas do país, especialmente em relação a uma nação com profundo sentimento patriótico. As 50 estrelas representam os 50 estados estadunidenses, sem elas, podemos interpretar que a bandeira de *House of Cards* nos aponta para uma falta de responsabilidade para com esses cinquenta estados. Retira-se o valor dado ao patriotismo da população, que reverencia uma condição nacional que não merece este tipo de reconhecimento. São valores de uma moralidade implicada ao patriotismo que na série reverberam na solidez da imagem da instituição política.

A população dos Estados Unidos é conhecida por ser muito patriota. A bandeira americana é considerada o símbolo máximo nacional. Poucas horas após a estreia de *House of Cards*, em 1º de fevereiro de 2013, alguns patriotas mais fervorosos criticaram o logotipo da série nas redes sociais [...]. Segundo o código da bandeira dos Estados Unidos, “a bandeira nunca deve ser exibida com a união em baixo, exceto como sinal de terrível sofrimento em situações de extremo perigo para a vida ou a propriedade.” [A união é o nome dado ao retângulo azul com as 50 estrelas]. Hastear a bandeira ao contrário também é um código militar que significa que o território foi tomado pelo inimigo. Em outros contextos o ato é considerado deboche e desrespeito com a nação. (MOURA, 2016)

Com relação ao jornalismo mostrado pela série, percebemos que ainda é significativo o fato do jornal responsável pela investigação combativa à política que a série apresenta é um impresso. A internet ainda é apresentada na série com um valor menor no jornalismo, mesmo com as facilidades que proporciona, especialmente na relação com a política. Reforçamos a lembrança de que não é à toa que o jornal que Zoe trabalha se chama *Washington Herald*, e é de um dos seus jornalistas a função de oferecer perigo aos Underwood.

De acordo com Senra (1997), o jornalismo ainda é tomado como heroico por boa parte das produções audiovisuais. Boa parte dos filmes que observamos se relacionar à política, mostra o jornalismo como uma importante ferramenta para a engrenagem

⁴⁹ Disponível em: <https://houseofcardsbrasil.wordpress.com/2016/06/01/qual-o-significado-da-bandeira-americana-invertida/>

política. A autora observa que a manipulação ou o heroísmo patriótico são temas recorrentes nessas produções estadunidenses. Percebemos como prática recorrente ao jornalismo estadunidense o uso de comentários incisivos por parte de seus profissionais, em torno dos acontecimentos e dos sentimentos da população. E isso tem peso em como se desenvolve a atitude da população e do governo frente ao que se veicula. Um exemplo disso está na eleição de 2000, disputada pelo republicano, George Walker Bush, e Al Gore (ex-vice-presidente de Bill Clinton, candidato democrata). No decorrer da quinta temporada Frank faz referência a esse pleito, já que a série usou como estratégia narrativa a proximidade do enredo ao que aconteceu naquela eleição. Ele afirma, aliás, que “não é Al Gore” e que seus planos ali podem se assemelhar ao que aconteceu na realidade, mas a vitória seria sua. No pleito que rendeu a vitória ao ex-presidente Bush, o processo eleitoral se alastrou por conta de uma controvérsia na concessão dos 25 votos do Colégio Eleitoral da Flórida.

Os jornalistas anunciaram prévias e declararam a vitória de Bush antes da total definição da contagem dos votos da Flórida. Al Gore chegou a diminuir a vantagem, passar à frente e isso confundiu muito o desenrolar daquele pleito. A decisão foi parar nos tribunais e muitos jornais afirmavam que o povo não queria mais a extensão daquela decisão, queria que tudo se definisse o mais rapidamente possível. As pesquisas com a população, porém, revelaram o justo oposto: a maioria queria saber o resultado de quem, de fato, havia ganhado a eleição.

Na quinta temporada, há uma profundidade dessas questões referentes aos vínculos entre política e jornalismo. Por tratar da corrida presidencial, a série mostra a ação do jornalismo ainda mais importante, porque os relatos e desdobramentos das notícias poderiam desembocar na confirmação ou negação de um presidente eleito.

Destacamos a própria história de Hollywood como *Matriz Cultural* para a série, já que envolve tanto os atores e produtores do cinema que trazem a sua bagagem artística para *House of Cards*, quanto a forma como se desenvolvem essas temáticas nas obras hollywoodianas. Podemos observar como se mantém sólidas as remissões às *Matrizes Culturais* das formas de narrar o jornalismo no audiovisual. Obras do cinema, como *Todos os homens do presidente* (1976), de Alan J. Pakula, seguem como referência principal, muito por conta da própria história que relata: o escândalo de Watergate. Em relação a Zoe Barnes, observamos a referência ao personagem Lucien Chardon, d’*As ilusões perdidas*, de Balzac, que prova da fama e busca sempre o sucesso profissional.

E é a partir desse olhar para o jornalismo que apresentamos como matrizes filmes como *A montanha dos sete abutres* (dir. Billy Wilder, 1951); *O abutre* (dir. Dan Gilroy, 2014), *O quarto poder* (dir. Costa-Gavras, 1997); *Faces da verdade* (dir. Rod Lurie, 2008); *O preço de uma verdade* (dir. Billy Ray, 2003) e especialmente *Cidadão Kane* (dir. Orson Welles, 1941). São filmes de diferentes épocas, mas que nos deixam ver além da sacralização do jornalismo enquanto instituição social e a forma de encarar o seu serviço público. Percebemos nos filmes uma forte noção de moralidade em torno de como deveria ser a atividade jornalística, a partir das problemáticas e tensões que as obras apresentam. São disputas que se referem tanto ao lugar de um modelo de jornalismo hegemônico e as consequências que o envolvem, quanto ao lugar das práticas que subvertem essa normatividade.

De acordo com Stella Senra (1997), é possível ver que a personalidade de formador de opinião é muito significativa nos Estados Unidos, com figuras opinativas, combativas e facilmente reconhecidas, traço muito marcante trazido na série da Netflix. Suas histórias de superação, ligadas ao heroísmo da profissão, e que se aliam a um estrelismo característico da linguagem televisiva estadunidense e a uma “vocação” jornalística também seriam algumas características recorrentes em produções audiovisuais (SENRA, 1997).

Observamos que as narrativas produzidas para a internet não abandonam drasticamente os elementos da televisão convencional, mas sim aprofundam alguns deles. O que percebemos de maior destaque da narrativa televisual seriada contemporânea é a complexidade narrativa e o modelo de *storytelling*⁵⁰. Tal expansão diegética permitiria um equilíbrio entre a composição de produtos audiovisuais em serialização e em formas episódicas (MITTELL, 2012). Ou seja, os arcos narrativos se tensionam com os arcos episódicos, produzindo uma história mais amplificada e com mais possibilidade de exploração de múltiplos sentidos (ibid.).

De acordo com Mittel (2012), há um complexo conjunto de tensões ao longo da temporada e, assim, o engajamento do público se torna contínuo, permitindo maior fidelização e identificação do espectador e uma multiplicidade de sentidos produzidos. A construção desses arcos narrativos, que se tomam por mais de um episódio e fortalecem o arco principal, reforçariam a necessidade da especificidade da trama e

⁵⁰ O *storytelling*, segundo Jason Mittel (2012), compreende os elementos técnicos e estéticos que estruturam um modo de narrar, bem como as ferramentas utilizadas para a construção de mundos ficcionais e de narrativas densas e complexas.

pedem um espectador mais atento e fiel. Em relação a Netflix, destacamos outro aspecto que contribui para a fidelização do assinante, que é a multiplicidade de conteúdos possíveis, o permitindo ter contato com diferentes histórias de acordo com a sua vontade.

Após perceberem esse cenário, inclusive, muitas emissoras de televisão começam a apostar, também, em serviços de *streaming*, que começaram como um repositório dos conteúdos televisivos para, aos poucos, produzirem conteúdos exclusivos. Atualmente, os espectadores podem escolher pagar pelo conteúdo do canal independente de ter ou não algum vínculo com uma TV por assinatura⁵¹.

Percebemos, pois, que o personagem se transforma ao passo em que vai se modificando a forma como o vemos. É o que Marcel Silva (2014) denomina de “complexidade multiperspectivista”. Além disso, há a possibilidade de recorrer a histórias de temporadas ou episódios anteriores, por exemplo, ou, ainda, como muito acontece em *House of Cards*, a menção a acontecimentos reais. É o que Starling (2006, apud BIANCHINI, 2010, p. 9) chama de estrutura narrativa modular. “A narrativa modular permite que pequenas nuances tanto da personalidade dos protagonistas quanto da própria história sejam aprofundadas no decorrer da passagem do tempo [...]” (BIANCHINI, 2010, p. 9)

Não podemos conceber as narrativas da Netflix como um produto estruturalmente fechado na sua temporada, sem interferências dos espectadores na construção da história. Os mais recentes casos de abuso sexual envolvendo personalidades toda a indústria hollywoodiana, como o ator Kevin Spacey, acabaram por levar os roteiristas a reescrever a sexta e última temporada incluindo a morte do protagonista.

Outra possibilidade narrativa que se intensifica nas séries estadunidenses contemporâneas é dada pela ampliação do número de protagonistas: os *ensembles shows* (BIANCHINI, 2010). Deste modo, vemos *House of Cards* produzindo outros sentidos em torno da política e do jornalismo a partir de outros personagens, além dos protagonistas. Citamos Peter Russo (Corey Stoll) – o deputado alcólatra e viciado em drogas e sexo, “peão” que é manipulado e assassinado por Frank; Jackie Sharp (Molly

⁵¹ A partir de 2017, a Fox Premium e a HBO Go começaram a disponibilizar conteúdo independente da assinatura de TVs a cabo. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/hbo-lanca-servico-de-streaming-independente-de-tv-por-assinatura/> e <https://www.ligadoemserie.com.br/2017/08/fox-premium-lanca-servico-de-streaming-independente-de-assinatura-de-tv/>

Parker) – a herdeira do cargo de Frank no Congresso, em vistas de ajuda-lo, mas que é acometida por uma crise de consciência e trai Underwood; Heather Dumbar – a honesta Procuradora-Geral, que se lança na política nas prévias do partido Democrata (contra Frank) e, ao tentar usar de jogo sujo, se arrepende e abandona a disputa; ou Catherine Durant – a secretária de Estado de Underwood que, ao ambicionar o cargo, se deixa levar pelas artimanhas de Frank, mas que discorda de seus métodos e, ao tentar enfrenta-lo, sente-se fraca e declina. Os personagens não são totalmente independentes, mas caminham paralelamente à história de Frank e Claire. As estratégias de divulgação da série nos despertam sentidos interessantes para a análise, na relação entre política e jornalismo.

Figura 39: Promo da primeira temporada da série, com o personagem Peter Russo. Lê-se: “Trabalhe duro... Jogue mais duro ainda”. As iniciais das letras em destaque formam “Slave” – “Escravo”.



Fonte: Pinterest

Figura 40: Promo da primeira temporada da série, com o personagem Frank Underwood. Lê-se: Mau, para o bem maior”. As iniciais das letras em destaque formam “pavor”.



Fonte: Pinterest

Figura 41: Promo da primeira temporada da série, com a personagem Claire Underwood. Lê-se: “Por trás de um grande homem há sempre uma mulher com sangue nas mãos”. As iniciais das letras em destaque formam “pagã”.



Fonte: Pinterest

Figura 42: Promo da primeira temporada da série, com o personagem Garrett Walker. Lê-se: “O homem mais poderoso do mundo livre... ou assim diz o ditado”. As iniciais das letras em destaque formam “melhor cachorro”.



Fonte: Pinterest

É possível perceber as reais intenções e personalidades dos personagens como um dos elementos paratextuais nas imagens promocionais, já que só podemos saber as suas características a partir do que as iniciais revelam. Enquanto Underwood personifica o mal, a partir do “pavor”, personagens como Garrett Walker, através de iniciativas distintas às de Frank, são construídos pela série a partir de uma noção de idealismo e inocência. Vemos um Walker cabisbaixo, indicando subserviência e humildade, e a afirmação dele ser o “melhor cachorro” é de que pode ser facilmente domesticado. Além disso, ressaltamos aqui o olhar para a política pelo vértice do corpo de Grossberg, ao percebermos a significação de Claire— enquanto mulher, ela é a “pagã”, a profana,

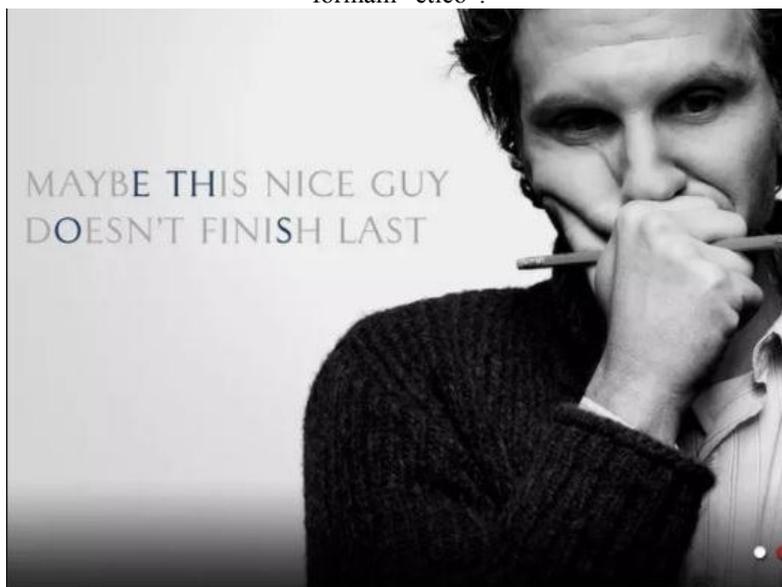
indigna. Enquanto Underwood, como protagonista masculino, é temido, Claire também é vista sob uma ótica perversa, embora se alie ao fato de ser mulher uma característica depreciativa, como a pessoa capaz de persuadir Underwood ao mal, como Eva que se orienta pela serpente e leva Adão a ser expulso do paraíso.

Figura 43: Promo da primeira temporada da série, com o personagem Tom Hamerschmidt. Lê-se: “Descartar o agora significa reduzir muito o futuro”. As iniciais das letras em destaque formam “dinossauro”.



Fonte: Pinterest

Figura 44: Promo da primeira temporada da série, com o personagem Lucas Goodwin (Sebastian Arcelus). Lê-se: “Talvez este cara legal não seja o último a acabar”. As iniciais das letras em destaque formam “ético”.



Fonte: Pinterest

Figura 45: Promo da primeira temporada da série, com a personagem Zoe Barnes. Lê-se: “Não deixe que a juventude e beleza dela entrem na sua pele”. As iniciais das letras em destaque formam “faminta”.



Fonte: Pinterest

Figura 46: Promo da primeira temporada da série, com a personagem Janine Skorsky. Lê-se: "A caneta é mais sarcástica do que a espada". As iniciais das letras em destaque formam a palavra "pissant", que pode ser traduzida como "insolente" ou "insignificante".



Fonte: Pinterest

Mostramos aqui visões diferentes da prática jornalística: um personagem que possui uma postura de enfrentamento e de coragem, que é descrito como “dinossauro”, ultrapassado em suas atitudes; um personagem que, por mais que se mantenha sob a ética de um modelo normativo de jornalismo, pode ser ingênuo demais; uma

personagem ambiciosa, faminta, que, aliás, por ser mulher, aparece com pouca roupa, já nos levando a pensar em sua prática profissional não convencional e afeita a romances; e, por fim, uma personagem imgeticamente posta para o enfrentamento, cuja arma é a “caneta”, e que é vista, ao mesmo tempo, como insolente e insignificante.

Somente a dimensão imagética apresentada aqui já nos deixa ver algumas das disputas de sentido existentes e problematizadas pela série. Compreendemos, também, a partir das *Lógicas de Produção*, das *Matrizes Culturais* e de um olhar para a diversidade de *Formatos Industriais* das produtoras da *House of Cards* como esses sentidos se colocam na versão da Netflix.

Percebemos uma influência especial de *Matrizes Culturais* na produção estadunidense que se relaciona tanto à sua construção enquanto adaptação de uma obra britânica, quanto ao fato dos Estados Unidos terem sido colônia do Reino Unido e da relação de proximidade que se desenvolveu a partir daí, decorrendo nos elementos *residuais* e *hegemônicos* desse contexto que reverberam especialmente na política mostrada pela série. Consideramos nesse sentido a interação entre Estados Unidos e Reino Unido, enquanto países anglófonos – unidos, também, pela história, alguns valores compartilhados e que possuem histórico enquanto nações que se destacam hegemonicamente no mundo. Além de aliados políticos, compartilham, também, alguns ideais e práticas democráticas, como a própria forma de entender o processo da democracia, a partir de sistemas que se fundamentam em uma noção de maioria simples distrital, e que pode silenciar vozes dissidentes de uma sociedade pluralista.

2.1. “Hunt, or be hunted”: *tecnicidades* da *House of Cards* da Netflix

A versão da Netflix apresenta os estratagemas políticos de forma mais detalhada, especialmente pela sua relação com a serialidade, ao ter mais tempo de exibição. A primeira temporada é marcada pelo plano revanchista de Frank que, agora não quer mais apenas ocupar o cargo de secretário de estado, mas sim tomar a presidência para si, embora, a princípio isso não seja evidente ao espectador. Agora Frank precisa investir em uma articulação mais direta com o jornalismo, e ele aproveita a oportunidade ofertada por Zoe Barnes.

A revanche é meticulosamente planejada, a partir do investimento em derrubar um a um dos inimigos. Para se vingar do secretário de estado que tomou o seu lugar, Michael Kern (Kevin Kilner), um inimigo acidental que deveria, segundo ele, lamentar ter cruzado o seu caminho, Frank usa Zoe para divulgar um editorial do jornal da

faculdade de Kern, no momento em que ele era o editor, que continha opiniões contrárias à política estrangeira estadunidense pretendida pelo governo. O texto trazia a afirmação de que Israel investia em uma “ocupação ilegal” da Palestina. Michael estava em uma entrevista ao vivo quando a informação foi divulgada, e ele é pego de surpresa, sem condições de emitir uma resposta qualificada. Apenas nega que tenha escrito o editorial, embora o texto precisasse de sua aprovação enquanto editor para ser publicado. Ao ser questionado, Kern afirma que as convicções políticas podem mudar em 35 anos, mas não foge de despertar a insegurança mediante o cargo que ocuparia. Kern não resiste e renuncia ao cargo.

No entanto, Frank, havia conquistado a aliança de Catherine Durant (Jane Atkinson) para tal posição e para seguir com o seu plano. Ele convence o congressista Peter Russo a concorrer a governador da Pensilvânia, sabendo das suas fraquezas e vícios, para explorar isso a ponto de tirá-lo da jogada às vésperas da eleição (Underwood assassina Russo e forja um suicídio). Deste modo, ele conseguiu forçar o partido a decidir investir em um nome de peso para a vitória eleitoral. Este nome acaba sendo o do vice-presidente, Jim Matthews (Dan Ziskie), que possuía uma importante popularidade para a eleição, dada como vitória certa.

Após muitos conchavos, acordos e estratagemas, Frank consegue conquistar a confiança do presidente e, assim, é convidado a assumir o cargo de vice-presidente, encerrando a primeira temporada. A narrativa também nos apresenta aos dossiês que Frank Underwood possui de todos os seus pares como artifícios significativos usados mediante as suas necessidades políticas.

A segunda temporada mostra os caminhos de Frank para conquistar a presidência e a necessidade de Claire em conquistar espaço na política. Através da divulgação de uma imagem de instabilidade do presidente, Francis consegue provocar o descrédito a qualquer atitude de Walker – visto como temperamental pelo fato de tomar medicações psiquiátricas. Ele também se aproveita do fato do presidente ser amigo pessoal de Raymond Tusk (Gerald McRaney), um importante empresário, para acusá-lo de negociar informações privilegiadas.

Neste momento, a relação da ação política de Frank com o jornalismo não se dá com Zoe Barnes – já assassinada por desconfiar das suas atitudes, sob a influência de seus colegas Janine Skorsky e Lucas Goodwin. Isto porque as necessidades de Underwood na relação com o jornalismo não são mais pontuais, já que as informações divulgadas geraram uma reação em cadeia na narrativa: os escândalos já são tão grandes

que todos os jornais precisam ir em busca das mesmas informações. Também é nessa temporada que a série mostra as relações íntimas entre o setor privado e a política, nas figuras do lobista Remy Danton (Mahershala Ali) e Raymond Tusk, bastante interessado em investimentos internacionais e em ações políticas que lhe garantissem isso. A temporada se encerra com a renúncia de Walker e com a conquista final de Frank assumindo a presidência.

Já no final da segunda temporada, após ser empossado, Frank caminha em direção à Sala Oval, lado a lado com Claire, entre outros políticos e assessores, aliados e opositores. Frank percorre o corredor mediante aplausos e apertos de mão, inclusive de quem se opôs a ele, mostrando na narrativa uma ideia de que a política se vê rodeada de aparências e hipocrisias, em nome de certas convenções. Ele os olha, sorri, agradece e, em alguns momentos, a depender da história que tenha com o personagem ao qual se direciona, lança um olhar cúmplice.

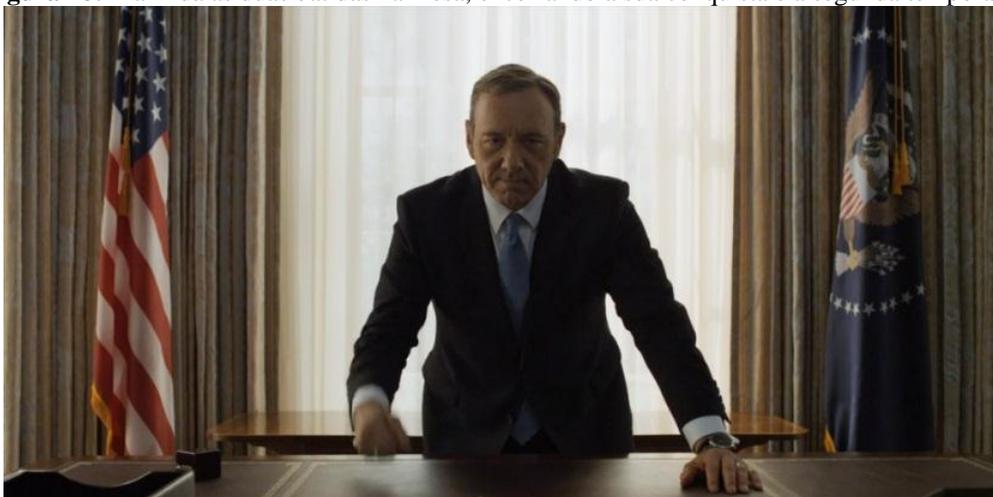
Figura 47: Claire e Frank caminham em direção à Sala Oval, no último episódio da segunda temporada.



O caminho até a Sala Oval é dividido entre Claire e Frank, mas no momento de entrar, no símbolo máximo da vitória do casal, a esposa lhe concede alguns minutos para aproveitar a sua glória. Nos segundos iniciais ao adentrar aquele espaço, que já lhe era conhecido, mas agora ocupa um novo lugar para ele, Frank parece deslumbrar-se com cada detalhe, caminha lentamente em direção à sua mesa. Ele não se senta na cadeira, afastando-a para longe de si, como se quisesse se distanciar do passado que aquele objeto parece carregar. Ele se apropria da mesa, a toma nas mãos, nos olha por alguns segundos, até dar as tradicionais duas batidas com o anel na madeira da mesa, encerrando a temporada em fade out. Interpretamos essas batidas, para além do

significado mostrado pelo próprio Frank⁵², como um encerramento do ciclo, um ponto final definitivo, como uma alegoria simples ao ato dos juízes ao martelarem a mesa na conclusão dos julgamentos, ou para manter a ordem.

Figura 48: Frank dá as duas batidas na mesa, encerrando a sua conquista e a segunda temporada.



A terceira temporada mostra o começo da presidência de Underwood bastante turbulento, em meio a tentativas de implementações de ações impopulares, que não obtinham o apoio total nem mesmo do seu partido. A série se constrói aqui com um entendimento das engrenagens políticas ao exporem-nas com maior vigor. Vemos as investidas de Underwood e de seus aliados em conquistar apoios, muitas vezes a partir de promessas. É nesta temporada que Underwood disputa as prévias do partido para concorrer à presidência, e depende muito de Claire para isso. Claire torna-se mais popular do que o marido, mas os dois começam a divergir em muitos pontos cruciais da campanha para disputar a eleição.

Um elemento importante à narrativa desta temporada são as propostas implementadas pelo governo para Underwood, que serviriam de plataforma pessoal para se tornar popular entre os possíveis eleitores. Ele implementa um controverso programa para gerar mais empregos nos Estados Unidos – o “America Works”, que significa “América trabalha”, ou um trocadilho com “América funciona”. Isso nos lembra o programa de governo implementado pelo ex-presidente Barack Obama, popularmente conhecido como “Obamacare”, uma lei federal sancionada para mudar o sistema de saúde ao regulamentar o controle dos preços dos planos de saúde, tomada como uma

⁵² Frank afirma que este hábito, ao deixar um lugar ou ao levantar-se de uma mesa, lhe foi ensinado pelo seu pai, para enrijecer os nós dos dedos, simbolizando a atitude de não escapar de uma luta. Ao mesmo tempo, havia o benefício de se bater na madeira, uma superstição popular que significa a busca por se proteger do azar. Ele afirma que o pai lhe ensinou que o sucesso só é possível ao combinar sorte e preparação.

medida intervencionista nas condições do mercado se autorregular. Igualmente controverso, o programa também possui um trocadilho entre “Obama cuida” e “Obama se importa”. Tanto o programa fictício quanto o real não agradaram até mesmo membros do próprio partido, mas promoveram uma adesão representativa da população.

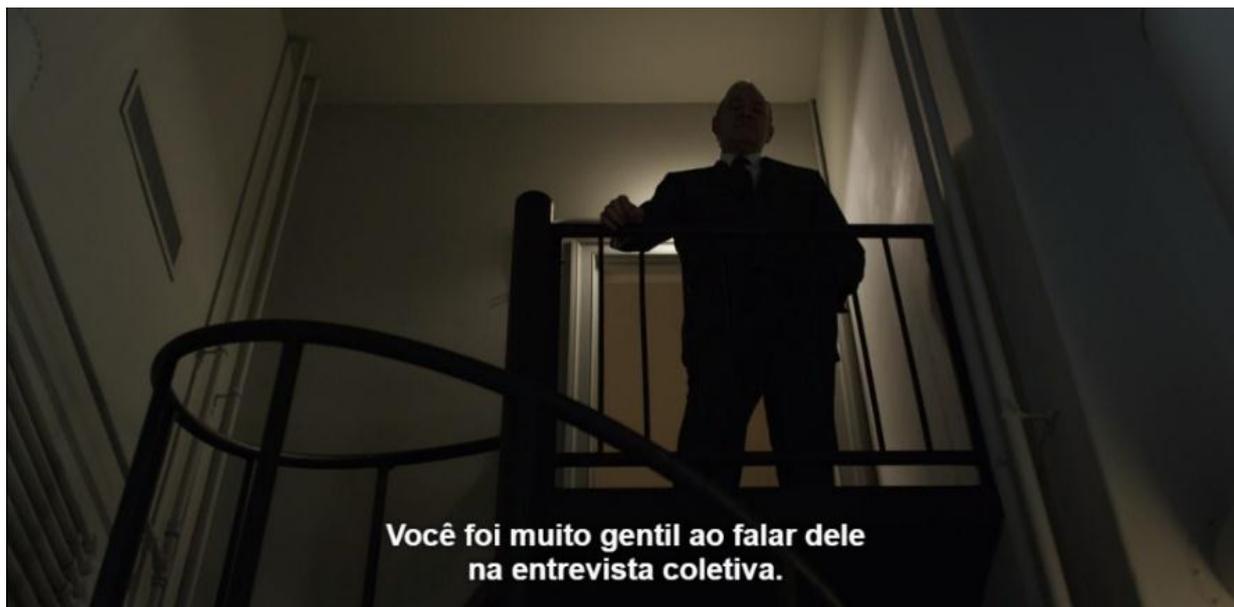
A figura de Heather Dunbar (Elizabeth Marvel) é extremamente importante para o entendimento das maquinações políticas desenvolvidas pelos Underwood. A procuradora-geral resolve se candidatar à presidência e disputa as prévias do partido democrata. No entanto, ela tem uma proposta diferente: se lançar através de uma política menos regida por conchavos e acordos baseados em troca de favores, o que ela considera ser desonesto – passando uma imagem de que fazia uma “nova” política e que a população poderia confiar. Dunbar, no entanto, não consegue se manter dessa forma em toda a campanha. Ela tenta expor Frank, e entra em negociações que ela, a princípio, recusava.

Há uma cena bastante significativa. Frank procura Heather, mas se encontra com ela no porão da Casa Branca, local que, aliás, é bastante explorado pela série nos momentos em que os diálogos são secretos ou escusos. Heather não conhece aquele espaço, o que reforça uma ideia de tensão entre o diálogo dos dois. Vemos Heather diminuída, ao pé da escada, com uma câmera em plongée, achatando-a, sob a perspectiva de Underwood. Frank, ao contrário, aparece em contra-plongée, no alto, embora em contra-luz, para reforçar o tom de um diálogo secreto.

Figura 49: Heather em diálogo com Frank no porão da Casa Branca.



Figura 50: Underwood no topo da escada, conversa com Dunbar.



No momento em que Frank está frente a frente com ela, Dunbar o chantageia para que ele saia da disputa nas prévias eleitorais, ameaçando revelar uma mentira contada por Claire sobre os abortos que fez, pois poderia publicar um diário da primeira-dama que provasse a informação. É o momento em que ela se iguala a ele, se mostra no mesmo patamar imagético e, alegoricamente, político.

Figura 51: Heather e Underwood conversam de igual para igual.



Frank Underwood: Então, você é, finalmente, uma de nós.

Heather Dunbar: Uma de quem?

Frank Underwood: Os homens. Em suas salas cheias de fumaça.

(HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2015, 3ª temporada, episódio 12).

Underwood a iguala “aos homens”, como se a política os seus jogos sujos fossem um lugar de pertencimento exclusivo a eles. A temporada acaba ainda sem um candidato definido pelo partido democrata, mas com a reafirmação das ações dos Underwood, sem qualquer remorso, e mediante as dúvidas e inseguranças de uma Dunbar que é mostrada a partir das atitudes tomadas, e que antes eram repudiadas.

A quarta temporada mostra a corrida presidencial, em meio às campanhas eleitorais de 2016, com Hillary Clinton e Donald Trump concorrendo pelos principais partidos. Kevin Spacey, inclusive, em uma entrevista a Stephen Colbert, ainda em 2015, antes da eleição de Trump, afirma que é com ele que conversa quando quebra a quarta parede, indicando que as lições de Frank estão sendo seguidas pelo atual presidente estadunidense.

Kevin Spacey - Quando eu estou olhando para aquela câmera, estou falando com uma pessoa e com uma pessoa apenas, e essa pessoa é Donald Trump ... Agora tudo começa a ter sentido.

Stephen Colbert - Eu acho que ele está recebendo as mensagens. Na terra de House of Cards, você já disse a si mesmo: 'Sim, estamos indo longe demais. Isso não poderia acontecer na realidade'

Kevin Spacey - Sim, houve ocasiões em que deixei o set para filmar uma sequência específica, e aí eu penso 'Poxa, talvez a gente esteja forçando a barra'. E aí eu volto para o hotel e ligo o noticiário. E eu acho que 'nós estamos realmente ferrados.'⁵³ (*The Late Show with Stephen Colbert*, 2015, tradução nossa)

Underwood fala ao espectador, através da quebra da quarta parede, e busca controlar a opinião pública da mesma forma que nos interpela com as suas confidências. Há uma diferença, porém, nessa estratégia. A produção da BBC apresenta este elemento como uma maneira de expor todos os planos para nos explicar didaticamente o funcionamento da política ou justificar os atos do personagem principal. Já na série estadunidense, a interação com o espectador não é utilizada em todos os episódios, algo que pode gerar expectativa ou quebra de expectativa do público em relação às ações de Underwood. Além disso, reforçam o mistério e a cumplicidade.

⁵³ “Kevin Spacey - When I’m looking into that camera, I’m talking to one person, and one person only, and that is Donald Trump... Now it all starts to make sense.

Stephen Colbert - I think he’s getting the messages. In the land of House of Cards, do you ever say to yourself like ‘Yeah, we’re writing this too broad. This couldn’t happen in reality’

Kevin Spacey - Yeah, there have been times when I’ll leave the set and we’ll have shot a particular story line, and I’m think ‘Man, this is really pushing it’. And then, I get back to the Hotel, and turn on the news. And I think ‘We’re actually fucked’

Durante todo o desenvolvimento da série até a quarta temporada, somente Frank Underwood se utilizava deste recurso, mas no seu último episódio, temos a interação do olhar de Claire, induzindo à noção de que os planos agora são em conjunto. Embora não haja fala, percebe-se que ela reconhece a existência do observador-cúmplice. A simetria imagética nos revela uma forma da série desenvolver a narrativa na temporada posterior, a partir do entendimento da ação política em que essa simetria corresponde tanto ao equilíbrio de forças entre os personagens quanto à paridade de suas ações. Claire mesmo com uma personalidade diferente da do marido, e mesmo tendo tido ações divergentes, será mostrada a partir da noção da continuidade de uma *práxis* política que se reconhece a partir da consecução de ações escusas e corruptas.

Figura 52: Recorte da cena final da quarta temporada, quando Claire e Frank reconhecem a presença do espectador-observador.



Na temporada seguinte, Claire fala com o espectador, por quem afirma nutrir “sentimentos ambíguos” (HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2017, 5ª temporada, episódio 11). Toda esta temporada se dá a partir do equilíbrio de forças entre os protagonistas, que leva a uma conclusão definitiva quando Claire assume a presidência e afirma que aquela seria a “sua vez”, encerrando a temporada.

Por vezes Frank trata o público como seu cúmplice, alguns momentos como se falasse consigo mesmo; por vezes como seu espectador. A ironia é fortemente utilizada, principalmente através dos gestos e dos olhares de Underwood. Porém, o tom é distinto da ironia britânica, profundamente sarcástica, construído a partir de um valor cultural próprio do Reino Unido – que pode ser percebido, por exemplo, em uma análise realizada pelo jornal Telegraph, ao comparar a construção de narrativas de super-heróis estadunidenses e de heróis britânicos:

Como uma sociedade, os britânicos se orgulham da ironia. Eles são mais

cínicos e tendem a apoiar o perdedor. **Esse cinismo parece ser natural nos britânicos desde jovens.** Os quadrinhos de Mickey Mouse se vendem bem na Alemanha, onde a média de 12 anos de idade está feliz em lê-los. Mas dê um para uma criança britânica de 12 anos e eles podem causar algum dano para você. Todos os heróis de quadrinhos nacionais – Dennis the Menace, The Bash Street Kids – são anárquicos, que é fundamentalmente uma parte do temperamento britânico. Considerando que os Estados Unidos se tratam de uma nação que não coloca a bandeira nacional apenas quando a Copa do Mundo chega. [...] Eles acreditam no sonho americano, na verdade, à justiça e ao jeito americano.⁵⁴(CLARKE, 2006, tradução nossa, grifos nossos)

O investimento inicial em *House of Cards* foi de US\$ 100 milhões de dólares pelas duas primeiras temporadas, com uma iniciativa incomum para a produção de séries televisivas, já que as grandes emissoras de TV normalmente exigem das produtoras para a compra dos produtos ao menos o episódio piloto, enquanto a Netflix investiu na produção de todos os episódios (SUCESSO..., 2013). A versão da Netflix apresenta 13 episódios por temporada, totalizando, 65 episódios lançados, até 2018. A sexta e última temporada ainda não tem data de lançamento e possui a exibição prevista para o segundo semestre de 2018, com apenas oito episódios.

Destacamos nesse sentido a relação com às acusações de abuso sexual envolvendo o ator principal, Kevin Spacey. As produtoras decidiram demitir o ator após ser acusado publicamente de abuso sexual e pedofilia e a série teve que reiniciar as gravações, mudando o enredo da última temporada (NETFLIX..., 2017). Vemos um importante lugar de enfrentamento político, por meio de uma análise dessa relação pelos vértices da vida cotidiana e dos corpos de Grossberg (2010). Isto porque percebemos esse embate político nessa relação do abuso sexual e da pedofilia tanto com a série e a partir dela, já que a repercussão foi o motivador para a demissão do ator – por ter ficado evidente a recorrência desse comportamento no ambiente de gravação de *House of Cards*; quanto com a indústria de Hollywood.

Isto nos deixa ver a reverberação dos movimentos políticos que envolvem essa repercussão, como o *MeToo*⁵⁵, e a relação com a disparidade de gênero no ambiente

⁵⁴Do original em inglês: As a society, Britons pride themselves on irony. They are more cynical and tend to support the underdog. This cynicism seems bred into Brits from a young age. Mickey Mouse comics sell well in Germany, where the average 12-year-old is happy to read them. But give one to a 12-year-old British child, and they might do some damage to you. All our national comic heroes - Dennis the Menace, The Bash Street Kids - are anarchic, which is fundamentally a part of the British temperament. Whereas, with America, this is a nation that doesn't put the national flag out only when the World Cup's on. [...]They believe in the American dream; in truth, justice and the American way.

⁵⁵ O *MeToo* foi um movimento contra o abuso, iniciado após a crescente divulgação de casos de abuso sexual envolvendo a indústria cinematográfica. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/geral-44164417>

cinematográfico/audiovisual hollywoodiano, que ainda promove a diferença salarial entre homens e mulheres.

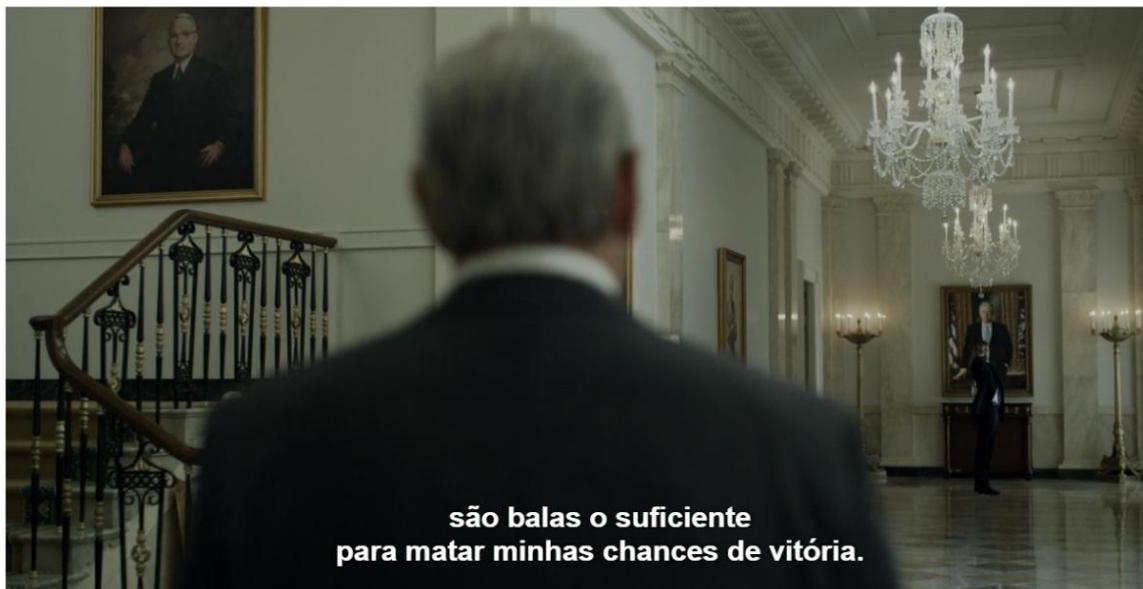
Foi a partir do desenvolvimento que envolveu a produção da série que vimos a importância da mobilização externa da atriz Robin Wright, que, apesar de ser produtora executiva, atriz principal e ter dirigido alguns episódios, recebia menos que o parceiro de cena. Ela percebeu a alta popularidade da sua personagem, em comparação ao protagonista, e aproveitou esse momento para fazer as manifestações. Após muitas declarações públicas reivindicando a equidade de salários, Robin afirmou que só continuou na série porque conseguiu essa garantia por parte dos produtores.

Ainda com relação à quebra da quarta parede, percebemos nesse recurso de linguagem uma estratégia narrativa para fazer referências a antigos presidentes estadunidenses, especialmente pelos gestos, olhares e confidências de Underwood ao espectador quando passeia pelos corredores da Casa Branca, ornamentados com a memória dos antecessores em quadros pendurados nas paredes. Essas cenas começam a ficar mais frequentes a partir da terceira temporada, quando Underwood consegue roubar a presidência. Na quarta temporada, Frank começa a fazer menções mais diretas aos homens nas paredes.

Figura 53: Underwood nos convida a imaginar o duelo real entre ele e Conway.



Figura 54: A figura imaginária de Will Conway aponta arma para Underwood.



Nesta cena especificamente, Frank metaforiza um duelo imaginário entre ele e seu concorrente nas eleições, Will Conway (Joel Kinnaman), do Partido Republicano. De um lado, um Conway imaginário, bem abaixo do retrato do ex-presidente Bill Clinton; do outro, Underwood, defronte ao retrato do ex-presidente Dwight Eisenhower. Ele nos apresenta os termos deste duelo simbólico, enquanto passeia pelo corredor com retratos de outros ex-presidentes. É como se ele estivesse sob os olhos de todos esses políticos, e eles passassem por dilemas semelhantes, com resoluções também semelhantes.

Figura 55: Underwood nos conduz a olhar os ex-presidentes Abraham Lincoln e George Washington.



Figura 56: Diante do retrato de Richard Nixon, ele faz suas conjecturas sobre o plano de espionagem para ganhar as eleições.

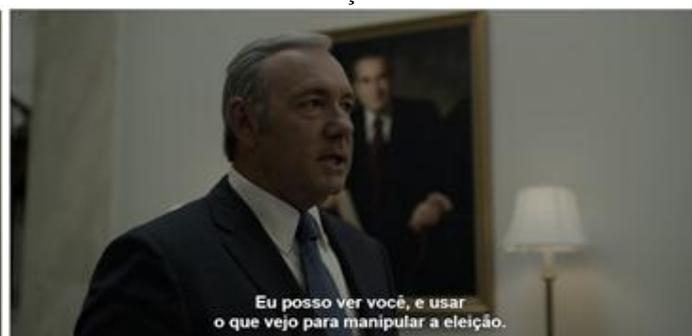


Figura 57: Underwood relembra o caso de Watergate, em que Richard Nixon esteve envolvido.



Figura 58: Underwood relembra o caso de Watergate, em que Richard Nixon esteve envolvido.

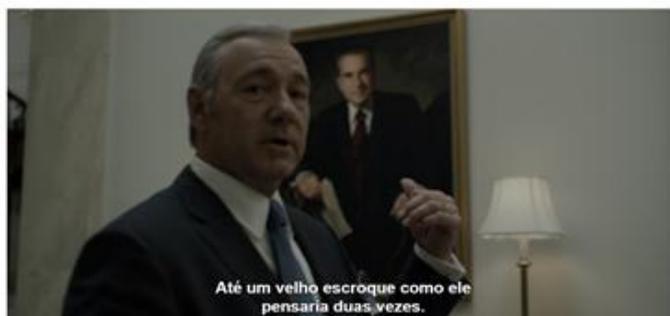


Figura 59: Underwood olha para John Kennedy e Ronald Reagan.



Figura 60: Underwood encerra a sua fala ao espectador: ambos sofreram tentativa de assassinato, mas ele e Reagan sobreviveram.



O grande diferencial da versão estadunidense é a crescente participação de Claire Underwood, nos estratagemas políticos, tanto para auxiliar o marido em suas conquistas, quanto para alavancar uma carreira para si mesma. Um casal presidencial, tal e qual Hillary e Bill Clinton, frequentemente referenciados na série, seja pela fala de Frank ao espectador, seja pela atividade política que Claire e Hillary desempenham. Michael Dobbs chegou a declarar o seu fascínio por Hillary Clinton e afirmou que a ex-primeira dama da vida real é a pessoa que mais se aproxima de Claire Underwood (WATERSON e BILLING, 2015).

Claire Underwood se torna primeira-dama dos EUA, mas o cargo não é suficiente para ela. Logo em seguida ela tenta a indicação para o cargo de Embaixadora dos EUA nas Nações Unidas. Após não ter sua candidatura aprovada pelo Senado ela pressiona o marido para a nomear durante o recesso dos parlamentares. Entre 1993 e 2001, Hillary Clinton foi a primeira-dama dos EUA. “Compre um, leve o outro de graça”, chegou a brincar Bill durante um comício em New Hampshire. A imprensa acabou insistindo nessa fala já que mostraria, segundo alguns, o desejo secreto de Hillary de ser uma espécie de “copresidente”. (MOURA, 2016a)

As últimas temporadas vão mostrando uma presença mais ativa de Claire que, aos poucos, vai deixando a sua personalidade mais emocional e assumindo traços de um pragmatismo mais implacável, enquanto pavimenta os caminhos para se tornar vice-

presidente de Frank e, posteriormente a presidente. A personagem passa por uma mudança de imagem, evidenciada especialmente pelo figurino, com cores mais claras e uma expressão que se assemelha a uma figura mais angelical – embora suas ações sejam, em contraste, o oposto da pureza que aparenta. Claire deixa seus ressentimentos de lado para se tornar igual ao marido, encerrando a última temporada exibida já sendo capaz de matar. Claire possui uma postura clássica, mas quase mecânica e robotizada e à medida que incorpora a corrupção das atitudes naturalizadas à visão da política, apresenta uma imagem mais “clara”, colorida.

Figura 61: Fotomontagem feita com imagens da personagem Claire Underwood da primeira à quinta temporada.



O embate entre Claire e Frank torna-se mais intenso, quando a esposa assume querer ser sua candidata a vice-presidente, na quarta temporada. Frank reluta, mas após muita insistência e muitas iniciativas diretas de Claire, como a divulgação de uma foto do pai de Frank com membros da Ku Klux Klan, ambos começam a arquitetar um plano para que Claire saia como sua candidata a vice. Para tanto, Frank abre a decisão da escolha dos candidatos do partido ao voto popular, o que é visto como um risco, mas a única alternativa à candidatura da primeira-dama. O nome de Claire é indicado de maneira sutil, fazendo crer que é uma brincadeira. Frank e Claire, inclusive, declaram o seu apoio ao nome de Catherine Durant. No entanto, ela consegue garantir a sua candidatura, através tanto dos artifícios políticos, quanto das informações alimentadas pela mídia.

Claire usa a morte da mãe para aproveitar a candidatura que aparentava ser desprezível. Também é nessa temporada que Frank leva um tiro do ex-jornalista Lucas Goodwin, após ter sido preso e estar totalmente desacreditado como repórter. Enquanto Underwood está entre a vida e a morte, quem assume é o vice-presidente de Frank, Donald Blythe (Reed Birney), que é totalmente manipulado em suas ações por Claire. Catherine Durant, inclusive, enquanto secretária de estado, se sente incomodada e excluída das decisões políticas. Mas essas ações seriam plataforma para a futura

candidatura de Claire. Em meio a ameaças terroristas, outro empecilho aparece no caminho dos Underwood: a investigação de Hammerschmidt e a possibilidade de publicação das ações de Frank.

Destacamos um importante diálogo para a compreensão de toda a relação entre jornalismo e política desenvolvida pela série. Frente à iminência de publicação da matéria, Frank marca um encontro com Hammerschmidt na Casa Branca. Ao contrário dos outros encontros com jornalistas, Underwood conversa com ele na sala de reuniões Roosevelt, marcando a impessoalidade de uma conversa de negócios. A câmera se posiciona entre os dois, mas é possível ver ao fundo a pintura do ex-presidente Theodore Roosevelt, como se fosse o juiz daquele diálogo. Curiosamente, Theodore Roosevelt foi o primeiro estadunidense a receber o prêmio Nobel da Paz, em 1906.

Figura 62: Underwood e Hammerschmidt conversam.



Percebemos que a bandeira estadunidense está por trás de Frank, e isso simboliza todo o maquinário político e ideológico que ele dispõe a favor de si. No entanto, o tom do diálogo não se dá nos mesmos termos que a conversa com Zoe: a experiência de Hammerschmidt o leva a não se deixar manipular por Underwood. A montagem da cena se constrói, a princípio, por este ponto de vista, e não em *reactionshot*, como boa parte dos diálogos analisados. Isso reforça o tom simbólico do que se observa na imagem. Diante da argumentação de Underwood sobre a irresponsabilidade em publicar uma matéria sobre ele em meio a uma ameaça terrorista, Hammerschmidt afirma que aquele é “o mesmo raciocínio de ditadores” (HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2016, 4ª temporada, episódio 13).

Frank Underwood: Você me lembra um pouco a Kate Baldwin. Perdeu a objetividade.

Tom Hammerschmidt: É engraçado mencioná-la. Kate achava que Lucas desvendara algo. Eu disse pra ela esquecer, que não havia nada, mas havia.

Frank Underwood: E onde estão os fatos? Fatos, não declarações. Fatos. Quer um fato? Isto é um fato. (Frank aponta para o local onde levou um tiro de Lucas Goodwin). Falei que ele era louco, e eis aqui a prova.

Tom Hammerschmidt: Ele entendeu errado os fatos, mas a história estava certa. Ele o via direitinho.

Frank Underwood: E qual é a história? Que sou um psicopata? Um assassino?

Tom Hammerschmidt: Nunca acreditei que fosse, nem acredito. Mas está difícil não cogitar a ideia. [...] Ele estava certo sobre sua alma, do que corre no seu sangue. Você é implacável, corrupto. Destrói o que estiver pela frente.

Frank Underwood: Cite um presidente que não despreveria exatamente da mesma forma. Somos todos implacáveis, destruidores. Mas corrupção? É uma questão de perspectiva.

Tom Hammerschmidt: Não. É uma questão de lei.

Frank Underwood: Parece confuso, Tom. Primeiro fala da minha alma, agora quer processo. Vamos pelo menos ser claros? Quer a verdadeira história? Zoe Barnes? Sim, nos conhecemos profissionalmente. Ela me ajudou e eu a ajudei. E você publicou tudo.

(Tom hesita) **Tom Hammerschmidt:** Você era a fonte do projeto de lei da educação.

Frank Underwood: E Michael Kern.

Tom Hammerschmidt: Você o sabotou.

Frank Underwood (ri): Pergunte-se porque eu teria feito todas essas coisas. Porque o projeto de lei era um desastre, e eu tinha que afastar o presidente dele. Porque Michael Kern era uma péssima escolha para Secretário de Estado. Nós nos daríamos melhor, e nos demos, com Cathy. Eu queria ajudar Walker. Tentei levar um presidente fraco na direção certa. Quer publicar a matéria? Vá em frente, mas o resto é bobagem.

Tom Hammerschmidt: Não fez acordos com Tusk?

Frank Underwood: É claro que não.

Tom Hammerschmidt: Então por que o perdoou?

Frank Underwood: Perdoei a ele e Walker porque o país tinha que tocar o barco.

Tom Hammerschmidt: Não orquestrou o impeachment dele?

Frank Underwood: Por que faria isso com um presidente por quem trabalhei tanto?

Tom Hammerschmidt: Você continua aqui, ele não.

Frank Underwood: Eu queria salvá-lo de si mesmo. Infelizmente eu fracassei. (Tom hesita). Confia em seus instintos, Tom?

Tom Hammerschmidt: Sempre confiei.

Frank Underwood: Então olhe nos meus olhos. Eu contei a verdade.

Tom Hammerschmidt: O que você disse... agora é declaração oficial?

Frank Underwood: Você acredita em mim?

Tom Hammerschmidt: Nem por um segundo sequer.

Frank Underwood: Então, não, nenhuma palavra.

(HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2016, 4ª temporada, episódio 13, grifos nossos)

Esse diálogo é bastante revelador sobre as posturas nas práticas profissionais. Frank nos revela um *modus operandi* bastante atrelado à ideia de necessidades da ação política, e de uma construção retórica extremamente estratégica. Frank também chama em causa uma observação da corrupção como uma “questão de perspectiva”, enquanto Hammerschmidt afirma o lugar da lei. A ligação da corrupção é atrelada à personalidade de Frank, com a sua “alma”, como foi apontado por Tom. Além disso, Frank convoca uma noção do jornalismo ligada à vocação, aos instintos. Os “fatos” são

a objetividade da informação, mas não dizem tudo, como Frank nos leva a pensar. É fato que ele levou um tiro de Lucas Goodwin, mas isso oculta mais do que revela sobre as circunstâncias de motivação.

O mais curioso no final do diálogo é que Frank não havia mentido em nenhuma afirmação que trouxe a Tom, ele apenas contornou as palavras e ocultou algumas informações. Quando foi interpelado mais duramente, respondeu com uma pergunta evasiva, mas não uma inverdade. A série nos mostra que a noção de “verdade” aqui pode ser bastante significativa ao entendimento do jornalismo: saber a “verdade” não significa saber “tudo” sobre um assunto. Além disso, Frank sabia que, pela ética jornalística, se ele não afirmasse aquelas declarações como oficiais, Hammerschmidt não poderia publicar.

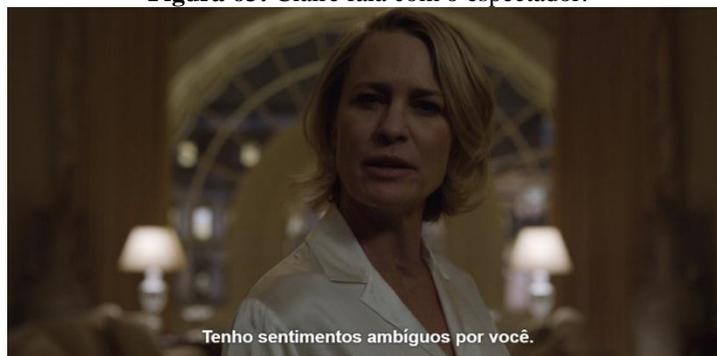
Para concluir a temporada, Frank compreende que o único jeito de abafar as notícias contra ele seria uma declaração de guerra ao terrorismo. Sua fala de encerramento ao espectador é bastante conclusiva: “Nós não nos submetemos ao terror, nós o criamos” (HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2016, 4ª temporada, episódio 13). Já na quinta temporada, Underwood segue sua investida nessa iniciativa para sufocar a investigação contra ele. No entanto, a temporada gira em torno da eleição presidencial, e os Underwood têm que lidar não apenas com as informações sobre eles reveladas, mas também com a ameaça do opositor direto, Will Conway, além da baixa participação dos eleitores na votação. O processo de alastra por nove semanas sem uma decisão definida sobre quem é o presidente ou o vice-presidente, devido a uma estratégia tramada pelo casal.

Aproveitando-se da ameaça terrorista, os Underwood incitam o medo no período eleitoral e especialmente no dia da votação. Eles fazem de tudo para que os estados decisivos fechem as zonas eleitorais e, portanto, não tenham a confirmação dos votos. Deste modo, a eleição torna-se indireta, o Congresso escolhe o presidente e o Senado o vice. Embora a equipe dos Underwood trabalhe muito para cobrar favores dos deputados, Claire vence, mas a disputa entre Conway e Frank é inconclusiva. Claire, então, assume a presidência interinamente até que o impasse seja resolvido.

Agora, Claire nos interpela diretamente, através da exposição sobre o que pensa de nós. E, agora também, conseguimos identificar quem nós somos para a narrativa: somos os participantes ativos da democracia, não apenas espectadores. Há uma convocação para o entendimento de que as ações políticas assim se desenvolvem muito

por nossa causa. Ela não demonstra suas reais intenções, se expõe enquanto “ambivalente” a sentimentos, e a ações.

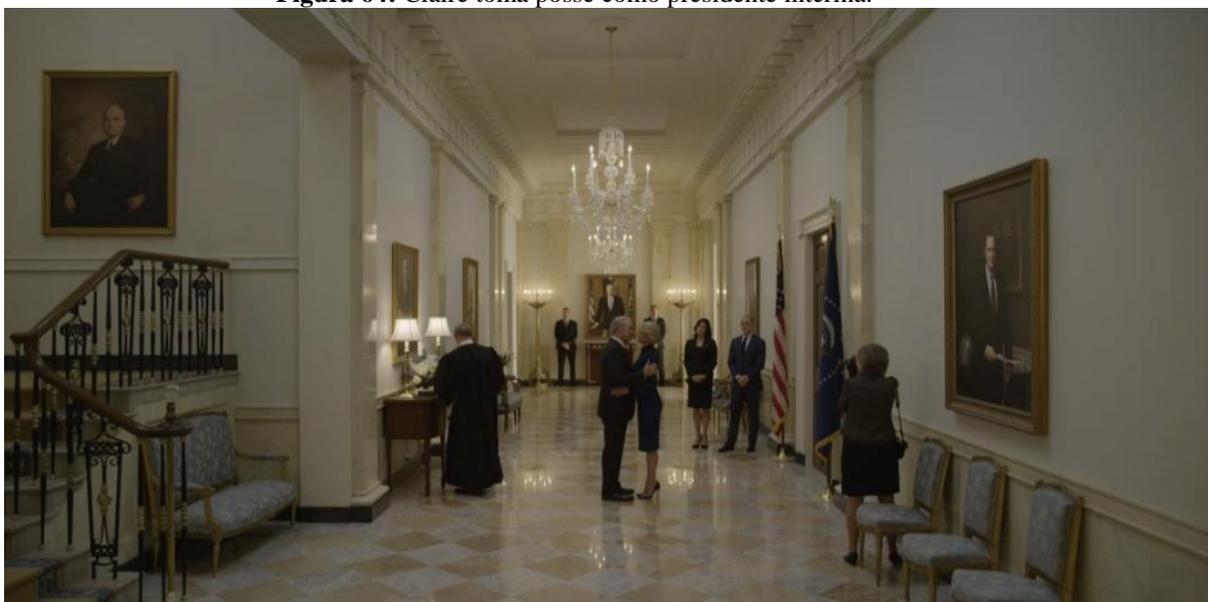
Figura 63: Claire fala com o espectador.



Claire Underwood: Só para que fique claro: eu sempre soube que você estava aí. Mas eu tenho sentimentos ambíguos por você. Questiono suas intenções... e sou ambivalente quanto a atenção. Mas não leve a mal. É o que sinto por quase todo mundo. (HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2017, 5ª temporada, episódio 11).

A cena da posse de Claire como presidente interina é simbólica. Ao fim do juramento sob a Bíblia, Claire é parabenizada por Frank enquanto vemos o retrato de Bill Clinton ao fundo, nos dando indícios da relação diegética com a pretensão de Hillary em se tornar presidente – especialmente porque aquele não é um lugar comum à posse de presidentes.

Figura 64: Claire toma posse como presidente interina.



Depois de muito investimento, Frank consegue se tornar presidente através do voto dos deputados. A cena de sua posse também é emblemática para toda a completude da série e dos vínculos entre jornalismo e política por ela desenvolvidos. Frank fala conosco, assumindo-nos enquanto cidadãos de uma democracia, tendo o eleito, mesmo

que não através do voto direto. Tendo em vista que o ator Kevin Spacey assumiu falar com Donald Trump quando quebra a quarta parede, podemos assumir que este discurso poderia, em certa medida, ter sido proferido pelo próprio Trump, guardadas as devidas proporções e a partir das situações circunstanciais que envolveram a eleição dele. Isto porque apesar de Hillary Clinton ter obtido mais votos da população, foi Trump que arrematou a presidência, num conflito direto com o que se entende do processo democrático. Em meio ao juramento, símbolo máximo de respeito que um presidente deve ter frente ao seu mandato, ele nos confidencia:

Figura 65: Frank fala ao espectador-eleitor, enquanto faz o juramento na posse como presidente.



Frank Underwood: Sim, lá vamos nós de novo. Secretário de Estado. Era tudo o que eu queria. O que me foi prometido. E agora, aqui estou eu, presidente destes Estados Unidos. A responsabilidade é sua. Vocês votaram em mim. (Olha ao redor). Estão confusos? Com medo? Porque o que acharam que queriam agora está aqui. E aí estão vocês, de olhos arregalados, boquiabertos, perplexos, se perguntando se era isso mesmo o que queriam. Esta democracia, a sua democracia, me elegeu. Se acham que foi difícil chegar até aqui, já sabem que farei de tudo para ficar. Olho para a multidão. Sei que não são meus eleitores. Vejo pessoas à espreita, com um sorriso no rosto, aguardando a sua vez. Os mais cruéis estão sorrindo e aplaudindo com mais força. (HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2017, 5ª temporada, episódio 9)

A respeito das “pessoas à espreita”, percebemos que Frank, mesmo que indiretamente, se refere a Claire e que, ao final da temporada, demonstra que, de fato, estava esperando a sua vez. Também seja uma estratégia narrativa associar à eleição de Trump à trama em torno da campanha eleitoral dos Underwood, que envolveu espionagem, assim como levantou-se a suspeita em torno do pleito de Trump. Eles contratam, de forma oculta, um funcionário do serviço secreto para obter informações entre as publicações e pesquisas da população e saber os termos e temas mais pretendidos pelo público. Deste modo, haveria uma conquista de confiança através de uma construção ideológica dos candidatos.

As reportagens de Hammerschmidt expõem alguns fatos sobre o presidente o levam a ser investigado em um processo de impeachment. O próprio Frank revela a Claire que ele mesmo está controlando as informações que Hammerschmidt tem

acesso, para que nem tudo seja revelado. Ele afirma que tomou essa decisão após perceber que as investigações nunca iriam acabar, e que era necessário que ele renunciasse para obter o perdão de Claire. Claire reluta, mas aceita a decisão do marido. Porém, quando ela vê a chance de ocupar a presidência sozinha, ela não demonstra interesse em receber ordens do marido. Claire, aliás, consegue nesta temporada equilibrar forças com o marido, tornando-se capaz de matar para impedir a revelação de assuntos. Ela já havia cometido assassinato – a eutanásia da mãe, embora em um contexto diferente, que demonstrava seu lado mais emocional, mesmo que também objetivasse a sobrevivência política do casal.

Figura 66: Exemplo imagético sobre o equilíbrio de forças entre Underwood e Claire.



A sexta temporada tem previsão de lançamento entre setembro e novembro de 2018. Até o momento, não temos informações sobre o desenrolar da narrativa, mas sabemos que será uma continuidade da promessa feita por Claire no final da temporada anterior: de fato, aquela será a “sua vez”.

É importante destacar a atuação dos telejornalistas na série – sempre personalidades reais. Apesar de tecerem análises sobre o desenvolvimento da política, a partir de suas perspectivas e dos fatos, vemos na série que esses jornalistas desconhecem certos elementos que configuram a *práxis* política. Um bom exemplo disso é a participação da jornalista da emissora MSNBC, Rachel Maddow, ainda na primeira temporada. Maddow analisa a escolha de Frank Underwood como vice-presidente: Não é a escolha mais inspiradora para vice-presidente, certo? Quer dizer... Um respeitado operador, pragmático... Mas vamos admitir, provavelmente [...] só um esquentador de cadeira até 2016” (HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2013, 1ª temporada, episódio 1). Maddow desconhece as manobras de Frank para manipular as escolhas que envolviam essa decisão e mesmo assim, faz uma análise evasiva da

situação. Isso nos deixa ver, mais uma vez, que a série se constrói a partir da noção de que a base nos fatos não é totalmente segura para a construção de uma “verdade”.

A série também nos apresenta o embate entre novas práticas jornalísticas e as práticas tradicionais que envolvem a profissão. Após se demitir do *Herald*, Zoe, entre todas as propostas que recebe, escolhe trabalhar no *Slugline*, um jornal online que está em ascensão. O diálogo dela com Frank nos apresenta alguns sentidos desse embate. Além disso, vemos que a relação entre eles se estabelece a partir de uma condução do que Frank gostaria que Zoe fizesse.

Zoe Barnes: Se o *Político* quisesse me contratar, o que você diria?

Frank Underwood: Eu diria que me interessaria.

Zoe Barnes: Em seis meses, o *Slugline* será o que o *Político* era um ano e meio atrás. Todos no *Político* o leem, pois o *Slugline* descobre as notícias antes deles. [...]. Todo mundo é um agente independente. Eles escrevem o que querem, de qualquer lugar. A maior parte usa o telefone para escrever.

Frank Underwood: Bem, se liberdade e exposição é o que oferecem, eu diria que vale a pena ir conversar com eles.

(HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2013, 1ª temporada, episódio 5, grifos nossos)

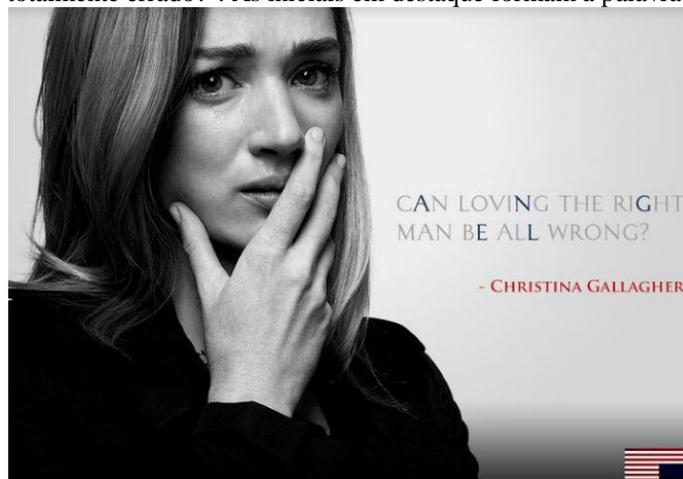
Percebemos na série estadunidense duas dimensões de enfrentamento político a partir dos corpos femininos: 1. Na relação com a profissão de jornalista ou política, convocando enfrentamentos de disputa de espaço por ser mulher; 2. Na relação com os enfrentamentos cotidianos e suas consequências por ser mulher. Apresentamos da materialidade a exemplificação dessas observações, através do olhar para a personificação de alguns personagens e de suas histórias. As duas práticas profissionais das instituições aqui analisadas são atravessadas por valores bastante solidificados em torno do universo masculino. Observamos que na política institucional os governos são majoritariamente formados por homens. Apesar de observarmos muitas mulheres no jornalismo, percebemos, também, que elas precisam reafirmar seus discursos e suas práticas cotidianamente.

A série se constrói a partir de uma premissa que reafirma essa valorização machista: Frank, enquanto um político experiente, usa sua influência para conseguir fazer com que Zoe, uma jornalista inexperiente, plante as informações que lhe são necessárias, a troco de reconhecimento profissional. No entanto, percebemos que Zoe é constantemente desacreditada e, por mais que tenha, de fato, se envolvido intimamente com a fonte, esse fato é desconhecido pelos seus colegas, embora seja frequentemente levantado como única possibilidade para que ela conseguisse atingir o acesso àquelas informações e a ascensão profissional de forma tão repentina.

Outras jornalistas aparecem disputando espaços por reconhecimento profissional. Ayla Sayad é a primeira correspondente política que a narrativa “elimina”, por conta de suas investigações inconvenientes. No entanto, Ayla simplesmente desaparece da série, sendo substituída por Kate Baldwin. Baldwin, por sua vez, motivada pela forma como trataram sua colega, também realiza investigações incisivas e segue os trilhos das ações obscuras de Frank. Mas a personagem não dá continuidade à sua investigação, parece ter sido vencida pelo cansaço. Apenas Hammerschmidt é capaz de prosseguir com a investigação, sem ser calado, como foi o caso da ex-colega, Janine Skorsky, que cedeu à chantagem velada de Frank e deixou a investigação e a atuação como repórter política – fato que interpretamos ser uma forma da série naturalizar essa prática machista.

Percebemos na postura e na atitude das mulheres no universo político da série uma separação da dimensão emocional para a ação política, frequentemente associada ao feminino. É como se a mulher, para trabalhar na política, precisasse se livrar de emoções ligadas à feminilidade e à maternidade. Todas as personagens que trabalham na política ou não possuem filhos ou sua relação maternal é totalmente secundarizada e os filhos nem mesmo aparecem em cena. Como uma exceção apresentamos Christina Gallagher (Kristen Connolly), uma assessora política que se envolve amorosamente com o seu chefe e que, por isso, é associada à fraqueza de suas emoções, com uma aparência angelical, pura. Em razão disso, em um momento chave da narrativa, essa característica emocional é usada e manipulada em benefício das estratégias de Frank.

Figura 67: Promo da primeira temporada da série, com Christina e os dizeres: "Será que amar o homem certo pode estar totalmente errado?". As iniciais em destaque formam a palavra "Angel" - "anjo".



Fonte: Pinterest

A personagem Hannah Conway (Dominique McElligott), como aspirante a primeira-dama do oponente dos Underwood na quarta temporada, se relaciona com a

política a partir do seu marido, portanto lhe é permitido aparecer como mãe. Já a personagem Heather Dunbar é mãe, mas isso nunca é evidenciado na série e seus filhos são apenas mencionados em alguns momentos.

Ainda nessa relação com os corpos, mostramos outros importantes tensionamentos levantados pela série, através de quatro personagens: Zoe Barnes, Gillian Cole (Sandrine Holt), Megan Hennesey (Libby Woodbridge) e Rachel Posner (Rachel Brosnahan). Gillian trabalhou com Claire na organização que servia de plataforma de divulgação pessoal à esposa de Frank. No entanto, Gillian era uma ativista bastante preocupada com as ações da organização, caracterizada, por vezes, como idealista, enquanto Claire apenas se importava com os retornos de imagem. Esse embate entre as personagens em si já é uma disputa entre posicionamentos políticos distintos, não fosse o fato de Gillian ser demitida estando grávida.

Quando ela precisou de um medicamento fornecido pelo plano de saúde empresarial, processou Claire e o lugar em que trabalhava. A esposa de Frank, no entanto, afirmou: “Eu estou disposta a deixar essa criança definhar e apodrecer dentro de você, se for necessário” (HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2014, 2ª temporada, episódio 1). Importante frisar que é um enfrentamento bastante emblemático entre duas mulheres, em posições de poder diferentes, e que se embatem, também, a partir de suas condições de serem mulheres. Gillian também tinha uma questão paralela, que foi explorada por Claire para que obtivesse um acordo que lhe fosse favorável: o filho que ela esperava era de um homem casado. Gillian foi submetida a humilhações que lhe forçaram a aceitar o acordo proposto por Claire.

Figura 68: Promo da 1ª temporada da série, com Gillian e os dizeres: "Dirija e você não poderá ser atropelado". As iniciais em destaque formam a palavra "dreamer" - "sonhadora".



Fonte: Pinterest

Já a personagem Megan Hennessey aparece na série apenas em alguns episódios da segunda temporada. Enquanto Claire dá uma entrevista ao vivo, é encurralada por algumas perguntas e por uma parcela de remorso por algumas atitudes, e acaba revelando que já cometeu um aborto. No entanto, apesar de dizer que abortou por três vezes, Claire apenas afirma que o cometeu por ter sido vítima de estupro de um importante membro do exército estadunidense. A afirmação trazida a público ao vivo gera uma ligação de uma pessoa que também afirma ter sido vítima do mesmo general: era Megan. A personagem nos é mostrada a partir de um sentimento profundo de fragilidade, embora o comportamento construído em torno da sua figura nos deixe em suspenso sobre suas atitudes, levando a uma noção de desequilíbrio quase histérico. Sabemos, pois, da frequente associação da mulher à histeria, algo que funciona como elemento *residual* na trama de *House of Cards* associada a essa personagem.

Por fim, apresentamos Rachel Possner, uma personagem emblemática à narrativa. Rachel foi contratada por Underwood para seduzir Peter Russo e forçá-lo a voltar a beber. O uso dessa personagem é apenas pelo seu corpo, pela sua condição de ser mulher e pela dedução de sua capacidade própria de seduzir. Peter era alcoólatra e, apesar de alguma resistência, foi convencido a beber por Rachel – e este foi o começo da sua derrocada política, pretensão dos planos de Frank. A história dessa personagem foi descoberta por Zoe e seus colegas, Janine e Lucas. Quando ela foi procurada por eles, precisou desaparecer. Apesar de aceitar a maioria das exigências postas por Underwood – através de seu fiel aliado, Doug Stamper (Michael Kelly), Rachel não queria mais fugir. A partir dos enfrentamentos a Doug, Rachel é assassinada.

Com relação às dimensões micropolíticas que envolvem o jornalismo destacamos o olhar para a situação de abuso sofrida por Zoe. Zoe é depreciada por Hammerschmidt na recusa ao cargo como correspondente política, com um xingamento relacionado com o fato de ser mulher: “puta”⁵⁶. Enquanto Zoe enfrenta a sua demissão, em meio ao apoio conquistado na internet, a demissão de Hammerschmidt é mostrada em uma dimensão relacionada ao heroísmo do jornalismo.

Margaret Tilden: Você disse ou não?

Tom Hammerschmidt: Para você e para qualquer outra pessoa que perguntar: sim, eu disse.

[...]

Margaret Tilden: Não é pelo que você a chamou. É por tê-la deixado ir embora.

⁵⁶ Do original em inglês: “Cunt”. A tradução apresentada pela legenda da série é “puta”, mas a tradução literal está ligada à palavra “boceta”.

Tom Hammerschmidt: Eu sei administrar um jornal, Margaret. Eu só não sei administrar um jornal com pessoas que não consigo controlar.

Margaret Tilden: Ela realmente estava fora de controle? Pelo que eu entendi, ela só recusou uma promoção.

Tom Hammerschmidt: É a atitude dela, a forma como recusou.

Margaret Tilden: Pensou em perguntar a ela o que ela preferia?

Tom Hammerschmidt: É parte do meu trabalho ceder aos desejos dos meus empregados...

Margaret Tilden: Meus empregados. E, se eles têm algo que você não tem a oferecer, sim, é parte. Já conversamos sobre isso, Tom. O jornal está tendo perdas. Precisamos de gente como Zoe.

Tom Hammerschmidt: Sei que estamos tendo perdas, Margaret – redução de pessoal, redução de circulação. Cada vez que perdemos um assinante, é mais uma noite em claro. Agora, não vou argumentar sobre o lado dos negócios. Não é nem apropriado nem minha especialidade, mas mantenha o seguinte em mente: Zoe Barnes, Twitter, blog, novas mídias... tudo isso é superficial. São modas passageiras. Não são a fundação sobre a qual este jornal foi construído, nem são o que o manterá vivo. Temos uma base de leitores que tem sede de notícias sérias. É para essas pessoas que eu trabalho 80 horas por semana. Não deixarei modas passageiras me distraírem.

(HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2013, 1ª temporada, episódio 5, grifos nossos)

Toda a construção narrativa em torno da demissão de Zoe reforça o lugar de expurgar a personagem pelos seus atos destoantes de um modelo normativo de jornalismo. Mesmo diante da demissão de Hammerschmidt, não se problematiza a agressão direcionada à Zoe em nenhum momento, Tilden – que é mulher, apenas afirma que a questão foi ele ter feito com que ela saísse do jornal em um momento em que a sua fama traria bons resultados à empresa. No entanto, após ser demitido e ficar um tempo afastado, ele retorna como freelancer e, posteriormente, retoma o cargo anterior, sem que se questione o abuso direcionado à Zoe e seu comportamento machista na situação. A morte dela é, aliás, um elemento que praticamente sana toda a visão deturpada sobre seu comportamento profissional, já que Hammer busca por justiça. É como se nada tivesse acontecido, ou como se o que houve não fosse importante para o desenvolvimento posterior de suas ações. Mantém-se na narrativa a noção de sacralização atribuída à instituição jornalística – à experiência de Tom, ou, ainda, à sua condição de adquirir informações valiosas ao jornal.

Observamos, também, no trecho do diálogo retratado acima uma noção de tradicionalismo do jornalismo que recusa a apropriação das novas mídias em nome da sua visão heroica. É uma tensão mostrada pela série que se relaciona tanto ao embate frente ao novo, quanto à solidez das *institucionalidades* em torno do jornalismo – e é por isso que a promo da série que se relaciona a Hammerschmidt o atribuem a característica de “dinossauro”.

Percebemos, ainda, que a figura da mulher na série da Netflix é mais marcante do que na série da BBC, muito por conta do momento histórico do Reino Unido da época. Mesmo apesar da série da BBC estar localizada em um período após um governo conservador, liderado por uma mulher, o Reino Unido, enquanto país tradicionalista, ainda vivia um período de segregação de gênero (PURCELL, 2004). O primeiro livro de Dobbs já nos pontua algumas questões relativas ao gênero sexual, quando problematiza o lugar da mulher em ambientes historicamente masculinos, como na política e no jornalismo. Thatcher é frequentemente chamada de “maldita mulher”; ou, ainda, Mattie precisa afirmar sua resiliência, inteligência e perspicácia a todo o instante.

Com relação ao terceiro vértice de Grossberg (2010), analisamos as dimensões políticas na vida cotidiana em *House of Cards*. Destacamos a relação mostrada pela narrativa com o ciberterrorismo, o terrorismo e a ação de hackers, bem como associamos a um embaralhamento com a realidade proposto como estratégia de linguagem e como um posicionamento político em sua crítica. Isso especialmente por conta do roubo de dados na internet pela Cambridge Analytica – empresa de consultoria política britânica, responsável pelo vazamento de dados do Facebook para a campanha de Donald Trump à presidência. O terrorismo e o ciberterrorismo também é uma dimensão de enfrentamento que se coloca na imprevisibilidade, no assombro, ou, ainda, em uma dimensão de plataforma política ou controle aos Underwood. Lembramos o “terror” instaurado no período eleitoral, ou a atitude de forjar o crime que renderia a prisão de Lucas Goodwin, depois que ele começa a investigar a fundo a morte de Zoe e tenta roubar dados do governo.

A postura combativa e de enfrentamento a todo o custo dos jornalistas estadunidenses, em bancar a busca pelas informações sozinhos, é uma construção mostrada pela série. Apesar disso, a investigação constante realizada por eles e a maioria das suas descobertas é controlada pelos Underwood, de modo a não manchar profundamente a sua imagem. Tanto a visão da política quanto do jornalismo e dos vínculos entre essas instituições na série são construções que são problematizadas. Não há apenas uma forma de tensioná-las, as próprias atitudes distintas dos personagens que dão visualidade a essas instituições nos deixam ver isso.

III. “THIS DEMOCRACY, YOUR DEMOCRACY, ELECTED ME”⁵⁷:

Competências de Recepção e suas relações

Qual o sentido de traçar um risco na areia? O vento sopra e, quando você se dá conta, tudo voltou a ser como era. (DOBBS, 2014, p. 118)

1. “YOU HAVE NOTHING TO BE AFFRAID OF”: *ritualidades e socialidades* na articulação política-jornalismo

“Não há nada a TEMER”, Frank nos afirma na quinta temporada, em meio ao terror que ele e Claire causaram, mediante supostas ameaças terroristas. Ele nos diz o que devemos sentir, embora nos mostre outros elementos contrários à própria afirmação e, especialmente, não seja capaz de controlar as emoções da população. Por conta desse contexto, decidimos nomear este segmento do terceiro capítulo com a fala de Frank: iremos tratar da relação desenvolvida com as *Competências de Recepção*, instância do processo comunicativo que não pode ser controlada pelas construções produtivas, mas que irá mostrar outros sentidos a partir delas; com as mediações das *ritualidades e socialidades*.

Com a compreensão do mapa das mediações de Jesus Martín-Barbero (2013), entendemos as *Competências de Recepção ou Consumo* como decorrentes de um processo de interação e negociação entre as dimensões produtivas e as interpretações da recepção. Seria uma instância comunicativa que aciona os entendimentos dos produtos e de suas lógicas produtivas a partir de uma conformação em universos culturais partilhados. Deste modo, percebemos que ao acionar as *Competências de Recepção*, outros sentidos não totalmente previstos circulam, e alguns deles entram em conflito com as formas hegemônicas.

A partir de Stuart Hall (2003), tomamos o processo de recepção aliando o contexto e as leituras feitas dos produtos pelos receptores à consideração dos modos de codificação hegemônica das produções de narrativas audiovisuais serializadas. Compreendemos que a produção, a circulação dos produtos comunicativos e o consumo se concebem através de formas discursivas. O processo comunicativo, então, não se estrutura sob meras bases de “estímulo-resposta”, mas sim a partir de processos que envolvem as *Competências de Recepção*, ligadas a relações sociais, culturais e

⁵⁷ Frase proferida por Frank Underwood, na quinta temporada da série americana. “Esta democracia, a sua democracia, me elegeu” (HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2017, 5ª temporada, episódio 1).

históricas. Por isso dizemos que os gêneros situam as audiências em relação a um produto, especialmente na maneira expressiva que este produto se direciona ao público.

A análise das *Competências de Recepção* irá ultrapassar uma noção de decodificação dos textos ou códigos para pensar a partir do que Itania Gomes (2002) chama de “pragmática da comunicação”. Portanto, partindo para a análise aqui especificada, entendemos que o processo de significação é pretendido pela produção das séries, mas é na recepção que ele vai adquirir sentidos, já que as diferentes formas de consumo irão particularizar suas especificidades. Resta-nos saber que as diferentes vivências e experiências irão determinar a apropriação de sentidos, os usos deles e a forma como, ao lidarmos com os valores partilhados, iremos produzir outros.

A partir da mediação da *ritualidade*, percebemos como os *Formatos Industriais* convocam as *Competências de Recepção*, ou seja, como se desenvolvem as formas de espectadorialidade na relação com os usos sociais apropriados e significados. As *tecnicidades* empreendidas na produção dos *Formatos Industriais* irão balizar as *ritualidades*, mas os nossos ritmos cotidianos contribuem para o desenvolvimento de usos que irão ser importantes para o consumo. É através da relação com os *Formatos Industriais* que os consumidores compreendem o processo de significação dos produtos. Ao acionarem suas *Competências de Recepção* específicas, desenvolvem trajetórias de leitura diversificadas e efetivam o sentido dessa significação a partir de especificidades particulares.

A *socialidade* é a mediação proposta por Martín-Barbero (2013) que compreende a forma como nos apropriamos das *Matrizes Culturais* no consumo, a partir de nossas relações cotidianas que põem às práticas e valores institucionalizados um sentido social. Acionamos nossas *Competências de Recepção* e partimos sempre de *Matrizes Culturais*, pelas nossas referências de sentido partilhadas. É assim que atribuímos outros sentidos e iremos gerar usos coletivos da comunicação. Deste modo, os sujeitos se apropriam coletivamente dos discursos através de uma adesão social.

Entendemos que as *ritualidades* e *socialidades* não serão as mesmas em qualquer lugar do mundo ou em qualquer tempo, e também interferem na forma como o produto é consumido e nos sentidos gerados. As expectativas do consumo, por sua vez, também interferem nas lógicas produtivas empreendidas e nos formatos produzidos. Constituímo-nos enquanto atores sociais que também irão depender das relações de poder. É assim que compreendemos como públicos de diferentes localidades conseguem reconhecer o seu contexto político a partir de *House of Cards*. Ao observar as

socialidades a partir da versão estadunidense, percebemos alguns “modos com que a TV e a internet se inserem nas práticas cotidianas dos consumidores e são incorporados por elas.” (GUTMANN e CERQUEIRA, 2016, p. 114).

Toda a construção narrativa visa nos interpelar para nos fazer consumidores, e no caso das séries, reforçando a frequência e a continuidade. As narrativas seriadas, enquanto produtos da cultura e da comunicação, irão reunir consumidores com diferentes interesses, mas que partilham ideias, tanto em torno do consumo pela serialidade, quanto em torno do consumo vinculado à temática. Podemos perceber a partir do olhar para as obras *House of Cards* que existem transformações nas formas de *ritualidades* e *socialidades*, proporcionadas especialmente pelas mudanças de espetatorialidade.

Como já vimos, o momento de produção da versão estadunidense é reforçado por uma cultura de séries (SILVA, 2013), em que as práticas de compartilhamento via internet e os produtos para serviços *streaming* intensificam a circulação, a identificação e a formação de comunidades, num constante processo de formação cultural em que coexistem distintas temporalidades televisivas (GUTMANN e CERQUEIRA, 2016, p. 114). Isso também promoveria nas produções uma dedicação à realização de produtos por nivelamento cultural, já que são pensados para o consumo em todo o mundo.

Ao observar o contexto da globalização, Néstor Garcia Canclini (2008) argumenta que não há uma homogeneização da cultura e das identidades, mas há um nivelamento cultural que considera as convergências da cultura. De acordo com o autor, o processo de globalização não põe fim às culturas locais nem irá homogeneizar a cultura, mas sim **promover a reconstrução de culturas e identidades híbridas**, já que somos atravessados por uma polifonia de narrativas, com produções hegemônicas e populares coexistindo e em constante disputa. Deste modo, não há identidade autêntica, **a identidade é relacional** – acionada em diferentes contextos de diferentes formas.

Então, a identidade passa por um processo de coprodução constante, que se realiza em condições desiguais, por forças de variados atores e poderes. Para o autor, então, os estudos sobre a identidade devem considerar os modos como se configuram de maneiras desiguais a sua produção – como se produzem relações de continuidade e de ruptura da identidade, que é o que Canclini considera como o maior desafio para pensá-la articulada com a cidadania. Esse é um ponto de análise que se relaciona com a afirmação sobre os poderes, de Foucault (1988).

Ainda de acordo com Canclini (2008), há uma diversidade cultural que nos une, já que cada um de nós possui uma trajetória, mas **nos reconhecemos através de práticas partilhadas**. Canclini (ibid.), observa que da mesma forma que as indústrias culturais e as políticas nacionais criam homogeneidade, trabalham com as diferenças, pelos próprios tensionamentos e coexistências entre o que nos unifica e nos diferencia. A interação intensa produziria uma multidiversidade complexa. De acordo com o autor, estudos sobre o consumo no contexto da globalização, por exemplo, são formas de ver o que nos unifica. Percebemos, especialmente a partir da versão estadunidense de *House of Cards*, que muitos espectadores são atraídos pelo contexto que os produtos geram, através da repercussão, que, muitas vezes, consegue atingir até quem não é espectador habitual. As estratégias usadas nas narrativas aqui analisadas também se aproveitam desses ganchos para convocar os consumidores.

No contexto britânico de desenvolvimento da versão de *House of Cards*, a experiência televisiva se desenvolvia a partir da exibição de programas em grade, com um suporte fixo em torno de horários e dias estabelecidos. Algumas tecnologias começavam a ganhar força social facilitando o consumo televisivo e incrementando a possibilidade de acesso a muitos programas, como o videocassete, o controle remoto ou as TVs a cabo. Isso significa que a audiência começava a se tornar fragmentada e a produção a se voltar a um nicho específico (LOTZ, 2014). No entanto, como já visto, o conteúdo e a força da BBC eram voltados a potencializar um sentimento de identidade e unidade britânica.

A partir da observação de algumas críticas e reportagens produzidas no período analisando a versão da BBC, podemos perceber *ritualidades* que nos deixam ver esse sentido unificador pretendido como uma missão da emissora, em uma visão reformista da política vinculada a um discurso republicano. O oportunismo inescrupuloso do personagem principal é significado como uma parte do *modus operandi* da política institucional – tudo isso articulado a uma busca pelo poder.

Para os anglófonos, americanos que lamentam a indevida adoração de seu país à todas as coisas britânicas, a nova obra do serviço público de radiodifusão parece boa, até demais. [...] Seria difícil imaginar algo mais delicioso do que chafurdar na aridez britânica, no esnobismo britânico, nos costumes sociais britânicos. O que torna a série ainda mais insidiosa é que isso é brilhantemente alcançado.⁵⁸ (ROCKWELL, 1994).

⁵⁸ Do original em inglês: “For Anglophilophobes, Americans who lament their country's undue adoration of all things British, the Public Broadcasting Service's newest "Masterpiece Theater" offering may seem, well, just a bit much. [...] It would be hard to imagine a more delicious wallow in British archness, British insider snobbery, British social mores. What makes both series all the more insidious is that they are so brilliantly achieved.”

Além disso, há frequentemente uma interpretação pejorativa da mulher, através da depreciação da juventude (associada à inexperiência) das personagens de Mattie e Sarah Harding. Isso é tanto vinculado à produção da série quanto à uma noção partilhada em torno de uma inferioridade da mulher, vista nas reportagens aqui analisadas. Em reportagem do New York Times, por exemplo, Sarah é apresentada como “a jovem mulher na vida de Francis desta vez” (O’CONNOR, 1994), ao mesmo tempo em que é vista como descartável, em associação à Mattie. É importante lembrar que ambas são assassinadas – Mattie diretamente pelas mãos de Urquhart e Sarah através de um ato encomendado por ele.

Outro ponto levantado é a forma como a narrativa é construída estrategicamente se aproximando de fatos reais – como uma maneira da empresa produtora se posicionar frente a esses acontecimentos, bem como de suscitar certos questionamentos acerca dos temas. Isso é bastante claro a partir da acusação contra o thatcherismo, bastante frequente na série. O discurso falado por Francis é bastante incisivo nesta questão, além do fato especialmente notório mostrado pelo simbolismo da morte de Thatcher com a ex-premier ainda viva no período. As manchetes dos jornais fictícios são ainda mais evidentes: “Fim de uma era”, é o que afirmam.

Figura 69: Frame de uma cena no gabinete de Urquhart, em que aparece na capa do jornal: "O fim de uma era". E mais: "Página especial de tributo a uma grande política", ressaltando o valor de um legado após a morte.



Fonte: Netflix

Dobbs se irritou com a forma como a BBC retratou o legado de Margaret Thatcher – frequentemente, Urquhart a depreciava com um desprezo cruel. Em uma conferência,

Michael Dobbs, ex-vice-presidente do Partido Conservador, acusou a BBC de usar seu terceiro livro para expressar “opiniões políticas”. [...] “Eles introduziram algumas coisas que não têm nada a ver com o livro, principalmente o funeral de Margaret Thatcher. Eu acho triste, eles escolherem o meu livro para exercer suas opiniões políticas. Não estou aqui para condenar a BBC, estou criticando-os em vez de condená-los”. [...] Dobbs disse a uma audiência do festival na noite passada que os escritores não tinham direitos legais depois que seu trabalho era vendido para adaptação à televisão. “Neste caso, a BBC parece dizer: ‘não vamos ouvir, vamos fazer do nosso modo’”, disse ele. [...] Um porta-voz da BBC disse: “Michael Dobbs foi consultado durante todo o processo de *The Final Cut*.”⁵⁹ (BRACE, 1995)

A série britânica foi exibida no horário nobre da BBC, às 21h, no canal BBC1 – o mais expressivo da rede, mas também foi exibida pelo canal PBS, nos Estados Unidos, no mesmo horário. Conforme já exploramos, isso demonstra tanto uma tradição de intercambialidade entre Reino Unido e Estados Unidos, quanto uma valoração dada às produções britânicas pelos estadunidenses. No registro de reações da audiência publicado pela BBC em seu relatório anual, a emissora reporta a insatisfação de uma parte do público com o “mau gosto” em exibi-la concomitantemente à eleição pela liderança do Partido Conservador, embora *House of Cards* tenha alcançado o índice de classificação da audiência (BARB) de 80 pontos, numa escala de 0 a 100 (BBC ANNUAL REPORT, 1995).

A série também foi reexibida pela BBC, no canal BBC4, em 2007, também no horário nobre, às 21h. Este ano que foi dividido pelos governos de Tony Blair, do Partido Trabalhista, até junho, e Gordon Brown, do mesmo partido. Gordon permaneceu no mandato até 2010, após renunciar mediante a vitória do Partido Conservador nas eleições. Podemos interpretar a reexibição da série como um apelo à observação do espectador para a iminência de reassunção do Partido Conservador, o que acabou acontecendo e pôs fim aos treze anos de Partido Trabalhista no poder. O horário nobre apresenta em si uma carga de potência investida na série, pois se reconhece o turno em que há uma audiência maior e se produz a partir dessa demanda. É um horário

⁵⁹ Do original em inglês: “Michael Dobbs, a former deputy chairman of the Conservative Party, accused the BBC of using his third book to express “political opinions”. [...] “They have introduced a few things which have nothing to do with the book whatsoever, primarily the funeral of Margaret Thatcher. “I find it sad they should choose my book to exercise their political opinions. I’m not here to condemn the BBC; I’m criticising them rather than condemning them.” [...] Dobbs told a festival audience last night that writers had no legal rights after their work was sold for television adaptation. “In this case the BBC seem to have said: ‘we are not going to listen, we are going to do it our way’,” he said. [...] A BBC spokesperson said: “Michael Dobbs has been consulted throughout the making of *The Final Cut*. (Tradução nossa)

geralmente reservado para o cotidiano da família, mas que não é destinado a jovens e crianças, especialmente pelas temáticas e questões exploradas.

É importante frisar, de acordo com Williams (2016), que a experiência de consumo televisivo não deve apenas ser vista a partir da distribuição e ordenação de seus programas. Ao observar a televisão como forma cultural, Williams (2016) considera que a mídia deve ser pensada além de seu sistema comunicacional, já que não apenas distribui os seus produtos, mas também organiza a programação do espectador em torno do consumo. Ao mostrar a noção de *fluxo televisivo*, o autor também considera o movimento que os espectadores realizam a partir da organização das sequências televisivas e de suas interrupções, em torno da sistematização realizada pela grade televisiva. Entende-se a experiência televisiva não apenas ligada ao conteúdo do programa, mas também, por exemplo, ao que Williams (2016) nomeia como fluxo publicitário. A sequência dos programas televisivos se vê transformada pela inclusão de outros tipos de sequências. É o entrelaçar delas que compõe os fluxos televisivos, que se relacionam e formam a experiência de assistir televisão.

A característica de organização do sistema de transmissão, e posteriormente da experiência, se desenvolve com base em uma sequência ou fluxo. Este fenômeno, de um fluxo planejado, é o que desenha o sistema de transmissão broadcasting, simultaneamente, como tecnologia e sua forma cultural. Em todo o sistema de comunicação antes do broadcasting, os elementos essenciais eram itens discretos. Um livro ou panfleto é tido, e lido com um item específico. (WILLIAMS, 2016, p.86)

A partir de Williams (2016), percebemos que a tecnologia não tem vida própria, fórmula específica ou determina a forma como iremos utilizá-la. Deste modo, a experiência de ver televisão é cultural, “uma experiência engendrada pela articulação complexa entre práticas produtivas, determinantes tecnológicos e econômicos e a função social da televisão dentro do lar – assim como as estruturas formais dos gêneros televisivos individuais” (WILLIAMS, 2016, p. 8). Percebemos que a construção de uma série televisiva e das articulações possíveis de se estabelecer com o público os distintos fluxos estabelecidos no consumo, que podem ser planejados pelo processo produtivo ou não. A forma de compor essas narrativas se modula a partir de todas essas concepções.

Os vínculos propostos pela construção narrativa com o público, na relação entre jornalismo e política, se articulam a formas de *socialidades* pelo reconhecimento social dessas instituições sociais. A versão britânica está especialmente empreendida em reforçar as insatisfações populares com o thatcherismo, com um discurso fortemente republicano, e, portanto, com uma oposição à Monarquia. Especialmente em *To Play*

the King, o roteirista faz duras críticas à situação social do Reino Unido e à postura tradicionalista que ronda a Monarquia, tanto em se negar tomar partido da população, quanto em sua condição material, em detrimento das dificuldades enfrentadas. No entanto, a Monarquia Parlamentarista perdura até os dias de hoje, mostrando a sua solidez, embora tenha passado por transformações históricas (ELIZABETH II..., 2012).

As práticas jornalísticas e políticas são construídas pela série entrecruzadas, dependentes do poder e em busca de interesses próprios. No caso de *House of Cards*, o bem individual é o que a série mostra como o mais importante ao político, embora seja travestido de bem coletivo, e, assim, se justifica o pragmatismo implacável e maleabilidade entre o “certo” e o “errado”. Vemos a partir da série que é de Maquiavel (2015) a chave para entender o discurso político e sua relação com o jornalismo que se desenvolve na narrativa britânica: não é necessário ao político ter todas as virtudes para o exercício da política, mas aparentar tê-las. Aqui percebemos formas de acionar *ritualidades* em torno dos vínculos entre jornalismo e política, bem como *socialidades* que convocam valores da regulamentação dessas instituições sociais.

E a política é também mostrada na série como o exercício de uma vocação, através da personalização do político e das ideias de liderança forte; a partir de uma noção do que o povo prefere para o exercício da política, a todo o tempo premissas convocadas na versão britânica. Vemos na narrativa que os benefícios comuns decorrentes do vínculo entre jornalismo e política não são transformados em dependência: a jornalista continua sua investigação, não fica somente ligada ao que o protagonista irá lhe revelar. Ao contrário, ele se transforma em sua fonte, não somente em um informante. Isso significa mostrar à audiência um sentimento de nobreza do jornalismo, ratificado pela noção de vocação que é dada à repórter.

Os sentidos postos em torno dos vínculos entre jornalismo e política na série são especialmente direcionados por Francis Urquhart, dada a centralidade do personagem, único capaz de falar conosco. O diálogo com o espectador na versão britânica não são apenas apartes (enquanto comentários), são solilóquios – como monólogos que são parte da configuração de Urquhart enquanto personagem, com a articulação de pensamentos sobre o entorno que envolve a política e as suas ações particulares, além de reflexões sobre a sua maneira de ver a vida. Deste modo, Urquhart nos torna os espectadores coniventes e cúmplices dos seus planos.

Ao analisarmos a abertura da versão britânica, temos uma visão do Palácio de Westminster, local de ação política, sob a “marcha de Urquhart”, mas somos

convocados a vê-lo por dentro, de forma clara, do alto, como se, agora, o espectador pudesse enxergar o que acontece, o que a aparência esconde.

Figura 70: Foto montagem da abertura de House of Cards, versão britânica.



As formas de *socialidades* observadas a partir da versão britânica se relacionam às visões de uma política que são influenciadas pela continuidade da tradição política e de sua condição histórica enquanto nação. Isso porque essa tradição e a forma expressiva e discursiva da política na série são simbolizadas pelas instituições nacionais. Vemos que a narrativa pouco problematiza as questões relacionadas às distintas identidades que constituem o Reino Unido, muito por conta dessa visão da política vinculada a uma noção de coesão social. A ação política de Francis sufoca distinções identitárias e enfrentamentos contra si, além de tratar a população do Reino Unido como se fosse única.

Isso é convocado pela própria condição das *socialidades* em torno do entendimento da política, que circula a partir de uma natureza unitária da política nas questões fundamentais aplicada pelos sucessivos governos de todos os partidos e coincide com um alto grau de desinteresse da população no processo político, exceto em períodos eleitorais e em ocasiões de crise (FORMAN, 1991). Dado todo esse contexto, compreendemos que a série convoca, também, *ritualidades* em torno de um olhar que se relacione a um despertar para a política. Também entendemos como uma das formas de *ritualidades* convocadas na série a noção de que o embate pela discussão acalorada existente no Parlamento britânico é parte de uma figurativização da retórica política e uma plataforma midiática, vinculada ao jornalismo.

A partir de *ritualidades* em torno de uma noção de articulação entre a sujeira da política e de atuação investigativa do jornalismo, se convocam *socialidades* de reconhecimento social dos valores institucionalizados do jornalismo e da política. Encontramos um traço comum entre as críticas e produções acadêmicas referenciadas

no universo de *House of Cards* da BBC: a articulação profunda entre a narrativa e a realidade, que evidenciamos ser uma construção estratégica da produção justamente para convocar essas *ritualidades* apontadas. Isso nos mostra um indício de *socialidades* ligadas a valores da articulação entre jornalismo e política que são reconhecidos na audiovisualidade. Outro elemento comum está na noção de um modelo normativo de jornalismo, que apresenta a falta de plausibilidade na relação adúltera entre Mattie e Francis, numa vinculação forte de um senso de autopreservação dessa instituição social.

As *socialidades* no consumo da *House of Cards* da BBC estão muito relacionadas à cultura britânica do período de produção. Isto porque existem formas específicas de convocar o espectador na relação com valores históricos do Reino Unido. A ritualística que envolve tanto a prática política quanto a jornalística é parte de culturas britânicas específicas.

No entanto, ressaltamos que as *Competências de Recepção* para o consumo da série da BBC se atualizam no contexto contemporâneo. Isto porque o contexto receptivo do período de produção da série britânica possuía uma natureza distinta do contexto atual. Não existiam as facilidades de acesso às produções televisivas, como os compartilhamentos via download, ou a própria cultura streaming, que trazem consigo outras formas de consumo. A lógica de consumo televisivo tradicional – que se desenvolve num contexto sem o acesso à internet, se vincula fortemente à territorialidade, e isso se articula muito ao discurso de unicidade nacional proposto pela BBC. São novas formas de consumir a obra da BBC proporcionadas pela internet e pelo *streaming*, especialmente em contextos diversos em espacialidade e temporalidade. O consumo apesar de não ser fixo a uma grade de programação, opera e reconhece as lógicas televisivas e o contexto britânico.

No contexto contemporâneo, é possível desmoronar essa lógica territorial, e reconhecemos no consumo o mais próximo do que se entende dessa unicidade, não mais atrelada à espacialidade regional. Isso traz novas formas de *socialidade* e *ritualidade* se observarmos o consumo da versão britânica de *House of Cards* no contexto contemporâneo. Nesse sentido, se intensifica o vínculo entre as culturas políticas e jornalísticas em um fluxo global de reconhecimento das instituições sociais, atribuindo relações de *socialidade* e *ritualidade* que acionam esse contexto de hibridação cultural.

Obras que eram originalmente produzidas para o contexto televisivo tradicional ganham outros sentidos a partir da forma como irão circular, a partir da própria forma de reconhecimento de seus conteúdos. O ato de buscar a especificidade dessas obras

antigas para o consumo é um desses indícios. Ressaltamos em relação a isso o consumo da *House of Cards* da BBC atualmente, que se dá tanto na relação comparativa com a série mais recente, quanto com a intencionalidade em se ampliar o reconhecimento dos sentidos comuns em torno da política e do jornalismo. O fato da Netflix ter disponibilizado a série em seu catálogo é um dos indicativos disso.

O movimento de hibridização cultural anunciado por Canclini (2008) é uma maneira de perceber que as *socialidades* no consumo da versão estadunidense partem tanto da forma dos Estados Unidos se colocarem no lugar de supremacia mundial, quanto das estratégias narrativas, que convocam reconhecimentos de valores sociais mais abrangentes em torno dos vínculos entre jornalismo e política.

Já ao olhar as *ritualidades* na narrativa estadunidense, percebemos que não se condicionam a interrupções de intervalos comerciais, mas permanecem atreladas a hiatos das produções entre temporadas, bem como a construções que objetivem a modulação do clímax da narrativa e dos ganchos entre os episódios. Isso motiva práticas de circulação de sentidos em torno da articulação política-jornalismo que nos deixam ver as *ritualidades* em articulação às *socialidades* contemporâneas, já que essas construções narrativas, motivadas pelo seu espaço de circulação e pela estratégia narrativa de se aproximar de fatos reais, ativam, com maior frequência, a produção de sentidos concomitante à sua partilha e reconhecimento.

Notamos uma diferença principal na versão da Netflix dos valores entre jornalismo e política convocados pelas *ritualidades*: há uma construção narrativa modulada em uma herança política e jornalística a partir do escândalo de Watergate e o que ele representa para a democracia estadunidense. “Percebemos uma convergência ideológica no que diz respeito aos poderes e como, tanto no caso *Watergate* como na série *House of Cards*, a articulação da imprensa pode desestabilizar o cenário político, daí a necessidade de unir forças e estabelecer espaços ‘amistosos’ de desfrute do poder.” (REBOUÇAS e DIAS, 2015, p. 23). Inferimos que isso possui uma relação profunda com a noção de “poder complementar” de um Quarto Poder do jornalismo estadunidense.

Também percebemos nas *ritualidades* convocadas pela série estadunidense uma crítica em relação ao sistema democrático dos Estados Unidos, como se houvesse responsabilidade desse processo no *modus operandi* obscuro da política. A quebra da quarta parede é uma forma evidente de buscar interpelar o espectador, já que Frank nos dá pistas de subversão a esse regime através das próprias ações. Quando ele nos afirma,

na primeira temporada, estar “a um passo da Vice-presidência” mesmo sem nenhum voto dado em seu nome, encerrando que “a democracia é tão superestimada”, ele nos reafirma essa crítica.

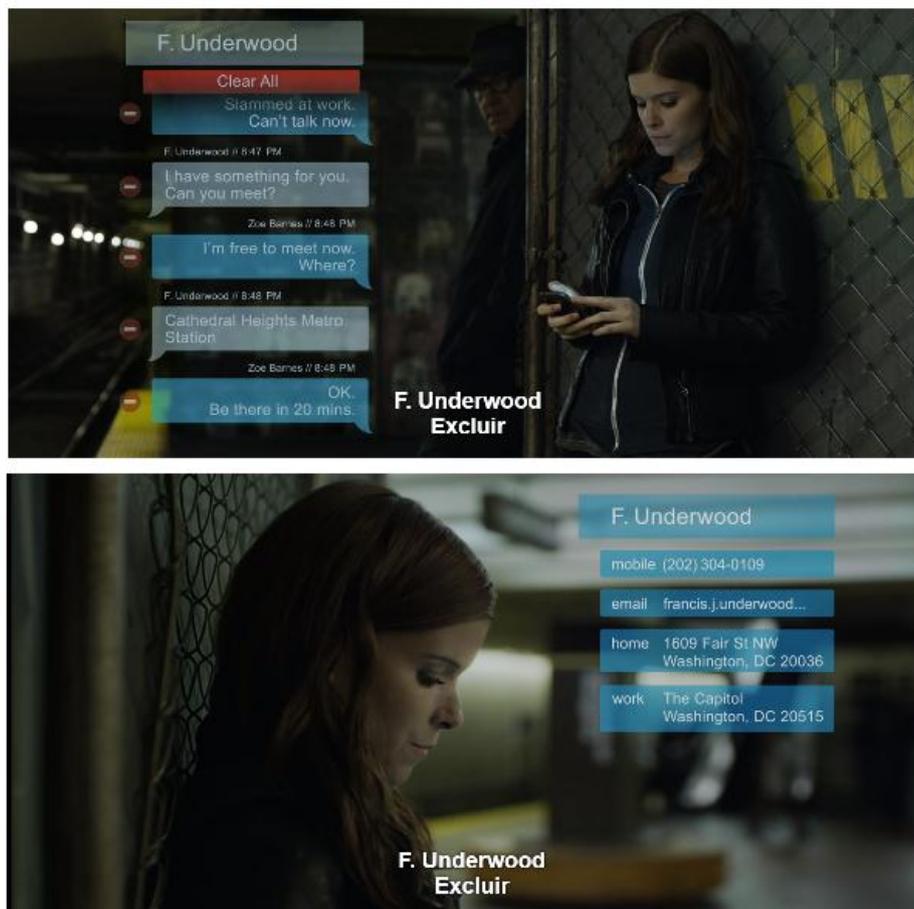
Notamos, também, a existência nesse caso de uma estratégia narrativa de embaralhamento com a realidade vivida que convoca *ritualidades* que atribui à democracia uma noção de que é apenas uma medida para a garantia do funcionamento adequado do imperialismo estadunidense. É interessante, nesse aspecto, levantar a partir dessa premissa apresentada na série um olhar para as ideias de representatividade e percepção de poder. Isso porque a democracia prevê uma escolha feita pela maioria de representantes que terão o poder de decisão, e há uma concepção de poder que invalida as minorias que não se veem representadas. São escolhas que, inclusive, se justificam pela noção de coletividade, mas que, muitas vezes, decorrem em medidas que não acolhem a todos.

Um importante elemento visual que mostra uma enorme carga simbólica é a presença física da Casa Branca, tão familiar a boa parte dos espectadores de obras audiovisuais dos Estados Unidos. Consumidores do audiovisual estadunidense reconhecem esse espaço como marca da política estadunidense, tanto na relação com a geopolítica atual, quanto pela recorrência do uso desse ambiente nas obras cinematográficas e televisivas dos Estados Unidos. Reconhecemos aqui uma indicação e apropriação de *ritualidades* em torno de alguns sentidos da política contemporânea.

Outro elemento da versão estadunidense é a apresentação de uma interface contemporânea reconhecível atribuída pelo diálogo que se estabelece através das mensagens de texto, que aparecem na tela. Isso provoca uma identificação com o contexto contemporâneo e nos localiza na narrativa, mas também nos mostra um sentimento de cumplicidade e de simultaneidade, ao termos conhecimento daquelas informações mostradas. São elementos que convocam uma *ritualidade* da vida cotidiana da contemporaneidade, mas que se colocam a serviço da trama.

Podemos perceber isso de forma especial na cena que antecede o assassinato de Zoe Barnes, especialmente por causa da quebra de expectativa da narrativa, ao colocar em suspenso a fala de Underwood com o espectador. Além disso, Frank pede a Zoe para limpar todas as ligações entre eles, e, então, somos conduzidos pelo olhar e pela ação de Zoe, mediante a sua indecisão em cumprir ou não com a promessa dada a Frank.

Figura 71: Fotomontagem com imagens em que Zoe Barnes apaga as mensagens de texto que trocou com Frank e o contato dele do seu celular.



As *time lapses*⁶⁰ da abertura da versão da Netflix, ao mostrarem as imagens da capital dos Estados Unidos, são típicas de uma busca de reconhecimentos e de transmissão de sentidos ao espectador que pontuam a visão “guia” da política na série. Isto porque a construção imagética convoca uma ideia de inexorabilidade das coisas, de um tempo que é visto de forma condensada, mas que passa de forma inevitável, e também há uma ideia de continuidade, de repetitividade das práticas, e isso pode ser visto pela relação entre política e jornalismo. O fim da imagem é em meio à noite, quando aparece o título e a marca da série, simbolizando o que é secreto, fora do horário oficial.

⁶⁰ *Time lapse* é um recurso visual que acelera as imagens feitas de um mesmo lugar. A captura das imagens se dá em uma posição fixa da câmera ao longo de um dia, com as variações de luz e movimento decorrentes. A aceleração é feita para dar uma dimensão sensorial de passagem de tempo.

Figura 72: Fotomontagem de uma sequência da abertura da série, em que percebemos a *time lapse* através da mudança de iluminação nos prédios.



Percebemos que a versão da Netflix nos convoca ritualidades em torno do que seria ruim à política e ao jornalismo que se relacionam à ambição pelo poder. Tanto a personagem de Zoe Barnes quanto os Underwood (enquanto personagens principais) cometem seus desvios morais por conta dessa ganância. Enquanto isso, os outros personagens que observamos subverter essa lógica construída pela série, se conformam numa ideia de idealismo, utopia, passividade, de algo ultrapassado – ideia essa que nos é dada pelo próprio Frank Underwood. No entanto, a série nos convoca *ritualidades* na observação de um possível lugar para reverter essa condição de lassidão da política institucional nas micropolíticas do cotidiano, no reconhecimento popular de que esse sistema não é funcional e em um possível ímpeto de mudança.

Entendemos a *House of Cards* estadunidense como um produto tecnocultural, a partir de nossa inflexão sobre a proposta de Itania Gomes (2015). De acordo com a autora, a tecnocultura se refere às “apropriações e interpretações da tecnologia na vida cotidiana para lidar com problemas, questões, necessidades colocadas pela vida, em sintonia com afetos, desejos e práticas sociais.” (GOMES, 2015, p. 38). A série da Netflix irá pressupor uma audiência que partilhe dessa condição de consumo aliada à internet, apresentando outras práticas sociais a partir das apropriações tecnológicas. Na relação com os vínculos entre jornalismo e política, os sentidos que circulam ganham materialidades, através de formas expressivas produzidas pelos fãs.

Percebemos que o consumo se torna mais diluído e há uma ruptura dos modos de se relacionar com os programas televisivos, já que se aciona outra temporalidade

televisiva que está adequada ao que o espectador reivindica de sua cotidianidade (GUTMANN e CERQUEIRA, 2016, p. 114). Isso permite que a atenção seja mais concentrada, já que é possível pausar o vídeo ou voltar para um ponto específico, como também é possível uma fruição em movimento, que gera interferências do ambiente na espetatorialidade.

As produções também irão se apropriar dessas ferramentas em seus produtos, a partir do incremento de certos elementos que facilitem esse tipo de espetatorialidade, como a sugestão para assistir a outro episódio ou outro produto com temática semelhante, por exemplo. Assim, vemos algumas materialidades outras que nos direcionam a perceber *socialidades* na relação com o jornalismo articulado à política. Ao consumir *House of Cards*, sou levado a sugestões “porque eu assisti House of Cards”⁶¹, podendo, deste modo, partilhar sentidos da relação entre jornalismo e política a partir de outras conexões narrativas

Além disso, a apresentação dos produtos ao espectador é personalizada de acordo com o seu perfil de consumo, o que não implica dizer que ele só terá acesso àquilo que lhe é exposto, mas existe a possibilidade de um consumo mais direcional, nesse sentido, a partir da apresentação de conteúdos com temáticas similares. Há uma percepção da diversificação das audiências e um aproveitamento dessa condição para o investimento maior em produtos por nicho. Isso nos indica que a liberdade de consumo também é direcionada, nos apontando uma linearização desse fluxo televisivo, a partir dos algoritmos⁶² aplicados, que se relaciona à fidelização dos clientes e às *socialidades* decorrentes.

A Netflix também disponibiliza catálogos diferenciados aos países, orientada por esse padrão de consumo. Percebe-se, assim, que esse modelo de personalização é cultural, já que há a disponibilização de produtos diferentes a contextos distintos. Os produtos originais da Netflix são lançados simultaneamente em todos os países que possuem o site ativo, uma estratégia com implicações na cadeia produtiva e também nas formas de *ritualidades* no consumo. Observamos que muitos espectadores são movidos

⁶¹ Tomamos aqui a referência presente na Netflix: as sugestões dadas aos consumidores apresentam essa descrição textual – “porque você assistiu a House of Cards”.

⁶² O algoritmo é uma combinação matemática produzido para realizar uma operação. No caso da Netflix, o serviço se apropria de dados do consumo para fazer recomendações de outros produtos. Antes a empresa utilizava apenas comparações com dados de pessoas da mesma localidade, além de outros fatores como busca, semelhança, avaliações, etc. Agora, o algoritmo é obtido através da separação dos assinantes em comunidades globais, ou seja, grupos que partilham dos mesmos interesses independentemente da localidade. Ver mais em: <https://tecnoblog.net/191786/netflix-algoritmo-recomendacoes/>

a consumir os produtos a partir da sua noção de atualidade. A Netflix lança a maioria dos episódios dos seriados de uma só vez, o que intensifica o consumo em *binge-watching*⁶³.

A condição contemporânea de consumo é dotada da vivência de outros valores ligados a um ato de consumo em múltiplas plataformas. O espectador pode assistir à série enquanto comenta nas redes sociais, em casa ou na antessala do consultório médico; ou pode ver na *smart TV*, como se fosse uma programação televisiva em grade. Além disso, formas de engajamento se intensificam, como as *fandoms* e as *fanfictions*; ou os compartilhamentos e os comentários nas redes sociais. São iniciativas previstas e incentivadas pelos produtores da série, já que reforçam a visibilidade e o alcance.

Existe uma forma de produção da série da Netflix que dialoga com alguns aspectos das novas *socialidades* contemporâneas de consumo televisivo. Isso porque o consumo se relaciona a compartilhamentos, interatividade e cultura participativa. Em séries produzidas para o consumo web isso se torna mais evidente, já que há uma propensão maior à imersão na internet pela facilidade de redes de conexões possíveis no momento em que se assiste a um ou mais episódios. Embora a temática esteja historicamente relacionada ao público adulto, pelo meio e pelas produções de sentido possíveis a partir dele, há uma relação com uma referência à *socialidades* juvenis, por suas práticas e apropriações e pela normatização da linguagem comum à juventude consumidora.

Com relação à construção dos personagens e à produção de sentidos a partir da série, percebemos a importância das *Matrizes Culturais* na compreensão do produto e na relação com as formas de *socialidade* desenvolvidas, e como elas se associam às *ritualidades*. Enquanto Urquhart é imoral, Underwood é amoral. Enquanto Mattie é profissionalmente engajada, Zoe é “faminta” por poder – mas todos os seus outros colegas não se permitem a desvios éticos. Isso irá direcionar um olhar específico do público sobre os sentidos produzidos em torno dos vínculos entre política e jornalismo.

A versão de *House of Cards* produzida pela Netflix nos mostra pontos importantes sobre esse desenvolvimento contemporâneo das *socialidades*. Beneficiada

⁶³ O *binge-watching* é uma prática de consumo de muitos episódios de narrativas seriadas de uma só vez, ou até mesmo toda a temporada. As maratonas, como o hábito também é conhecido, se popularizam a partir dos serviços de streaming, embora sejam práticas que remontam desde a venda de videocassetes das séries televisivas. De acordo com reportagem da Folha de São Paulo, a média global de consumo de uma temporada inteira das narrativas seriadas na Netflix é de 6 dias. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/01/1846129-binge-watching-eleva-risco-de-morte-precoce-dizem-estudos.shtml>

pelo meio para o qual é produzida, a série gera redes de identificação imensas, que intensificam novas maneiras de reconhecimento das identidades culturais e novas *socialidades*. Isto porque a série se constrói estrategicamente com desdobramentos narrativos possíveis a outros cenários da internet. Nas redes sociais, a Netflix utiliza ganchos do enredo para reforçar ou ampliar o universo diegético, através do uso dos personagens e das situações como se fossem reais. Ou, ainda, utiliza as plataformas para fazer comparações com os contextos de cada país que possui o serviço ativo, ao particularizar o conteúdo.

Figura 73: Imagem da página do Facebook de House of Cards, fazendo menção à campanha eleitoral que foi o gancho de retomada para a 4ª temporada, também no período das eleições presidenciais que aconteciam nos Estados Unidos.



Fonte: TV Séries Finale⁶⁴

Além disso, muitas comunidades de fãs reforçam as comparações com os contextos de cada país. Destacamos o movimento realizado no Brasil, em meio ao processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff e os acontecimentos posteriores. Com bastante frequência, observamos tanto menções das plataformas oficiais da Netflix, quanto produções de vídeos pelos fãs que são ambientados em espaços da capital brasileira e de outros países, simulando a vinheta de abertura da série ao utilizar uma linguagem audiovisual semelhante e a música presente na abertura da série estadunidense.

⁶⁴ Disponível em: <https://tvseriesfinale.com/tv-show/house-of-cards-netflix-season-four-debuts-in-march-watch-promo/>

Figura 74: Imagem do Twitter oficial da série, com uma menção direta aos estratagemas que envolviam o processo de impeachment de Dilma.



Fonte: Twitter de House of Cards

No tweet lemos: “Assistindo à cobertura de notícias do Brasil hoje”, acompanhada de um GIF de Frank Underwood com uma expressão de deboche ao espectador. Um espectador responde ao tweet insinuando que a realidade brasileira também pode ser julgada a partir da ficção da série, embora, para o consumidor, a realidade é melhor que a narrativa estadunidense. Em resposta, a Netflix reconhece que há muito para “aprender” com o contexto brasileiro, que muito daquela realidade política poderia facilmente estar na ficção.

Figura 75: Em português, a página oficial da Netflix no Twitter traz novamente a comparação com o a realidade brasileira: “Tá difícil competir”.



Fonte: Twitter de House of Cards

Na figura acima, o tweet se refere aos escândalos que se desenrolaram após a presidenta Dilma ter sido destituída do cargo. Há novamente uma comparação com o contexto político brasileiro, mas através da afirmativa de que nem a produção ficcional consegue superar a prática política, na sua relação com os sentidos do espúrio e dos jogos de poder que envolvem o universo político. Optamos aqui por observar as páginas oficiais da Netflix e os desdobramentos do que os fãs comentam nelas, pois essa ação nos permite mais facilidade ao buscar os sentidos em disputa ali, inclusive postos pelos próprios produtores, como é, também, o espaço de intermédio entre os fãs e a série.

Outra questão importante de se destacar em torno das *ritualidades* e *socialidades* que envolvem o consumo da série da Netflix está na forma da empresa posicionar a sua identidade de marca nas redes sociais em torno de uma *persona*⁶⁵ característica. Reconhecemos que a *persona* se inclui enquanto um sujeito implicado na ação, quando a Netflix atribui à sua voz um discurso com posicionamento político frente às suas produções. Deste modo, se torna personagem e dialoga de forma mais explícita com o

⁶⁵ Trabalhamos aqui com o conceito apresentado por Juliana Gutmann (2013), ao observar a atuação do repórter enquanto *persona* na produção de telejornais.

espectador. O interlocutor dessa interação também se torna cúmplice das suas produções, o que funciona como estratégia de convocação do público. “[...] a Netflix produz gifs, fotos e vídeos com teor memético, explorando o universo das suas séries e filmes originais, como também as demais produções presentes no seu catálogo como uma das estratégias de construção da identidade.” (MORAIS; COSTA, 2017, p. 11)

Figura 76: Recorte da descrição do perfil da Netflix Brasil no Twitter. A empresa se descreve: "Sou boazinha, mas crio demogorgons no quintal", em referência a um monstro da sua série *Stranger Things*.

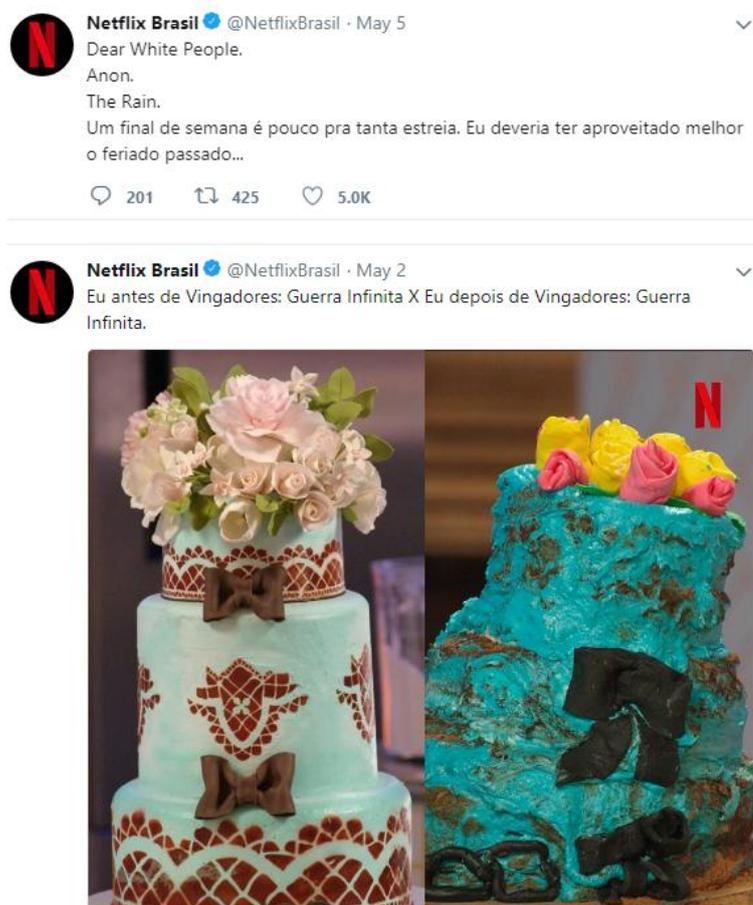


Fonte: Twitter da Netflix Brasil

Isso é bastante claro na relação da empresa com *House of Cards*, algo evidenciado nos exemplos das imagens anteriores. Ao responder nas redes sociais, a Netflix fala a um enunciatário de forma ativa, respondendo e sendo questionada por diversas vezes, com um alto nível de interpelação do sujeito enunciatário, e que possibilita distintas formas de *socialidades*. Ao se assumir enquanto *persona*, a empresa também reconhece e reforça *ritualidades* associadas ao contexto contemporâneo. São diferentes engajamentos enquanto *persona*: a Netflix possibilita uma interação com o público direcional e localizada, já que atua de diferentes formas nos diferentes países em que atua, bem como com as distintas produções. Assim, é possível direcionar as ações estratégicas para os conteúdos que precisem de maior divulgação em determinada localidade, por exemplo.

A Netflix se figurativiza enquanto empresa, dá existência material, mesmo que de maneira simbólica, a um sujeito social. No entanto, nesse posicionamento a empresa se coloca na qualidade de produtora, não de pessoa que atua na ação diegética. O enunciatário, portanto, é convocado a partilhar aquela interação compreendendo a percepção de suas *Lógicas de Produção* e dos valores que imprime às suas produções. E é nesse sentido que observamos *ritualidades* em torno dos vínculos entre política e jornalismo presentes nessa configuração, na relação com *House of Cards*. Ou seja, o posicionamento da Netflix enquanto *persona* a leva ao reconhecimento de suas produções enquanto produtos, que demandam engajamentos e produções de sentido do público.

Figura 77: Fotomontagem de recortes de postagens do perfil da Netflix Brasil no Twitter.



Fonte: Twitter da Netflix Brasil

Não há uma concepção estrita ao universo ficcional nas relações de *socialidade* que se desenvolvem a partir da série estadunidense, o que nos conduz a observar sentidos comuns em torno da política. Embora não seja o que norteie a construção

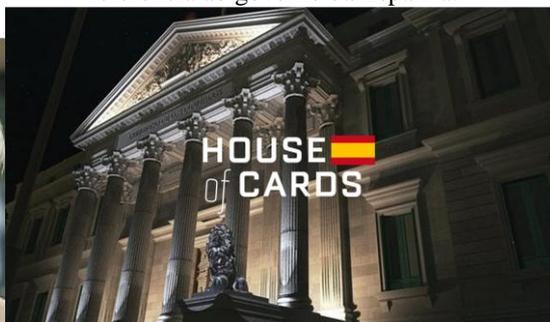
convencionalizada da política, sob uma ideia a partir das leis, observamos essa mesma apropriação coletiva dos discursos em redes sociais de muitos outros países.

Figura 78: Montagem feita por fãs com imagem da série e fotografia do casal de ex-presidentes da Argentina, Néstor e Cristina Kirchner, que governaram o país por 12 anos.



Fonte: Taringa⁶⁶

Figura 79: Imagem capturada de edição audiovisual feita por fãs para o Youtube, fazendo referência ao governo da Espanha.



Fonte: Youtube⁶⁷

Figura 80: Fotomontagem feita pelo site Colômbia Reports.



Fonte: Colômbia Reports⁶⁸

Encontramos no Youtube diversas produções audiovisuais semelhantes com outros tantos países espalhados por todos os continentes: México, Canadá, China, Peru, Austrália, Itália, entre outros. Isso ratifica a estratégia da série de se construir narrativamente convocando valores e fatos presentes na realidade, mas extrapola essa configuração, já que os sentidos mostrados pelos fãs não são previsíveis e outras realidades são criadas.

Na relação com a realidade estadunidense, percebemos uma forte vinculação produzida pela Netflix, e ratificada pela sua *persona* nas redes sociais. No dia da posse de Trump como presidente (20 de janeiro de 2017), a empresa publicou no perfil do

⁶⁶ Disponível em: <https://www.taringa.net/posts/imagenes/17589520/Casa-de-Naipes-El-house-of-cards-argentino.html>

⁶⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jFmjLchF1jQ>

⁶⁸ Disponível em: <https://colombiareports.com/former-colombia-minister-admits-bribing-congress-allow-uribes-2006-election/>

Twitter dos Estados Unidos um GIF da bandeira estadunidense de cabeça para baixo, em referência à logomarca da série, seguida da afirmação de Frank ao final da quarta temporada: “Nós criamos o terror”.

Figura 81: Tweet postado pelo perfil estadunidense da série.



Fonte: Site da Folha de São Paulo (2017)⁶⁹

Há, também, relações de *socialidades* que são vinculadas ao recurso da quebra da quarta parede – e que se articulam a uma forma de discurso que convoca *socialidades* de formas distintas. Frank assume que nós o elegemos, fala como porta-voz das democracias contemporâneas, ao mesmo tempo em que nos interpela enquanto seus espectadores-cúmplices.

Os espectadores começam a buscar conteúdos do seu interesse, ao invés de consumirem apenas o que a programação lhes dispõe, embora sofram interferências da própria Netflix, que oferta produtos de acordo com o consumo. A experiência de assistir TV para a internet também impulsiona um consumo de produtos de diferentes plataformas.

⁶⁹ Disponível em: <http://f5.folha.uol.com.br/voceviu/2017/01/no-dia-da-posse-de-trump-house-of-cards-lanca-teaser-com-bandeira-dos-eua-de-ponta-cabeca-assista.shtml>

A configuração atual de produção e circulação de séries possibilita uma maior interação entre os fãs de todas as partes do planeta. Isso não quer dizer que a participação dos fãs só ocorre no contexto contemporâneo, mas há, sim, uma potencialização da circulação, do envolvimento e da produção de sentidos. Através das comunidades de fãs, os *fandoms*⁷⁰, é possível interagir com fãs de todo o planeta, unidos pelos mesmos interesses e engajados, muitas vezes, na produção de conteúdos a partir das séries: as *fanfictions*⁷¹ ou os *memes*⁷². Os *memes* podem ser vistos como uma atividade simbólica que altera o conteúdo e os contextos, de forma criativa (RIBEIRO et. al., 2015).

Figura 82: Meme produzido com a promo da quinta temporada de *House of Cards* e a foto de Donald Trump, em meio à sua campanha para a presidência. Tradução: “Casa Branca, medo vermelho e a magia negra do gaslighting”.



Fonte: Feel Guide⁷³

Este é um tipo específico de perfil de fãs que atuam na internet, portanto um dos tipos de *socialidades* possíveis a partir da relação desses fãs. A interação ampliada das audiências nas redes sociais pode colaborar com a cultura participativa e com as novas modalidades dos usos sociais e culturais da mídia, potencializando a possibilidade de produção de sentidos em torno desses produtos. No caso de *House of Cards*, com essas produções, é possível, inclusive, perceber tipos de *socialidades* que não se vinculam

⁷⁰ É importante que se diga que nos referimos aqui aos *fandoms* digitais, já que esse tipo de fenômeno pré-existe a internet. É só nos lembrarmos, por exemplo, dos fã-clubes voltados para o *star system* hollywoodiano, ou até mesmo das novelas brasileiras, com interações através das enormes cartas com dedicatórias aos artistas.

⁷¹ *Fanfiction* ou *fanfic* é uma ficção feita por fã, baseadas em personagens ou enredos de outras ficções.

⁷² O biólogo Richard Dawkins (1989) usou o termo *meme* para falar de ideias, imagens ou ações que atuavam como os genes humanos: replicando e transmitindo elementos da cultura. Recentemente incluído no Dicionário Oxford de inglês, o termo começou a ser usado “para descrever ideias ou piadas que se espalham, geralmente de forma viral, através de hiperlinks, vídeos, imagens, websites, hashtags, ou mesmo apenas uma palavra ou frase de pessoa para pessoa através das redes sociais, blogs, e-mail direto, fontes de notícias e outros serviços baseados na web.” (GOMES et. al., 2016, p. 233-234)

⁷³ Disponível em: <https://www.feelguide.com/2017/01/11/underwood-over-a-barrel-house-of-cards-trump-the-dark-magic-of-gaslighting/>

diretamente aos fãs da série, já que esses sentidos podem ganhar autonomia das obras e se relacionar aos vínculos entre política e jornalismo da realidade vivida.

Observamos que o que é tido como marca das *socialidades* contemporâneas de consumo audiovisual na web, através da série da Netflix, está na ideia de liberdade de consumo e nesse sentido, a noção de grade televisiva não rege o hábito da audiência. No entanto, é importante destacar que essa liberdade ainda é regida por regras de vínculo à internet. Também é necessário dizer que o consumo de séries produzidas para o suporte televisivo, e não para o consumo na internet, ao serem assistidas online, disputam velhos e novos hábitos de consumo televisivo, já que, apesar de se ancorarem nas referências televisivas tradicionais, partem para uma escolha de consumo a partir dessa liberdade de horários e datas.

Embora os próprios fãs possibilitem o acesso através do compartilhamento via download, isso não é assumido oficialmente pela Netflix e a empresa não disponibiliza o download de todo o seu catálogo⁷⁴. Há um “desejo de ‘ver primeiro’” (GUTMANN e CERQUEIRA, 2016, p. 114), que se alia à possibilidade de ver em seu próprio tempo, bem como ao reforço do consumo *binge-watching*. Ao mesmo tempo, apesar de ser mais acessível a informações sobre o que acontece nas séries, muitos fãs evitam os *spoilers*, que é a revelação de algum fato ou elemento do conteúdo, e já se tornou comum, inclusive, na prática de produção dos materiais de crítica ou divulgação da série a indicação ao leitor/espectador dos momentos em que algo será revelado.

A principal fonte de exibição da série é o serviço de *streaming*, e o pacto firmado com os espectadores segue essa lógica, embora a própria Netflix tenha entendido a importância e a força da televisão como sua *Matriz Cultural*, ao vender seu conteúdo para o canal fechado Paramount, como as séries *Orange is the new Black* e *House of Cards*. Há uma clara percepção das expectativas de consumo televisivo, e um aproveitamento do alcance das TVs por assinatura, ao permitirem o acesso de públicos que não costumam consumir pela internet. A noção de simultaneidade ainda aparece como valor no consumo da versão estadunidense, mesmo tendo sido produzida para um serviço *streaming*. Isso porque a própria Netflix incentiva essa prática pelo reconhecimento da força da matriz televisiva para o sucesso do consumo.

⁷⁴ É possível baixar alguns episódios de *House of Cards*, mas esse download ainda é restrito a condições do serviço operacional.

Ao observar a condição de *House of Cards* enquanto adaptação literária, percebemos o quanto ela ganha corpo nas performances e o quanto elas nos dizem do contexto cultural, já que irão ritualizar modos de se relacionar com os vínculos entre jornalismo e política. É através das performances que reconhecemos socialmente as personificações dos políticos e dos jornalistas, através dos valores dessas instituições que são atribuídos às atitudes dos personagens. E daí, também, percebemos a importância da figura dos atores como lugar de construção cultural dessas instituições sociais. É necessário destacar, porém, que a performance também faz emergir situações singulares que escapam da rigidez convencional e nos levam, enquanto espectadores, à produção de outros sentidos.

As formas materiais de um específico programa e dos modos de convocação dos gêneros midiáticos podem nos dar pistas para a compreensão de uma conduta mais ampla que diz sobre a experiência com uma determinada marca/organização televisiva, a qual evoca reiteração de determinados padrões estáveis e suas desestabilizações. (GUTMANN, 2015)

Um basilar elemento de destaque da versão britânica que se vincula fortemente às *ritualidades* e *socialidades* no consumo da série é a forma de quebra da quarta parede. É através deste recurso que estabelecemos a ponte com a história sob a perspectiva do personagem principal e conseguimos reconhecer as regras impostas pelos produtores. Observamos a quebra da quarta parede como a principal estratégia narrativa para convocar o espectador tanto para o universo diegético, quanto para as estratégias narrativas de aproximações que se tenha a fazer com a realidade vivida. Pavimentado sob uma cultura que valoriza um tipo de ironia, a versão britânica se apropria desses elementos, enquanto o sarcasmo da versão estadunidense é mais partilhado a qualquer espectador, embora existam particularidades e referências bem específicas da cultura estadunidense. Ambas visam uma leveza de tom que é dada à vilania do protagonista que é, também, usada de formas distintas.

As *Matrizes Culturais* são norteadoras dos produtos, em seu movimento histórico de transformações e continuidades. Nesse sentido, entendemos que os valores partilhados nesses universos culturais são configuradores, também, das nossas *socialidades* no consumo, ao nos levarem a acionar *Competências de Recepção* a partir do que partilhamos coletivamente. Por sua vez, os produtos se configuram sob estratégias de linguagem norteando nossas formas de consumo, através de processos de significação – que unem as formas de *institucionalidade* e as materialidades às maneiras

como iremos acionar nossas *Competências de Recepção* a partir das nossas apropriações do produto. Assim se produzem os sentidos no processo receptivo.

Desta forma, é impossível apenas com esta dissertação concluir sobre todas as *socialidades* e *ritualidades* que envolvem as séries *House of Cards* na relação que estabelecem com os vínculos entre política e jornalismo – aqui traçamos algumas delas que, a nosso ver, são as mais destacadas. Compreendemos, pois, que o processo de produção de sentidos em torno dos vínculos entre essas instituições é um processo complexo, já que elas possuem interferência na própria constituição da sociedade.

2. “GIVE HIM YOUR HEART”: materialidades que convocam *ritualidades* e *socialidades* na articulação política-jornalismo

“Seduza-o. Dê a ele o seu coração. Arranque-o e ponha-o naquelas malditas mãos.” (HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2014, 2ª temporada, episódio 13), é o que Claire Underwood afirma que o marido, já vice-presidente, deve fazer para reconquistar a confiança de Walker e indiretamente levá-lo a renunciar. Ela lhe indica que ele precisa mostrar a sua empatia, pondo-se numa condição de partilha e de coletividade.

Por isso esta é a frase que encabeça a nossa seção, ao tratarmos das materialidades que nos deixam ver como se desenvolvem as possíveis formas de *ritualidade* e *socialidade* na relação com *House of Cards* e com os sentidos que as séries convocam em torno dos vínculos entre jornalismo e política. Para isso, optamos por analisar momentos significativos da maneira como se desenvolve essa relação, enquanto construção de discursos entrecruzados.

Da versão de *House of Cards* produzida pela Netflix, escolhemos especialmente o décimo primeiro episódio da terceira temporada para nos debruçarmos analiticamente. Todo o episódio gira em torno do debate entre os candidatos às prévias do Partido Democrata para a eleição presidencial: Heather Dunbar, Frank Underwood e Jackie Sharp. São claramente apresentadas ao espectador três visões distintas da política: uma pavimentada em uma noção de honestidade incorruptível, de Heather Dunbar, que, a princípio, se nega a fazer acordos e conchavos próprios da tática política; uma sob a demagogia e o pragmatismo implacável, que não vê nenhum empecilho ao alcance dos seus objetivos, personificada por Frank Underwood; e uma visão ligada ao combate literal, pela luta e enfrentamento militar, mas que se conduz pela melhor oportunidade, pessoalizada pela figura de Sharp e o seu histórico de combatente na marinha.

Durante os ensaios para o debate, a equipe de Frank e o próprio já nos apresentam pistas sobre o ritual que envolve tanto a política quanto o jornalismo: sob o excessivo cuidado com as palavras e o impacto que elas têm, especialmente por realizações de pesquisas em torno do desempenho de palavras-chave. Em oposição à própria tática, Frank nos afirma que é necessário evidenciar a ação, a experiência e o que ela representa. No entanto, percebe-se uma postura frente a essas ações que indicam ao espectador uma forma de torna-las genéricas, já que, assim, é possível que o público faça as projeções que desejar em cima das promessas retóricas.

O debate é visto como parte importante à política, pois é a chance de se mostrar enquanto personagens políticos e de uma interlocução, mesmo que indireta e mediada pela imprensa, com o público. É o teste de afirmação político, ou como Claire afirma neste episódio, “É tudo espetáculo. Sobre quem ganha mais pontos” (HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2015, 3ª temporada, episódio 11). Essa noção que Claire nos apresenta se deve particularmente à condição que se desenvolve sob a lógica política: à aliança que é feita entre Sharp e Underwood, ao combinarem como se dará o debate. No entanto, é evidente a assimetria da relação, embora Sharp aparente acreditar que equipara forças com Frank.

Eles arquitetam quais seriam os pontos mais explorados; quais ataques realizar e de que maneira, para que não pareça gratuito; quais os argumentos são mais plausíveis para a compreensão do público; enfim, tudo o que é visto como necessário para vencer uma campanha. A aparência é primordial, e ela é conquistada a partir da reputação política adquirida com a repercussão midiática. E a base do que se mostra é no concreto, no realizável. Enquanto se vangloria da experiência na política, Sharp se afirma experiente em lutar pelo país e Dunbar em buscar a justiça, enquanto ex-procuradora geral. Os ataques também se dão a partir do concreto, dos fracassos ou das incapacidades dos adversários.

Vemos que a performance política é reforçada pelo ritual jornalístico, especialmente na forma da linguagem que é utilizada pela construção audiovisual do debate. A ficcionalidade traveste-se de realidade para causar em nós, espectadores, a impressão de que estamos diante de um debate real. Além do mediador ser o jornalista John King, da CNN, a linguagem utilizada nos leva a reconhecer na audiovisualidade uma composição jornalística, com a *mise-en-scène* construída a partir da lógica de um debate televisionado – mas sob uma convocação de servir ao público com informações referentes aos planos de governo e às ações que interfeririam nas campanhas eleitorais

e, conseqüentemente, nos cotidianos da população. A edição se constrói a partir de uma noção de que se mostram “os dois lados”, as diferentes versões, e de que, assim, o programa é imparcial. John King, aliás, não problematiza as situações postas no debate, ele figura apenas como mediador e entrevistador.

Figura 83: Sharp faz o seu discurso de abertura do debate, sob os olhos atentos de Frank.



Apesar de Sharp estar discursando, o foco da imagem está na atenção de Frank, enquanto personagem principal da série, misturando a noção de um debate real com a própria construção narrativa, borrando as noções do espectador e novamente o aproximando do debate. Os comentários jornalísticos realizados após o debate são profícuos analiticamente para compreendermos os sentidos sobre a articulação política-jornalismo. Somos postos diante das interfaces jornalísticas do canal de TV estadunidense ABC, com jornalistas reais e sob suas próprias práticas profissionais, configuradas através do ritual que envolve o jornalismo.

Figura 84: Participação do âncora da ABC, George Stephanopoulos, mediante interface do canal.



Ao buscarem a neutralidade, os comentários feitos são a partir do que foi visto no debate, não mostrando nada de novo, nem um tipo de informação adicional, ou

opinião que, de fato, mobilize à politização do público. Eles falam apenas sobre os dados e as pesquisas de opinião. Não se toma o conteúdo do que foi dito, das propostas apresentadas, mas sim quanto à postura, se houve agressividade ou passividade, sobre quem se saiu bem ou não, e o quanto isso pode ser prejudicial às determinadas campanhas. As avaliações dos jornalistas mostrados foram favoráveis a Underwood, fator que além de ter sido antecipado pelo próprio Frank, conduziu o seu comportamento no debate, aclarando a prática política frente ao jornalismo na série.

Em geral, encontramos textos de jornalistas criticando tanto a participação de repórteres reais em *House of Cards*, quanto a forma como o jornalismo é narrado pela série, a partir de uma noção de crise de credibilidade. Os comentários giram em torno da ingenuidade e da reputação dos jornalistas. No entanto, a prática profissional não é questionada, pois o que se vê é uma forma expressiva do jornalismo como é socialmente reconhecido. James Ball (2014), do *The Guardian*, afirma que os repórteres que investigam Frank fazem um “jornalismo ruim”, com um julgamento de valor que não problematiza a relação própria entre jornalismo e política, que pode permitir certas situações. Michael Hiltzik (2014), do *Los Angeles Times* é mais incisivo em sua crítica: afirma que as estrelas reais das notícias de TV vão “se prostituir” na série.

O que acontece com os âncoras de TV e repórteres que correm para se apresentar em filmes fictícios e programas de TV? Eles acham que não recebem tempo suficiente na tela fazendo, você sabe, seus empregos reais? Esse hábito vem destruindo a reputação de jornalistas de TV há anos, até décadas. Mas o notório programa da Netflix, "House of Cards", aumentou a auto-prostituição para um nível totalmente novo⁷⁵. (HILTZIK, 2014, tradução nossa).

Já em relação à política, há um contrassenso: é como se à política coubesse esse tipo de narrativa, como se essa fosse uma forma possível de enxergá-la enquanto instituição. As participações de Kevin Spacey e Robin Wright interpretando seus personagens em eventos é uma das provas disso – como na abertura do Jantar Oficial aos jornalistas da Casa Branca de 2013 (publicizado no Youtube pela ABC News); ou a entrega do Tony Awards de 2017, além do próprio reconhecimento por parte dos políticos de práticas do campo, embora muitos deles as neguem a si mesmos. No vídeo que ressaltamos aqui, Frank negocia a distribuição dos acentos entre os convidados, algo que a série mostra como um dos elementos comuns ao cargo que Underwood

⁷⁵ Do original em inglês: “What is it about TV news anchors and reporters stampeding to play themselves in fictional movies and TV shows? Do they think they don't get enough screen time doing, you know, their real jobs? This habit has blotted the reputations of TV journalists for years, even decades. But that egregious Netflix show "House of Cards" has stepped up the self-whoring to a whole new level”

ocupa. No entanto, o vídeo acaba por convocar elementos de uma aparente proximidade na relação entre correspondentes políticos da Casa Branca e membros da política estadunidense, fato ressaltado pela existência de um jantar entre essas pessoas. O fato de Zoe ter nos mostrado esses sentidos no diálogo que analisamos em parte anterior desta dissertação é uma das justificativas para essa nossa compreensão.

Figura 85: Fotomontagem do vídeo exibido no jantar dos jornalistas correspondentes da Casa Branca, com um diálogo entre Ed Henry, presidente da Associação dos Correspondentes em 2013, e Frank Underwood.



Fonte: Youtube

Ed Henry: Eu tenho integridade, senhor, não posso me meter nesse tipo de acordo.

Frank Underwood: Eu já vi seu trabalho, Ed, não vamos nos enganar.⁷⁶
(House of Cards at 2013 White House Correspondents' Dinner, C-SPAN, YOUTUBE, 2013, tradução nossa)

Segundo Liesbet van Zoonen e Dominic Wring (2012), ao realizarem um estudo dos enredos políticos nas narrativas televisivas seriadas britânicas entre 1965 e 2009, a moralidade não é característica presente nos personagens. Entre comédias, thrillers e dramas, os personagens possuem uma forte característica de negociação, por conta da própria estrutura política do Reino Unido. Os autores afirmam que, ao contrário dos Estados Unidos, que possui um poder centrado nas mãos do presidente, embora este ainda tenha necessariamente que negociar suas ações, no Reino Unido não há um “heroísmo” individual, porque o embate se desenvolve no parlamento.

Como muitos espectadores consideram o consumo das séries como uma possibilidade para compreender a política britânica (FOY, 2008), segundo Street (2002), as negociações provocariam um clima de descrédito na política por parte da população, especialmente devido ao que se vê na série, já que a atitude de hipocrisia, ironia e

⁷⁶ Do original em inglês: “Ed Henry: I have integrity, sir. I’m not gonna do this kind of deal.

Frank Underwood: I’ve seen your work, Ed, let’s not kid ourselves.”

cinismo à autoridade e à política britânica por parte dos enredos contribui para uma tendência a se desencorajar com a política.

Os temas recorrentes nas séries apresentam um maquinário político que esmaga os sentimentos individuais (ibid.). Essa atitude de produção de séries com temáticas políticas a partir de um olhar de deboche para a autoridade começa a acontecer a partir do governo de Thatcher, especialmente com a já citada *Yes, Prime Minister*. Destacamos, por exemplo, a série *No Job for a Lady* (1990), que mostra uma mulher como premier britânica, mas o título se traduz como “Nenhum emprego a uma senhora”.

Todos esses sentidos são acionados na recepção de *House of Cards* (VAN ZOONEN e WRING, 2012). Apresentamos a fala de Urquhart com o espectador para provar essa relação entre política e jornalismo provocada no espectador. O episódio de apresentação do enredo e dos personagens mostra a condução de Urquhart sobre as situações e pessoas. Ele nos fala quem é quem e nos afirma como se desenvolvem as relações. Sobre a política, por exemplo, ele afirma a necessidade de auxiliares, “pequenos elfos e duendes para executar as suas ordens” (HOUSE OF CARDS, BBC, 1990, 1ª temporada, episódio 1).

É nesse contexto que conhecemos os jornalistas da série, os homens e mulheres da imprensa que, para Urquhart, também são seus auxiliares, mesmo que estejam “tão determinados à procura da verdade” (HOUSE OF CARDS, BBC, 1990, 1ª temporada, episódio 1). Essa fala crítica de Urquhart nos revela uma problematização do conceito de “verdade”, pois qual seria ela, se os acordos são feitos sob certos interesses? Urquhart nos apresenta uma disparidade entre os valores sólidos, tanto do jornalismo, quanto da política; com as suas práticas profissionais.

Optamos por analisar a cena emblemática do funeral de Margaret Thatcher o todo o contexto produzido pela série. Um paralelo narrativo é traçado no começo do episódio, quando Urquhart atira em sua cadela por estar muito velha, afirmando a sua bondade ao cumprir bem o seu papel em vida.

Figura 86: Urquhart fala para a cadela ficar parada.**Figura 87:** Urquhart atira na cadela.

Na relação com a morte de Thatcher, há uma convergência simbólica, a partir de uma noção impiedosa que é própria da pragmática da política mostrada pela série. Na realidade, Urquhart acaba por refletir na sua fala o próprio destino que veremos exibido na temporada. Ele mostra em sua fala a forma como se apresentam as pessoas públicas diante da morte – suas declarações sempre voltadas à boa memória do(a) falecido(a), o quanto este(a) trouxe de contribuição, em uma aparência ideal de oratória e boa imagem pública relacionada à política.

A cena em si nos convoca a *ritualidades* na relação com o contexto, para provocar um sentido de “fim de uma era” conservadora. Apresentamos de elementos convergentes o fato do primeiro-ministro em 1995 ser John Major, do Partido Conservador, mesmo partido de Thatcher. Ele passava por um período de baixa popularidade, tendo sido derrotado nas eleições de 1997 pelo trabalhista, Tony Blair, especialmente por conta da política na relação com a União Europeia (TOLOSSA, 2004).

Durante os primeiros anos de seu governo, John Major procurou uma política de compromisso com relação à Europa, devido às diferentes posições dentro do próprio partido sobre essa questão. Essa fase coincidiu com a assinatura do Tratado de Maastricht [...]. Major adotou uma estratégia de compromisso construtivo que poria o Reino Unido ‘no coração da Europa’. Essa estratégia tinha como elementos essenciais a ênfase no novo papel britânico na UE e a primazia dos interesses deste país naquele arranjo. Particularmente, Maastricht tornou-se o primeiro grande desafio para a estratégia de compromisso do Reino Unido, uma vez que o objetivo mais importante do governo referia-se à estrutura da União Européia proposta naquele Tratado. O fundamental, para Major, era manter importantes áreas e atividades da União fora da Comunidade Européia. (TOLOSSA, 2004)

O começo da imagem do funeral é propriamente como qualquer outro de uma personalidade política britânica: uma atmosfera ritualística e respeitosa. Vemos em Urquhart uma performance política que se espera de um primeiro-ministro. A narração

jornalística em off nos apresenta todos os acontecimentos que vemos na imagem, uma marca da obviedade dessa prática profissional que a série mostra, em um movimento de apenas informar sobre o que acontece. Há, também, um reforço à ideia de legado, pois o destaque que é dado à morte fictícia de Thatcher se relaciona aos bons feitos que ela deixa para a nação e não se destaca o que possivelmente ela possa ter deixado de herança negativa. Também observamos uma noção de obsolência da Monarquia, a partir da ideia de um rei que não faz nada além de ser uma personalidade representativa, pois não teria idade suficiente para exercer o seu papel de chefe de Estado com a densidade necessária. Por conta disso, Urquhart se destaca e o discurso republicano que dá o tom da série torna-se mais evidente.

Figura 88: Fotomontagem da sequência da cena do funeral de Margaret Thatcher.



Voz off: O jovem rei está ali, sob a vigilância do Primeiro-Ministro, seu guia e mentor de várias formas.

Francis Urquhart (à câmera): Que conversa fiada. Um funeral completo do estado? A mulher ficou por aí tempo demais. Melhor sair logo do que se agarrar a uma carreira perdida. Tem gente que não sabe o momento certo de agir.

Voz off (rádio): O primeiro-ministro, claramente comovido com a morte da primeira-ministra com mais tempo de serviço e primeira mulher no cargo. (HOUSE OF CARDS, BBC, 1995, 3ª temporada, episódio 1).

O reforço a uma ideia de experiência é claro: é do primeiro-ministro, mais experiente, a responsabilidade de guiar o jovem Rei e o país, como se isso fosse sinônimo de proteção e cuidado apropriado. Note-se que Urquhart se refere a Thatcher como “aquela mulher”, num tom de menosprezo à pessoa e à sua condição política, enquanto primeira mulher a ocupar o mais alto cargo político do país. Não à toa trataram como o “fim de uma era”, ressaltando a simbologia de que o poder é, de fato, personificado.

E toma mais espaço no jornal do que as notícias do dia, como a queda de Urquhart nas sondagens de satisfação popular, subjugando-o ainda mais à figura da “dama de ferro”. Urquhart se preocupa em demasia com o que a população pensa de si, acreditando que não é reconhecido. “Como dói mais fundamente que o dente da serpente a filha ingrata” (HOUSE OF CARDS, BBC, 1995, 3ª temporada, episódio 1), parafraseia do Rei Lear de Shakespeare.

Ouvimos, na sequência, o som da entrevista de Urquhart à rádio em *background*⁷⁷, falando sobre a morte e o legado de Thatcher: “Uma vida notável e uma carreira inspiradora. Este é e será um dia importante na história deste grande país.” (HOUSE OF CARDS, BBC, 1995, 3ª temporada, episódio 1). Questionado pela esposa, ele a pergunta sobre o que mais poderia falar? “Certamente não a verdade”, Elizabeth lhe responde. Lida-se aqui com a expectativa do público em relação a postura de uma personalidade política, e Urquhart entende e assume essa posição. No entanto, ele compreende a situação desse legado, ao perceber que a importância política converge simbolicamente para reconhecimentos públicos da imagem despertada por essa personalidade.

Francis Urquhart: Agora vão pedir uma estátua na Parliament Square. Um memorial nacional. Eu quero apagar aquela mulher da memória do público, Elizabeth. Quero tirá-la de jogo. **Quero ser lembrado como o melhor primeiro-ministro deste Winston Churchill.** [...] Deixei minha marca na Inglaterra. Quero deixar minha marca no mundo. (HOUSE OF CARDS, BBC, 1990, 3ª temporada, episódio 1, grifos nossos).

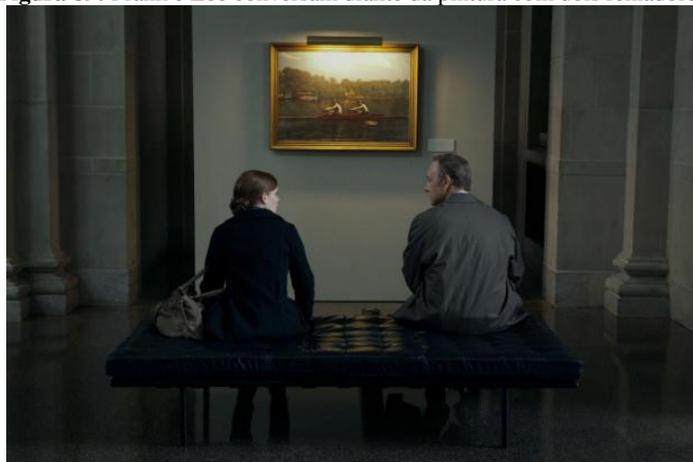
Vemos que a série mostra uma prática jornalística que se contenta com as falas oficiais sem questioná-las, e que faz reportagens e pautas sazonais a partir de um molde engessado. Isso é um importante valor para a política que é construída pela série: a noção de legado perpassa essa construção, de como será a memória de uma personalidade política. Urquhart pessoaliza uma vaidade que é vista por muitos

⁷⁷ “Som de fundo”, em tradução literal, é o som que pode ser ouvido tanto pelo espectador quanto pelo universo diegético.

espectadores da política, tanto em narrativas ficcionais, quanto naquelas construídas pelas notícias de jornais. Não se questiona o impacto das ações políticas mediante a população, a lembrança da morte é carregada da memória que se resgata em torno do fato da personalidade ter sido notória em algum aspecto. São esses sentidos convocados pelas ritualidades e socialidades em torno da série britânica: a inexorabilidade das coisas atinge a política, e aos políticos, como Francis, é importante para benefício próprio tanto o legado a deixar, quanto os proveitos que conquista com o poder.

FECHAMENTO: Considerações e conclusões

Figura 89: Frank e Zoe conversam diante da pintura com dois remadores.



Fonte: Netflix

Zoe Barnes: Espere. Estamos numa área bastante nebulosa, ética e legalmente. Eu não me importo, mas...

Frank Underwood: (interrompendo). Eu simplesmente adoro essa pintura. E você? (Sem resposta). Estamos no mesmo barco agora, Zoe. Cuidado para não virá-lo. Eu só posso salvar um de nós.

(HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2013, 1ª temporada, episódio 1).

Baltimore Museum of Art: Frank e Zoe conversam diante da pintura de Thomas Eakins, “The Biglin Brothers Racing”⁷⁸, de 1872. A imagem simétrica; a corrida entre os irmãos – no mesmo barco, como inspiração para o design imagético da cena; o diálogo entre eles, todos esses elementos são indicativos da forma como a série estadunidense se apropria da cultura jornalística e política e produz sentidos a partir dela. A simbologia de estarem “no mesmo barco” é bastante evidente nesse sentido, com destaque para o momento em que Frank se torna fonte de Zoe e ela se torna peça fundamental para a sua “escalada ao topo da cadeia alimentar”, como o personagem gosta de dizer. Não há espaço para crise de consciência – limites foram ultrapassados, não há retorno.

Mas é importante aqui que se “Considere o final, não apenas o começo. Foque no longo prazo” (HOUSE OF CARDS, NETFLIX, 2013, 1ª temporada, episódio 1), observando o percurso, as respostas a que chegamos, e as possíveis contribuições apresentadas pelas reflexões levantadas neste trabalho. E como “nada dura para sempre”, ao final deste trabalho, tomamos a dimensão do processo de construção desta dissertação.

⁷⁸ “A grande corrida dos irmãos” (tradução nossa)

Faz-se necessário retomar o que nos norteou até aqui. Buscávamos inicialmente observar em *House of Cards* a forma como a série configurava o jornalismo a partir da maneira como este alterava a dinâmica social da democracia. Percebemos o quanto essa análise estaria empobrecida das dinâmicas da cultura e o quanto seria enriquecedor trabalhar com as percepções das transformações e continuidades dessa processualidade cultural.

Continuamos com *House of Cards* como objeto de pesquisa e confluímos para a necessidade de observar não apenas o jornalismo, mas os vínculos entre as culturas jornalísticas e políticas que se colocam nas materialidades das duas séries homônimas, a partir da percepção de que as culturas políticas e jornalísticas produzem sentidos nas narrativas e isso nos deixa ver como os produtos são do nosso tempo. Afinal de contas estaríamos vendo através de duas formas expressivas audiovisuais em suas distintas culturas políticas e jornalísticas como a cultura em seu “modo inteiro de vida” unifica as esferas materiais e simbólicas.

Ao longo do percurso analítico que se desenhou aqui percebemos como os valores e práticas das atividades jornalísticas e políticas funcionam apenas se percebermos a sua articulação com as respectivas culturas políticas e jornalísticas. Reconhecemos, portanto, que os valores e as instituições são socialmente construídos e culturalmente reconhecidos (WILLIAMS, 2016; GOMES, 2007).

É a partir desses valores que as produções seriadas ora analisadas constroem as suas narrativas, mesmo que seja para a transgressão deles. Isto porque percebemos que existe a problematização dos valores arregimentados e que consolidam essas instituições nas narrativas *House of Cards*, quando há um desacordo entre as ações do jornalismo ou da política e os elementos que as institucionalizam. Deste modo, outros sentidos são postos em circulação e em disputa, outras realidades são criadas, outras questões são colocadas diante de nós e as séries, então, nos deixam ver não uma realidade que está fora delas, mas que é, também, criada e tensionada a partir delas.

Reconhecemos as multiplicidades de sentidos em torno das instituições como parte das distintas temporalidades que coabitam a cultura – a partir do entendimento de *Estrutura de Sentimento*, de Williams (1979), que nos serviu como guia analítico. Enquanto os elementos *hegemônicos* operam efetivamente *dominantes*, existe a tensão entre o *residual*, o *emergente*, o *novo*, ou, ainda, entre as possíveis transformações a partir do olhar para os elementos *arcaicos*. Percebemos isso na forma de operação das atividades jornalística e política a partir de suas culturas. No modelo normativo de

jornalismo, os elementos *hegemônicos* dominam a forma de sua definição enquanto instituição, embora as práticas perpassem condições de subjetividade – que tensionam a total objetividade; e uma condição de construção parcial da notícia – que se embatem com o ideal de esclarecimento da “única verdade” através dos fatos.

Entendemos que os valores que arregimentam o processo de produção da notícia – princípio norteador do jornalismo – são delicados e atravessados por práticas e valores outros, além de questões empresariais e mercadológicas, que interferem no seu resultado. Isso significa dizer que o processo de seleção ou a forma de construção da notícia podem indicar intencionalidades que não são totalmente “neutras” ou “imparciais”. Da mesma forma, a prática política é institucionalizada por leis e normas, embora existam valores que escapam a eles, como a própria noção que a série constrói de um quase intrínseco pragmatismo implacável.

Destacamos dessas conclusões as críticas feitas por alguns jornais britânicos direcionadas ao adultério que envolvia Urquhart – enquanto primeiro-ministro –, e Mattie – enquanto correspondente política de Westminster –, um elemento fictício mostrado pela versão britânica. A condição de autopreservação da cultura jornalística britânica interferiu nessas críticas, ao passo que alguns críticos apresentaram como um elemento bastante inverossímil. No entanto, a realidade criada pela série extrapola essa noção de verossimilhança e apresenta problematizações em torno dessas práticas profissionais.

Já na *House of Cards* estadunidense, se ressalta uma *praxis* política, na relação com o jornalismo, que permite certas ações dos profissionais da notícia e se enleva a problematização em torno das culturas jornalística e política para além da série – a tal ponto que a narrativa consegue se entrelaçar às realidades outras que não as retratadas no seu universo diegético. Portanto, as noções são nebulosas e os valores não conseguem se firmar da mesma maneira em todas as situações e circunstâncias.

Concluimos, também, que as séries nos levam a desconstruir a visão sob jornalismo e política exclusivamente vinculados às suas normatizações, já que os sentidos produzidos em torno das culturas políticas e jornalísticas visam constatar e problematizar a multiplicidade de práticas a partir de um reconhecimento social dessas instituições. São parte dessas normatizações as regulamentações das leis, o ensino nas universidades e os manuais e regimentos, que destacamos também serem construções culturais. Ou seja, a prática profissional deve reconhecer tanto o movimento cultural de construção das normas, quanto a multiplicidade de práticas que não as engessam.

A análise a partir do mapa das mediações proposto por Jesús Martín-Barbero (2013) nos foi essencial para o desenvolvimento do trabalho. Através das mediações comunicativas pudemos encontrar achados analíticos bastante profícuos à compreensão da questão da pesquisa. Pudemos perceber em profundidade as disputas de sentido existentes na configuração de *institucionalidades* e as transformações e continuidades decorrentes desse processo. Entendemos, então, a comunicação e seus produtos, enquanto formas expressivas da cultura, como um campo de batalhas políticas, reconhecendo nas criações dos meios de comunicação uma chave de acesso para a compreensão das relações de poder.

O nosso olhar diacrônico para *House of Cards* se voltou para o movimento desenvolvido na produção de sentidos em torno dos vínculos entre as culturas políticas e jornalísticas a partir do que os contextos específicos de produção e circulação das séries nos convocavam na análise. Assim, nos foi possível entender as transformações e continuidades das convenções televisivas e de seus processos de significação que permitiram a configuração das articulações entre política e jornalismo.

O movimento sincrônico na análise das séries nos permitiu observar a forma como as práticas produtivas configuraram os valores em torno das instituições sociais e em que medida reconhecemos esses valores e produzimos outros sentidos a partir deles. Nesse entrecruzamento analítico, pudemos perceber, também, as transformações e continuidades de *House of Cards* enquanto gênero televisivo (MITTEL, 2001; MARTÍN-BARBERO, 1995; GOMES, 2011; GOMES e ARAÚJO, 2015), na configuração de formas expressivas audiovisuais distintas e na interferência desse processo na produção de sentidos entre a articulação política-jornalismo.

A partir do nosso olhar para o gênero série televisiva, reconhecemos o seu lugar enquanto produtor de sentidos diferenciados, na relação tanto com as culturas políticas e jornalísticas, quanto com a própria cultura televisiva e com a serialidade. Desta forma, pudemos articular a comunicação, a cultura, a política e a sociedade com uma visão global do processo comunicativo.

Ao observarmos a produção da BBC, percebemos a imposição da sua solidez institucional frente à maneira de produzir sentidos em torno das instituições aqui analisadas. Conseguimos perceber a existência de uma visão ancorada em um tradicionalismo social que é norteador das formas televisivas, que se configura por uma noção de qualidade e, por isso, constrói sentidos em suas produções a partir do seu julgamento dos valores – como se somente a BBC fosse capaz de produzir conteúdos de

alto nível. É, aliás, um outro traço dessa marca da empresa, a falta de aceitação às críticas de suas produções.

A condição privilegiada da BBC, ao ter se beneficiado do monopólio que durou 18 anos para conquistar credibilidade frente ao público britânico também é um elemento de destaque na construção de suas *Lógicas de Produção*. Sua condição de TV pública a coloca num lugar de serviço público, mas que buscava a fortificação da integração nacional, de um país constituído por muitas identidades, nações e bastante segregado geograficamente. Além disso, concluímos que a própria história imperialista britânica direciona as lógicas produtivas nessa missão unificadora. A solidez e credibilidade frente ao público também é conquistada por sua forte regulamentação – com uma noção de que a existência de instrumentos reguladores e reformadores pode garantir a qualidade do conteúdo.

Esses são alguns dos elementos que mostram indícios da força da BBC. A renúncia de Margaret Thatcher, por exemplo, após apenas quatro dias do prenúncio em *House of Cards*, é um desses indicativos – especialmente porque Thatcher enfrentou tantas outras afrontas e perdas de popularidade em sua gestão. Destacamos, no entanto, que a saída da ex-premier não se deu por causa da BBC, mas sim que a série contribuiu para gerar uma repercussão forte.

As *Matrizes Culturais* também reforçam o lugar do Reino Unido como uma nação soberana – tanto no sentido monárquico, quanto numa noção de superioridade. A apropriação de Shakespeare e seus elementos cênicos à concepção da série é própria de uma visão do autor como “o” dramaturgo da política. Os elementos do parlamentarismo incorporados à concepção política e jornalística na narrativa se conformam numa consciência da imagem pública e da retórica política. Francis Urquhart se condiciona aos rituais e convenções do jornalismo e usa isso ao seu favor.

Por sua vez, a Netflix objetiva escapar de uma rigidez no uso de certas convenções televisivas e se coloca no campo de produção de séries a partir de uma configuração de disputas. Embora se aproprie de *Lógicas de Produção* desse campo, incorpora *novas* práticas como estratégia de ação. O período de gestação de *House of Cards* foi marcado por experimentações e apostas e este é um importante lugar da série na trajetória da Netflix, pois marca tanto escolhas narrativas, como mercadológicas.

A dita “liberdade criativa” a que se propõe a Netflix não é, no entanto, sinônimo de qualidade ou sucesso, já que alguns aspectos da matriz televisiva se mantêm limitando essa dita liberdade. Na relação com as formas de discursivizar a articulação

jornalismo-política, por exemplo, a empresa problematiza em *House of Cards* valores institucionalizados, ao passo em que se constrói a partir deles.

Um aspecto que diz da autopreservação da Netflix enquanto produtora de conteúdo está no controle sobre o que se diz sobre ela. A empresa não libera informações sobre o consumo das suas obras ou sobre as etapas que regem a produção dos seus conteúdos. Outro aspecto de suas *Lógicas de Produção* está na forma de buscar na produção diversificada o público de nicho, ao passo que se produzem tanto séries mais conservadoras em relação às convenções televisivas, quanto as mais distintas.

A ideia de disputa da Netflix no campo de produção de séries está nos vários braços competitivos. Citando alguns: nas séries dramáticas, com a HBO; nas séries infanto-juvenis, com a ABC, entre outras; e com um valor da televisão dita de “qualidade”, portanto. Também faz parte das *Lógicas de Produção* da Netflix a construção de conteúdos multiplataforma e, por conta disso, a empresa se constitui demonstrando um posicionamento político e opinativo frente aos seus conteúdos. Vimos aqui um exemplo claro disso nas respostas dadas pela empresa aos comentários dos fãs de *House of Cards* nas redes sociais. São práticas que se articulam tanto com a conectividade cibernética, quanto com as *Matrizes Culturais* televisivas.

Todas essas percepções analíticas foram possíveis especialmente a partir do conceito de formação discursiva (FOUCAULT, 2008) e de adaptação intercultural (SILVA, 2013a). Isto porque a formação discursiva nos permite perceber jornalismo e política como instituições sociais tanto como enunciados discursivos, que se regulam por uma forma de conhecimento, quanto como construções socialmente reconhecidas e partilhadas. Deste modo, percebemos os valores institucionalizados e convencionados socialmente e os sentidos em disputa em torno deles. Ao percebermos *House of Cards* como uma adaptação intercultural, reconhecemos que esses valores convencionados que norteiam as formas expressivas são reconfigurados no processo adaptativo a partir da nova cultura em que irão se ancorar. Isto porque compreendemos o processo adaptativo como cultural e historicamente localizado, a partir do reconhecimento e da incorporação de especificidades e particularidades da cultura na adaptação, e da assimilação de um entrecruzamento e diálogo entre as culturas, inclusive com algumas apropriações.

A partir do conceito proposto pelo autor, entendemos as origens distintas de *House of Cards*, mas reconhecemos que partilham de um mesmo ponto de convergência histórico através do processo de colonização dos Estados Unidos e das interferências disso nas produções culturais, como, por exemplo, a base em uma mesma língua. É

deste modo que reconhecemos, também, nos processos adaptativos diferenças culturais como um “prisma de mediação” (ibid.) entre fonte e produto adaptado: “[...] cujos espelhos refratam os elementos estruturantes do texto-fonte em direção a novos sentidos [...], mediados por elementos culturais presentes na época e no contexto social durante o processo de adaptação.” (Ibid.). Isso só é possível porque Marcel Vieira Silva (ibid.) compreende a cultura a partir de Williams (1979), como reflexo e refletora das práticas sociais concretas, embora seu entendimento dos processos adaptativos se oriente por uma percepção entre produtos, e não entre processos da cultura, como é o caso da análise proposta por Martín-Barbero (2013).

Na relação com as *Competências de Recepção* também foram muitas observações suscitadas. Ao olhar para as *socialidades* a partir de *House of Cards*, percebemos como as relações cotidianas que envolvem o consumo televisivo circulam práticas e valores institucionalizados e põem neles sentidos sociais. Isto porque verificamos distintas produções de sentido em torno da articulação política-jornalismo a partir das práticas de consumo de *House of Cards*. As duas versões trabalharam com as expectativas do público para produzir sentidos em torno dessas instituições, apropriando *Matrizes Culturais* que circulam no cotidiano, mas sem prever totalmente como se configuram as *socialidades*, já que estas também se ancoram em distintas *Matrizes Culturais*.

Deste modo, percebemos como se dão as apropriações coletivas dos discursos e como elas nos interpelam enquanto consumidores, contribuindo para a nossa construção enquanto sujeitos. Assim, iremos nos apropriar dos discursos e estes nortearão nossos valores em torno das *institucionalidades*, da forma como as reconhecemos e, portanto, como se desenvolve a nossa adesão social enquanto coletividade – tanto para a sua continuidade, quanto para a ruptura e a produção de outros discursos. Vemos as práticas do jornalismo e da política se movimentando no cotidiano e interferindo socialmente na construção dessas coletividades, pois possibilitam a regulamentação das práticas sociais e a circulação das atitudes.

Reconhecemos maior facilidade em analisar as *socialidades* na *House of Cards* estadunidense, por conta do rico acesso de materiais disponíveis e pelas práticas da internet, que nos permitem observar uma complexibilização de experiências coletivas na relação com a série e com os sentidos em torno da articulação jornalismo-política. O fato de ser disponibilizada em muitos países ao mesmo tempo permite observar

interações de experiências articuladas tanto ao contexto vivido quanto à simultaneidade de divulgação.

Em conjunto às *socialidades*, entendemos a operação das *ritualidades*, que neste trabalho nos disseram da maneira como os produtos *House of Cards* interpelam seus consumidores a sentidos da política e do jornalismo e como os espectadores se utilizam, no consumo, de trajetórias de leitura diversificadas e que convocam nexos simbólicos para produzir outros sentidos e vínculos. É aqui que se compreende uma retomada ao entendimento de “sentido” que apresentamos na introdução deste trabalho: o processo produtivo implica significações, mas é na recepção que esse processo se realiza, pois outros elementos se articulam.

Na relação com as *ritualidades*, enquanto mediação entre *Formatos Industriais* e *Competências de Recepção*, percebemos o processo de significação na vinculação aos *Formatos Industriais*, pois é a forma como a audiência irá olhar os produtos – articulando significante e significado, também através de expectativas, que regulam a interação com o produto. A produção dos sentidos nas *ritualidades* se dá pela conformação das gramáticas de ação em gramáticas de uso, ou seja, nos usos sociais, na compreensão de mundo a partir do olhar para os produtos, pelas *Competências de Recepção* acionadas. Encontramos muitos sentidos relacionados aos vínculos entre jornalismo e política a partir do consumo de *House of Cards*. Isso quer dizer que as *institucionalidades* em torno dessas instituições sociais colocam outros elementos na disputa com os elementos *hegemônicos*, que regulam a sua conformidade.

Através do nosso olhar para *House of Cards*, pudemos perceber como, no ato da recepção midiática, nos constituímos a partir das séries, ao acionar o nosso lugar de espectadores e de sujeitos políticos para pensar as diversas culturas políticas e jornalísticas. É a partir desse processo que, na recepção, produzimos diversos outros sentidos sobre jornalismo e política, que disputam espaços com os sentidos hegemônicos.

Ressaltamos as dificuldades de análise das *ritualidades* e *socialidades* da versão britânica da série. Isto porque não tivemos acesso a muitas reportagens ou críticas do período em que a série foi veiculada que nos dessem uma profunda dimensão das disputas de sentido em torno da articulação jornalismo-política. Nosso material de análise estava disposto apenas em meio online.

Ancoramo-nos nos Estudos Culturais, desde o princípio, por percebermos a dimensão de olhar para as relações de disputa de sentidos, os processos de ruptura e de

continuidades da cultura e percebendo os produtos comunicativos como forma material da dimensão cultural, ressaltando novamente o entendimento da cultura como um *modo integral de vida*. É nessa medida que entendemos ser a contribuição desta dissertação para o Centro de Pesquisas em Estudos Culturais e Transformações na Cultura e na Comunicação (TRACC), ao qual nos filiamos. Entendemos que este trabalho permite visualizar as transformações na cultura a partir das materialidades audiovisuais, a partir de uma noção de estudos de narrativas seriadas que não provam algo sobre a cultura, mas sim deixam ver como ela se transforma também a partir dessas formas expressivas.

Também percebemos novos horizontes de problemas de investigação importantes aos Estudos Culturais, dada a condição contemporânea de centralidade das narrativas seriadas no contexto televisivo. Articulado a isso, introduzimos a contribuição de um estudo que amplia a forma de análise metodológica das narrativas seriadas, a partir do mapa das mediações, pois o vemos não apenas como um recurso procedimental, mas como um olhar que se articula à materialidade.

Estivemos baseados numa abordagem de *House of Cards* enquanto processo comunicativo, o que implica considerá-lo como uma estratégia textual, conformada nas marcas da produção e nas trajetórias de leitura, fatores que são compartilhados pelas dimensões produtivas e receptivas. Apontamos aqui a necessidade de aprofundar a realização de análises sobre as micropolíticas e suas relações com as instituições sociais a partir de produtos midiáticos, como formas expressivas da cultura e lugares de construção de realidades.

Foram muitos os desafios enfrentados no processo de feitura desta dissertação. O principal deles foi lidar com culturas e contextos históricos diferentes dos que compartilhamos. Para tanto, o acesso às referências bibliográficas exigiu bastante tempo despendido e domínio de língua estrangeira. Além disso, também não é comum a realização de estudos sobre narrativas seriadas que utilizem as nossas referências teórico-metodológicas ou que sejam organizados para dar uma dimensão processual sobre as transformações da cultura. Isto porque se percebe que aqui não desenvolvemos um trabalho sobre *House of Cards*, mas sim sobre maneiras como as séries nos deixam ver questões referentes à processualidade da cultura, na relação com sentidos em torno do jornalismo e da política, tal como construídos pela série.

Outro desafio a ser vencido foi lidar com o referencial teórico de que dispomos. A opção pela utilização desta metodologia resultou em um investimento constante em possibilitar que as materialidades das séries analisadas nos conduzissem a perceber

como os nossos referenciais metodológicos poderiam operar na análise, algo que pôde revelar muitos benefícios, mas também alguns limites a este trabalho.

No entanto, é bastante válido destacar o processo satisfatório decorrente desse esforço analítico e o quanto podemos verificar que esta dissertação se mostra bastante profícua ao usar duas materialidades audiovisuais e seus diferentes contextos para pensar uma questão de pesquisa que se relaciona à cultura, suas continuidades e rupturas. É interessante pensar deste modo porque as formas expressivas ganham voz no trabalho analítico, dando contornos visíveis às dimensões simbólicas.

Do cruzamento visto entre jornalismo e política vimos a partir das séries que se desenvolvem noções de poder e de hegemonia, já que a prática jornalística impõe uma hierarquização de vozes e uma simplificação dos discursos políticos, a partir da criação de outros discursos. Isso significa que na produção de notícias políticas, privilegia-se a informação revelada pelas fontes oficiais envolvidas e na experiência prática decorrente desses fatos. Sob a máxima de que os fatos falam por si – ou de que, como popularizou Aristóteles em um ditado popular, “contra fatos, não há argumentos”, as séries nos deixam ver que não há problematizações, não há questionamentos na produção das notícias.

É importante a problematização sobre o conceito de esfera pública mostrado por Peter Dahlgren (1995), que a reafirma enquanto construção histórica. Do conceito de esfera pública habermasiano, Dahlgren (1995) afirma o lugar de um jornalismo de imagem heroica, defensor da verdade, através de uma noção de necessidade de uma prática jornalística útil e relevante aos cidadãos. Essa idealização recairia na demanda própria da esfera pública política, enquanto parte da vida social e não individual, de trocar informações e questões comuns, através da formação da opinião pública.

Tanto os Estados Unidos quanto o Reino Unido são sociedades dinâmicas, que possuem relações hierárquicas nas formas de produzir televisão, em que se atribui um status de “qualidade”, mas em que também se implicam disputas. Vê-se que os fatores econômicos incidentes na produção das narrativas seriadas se entrelaçam à rede de práticas relacionadas à cultura, à sociedade, à comunicação. Afinal, não podemos perder de vista, também, a indústria televisiva como um negócio. Questões econômicas e políticas, como orçamento e regulamentações governamentais, impactam na programação e no conteúdo, da mesma forma que o contrário também se efetiva. Os discursos ganham força com as audiências, mas também são pensados para elas. E é por

isso que as convenções se transformam, acompanhando e sendo acompanhadas pelas mudanças na sociedade.

Portanto, os elementos formais observados nas versões de *House of Cards* foram analisados tomando o contexto como parâmetro, mas a partir da compreensão de que as transformações são resultado de muitas forças históricas que se tensionam às normas produtivas. Conseguimos perceber nas observações dos produtos que a construção de sentidos em torno da articulação entre jornalismo e política a partir das obras *House of Cards* não é fixa, apesar de partir de conceitos socialmente reconhecíveis. São sentidos que entram em disputa pelo próprio desenvolvimento das instituições, que é histórico, social e cultural. Não podemos dizer que o jornalismo ou a política são os mesmos, nem mesmo em uma mesma localidade. As séries nos ajudam a perceber essa condição na materialidade, já que a cultura unifica as dimensões materiais e simbólicas.

A partir de *House of Cards* podemos pensar nas transformações culturais de produção e consumo de forma tão rica como a própria multidimensionalidade que a série convoca. Independentemente da versão, há uma forma de convocar o espectador sobre as várias dimensões da vida social, cultural, política, ou até mesmo sobre as construções audiovisuais, e essa multidimensionalidade se articula. Não analisamos aqui as diferenças e semelhanças existentes nos textos televisivos, pois compreendemos a improdutividade deste movimento. Não realizamos apenas comparações, mas sim percebemos alguns elementos da cultura que, em determinados movimentos históricos, interferem nas construções e escolhas narrativas.

A mudança do fluxo televisivo observada a partir das versões de *House of Cards* também é uma questão que merece destaque. Ao entender o fluxo televisivo a partir de Williams (2016), percebemos que não é uma construção em grade fixa que irá determinar os sentidos apropriados no consumo. Isto porque são possíveis diferentes fluxos a partir de diferentes interferências que podem acontecer na experiência televisiva. Essa questão pode se tornar ainda mais evidente a partir da observação do consumo de produções de TV para a internet, ou, ainda, de produtos televisivos que são compartilhados pela internet – embora estes possuam uma diferença nas motivações do consumo, mas a escolha da forma de consumir é semelhante. Isto porque atualmente existe a previsão deste tipo de consumo, já que a regulação ainda não controla totalmente esta prática. Além disso, ainda existem as formas de gravar e de consumir através de mídias gravadas, como o DVD e o VHS, algo que, desde a primeira versão de *House of Cards* interfere no consumo televisivo.

Relações cotidianas se reconfiguram constantemente; os usos e trajetórias de leitura seguem pelo mesmo caminho. A partir da transformação cultural evidenciada nos produtos *House of Cards*, pudemos observar que a cultura é geradora de contextos que reverberam na forma de produção e de consumo. A maneira como as séries nos mostram a significação dos vínculos entre jornalismo e política nos diz de como se constroem realidades e sentidos em torno deles, e não de como eles se refletem nas narrativas.

Ao observarmos as diferenças nas construções narrativas, percebemos como essas instituições são pensadas socialmente. Parte-se de um sentido comum para mostrar outros sentidos sociais e culturais, que nos dão acesso para perceber como aquela cultura se move. A discussão do *novo* no jornalismo ou na política apontada pela série da Netflix, por exemplo, apresenta questionamentos sobre o futuro do jornalismo a partir das novas condições sociais de produção e circulação da notícia, que nos levam a perceber que existem formas de significação do jornalismo enquanto instituição que estão em constante transformação. Já com relação à política nas séries, percebemos tanto condições que reforçam o tradicionalismo como o lugar do possível e o novo como o lugar da utopia, quanto os níveis de pragmatismo diferentes, de acordo com noções particulares da cultura.

Deve-se levar em conta a condição de textos enquanto uma rede de significantes. O contexto de produção e consumo desses produtos se transforma, materializando-se neles. A circulação de sentidos se modifica, permitindo que outros surjam e reconfigurem todo o processo. Jornalismo e política são instituições que dizem da própria sociedade, já que a atuação nesses segmentos possui profunda interferência na vida social. Entender toda essa articulação entre as diferentes formas de discursivizar as instituições no audiovisual também nos permite entender as sociedades e a cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A HOUSE of Cards da BBC. **Mapa da Londres**. 31 mai 2016. Disponível em: <http://mapadelondres.org/house-of-cards-britanica-bbc/> Acesso em: 25 de fevereiro de 2016.

ADMIRADA e criticada, Margaret Thatcher transformou Reino Unido. **IG São Paulo**, 8 abr 2013. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/mundo/2013-04-08/admirada-e-criticada-margaret-thatcher-transformou-reino-unido.html> Acesso em: 1 de abril de 2018.

ALBUQUERQUE, Afonso de. As três faces do quarto poder. In: **Compós**, XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.

ALBUQUERQUE, Afonso; MEIMARIDIS, Melina. Dissecando as Fórmulas Médicas: Drama profissional e Melodrama nas Séries Médicas. In: **REVISTA FRONTEIRAS (ONLINE)**, v. 18, p. 158-169, 2016.

ALLRATH, Gaby e GYMNICH, Marion. **Narrative Strategies in Television Series**. Londres: Palgrave MacMillan, 2005.

ANYTHING for America! Kevin Spacey's House of Cards character Frank Underwood beats all five real life candidates in presidential poll. **Daily Mail**, 2016. Disponível em: <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-3565045/Kevin-Spacey-s-House-Cards-character-Frank-Underwood-beats-five-real-life-candidates-presidential-poll.html> Acesso em: 5 de março de 2018.

ARAÚJO, Elisa Bastos. Não há nada a TEMER. In: **Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Cultura – TRACC**, 2016. Disponível em: <http://tracc-ufba.com.br/sem-categoria/nao-ha-nada-a-temer/> Acesso em: 20 de setembro de 2017.

ARENDRT, Hannah. **O Que é Política?** Trad. Reinaldo Guarany. 6.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

ARISTÓTELES. **A Política**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.

BARRETO, Emanuel. Jornalismo e política: a construção do poder. In: **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Vol. III No 1, 2006.

BASSETS, Marc. A semana que transformou os Estados Unidos. **El País**, 2015. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/06/27/internacional/1435425497_967742.html Acesso em: 22 de fevereiro de 2018.

BBC ANNUALS REPORT, 1990/1991

BBC ANNUALS REPORT, 1993/1994.

BBC ANNUALS REPORT, 1995/1996.

BEZERRA, Mário. **REVIEW**: S04E09 (Episódio 48). House of Cards Brasil, mar 2016. Disponível em: <https://houseofcardsbrasil.wordpress.com/2016/03/17/review-s04e09-episodio-48/> Acesso em: 30 de maio de 2018.

BIANCHINI, Maíra. De I Love Lucy à Lost: Aspectos Históricos, Estruturais e de Conteúdo das Narrativas Seriais Televisivas Estadunidenses. In: **Anais Intercom: XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul** – Novo Hamburgo – RS, 17 a 19 de maio de 2010. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2010/resumos/R20-0719-1.pdf> Acesso em: 20 de abril de 2017.

BONAVIDES, Paulo. **Ciência Política**. 10ª ed. São Paulo: Malheiros Editores, 2000.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Trad.: Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2008.

BORGES, Gabriela. Fantasmas que assombam a televisão. In: **Anais Intercom: XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/8ba9e078d3299041dbb8c25cd0f0e910.pdf> Acesso em: 9 de março de 2017

BOWCOTT, Owen. BBC used MI5 to vet pacifist staff. **The Guardian**. 2001. Disponível em: <https://www.theguardian.com/media/2001/nov/14/bbc.research> Acesso em: 1 de abril de 2018.

BRACE, Matthew. BBC's 'Final Cut' upsets author. **Independent**, 1995. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/news/bbcs-final-cut-upsets-author-1596844.html> Acesso em: 1 de abril de 2018.

BRANDÃO, Liv. 'Doctor Who', uma verdadeira tradição britânica. **O Globo Online**, 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/doctor-who-uma-verdadeira-tradicao-britanica-10923147> Acesso em: 10 de março de 2018.

BRITAIN in the 1990s. Nice Change. **The Economist**, 2013. Disponível em: <https://www.economist.com/news/books-and-arts/21584958-how-margaret-thatchers-economic-liberalism-was-followed-social-liberalism-nice-change> Acesso em: 5 de janeiro de 2018.

CANCLINI, Nestor García. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CAPELAS, Bruno. Netflix conquista Emmy por 'House of Cards'. **Link Estadão**. 2013. Disponível em: <https://link.estadao.com.br/noticias/geral,netflix-conquista-emmy-por-house-of-cards,10000032913> Acesso em: 2 de abril de 2018.

CAPISTICK, Ken. Unlike Margaret Thatcher, miners believed in Society. **The Guardian**, 2013. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/apr/09/margaret-thatcher-miners-society> Acesso em: 22 de fevereiro de 2018.

CARVALHO, Bruno. Por que a Netflix não atualiza séries imediatamente? **Ligado em série**, 2016. Disponível em: <https://www.ligadoemserie.com.br/2016/04/por-que-a-netflix-nao-atualiza/> Acesso em: 16 de abril de 2016.

CERQUEIRA, Ítalo. **A tv se conecta**: uma análise do consumo em rede da série The Walking Dead através do mapa das mediações. 2014. 99 p. Monografia – Curso de Produção em Comunicação e Cultura, Universidade Federal Fluminense, Salvador, 2014.

CHAIA, Miguel. A natureza da política em Shakespeare e Maquiavel. In: **SciELO: Estudos Avançados**. vol.9 no.23 São Paulo Jan./Apr. 1995. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000100011 Acesso em: 22 de março de 2017.

CHALABY, O Jornalismo como invenção anglo-americana: Comparação entre o desenvolvimento do jornalismo francês e anglo-americano (1830-1920). In: **Media & Jornalismo**, (3) 2003, pp. 29-50. Disponível em: <http://fabricadesites.fcsh.unl.pt/polocicdigital/wp-content/uploads/sites/8/2017/02/n3-03-Jean-Chalaby.pdf> Acesso em: 5 de setembro de 2016.

CLARKE, Jeremy. Irony, Cynicism and the British way. **Telegraph**, 2006. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/news/1526771/Irony-Cynicism-and-the-British-way.html> Acesso em: 22 de abril de 2018.

COCKBURN, Harry. Last reporters leave Fleet Street, ending centuries of journalism on the famous road. **Independent**, 2016. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/fleet-street-last-reporters-leave-newspapers-home-ends-a7173921.html> Acesso em: 22 de fevereiro de 2018.

COLERIDGE, Samuel T. **Biographia Literaria**. EBook #6081, Project Gutenberg, Release date Julho de 2004, Disponível em <http://www.gutenberg.org/ebooks/6081> Acesso em: 05 de março de 2018.

COOK, Timothy E. O jornalismo político. In: **SciELO: Revista Política de Ciência Política**. Brasília, nº 6, 2011.

COOKE, Lez. **British television drama**: a history. United Kingdom: Palgrave Macmillian, 2015.

DAHLGREN, Peter. **Television and the Public Sphere**: Citizenship, Democracy and the Media. USA: Sage, 1995.

DEUZE, Mark. **What is journalism?** Professional identity and ideology of journalists reconsidered. Journalism. London: Sage Publications, 2005, Vol. 6.

DICIO, Dicionário Online de Português. **Jornalismo**. 2009-2018. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/jornalismo/>>. Acesso em: 9 de novembro de 2017.

_____. **Lobby**. 2009-2018. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/lobby/>>. Acesso em: 9 de novembro de 2017.

_____. **Política**. 2009-2018. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/politica/>>. Acesso em: 9 de novembro de 2017.

DOBBS, Michael. **House of Cards**. trad. Luis Reyes Gil. São Paulo: Benvirá, 2014.

_____. **To play the King**. Lisboa: Jacarandá Editora, 2014.

_____. **The Final Cut**. Canadá: Harpercollings, 2013.

DOUGLAS, Torin. How Margaret Thatcher helped change media landscape. **BBC**, 2013. Disponível em: <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-22120480> Acesso em: 22 de fevereiro de 2018.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Quase a mesma coisa**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELIZABETH II, testemunha das profundas transformações no Reino Unido. **Gazeta do Povo**, 2012. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/mundo/elizabeth-ii-testemunha-das-profundas-transformacoes-no-reino-unido-6z7c1w7xnrmb3o4hbdr0bd5a> Acesso em: 22 de março de 2018.

FERREIRA, Thiago. Mídia Ninja e juventude: corpos e afetos na disputa política e nas narrativas audiovisuais In: **Reinvenção comunicacional da política: modos de habitar e desabitar o século XXI** /Eduardo Jesus ... [et al.], Organizadores. – Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2016, p.. 129-145.

FINCO, Nina. The Post – A guerra secreta reforça a nostalgia pelo bom e velho jornalismo investigativo. **Época Online**, 2018. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/01/post-guerra-secreta-reforca-nostalgia-pelo-bom-e-velho-jornalismo-investigativo.html> Acesso em: 20 de abril de 2018.

FORMAN, F. N. **Mastering British Politics**. United Kindom: Palgrave Macmillian, 1991.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: vontade de saber**. Rio de Janeiro, Editora Graal, 1988.

_____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOY, Joseph J. **Homer Simpson goes to Washington: American Politics through Popular Culture**. US: University Press of Kentucky, 2008.

FRAGOSO, S. Imersão em games narrativos. In: **Galaxia**: São Paulo, n. 28, p. 58-69, dez. 2014.

FREEDMAN, Des. **“Public Service” and the Journalism Crisis: Is the BBC the Answer?** Television & New Media: Sage Publishing, 2018.

GOMES, Itania Maria Mota; JANOTTI JR. Jeder (Orgs.). **Comunicação e Estudos Culturais**. (Orgs.). Salvador: Edufba, 2011.

GOMES, Itania Maria Mota. Questões de método na análise do telejornalismo: premissas, conceitos, operadores de análise. . In: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós**. Brasília, abr., 2007.

_____. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. In: **Revista Famecos**. Mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre: v. 18, n. 1, p. 111-130, jan./abr. 2011.

_____. Articulações entre música e tecnocultura no Led Zeppelin. In: **XXIV Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação/Compós**, Brasília, 2015.

GOMES, Itania Maria Mota; VILAS BÔAS, Valéria Maria. “Ai, que infortúnio!” Disputas de gênero em um produto da indústria pop. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogerio. (Orgs.). **Cultura Pop**. EDUFBA; Brasília: Compós, 2015, p. 109-130.

GOMES, Itania Maria Mota; GUTMANN, Juliana Freire; MAIA, Jussara Peixoto; FERREIRA, Thiago; VILAS BÔAS, Valéria Maria. Porque o jornalismo faz rir: Matrizes midiáticas do programa Sensacionalista, do Multishow. In: LISBOA FILHO, Flavi Ferreira; BAPTISTA, Maria Manuel. **Estudos Culturais e interfaces: objetos, metodologias e desenhos de investigação**. Aveiro: Universidade de Aveiro, Programa Doutoral em Estudos Culturais. Santa Maria: UFSM, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2016, p. 219-236.

GOMES, Wilson. **Transformações da política na era da comunicação de massa**. São Paulo: Paulus, 2004.

GROSSBERG, Lawrence. **Cultural Studies in the Future Tense**. Durham; Londres, UK: Duke University Press, 2010.

GUIMARÃES, Carlos Nunes. **Maquiavel e Max Weber: Ética e Realismo Político**. Argumentos, 2010, v. 2, p. 38-45.

GUSSI, Evandro Herrera Bertone. **A representação política**. Tese de doutorado. São Paulo: Faculdade de direito da USP, 2009.

GUTMANN, Juliana & CERQUEIRA, Ítalo. Novos e velhos modos de ver TV: O que disputam os internautas sobre o consumo de série televisiva? In: **Verso e Reverso**, Unisinos, maio-agosto 2016.

GUTMANN, Juliana. Sobre performance e historicidade: uma abordagem estética e cultural da MTV Brasil. In: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós**, Brasília, v.18, n.2, maio/ago. 2015.

_____. **Formas do telejornal**: um estudo das articulações entre valores jornalísticos e linguagem televisiva. Tese de doutorado. UFBA – Póscom, 2012.

HABERMAS, Jurgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HALL, Stuart. Codificação/Decodificação [1973] In: SOVIK, Liv (Org.) **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003, p. 387-404.

_____. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016, p. 31-111.

HALLS, Andy. SPITTING IMAGE Puppet show Spitting Image is making a comeback after 20 YEARS – and they're after Donald Trump. **The Sun**, 2017. Disponível em: <https://www.thesun.co.uk/tvandshowbiz/3385677/puppet-show-spitting-image-is-making-a-comeback-after-20-years-and-theyre-after-donald-trump/> Acesso em: 5 de janeiro de 2018.

HENDERSON, Michael. Biased Auntie Beeb has only herself to blame. **Telegraph**, 2015. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/news/bbc/11609543/Biased-Auntie-Beeb-has-only-herself-to-blame.html> Acesso em: 4 de janeiro de 2018.

HILL, Rebecca. **Online Programming Realities**: A Case Study of House of Cards and the Perceived Advantages Over Traditional Television. Tese de Mestrado. Universidade de Estocolmo JMK, Departamento de Estudos de Mídia Programa De Mestrado Em Mídia E Comunicações (MA), 2014.

HILTZIK, . Real TV news stars rush to prostitute themselves on 'House of Cards'. LA Times, 2014. Disponível em: <http://articles.latimes.com/2014/mar/24/business/la-fi-mh-tv-journalists-20140324> Acesso em: 20 de abril de 2018.

HOUSE OF CARDS TRILOGY. Escrita por Andrew Davies. Direção: Paul Seed. Reino Unido: BBC, 1990, 1993, 1995.

HOUSE OF CARDS. Escrita por Beau Willimon. Estados Unidos: Netflix, 2012-2016.

HOUSE OF CARDS. Escrita por Frank Pugliese e Melissa James Gibson. Estados Unidos: Netflix, 2017.

IDEIAS defendidas por Thatcher influenciaram economia brasileira nos anos 1990. **BBC Brasil**, 2013. Disponível em: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/04/130408_margaret_economia_mdb_cq Acesso em: 5 de março de 2018.

JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2007, p. 19-41.

KERCHE, Fábio; FERES JR., João. O sistema político dos Estados Unidos: vícios e virtudes. **Carta Capital**, 2016. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/internacional/o-sistema-politico-dos-estados-unidos-vicios-e-virtudes> Acesso em: 23 de dezembro de 2017.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalismo na era virtual**: ensaios sobre o colapso da razão ética. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: Editora UNESP, 2005.

LIJPHART, Arendt. **Modelos de democracia**: Desempenho e padrões de governo em 36 países. Trd. Roberto Franco. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LIMA, Paola Candian Lessa de. **De olho na tela**: O consumo de séries de TV estadunidenses através da internet. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2013. Disponível em: <http://www.ufjf.br/facom/files/2013/05/Monografia-De-Olho-na-tela-O-consumo-de-s%C3%A9ries-de-TV-norte> Acesso em: 8 de fevereiro de 2018.

LOTZ, Amanda. **The Television Will Be Revolutionized**. 2nd edition. New York: New York University Press, 2014.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O príncipe**. São Paulo: Edipro, 2015.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mauro Wilton de, (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 39-68.

_____. **Ofício de Cartógrafo**. Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

_____. Jesús Martín-Barbero: As formas mestiças da mídia. Entrevistadora: Mariluce Moura. In: **Revista Fapesb**, ed. 163, 2009.

_____. **Dos Meios às Mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

MENEZES, Cynara. BBC admite ter promovido caça às bruxas com ajuda do serviço de espionagem. **Socialista Morena**, 2018. Disponível em: <http://www.socialistamorena.com.br/bbc-admite-ter-promovido-caca-as-bruxas-na-emissora-com-ajuda-do-servico-de-espionagem/> Acesso em: 25 de abril de 2018.

MILLER, Jeffrey S. **Something completely different**: British television and American culture. United States: University of Minnesota Press, 2000.

MILLS, Thomas Andrew. **The end of social democracy and the rise of neoliberalism at the BBC**. Thesis of Doctor of Philosophy and Sociology. University of bath, 2015.

MIOZZO, Júlia. Netflix ultrapassa US\$ 100 bilhões em valor de mercado pela primeira vez. **Infomoney**, 2017. Disponível em: <http://www.infomoney.com.br/negocios/grandes-empresas/noticia/7223138/netflix-ultrapassa-100-bilhoes-valor-mercado-pela-primeira-vez> Acesso em: 22 de março de 2018.

MITTELL, Jason. **Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea**. São Paulo: Revista Matrizes, Ano 5, nº 2, jan./jun. 2012.

_____. **A cultural approach to television genre theory**. Cinema Journal, 40, n. 3, p. 3-24, Spring/2001.

MORAIS, Jerlandson José Xavier; COSTA, Daniel Vitor da Silveira da. O “eu” da Netflix: A persona da marca nas Redes Sociais. In: **Anais Intercom: XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**, 2017. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2017/resumos/R57-1457-1.pdf> Acesso em: 1 de abril de 2018.

MORRE Margaret Thatcher, figura política central do século 20. **BBC**, 8 abr 2013. Disponível em: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/04/130408_thatcher_perfil_novo_vale Acesso em: 1 de abril de 2018.

MOUFFE, Chantal. Por um modelo agonístico de democracia. **Revista Sociologia Política**: Curitiba, 2005, p. 11-23.

MOURA, Brennda. Qual o significado da bandeira americana invertida? **House of Cards Wordpress**, 2016. Disponível em: <https://houseofcardsbrasil.wordpress.com/2016/06/01/qual-o-significado-da-bandeira-americana-invertida/> Acesso em: 6 de janeiro de 2018.

_____. Claire Underwood e Hillary Clinton: trajetórias e fatos em comum. **House of Cards Wordpress**, 2016a. Disponível em: <https://houseofcardsbrasil.wordpress.com/2016/11/08/claire-underwood-x-hillary-clinton/> Acesso em: 2 de fevereiro de 2018.

NETFLIX corta Kevin Spacey de 'House of Cards' após acusações de assédio sexual. **G1**, 04 nov 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/netflix-rompe-com-kevin-spacey-apos-acusacoes-de-assedio-sexual.ghtml> Acesso em: 5 de março de 2018.

O'CONNOR, John J.. Review/Television; A Dastardly Tory Up to More Mischief. **New York Times**, 1994. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1994/01/15/arts/review-television-a-dastardly-tory-up-to-more-mischief.html> Acesso em: 25 de abril de 2018.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

PERRONE, Marcelo. Versão original de "House of Cards" entra na programação da Netflix. **ZH**, 2016. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/tv/noticia/2016/05/versao-original-de-house-of-cards-entra-na-programacao-da-netflix-5795335.html> Acesso em: 7 de maio de 2016.

PINHEIRO, Júnior. **Televisão de qualidade, cultura popular e experiências de narrativas seriadas na televisão pública**. Paraíba: Universidade Federal da Paraíba, Revista Temática, Ano XI, n. 11. Novembro de 2015.

PINTO, Tales dos Santos. Cromwell e a Revolução Puritana Inglesa. **Mundo Educação UOL**, s.d. Disponível em: <https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiageral/cromwell-revolucao-puritana-inglesa.htm> Acesso em: 23 de abril de 2018.

PONTE PIERRE, Francisco Eduardo. A hegemonia do modelo objetivo e a formação do jornalista. In: **Comunicação & Informação**, v.2, n. 1, p. 11-27, jan./jun. 1999.

PUHL, Paula. Ficção e história: o leitor no limiar da compreensão. In: DORNELLES, Beatriz & HAUSSEN, Doris Fagundes (Orgs.). In: **Estudos contemporâneos da comunicação**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

PURCELL, Kate. Gênero e insegurança no trabalho no Reino Unido. In: **SciELO: Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, maio-agosto/2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v12n2/23966.pdf> Acesso em: 4 de maio de 2016.

RAMPTON, James. TELEVISION / Exposed: the man who would be king: House of Cards is back and this time Francis Urquhart has turned really nasty. James Rampton met the actor Ian Richardson on set, while the former Chief Whip Tim Renton compares the role with reality. **Independent**, 1993. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/television-exposed-the-man-who-would-be-king-house-of-cards-is-back-and-this-time-francis-urquhart-1504874.html> Acesso em: 5 de janeiro de 2018.

REBOUÇAS, Bruno H. B. & DIAS, Elaine Nogueira. A ética do político em House of Cards. In: **Comunicação & Mercado/UNIGRAN - Dourados - MS**, vol. 04, n. 11, p. 21-28, EDIÇÃO ESPECIAL, 2014.

RIBEIRETE, Mateus. Você é um praticante de “binge-watching”? **Gazeta do Povo**. 17 mai 2015. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/tv/voce-e-um-praticante-debinge-watching-54o84tw1gzds22li086yifvtq> Acesso em: 5 de fevereiro de 2016.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart et. al. O riso e a paródia na ficção televisiva transmídia: os vilões em memes da internet. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo. (org). **Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2015, vol. 4, p. 239-280.

RIXON, Paul. **American Television on British Screens: a history of cultural interaction**. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2006.

ROCHA, Simone Maria & SILVEIRA, Letícia Lopes da. Gênero televisivo como mediação: possibilidades metodológicas para análise cultural da televisão. In: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós**, Brasília, v.15, n.1, jan./abr. 2012. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/745/568> Acesso em: 24 de novembro de 2016.

ROCKWELL, John. Britain Undone, With Evil Delight. **The New York Times**, 1994. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1994/01/13/arts/britain-undone-with-evil-delight.html?pagewanted=all> Acesso em: 5 de janeiro de 2018.

RODRIGUES, Stella. **House of Cards, série política feita para a Netflix, estreia seus 13 episódios às 6h desta sexta, 1º**. Rolling Stone, 2013. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/ihouse-cardsi-serie-politica-produzida-pela-netflix-estreia-seus-13-episodios-6h-desta-sexta-1/> Acesso em 11 de abril de 2016.

RONDELLI, Elizabeth. **Televisão aberta e por assinatura: consumo cultural e política de programação**. Rio de Janeiro: Comunicação & Política, Cebela, Dez/1998.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antônio, et. al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROSSI, Lucas. Uma bate-papo com Michael Dobbs, de House of Cards. **Exame**, 2013. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/carreira/uma-bate-papo-com-michael-dobbs/> Acesso em: 6 de fevereiro de 2016.

SACRAMENTO, Igor & MATHEUS, Letícia Cantarela (Orgs.). **História da Comunicação: experiências e perspectivas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Josadac Bezerra dos. Chantal Mouffe e a filosofia política. **Cult**, s.d. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/chantal-mouffe-e-a-filosofia-politica/> Acesso em: 1 de abril de 2018.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 1995.

SCHILLING, Voltaire. Estados Unidos, os fundamentos da América. **Educa Terra**, s.d. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/2004/08/11/000.htm> Acesso em: 25 de abril de 2018.

SCHLESINGER, Philip. **Putting 'reality' together: BBC News**. London: Routledge, 1978.

SCHUDSON, Michael. **Discovering the news: a social history of American newspapers**. United States of America: Basic Books Inc., 1978.

_____. **O modelo americano de jornalismo: exceção ou exemplo?** Comunicação & Cultura, n.º 3, 2007, p. 115-130.

SEATON, Jean. War on the BBC: the triumphs and turbulence of the Thatcher years. **The Guardian**, 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2015/feb/20/bbc-war-margaret-thatcher-life-on-earth-grange-hill-eastenders-falklands> Acesso em: 1 de abril de 2018.

SENRA, Stella. **O Último Jornalista: Imagens de Cinema**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

SILVA, Fernanda Maurício da. O Telejornalismo no Brasil e no Reino Unido: Uma Análise Histórica das premissas do Jornalismo da Globo e da BBC. In: **Anais Intercom: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UnB – 6 a 9 de setembro de 2006**.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura de séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. In: **XXII encontro Anual da Compós**. Universidade Federal da Bahia, junho de 2013.

_____. **Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013a. 369 p.

_____. Entre a Quality TV e a complexidade narrativa. In: BORGES, Gabriela; GOSCIOLA, Vicente; VIEIRA, Marcel (eds.). **Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário**. São Paulo: Faro, 2015, vol. IV.

SILVEIRA, Ana Filipe. TV inglesa é tubo de ensaio para êxitos "made in USA". **DN**, 2016. Disponível em: <https://www.dn.pt/media/interior/tv-inglesa-e-tubo-de-ensaio-para-exitos-made-in-usa-5551342.html> Acesso em: 16 de abril de 2016.

SPARKS, Colin. Jornalismo Tabloide - Uma conversa com Colin Sparks. In: **Revista Contracampo**, v.30, n. 2, Trad. por Ana Resesnde, ed. ago-nov de 2014. Niterói: Contracampo, 2014. Pags: 101-114.

STREET, John. **Cultures of cynicism: popular television drama and antipolitics**. Paper presented at the ECPR joint sessions, Turin, 2002.

SUCESSO de 'House of Cards' reforça aposta do Netflix em produções próprias. **Época Negócios Online**, 13 fev 2013. Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Informacao/Resultados/noticia/2013/02/sucesso-de-house-cards-reforca-aposta-do-netflix-em-producoes-proprias.html> Acesso em: 22 de fevereiro de 2017.

THE LATE SHOW WITH STEPHEN COBERT. (SUB-ITA) Kevin Spacey spiega con chi parla Frank Underwood. **Youtube**, [s.d] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HSwi0NT_O7Y&pbjreload=10 Acesso em: 11 de janeiro de 2018.

TOLOSSA, Natália Valéria. **A Política Europeia de Segurança e Defesa e a Formação da Identidade Coletiva**. O Caso do Reino Unido no governo de Tony Blair. Dissertação de Mestrado. Instituto de Relações Internacionais – PUC-Rio, 2004.

TORRES, Ana Paula Repolês. O sentido da política em Hannah Arendt. In: **SciELO Trans/Form/Ação**. Marília: vol. 30, no.2, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732007000200015
Acesso em: 2 de fevereiro de 2018.

TORRES, Rodrigo. Autor de House of Cards confessa que temia adaptação da Netflix: "Eu pensei que fosse dar tudo errado". **Adoro Cinema**, 2015. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-111886/> Acesso em: 11 de julho de 2016.

VALLADARES, Christiane. **A Esfera Pública e a Política segundo Hannah Arendt**. Brasília: Monografia de Pós-graduação, Centro de Formação, Treinamento e Aperfeiçoamento do Programa de Pós Graduação da Câmara dos Deputados, 2009.

VAN ZOONEN, Liesbet; WRING, Dominic. Trends in political television fiction in the UK: Themes, characters and narratives, 1965-2009. **Media Culture & Society** · April 2012.

VIEIRA, Lucas Pacheco. **A liberdade de expressão e a liberdade de imprensa sob a perspectiva da jurisprudência da Suprema Corte dos Estados Unidos**. UFSM: I Congresso Internacional de Direito e Contemporaneidade, Mídias e direitos da sociedade em rede, 30, 31 mai e 01 jun / 2012.

VILAS BÔAS, Valéria Maria Sampaio Araújo. **OUTRAS NOTÍCIAS VIRÃO LOGO MAIS: A construção da serialidade nos telejornais diários da TV Globo**. Dissertação de mestrado: Salvador, PósCom – UFBA, 2012.

VOGLER, Christopher. Trad. Ana Maria Machado. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

WATERSON, Jim; BILLING, Lynzy. House Of Cards Creator: Hillary Clinton Is The Real Claire Underwood. **BuzzFeed**, 2015. Disponível em: https://www.buzzfeed.com/jimwaterson/you-might-think-that-but-we-couldnt-possibly-comment?utm_term=.ceeWakBKK#.bmREnZjzz Acesso em: 5 de março de 2018.

WATTS, Duncan. **Understanding Us/Uk Government and Politics**. United States: Manchester University Press, 2003.

WEBER, Max. **A política como vocação**. Brasília: UNB, 2003.

WEBER, Maria Helena. O estatuto da Imagem Pública na disputa política. In: **ECO-Pós**, v.12, n.3, setembro-dezembro 2009, p.11-26.

WESTALL, Claires & GARDINER, Michael. **The public in the public: The British Public as Trust, Reflexivity and Political Foreclosure**. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2014.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

_____. **Televisão – tecnologia e forma cultural.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

SITES VISITADOS:

www.bbc.co.uk

https://www.facebook.com/HouseofCardsBrasil/?ref=br_rs

https://www.facebook.com/netflixbrasil/?ref=br_rs

https://www.facebook.com/portalthouseofcards/?ref=br_rs

https://www.facebook.com/UniveroNetflixBr/?ref=br_rs

<https://twitter.com/HouseofCards>

<https://twitter.com/netflixbrasil>

<https://twitter.com/NetflixIsAJoke>

<http://www.whitehousemuseum.org/>

<http://pinterest.com/houseofcards>