



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

SUELEN CRISTINA NINO FERNANDES

OS UNDERWOOD E O ANTI-HEROÍSMO NA SÉRIE *HOUSE OF CARDS*, DA *NETFLIX*.

BELÉM – PARÁ
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- F363u Fernandes, Suelen Cristina Nino
Os Underwood e o anti-heroísmo na série House of Cards, da Netflix. / Suelen Cristina Nino Fernandes. —
2018
71 f. : il. color
- Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Faculdade de Cinema, Instituto de Ciências da Arte,
Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.
Orientação: Prof. Dr. Ana Lucia Lobato de Azevedo
1. Anti-herói, . 2. Underwood . 3. Netflix. 4. Série de TV . I. Azevedo, Ana Lucia Lobato de, *orient.* II.
Título
-

SUELEN CRISTINA NINO FERNANDES

**OS UNDERWOOD E O ANTI-HEROÍSMO NA SÉRIE *HOUSE OF
CARDS*, DA *NETFLIX*.**

Monografia apresentada à Universidade Federal do Pará, como requisito à obtenção do Título de Bacharel em Cinema e Audiovisual, sob a orientação da Professora Doutora Ana Lucia Lobato de Azevedo.

BELÉM – PARÁ
2018

SUELEN CRISTINA NINO FERNANDES

OS UNDERWOOD E O ANTI-HEROÍSMO NA SÉRIE *HOUSE OF CARDS*, DA *NETFLIX*.

Monografia apresentada à Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do Título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^ª. Dra. Ana Lucia Lobato de Azevedo – UFPA
(Orientadora)

Prof^ª. Me. Angela Nelly Gomes – UFPA
(Membro)

Prof. Dr. John Fletcher Couston – UFPA
(Membro)

Belém – Pará
2018

Aos meus sobrinhos, William e Cecília.

AGRADECIMENTOS

A Deus, aquele que me sustenta e guia meus passos onde quer que eu vá, o único digno de toda honra e glória para todo o sempre (1 Tm 1.17).

Aos meus pais, Washington e Ana, por me sustentarem de todas as formas possíveis, sobretudo em oração.

Aos demais membros da minha família, em especial, minhas irmãs e sobrinhos, aos quais dedico este trabalho.

Aos meus irmãos em Cristo da Primeira Igreja em Canudos, família que ganhei de Deus, em especial a Benildo Veloso, Ana Cláudia Gonçalves, Regina e Walter Silva, amigas da organização Jovens Cristãs em Ação pelo apoio e orações.

À Universidade Federal do Pará por ter me proporcionado a iniciação nos estudos de cinema, extensivo aos coordenadores, docentes, discentes e técnicos do Bacharelado em Cinema e Audiovisual que contribuíram para minha formação acadêmica.

Aos amigos que fiz ao longo do curso e que desejo cativar para o resto da vida: Silas Sousa, João Luciano, Tamires Cecim, Moyses Cavalcante e Wescley Azevedo.

Aos professores Ma. Angela Nelly Gomes e Dr. John Fletcher Couston pelas contribuições no momento da defesa, que me fizeram olhar para outras perspectivas que a pesquisa apontou.

À professora e orientadora Ana Lucia Lobato de Azevedo pelos desafios, conselhos, discussões e palavras que animaram meu espírito em momentos difíceis deste processo e pela paciência de me acompanhar nos três últimos semestres do curso.

“O maior mistério que existe sobre a Terra é o homem. Parece tão simples, tão tratável, e na realidade... é tão complexo! Diz uma coisa, e no instante seguinte, sem o menor pudor, diz o contrário e, se o chamamos de inconstante ou instável, sente-se mortalmente ofendido. A insegurança é a lei básica da existência. Todas as emoções humanas, todas as ações, boas ou más, sem qualquer exceção, brotam dessa nascente eterna. Sem insegurança não haveria progresso. A vida ficaria paralisada. A vida seria impossível”.

(Lajos Egri, *The art of creative writing*, 1965)

RESUMO

O trabalho propõe analisar o arquétipo do anti-herói no casal protagonista da série *House of Cards*, e como esta estrutura de personagens contribui para a evolução da narrativa. Na primeira parte, busco diferenciar o termo anti-herói dos conceitos de herói e vilão, tomando como base em teóricos de roteiro, especialmente no que diz respeito à construção de personagens, bem como destacar a finalidade deste tipo no desenvolvimento da relação com o espectador. Na segunda parte, dedico-me a analisar a incidência do anti-herói no protagonismo das séries produzidas pelos Estados Unidos nos últimos vinte anos, passando brevemente pelas três fases da narrativa seriada na televisão norte-americana, considerando a TV aberta, cabo e *streaming*, utilizando os personagens Tony Soprano e Walter White, de *The Sopranos* (HBO) e *Breaking Bad* (AMC), respectivamente, para introduzir o objeto de estudo desta pesquisa, o casal protagonista da série da *Netflix*, Frank e Claire Underwood, analisando os recursos utilizados pelos criadores para o desenvolvimento do arco dramático.

Palavras-chave: anti-herói, personagem, séries, televisão, *House of Cards*, *Netflix*, Underwood.

ABSTRACT

This paper proposes to analyze the archetype of the antihero in the protagonist couple of the House of Cards series, and how this structure of characters contributes to the evolution of the narrative. In the first part, I try to differentiate the term antihero from the concepts of hero and villain, based on script theorists, with especial regard to the construction of characters, as well as highlight the purpose of this type in the development of the relationship with the spectator. In the second part, I analyze the incidence of the antihero in the protagonism of the series produced by the United States in the last twenty years, briefly going through the three phases of the serial narrative in North American television, considering the open TV, cable and streaming, using the characters Tony Soprano and Walter White, from The Sopranos (HBO) and Breaking (AMC), respectively, to introduce the object of study of this research, the couple of protagonists in the *Netflix* series, Frank and Claire Underwood, analyzing the resources utilized by the creators for the development of the dramatic arc.

Key-words: Anti-Hero, Character, TV Show, Television, House of Cards, *Netflix*, Underwood.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Quantitativo de séries roteirizadas nos Estados Unidos _____	29
Figura 2 - Imagens da série Os Sopranos, da HBO. _____	35
Figura 3 - O personagem Tony Soprano em sessão de terapia. _____	35
Figura 4 - Personagem Walter White no episódio piloto e no segundo da quinta temporada. _____	37
Figura 5 - Frames do Capítulo 2, da primeira temporada de <i>House Of Cards</i> . _____	47
Figura 6 - Frame do Capítulo 4, da primeira temporada de <i>House of Cards</i> . _____	48
Figura 7 - Frame do Capítulo 1, primeira temporada de <i>House of Cards</i> . _____	52
Figura 8 - Frame do Capítulo 1, da primeira temporada de <i>House of Cards</i> . _____	52
Figura 9 - Frame do Capítulo 1, da primeira temporada, quando Frank recebe a notícia que não será nomeado Secretário de Estado. _____	54
Figura 10 - Frames do Capítulo 1, da primeira temporada de <i>House of Cards</i> . _____	55
Figura 11 - Frame do Capítulo 15, da segunda temporada de <i>House of Cards</i> . _____	57
Figura 12 - Frame do Capítulo 25, da terceira temporada de <i>House of Cards</i> . _____	58
Figura 13 - Frame do Capítulo 26, da segunda temporada de <i>House of Cards</i> . _____	60
Figura 14 - Frame do último Capítulo da quarta temporada de <i>House of Cards</i> . _____	62
Figura 15 - Frame do Capítulo 63, da quinta temporada de <i>House of Cards</i> . _____	62
Figura 16 - Frame do último Capítulo da quinta temporada de <i>House of Cards</i> . _____	64

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. A PERSONAGEM: PALAVRAS INICIAIS	15
2.1. A personagem no roteiro cinematográfico	16
2.1.1. O herói da história	20
2.1.2. O vilão e o antagonista	24
2.1.3. O anti-herói.....	26
3. AS SÉRIES TELEVISIVAS AMERICANAS	29
3.1. A era de ouro e a eficácia do anti-herói nas séries de TV contemporâneas	31
3.2.A Netflix	38
4. HOUSE OF CARDS.....	42
4.1. Bastidores da primeira temporada	43
4.2. Os personagens	49
4.2.1. Frank Underwood.....	50
4.2.2. Claire Underwood	58
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
FILMOGRAFIA CITADA	67
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	69

1. INTRODUÇÃO

Sabe-se que no cinema a produção começa a agir a partir do roteiro. De uma ideia, um mundo verossímil e/ou fantástico se materializa em algumas dezenas de páginas. Comparato (2000: 20) afirma que um bom roteiro não é garantia de um bom filme, mas um bom filme certamente provém de um bom roteiro. Ao escrever, o roteirista precisa considerar algumas questões, a fim de manter a atenção da *audiência*.

Uma das formas de que se vale é concebendo um bom personagem, cuja função primeira é estabelecer a dinâmica com o espectador. Durante o processo de escrita, os personagens ganham definições, características, objetivos e são dotados de ferramentas que lhes permitirão enfrentar os desafios que este mundo lhes apresentará. Logo, quanto mais complexa for sua composição, melhor será a percepção e empatia aos olhos do público, e este, por seu turno, poderá reagir repudiando, aprovando ou, às vezes, até justificando as atitudes que aquele praticar.

A fim de que o roteirista consiga mostrar imagetivamente esses fatos, é imprescindível conhecer profundamente o tipo criado, idealize todos os momentos importantes de vida, fatos que marcaram infância e adolescência, que foram responsáveis por moldar o seu caráter e que poderão influenciar suas escolhas no decurso da narrativa.

Embora tais informações não sejam mostradas na tela, a construção da biografia do personagem servirá para que o ator personifique a criação, que o diretor de arte reflita a personalidade em seu figurino ou na cenografia, que a fotografia expresse suas nuances obscuras em uma iluminação marcada ou para que o diretor dê o direcionamento às ações na trama. Isso tudo conforme a leitura estética da narrativa que partiu da cabeça de um roteirista.

O personagem sequer precisa ser de fato humano. Basta que suas características e personalidade estejam presentes na tela, seja na história de uma formiga-operária que troca de lugar com uma formiga-soldado e tem de defender o formigueiro de um impiedoso general¹, sejam nos conflitos que a chegada de um novo brinquedo pode causar na rotina dos bonecos do quarto do Andy².

¹ A história faz referência a animação *Formiguinhaz* (Antz), da DreamWorks, lançada em 1998 e dirigida por Eric Darnell, Tim Johnson.

² *Toy Story* (Idem), filme da Pixar lançado em 1995, dirigido por John Lasseter.

Este emaranhado de variáveis que o roteirista precisa considerar na criação do personagem me chamou atenção desde os primeiros contatos com a disciplina de roteiro. Por se tratar de um campo muito amplo para o tempo da pesquisa de um trabalho de conclusão de curso, restringi o objeto para a construção do anti-herói.

Partimos, então, da análise teórica dos diferentes métodos e visões sobre o tema, para fins de construir um conceito de anti-heroísmo que guiasse o estudo de caso selecionado. Neste ponto cabe delimitar o recorte que propomos à matéria. Estamos trabalhando com um cinema qualificado como clássico, consolidado por Hollywood entre os anos de 1916 a 1960. Desde então, o cinema estadunidense conferiu grande importância aos “aspectos artificiais do cinema para sustentar a impressão da realidade” (BERNADET, 1980: 10).

Nesta tradição, heróis e vilões têm suas funções bastante claras porque, grosso modo, ao primeiro são relegadas as qualidades e virtudes, enquanto que ao segundo os defeitos, as falhas de caráter, remetendo-nos à batalha maniqueísta do bem contra o mal, porque, basicamente, é como esses dois tipos são retratados na trama.

Esta polarização existe desde os primórdios na cinematografia norte-americana. Tomemos como exemplo o filme de Edwin Stanton Porter, de 1903, *The Great Train Robbery*³. A narrativa descreve um assalto a estação de trem, em que de um lado temos os bandidos que roubam, agredem, ameaçam e chegam ao extremo de matar. Do lado oposto, os mocinhos, que dançam alegremente com suas mulheres, seguem bravamente em perseguição aos bandidos, arrasando-os por completo.

Esta mesma tradição clássica passou a introduzir a figura do anti-herói em suas narrativas, cuja terminologia, em um primeiro momento, pode sugerir ser aquele que se opõe ao herói, porém ao longo da pesquisa se revelou uma combinação entre bondade e vilania, constituído de características dos ambos os tipos. Se entre heróis e vilões encontramos a representação de Deus e o Diabo, respectivamente, na dualidade do anti-herói encontramos seres mais parecidos com o homem, naturalmente contraditórios e ambíguos.

Dedicamos o primeiro capítulo para falar de forma mais geral sobre o estudo da construção do personagem, em que comparamos pensamento de alguns escritores especializados em roteiro a fim de traçar um paralelo de como ele pode ser construído ou como deve ser pensado no momento da escrita. Também abordo nesta parte a classificação

³ Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zuto7qWrplc>.

básica de arquétipo – herói e vilão –, ressaltando características que os diferenciam e aquilo que contribuem para a formação do anti-herói, conforme apontadas por estudiosos do roteiro.

A segunda questão que se interpôs durante o processo se ateu a determinar qual personagem escolher para examinar. A princípio, havia pensado em abordar o anti-herói sob a ótica do cinema, inclusive, já havia elegido os filmes a serem trabalhados durante a pesquisa.

Entretanto, o crescente interesse por outros *produtos audiovisuais* incentivou a fuga do universo cinematográfico, que domina a grade curricular do bacharelado da Instituição, e direcionar a atenção ao universo das séries. Este formato adapta a linguagem cinematográfica para o seu meio de produção, acompanhando as novas formas de se *consumir e interagir* com o audiovisual.

Ao longo da pesquisa, encontrei análises que observaram uma crescente utilização do anti-herói nas séries televisivas norte-americanas, principalmente a partir do final da década de 1990, historicamente inserido na terceira fase da televisão norte-americana, com a popularização dos serviços de TV a cabo e *streaming*, expressos na qualidade da produção, apresentando protagonistas que fugiam ao padrão estabelecido e falando sobre temas nada convencionais nas séries produzidas até então.

Esta nova perspectiva nas *séries de TV*⁴ motivou a escrita do segundo capítulo, que trabalha as características gerais das narrativas seriadas ao longo dos três períodos apontados por Esquenazi (2010), analisando brevemente alguns exemplos de protagonistas que representam o conceito de anti-herói que defendemos na primeira parte do trabalho. Aproveito também para tratar da *Netflix*, e os fatores que levaram a empresa a investir em *House of Cards*, e de uma nova forma de o espectador se relacionar com o audiovisual: a maratona.

Enquanto buscava o personagem para estudar na pesquisa, lembrei-me de um episódio piloto que havia assistido durante uma oficina de produção, em 2014. A série era *House of Cards*, com a qual me envolvi intensamente, devorando todas as cinco temporadas – 65 episódios, de 52 minutos, em média – em pouco mais de quatro meses.

O drama político, ambientado em Washington D. C, segue a história do casal/cúmplice Frank e Claire Underwood em sua incansável busca pelo poder, que passam por cima de tudo e de todos – inclusive um sobre o outro – para conseguir seus objetivos. Traz no elenco principal nomes consagrados do cinema americano, como Kevin Space e Robin Wright, além

⁴ O termo séries de TV foi utilizado no texto com uma noção inclusiva dos serviços de cabo e *streaming*, além da transmissão televisionada (canais abertos).

do diretor David Fincher como produtor executivo e diretor de alguns episódios. Embora esta apresentação esquemática revele apenas características vilãs e tirânicas dos personagens, separamos o terceiro capítulo para analisar em ambos os traços de anti-heroísmo e discutir as formas utilizadas para conquistar a cumplicidade e, eventual perdão, do espectador.

2. A PERSONAGEM: PALAVRAS INICIAIS

O roteirista, ao encarar o computador, tem o argumento na cabeça e a incerteza no coração se ele se transformará em uma obra memorável ou em um completo fracasso. Somente no decurso do processo, a partir do desenvolvimento da história, é que ele verá respondido seu anseio inicial. A prática da escrita para o roteiro cinematográfico não se revela uma tarefa fácil, afinal, “com grandes poderes vem grandes responsabilidades⁵”.

Em se tratando da construção de um personagem, o roteirista profissional, ou aquele que intenta se aventurar neste meio, descobrirá nos referenciais teórico-práticos capítulos inteiros dedicados ao aprimoramento do perfil psicológico e como os relacionar com os demais componentes da narrativa. Encontrará também tabelas e questionários bastante didáticos, a fim de auxiliá-lo nesta jornada, pois no cinema clássico hollywoodiano é essencial que as ações da personagem se mantenham coerentes com o perfil traçado para a personagem.

No dizer de Bernardet, “é provavelmente aos cineastas americanos que se deve a maior contribuição” (1980:16) para consolidação da linguagem cinematográfica. O desenvolvimento das formas de produção, enredo, com suas significações, são construções muito caras a este cinema, no entender do autor.

Com o desenvolvimento das personagens, que no princípio não passavam da “representação de tipos sociais, sem desenvolvimento psicológico independente” (BERNARDET, 1980: 26), nota-se uma mudança de comportamento entre o início e o fim de sua história, cuja responsabilidade é manter a unidade dramática e o ponto de vista da narrativa (COMPARATO, 2000: 122).

Tratando de cinema clássico, sem se deter às noções convencionais de transparência narrativa, continuidade ou invisibilidade da direção, Bordwell entende existir um movimento de causa e efeito da construção da história, aos quais se subordinam personagens, mise-en-scène e as situações em tela (BORDWELL, 1996: 156). No caso da personagem, no entendimento deste autor, é necessário que seja psicologicamente bem definido e motivado pela resolução de um conflito que lhe aparece para quebrar a tranquilidade de sua vida, gerando assim a necessidade de retornar ao *status quo*.

⁵ Frase dita pelo Tio Ben (Cliff Robertson), pouco antes de morrer, ao seu sobrinho, Peter Parker (Tobey Maguire), no filme *Spiderman*, dirigido por Sam Raimi, em 2002.

Gosto de pensar como Syd Field quando afirma que um filme é sobre “uma coisa que acontece a alguém” (FIELD, 2001: 22). Para ele, a atitude diante do conflito e o modo como se posiciona representam a essência da personagem. Por esta razão é que se faz necessário construí-lo em nível *interior* e *exterior*⁶, acrescido de uma tridimensionalidade que considere aspectos pessoais, profissionais e sociais em sua composição.

Para Brait:

Tanto o conceito de personagem quanto a sua função no discurso está diretamente vinculado não apenas à mobilidade criativa do fazer artístico, mas especialmente à reflexão a respeito dos modos de existência e do destino desse fazer. Pensar a questão da personagem significa, necessariamente, percorrer alguns caminhos trilhados pela crítica no sentido de definir seu objeto e buscar o instrumental adequado à análise e à fundamentação dos juízos acerca desse objeto (BRAIT, 1985: 29).

A abordagem da personagem pode se dar em diversos aspectos, todavia, o enfoque que damos a esta pesquisa diz respeito a personagem principal, “aquele que se converte na causa, na restrição e no objeto de identificação do público com a história narrada” (BORDWELL, 1996: 157). Por esta razão, não basta conhecer somente a história sem criar alguém com competências e habilidades para executá-la.

De origem grega, o termo protagonista⁷ diz respeito à pessoa que age, sobre quem os fatos da história recaem, quem se torna referência para a participação de um antagonista ou quem delimita a função da personagem secundária, por exemplo. A personagem principal não é propensa a parar e refletir sobre a ação em um sentido existencialista, porém sua motivação é ultrapassar o conflito atual que lhe foi imposto.

2.1. A personagem no roteiro cinematográfico

Para Campos, o “personagem é a representação de pessoas e conceitos na forma de uma pessoa ficcional” (2007: 139). Porém, é necessário lembrar que antes de tomar vida com a sucessão de imagens na tela, este teve uma *gestação embrionária* no roteiro. A finalidade

⁶ De acordo com Syd Field, o interior da personagem envolve os fatos desde o seu nascimento até antes de o vemos no filme. Esses dados são responsáveis por lhe dar forma. Já seu exterior, é constituído da sucessão de acontecimentos que vemos na tela e que são responsáveis por nos revelar quem ele de fato é, uma vez que as informações interiores não estarão à nossa disposição na maioria dos casos.

⁷ Da junção dos termos *Protôs* (primeiro) e *Agonistês* (combatente), conforme nos explica Flávio de Campos (2007: 150).

desta seção é analisar como estes teóricos sistematizam a criação de personagens nas narrativas fílmicas. De maneira geral, os autores consultados visam muito mais aplicar na prática as lições consagradas sobre a construção de personagens e sua função à história.

Como exemplo do que disse acima, para trabalhar a construção da *persona*⁸, autores como Rey (1989), Syd Field (2001) e Comparato (2000) lançam mão de entrevistas com fins de facilitar ao roteirista o desenvolvimento de agentes coerentes com a narrativa que se planeja contar. Boa parte deles sugerem exercícios práticos ao final dos capítulos, visando construir personagens mais *redondos*.

Foi E. M. Foster, citado por Moisés (2004) e Campos (2007), que propôs essa diferenciação entre personagens redondos e planos ou rasos. Estes, formados de uma ou poucas características, se constituem na forma mais pura de construção no sentido de representar apenas duas dimensões. Aqui não falamos em profundidade dramática interna como encontrada nas personagens redondas, que ao contrário desta visão, nascem a partir de vários traços e conseguem nos convencer e surpreender de maneira mais convincente.

Comparato (2000: 111-112) desenvolve seu estudo da perspectiva da interação da figura dramática com o conflito apresentado na *story-line*. Para ele, o surgimento da personagem é concomitante à criação do problema da narrativa e este precisa ser capaz de agir e de se expressar. Ele conclui seu pensamento advertindo o roteirista a buscar sempre o ponto de equilíbrio na composição do conflito, na distribuição das características, ambiguidades, e pelo modo como reage às intempéries narrativas. O fundamental, na visão deste autor, é que a personagem esteja preparada para viver e aprender com a história, pois sem isso “não há drama” (COMPARATO, 2000: 152).

A maior contribuição de Comparato para este estudo são dez observações práticas para melhor conhecermos a personagem, conforme segue: 1) Ele deve ser adequado à trama. Suas características precisam ser úteis à história; 2) Sua fala é a declaração de seus sentimentos e estes devem ser expressos em (re) ações; 3) A forma como fala acrescenta traços de sua biografia à história ou se liga diretamente com o conflito; 4) O nome carrega igualmente informações como classe, tipo físico e personalidade; 5) No processo de composição, é necessário dotar as personagens de valores universais – ética, moral, etc. – e de valores pessoais específicos, de modo a os tornar mais reais; quanto mais completa for esta etapa,

⁸ A palavra, advinda do radical grego que origina termos como personagem, era a máscara utilizada pelos atores no teatro para retratar os seres imaginários que habitavam o *espaço arquitetado pela fantasia do prosador*, na visão de Massaud. **Dicionário de termos literários**. 2004 p. 396.

mais redondo será a personagem, do contrário estaremos criando estereótipos, mais úteis em gêneros cinematográficos; 6) O ponto anterior deve levar em consideração a composição de fatores físicos, sociais e psicológicos. “A correspondência entre intelecto e a emoção é o que dá identidade a personagem” (COMPARATO, 2000: 130); 7) A reação ao conflito está intimamente ligada às características das figuras em tela; 8) A personagem deve ter autonomia para agir no contexto narrativo. O contraste é o que o torna diferente dos demais, porém isso não deve ser confundido com o conflito interno (profundidade dramática) ou com sua identidade (união dos valores universais e particulares); 9) Por vezes, a criação da personagem com o detalhamento requerido nos últimos pontos é difícil, mas a aproximação do clímax pode revelar alguns de seus traços; 10) Um último fator nesta fase inicial é dar um oponente digno ao protagonista, que estará à serviço de antagonizar suas ações. O antagonista⁹ deverá ter o mesmo peso dramático, porém, não o mesmo desenvolvimento.

Com uma linguagem despojada, Saraiva e Cannito (2004) entendem que a personagem, por mais interessante que seja somente terá vida quando começar a se relacionar com os outros e com a história, porque é neste contato que se poderá demonstrar sua verossimilhança e independência. Os autores investem mais em analisar a ação dramática e diferencia-la das formas lírica e épica¹⁰, advertindo o leitor que esta distinção não impede que se misturem em algum momento do roteiro. Nas entrelinhas de cada uma delas, destacam a relação da personagem com o conflito que rege a trama.

Na narrativa épica, as ações da personagem estão a serviço de um narrador, que seleciona um fato para evidenciar e, ao fazê-lo, retira o espectador do presente da história e o direciona para outro tempo, geralmente pelo uso de *flashbacks*. Sua presença, além de afastar a plateia da invisibilidade da linguagem clássica, divide o tempo entre o presente em que se passa o drama e o passado que ora lhes descreve. A lírica é entendida pelos autores como uma forma não narrativa, em que não há uma história convencional, mas uma “sucessão de representações de um estado de alma” (SARAIVA e CANITO, 2004: 73).

⁹ Sua introdução na narrativa é atribuída a Ésquilo com o advento de um segundo ator em detrimento do coro. Pode ser entendido como um competidor ou adversário do protagonista.

¹⁰ Para Saraiva e Cannito, o drama é a forma consagrada do cinema invisível, sem narrador, baseado no diálogo, sem refletir sobre si ou permitir a interação com o público; é aquele em que as personagens existem por si próprios. Eles atestam ser esta forma o consubstanciar ou outro mundo possível, outra realidade verossímil a qual se referia Aristóteles. Sobre a lírica em Saraiva e Cannito, resumimos como um poema de menor extensão, sem a presença de um narrador para contar a história e sem a definição de protagonismo, que se manifesta no eu subjetivo do poeta. A épica não é taxativa quanto à extensão, podendo ser um poema ou não, mas a diferença reside na condução da história se dar não pelas ações das personagens, mas pelo olhar de um narrador, que ora afasta, ora aproxima o espectador do enredo.

A personagem, neste contexto, seria aquele cujos pensamentos observamos pela subjetividade da câmera, como o exemplo que utilizamos dos próprios autores na sequência de abertura de *Apocalypse Now*¹¹, em que a demonstração dos sentimentos de sonho, delírio e lembrança da personagem Willard (Martin Sheen) é realizada por uma sucessão de imagens aparentemente sem conexão com o espaço em que se encontra – deitado em uma cama de hotel barato de Saigon.

No drama moderno, ainda segundo os autores, as personagens têm habilidade para resolver os conflitos gerados, em muitos casos, por outros tipos existentes na narrativa. Neste caso, as relações se constroem fundamentalmente pelo diálogo entre as figuras dramáticas, bem como seus atos impulsionam a história desde o início até sua resolução, em uma relação de causa e efeito.

Flávio de Campos (2007) esquematiza alguns modelos que julguei úteis para analisar a construção da personagem na escrita do roteiro, como a distinção que o autor faz entre tipos, arquétipos e hipertipos. O primeiro apresenta um ou poucos traços de perfil. É a personagem cujas ações são embasadas na avareza, por exemplo.

Hipertipos são figuras provenientes de conceitos culturais fundamentais em determinado contexto e que se firmam como base matricial para outras histórias. Quantas versões de Cinderela foram geradas a partir da narrativa de Charles Perrault? Além das variações literárias, ainda podemos encontrar dezenas de produções cinematográficas desta narrativa: *Uma linda mulher*¹², *Para sempre Cinderela*¹³, *Sabrina*¹⁴. Para Campos, a história da Cinderela é um hipertipo que representa o desejo de ascensão social e cultural, mas há outros exemplos disponíveis para explorar em múltiplos textos.

O arquétipo também é um modelo primário que pode ser reproduzido ou confrontado de acordo com a função que desempenha em um contexto narrativo. Eles “são preexistentes a qualquer cultura e se ligam ao mundo dos instintos, mais até do que ao simbólico que lhes dá materialidade” (CAMPOS, 2007: 143).

As teorias analíticas sobre o inconsciente coletivo do psicólogo suíço Jung¹⁵ contribuíram para entender o arquétipo como “resíduos psíquicos, acumulados no

¹¹ *apocalypse Now*. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Grey Frederickson. EUA. United Artist, 1979.

¹² *Uma linda Mulher (Pretty Woman)*. Direção: Garry Marshall. 1990.

¹³ *Para sempre Cinderela (Ever After)*. Direção: Andy Tennant. 1998.

¹⁴ *Sabrina (Sabrina)*. Direção: Billy Wilder. 1954.

¹⁵ Carl Gustav Jung (1875-1961), em 1934, escreveu, sob forma de ensaio, uma análise com base em suas observações empíricas de um inconsciente coletivo. Contraposto à ideia de inconsciente freudiana de conteúdos

inconsciente coletivo através dos séculos, revelados como imagens primordiais que ressurgem na intuição de poetas e ficcionistas, independente de tempo e espaço (MOISES, 2004: 39)”.

Os arquétipos são figuras presentes nos sonhos de todas as pessoas de todas as culturas e se repetem através dos tempos. Pelo fato de estar presente no imaginário coletivo, sua utilização pelo cinema/audiovisual é fundamental para acionar seu correlato no espectador e desta maneira estabelecer com ele uma relação de identificação.

Cabe neste momento destacar que há autores que, embora elejam alguns destes para estudo, afirmam haver outras possibilidades de arquétipos que podem figurar nas histórias, com funções variadas para impulsionar ou barrar o desenvolvimento narrativo, bem como é preciso lembrar que a personagem pode vestir várias *máscaras* ao longo da jornada. Conhecer a função dramática de cada arquétipo, portanto, se configura numa poderosa ferramenta para dominar a arte de contar histórias, tendo em vista que sua classificação é oriunda de um conjunto de conceitos e valores que o autor determinou como certo ou errado (CAMPOS, 2007: 153).

Por esta razão heróis, vilões e anti-heróis são arquétipos-chave. A condução da história por estes personagens sustenta a composição narrativa estabelecida no grande cinema hollywoodiano. No próximo tópico, trataremos brevemente dos três arquétipos, com o intuito de municiar o leitor em suas diferenciações e aproximações, de maneira que se tenha uma visão a respeito do anti-herói que será utilizado na análise das personagens Frank e Claire Underwood, da série *House of Cards*.

2.1.1. O herói da história

O resumo de Bernardet (1980) é propício para iniciarmos as reflexões a respeito do herói em um contexto de produções norte-americanas. Neste cinema, a estrutura a que se refere o autor é alimentada a cada nova produção, com leves e sutis modificações. O herói pode ser um pouco atrapalhado ou trágico, e o vilão pode ser personificado nos medos do herói, todavia a estrutura acaba mantendo estes papéis como opostos nos diversos gêneros cinematográficos. Ele diz:

reprimidos ou esquecidos, esse inconsciente se personalizava na figura dos arquétipos, tipos primários que existem desde sempre que se modificam conforme conscientização e percepção pelo indivíduo.

[...] basicamente os valores são os mesmos, os ambientes são quase os mesmos, a organização do enredo é semelhante: há o mocinho, há o vilão, estava tudo bem até chegar o vilão, o mocinho esteve em perigo, mas o vilão acabou vencido, etc. Então digamos que os enredos mudam, mas obedecem a *estruturas* que tendem a permanecer ou mudam com extrema lentidão (BERNARDET, 1980: 40).

Para Campos, o herói, enquanto protagonista, é aquele escolhido pela instância narrativa e pelo espectador para se identificar, torcer e se emocionar, cujos atos aprovamos. É aquele que nos termos empregados pelo autor é “correto, justo, audaz, talvez bonito, mas com certeza atraente e bom (CAMPOS, 2007: 153). Da afirmação, temos que o herói na cinematografia estadunidense é a figura que reúne as características positivas da trama e, em sua maioria, está personificado no gênero masculino, heterossexual, branco e de classe média.

Ele surge na literatura grega, em que era representado por figuras que descendiam dos deuses. Sua capacidade suprema se expressava em proezas que revelavam sua natureza híbrida (metade humana, metade divina). Inclusive, etimologicamente, o termo expressa a ideia de um homem divinizado.

No cinema americano, o herói não necessariamente aparece como um filho de um deus, todavia passar a existir personificado em homens e mulheres que parecem não sofrer do mesmo modo que os demais mortais com as intempéries do dia-a-dia. Basta lembrar alguns das personagens vividos por Sylvester Stallone ou Arnold Schwarzenegger nos filmes de ação dos anos 1980/90, por exemplo.

De certo que não se pode falar a respeito do protagonista heroico no cinema e na TV sem passar pelas obras de Campbell (1949) e Vogler (2006), autores que se dedicaram profundamente ao estudo deste arquétipo e que nos deram a base para entender sua função e o porquê de sua presença ser imprescindível para o cinema americano.

No final dos anos 1940, Campbell fez uma análise de mitos de várias culturas no livro *Herói de Mil Faces*. Ele chegou à conclusão que existe apenas um único herói, contado e cantado pelos mitos de todo o mundo, personificado e assimilado pelas diferentes sociedades, de maneira inconsciente. A esse fenômeno Campbell denominou monomito.

No processo de análise mitológica, ele identificou que é necessário que o herói composto do monomito perpassasse algumas etapas distribuídas em três atos que rompem com os “terrores da ignorância”, de maneira que esse herói-humano atinja um padrão de condição divina (CAMPBELL, 1949: 80) e traga à luz “os símbolos da sabedoria [...] de volta ao reino

humano, onde a bênção alcançada pode servir à renovação da comunidade, da nação, do planeta ou dos dez mil mundos” (CAMPBELL, 1949: 111).

Neste sentido, o herói é beneficiado com habilidades especiais e precisa percorrer um caminho que inicia com sua chamada para a aventura e conseqüente *separação* de seu mundo comum, passando pela *iniciação* e preparação para enfrentar os desafios de um mundo desconhecido e receber sua recompensa, para, por fim, *retornar* com o poder de ajudar os seus. Essa tríade – separação-iniciação-retorno – forma a “unidade nuclear do monomito” em Campbell (1949: 14).

O processo necessário para a formação do monomito se destina a despir o herói de seu apego ao eu (ego), a renunciar aos vínculos “com suas limitações e idiossincrasias, esperanças e temores pessoais” (CAMPBELL, 1949: 129), e apontar para o sacrifício, caso o mesmo seja requerido. Aliás, nota-se que a inclinação para o sacrifício é a verdadeira marca do herói, pois este ato seria o responsável por torná-lo sagrado.

Quase 50 anos depois de Campbell publicar sua análise do herói composto do monomito, Vogler juntou as observações do *Herói de Mil Faces*, a teoria do inconsciente coletivo de Jung, juntamente com a análise dos contos russos realizada por Vladimir Propp e sua experiência como avaliador de roteiros para grandes companhias hollywoodianas, para lançar o método de composição conhecido como jornada do herói, um composto de doze passos¹⁶ que podem ser encontrada na maioria das histórias contadas em Hollywood, em diferentes gêneros.

¹⁶ Vogler, assim como faz Campbell, divide a Jornada do Herói nos doze passos que seguem: 1) O *Mundo Comum* em que conhecemos a rotina do herói em suas interações com sua comunidade. É neste ponto em que conhecemos alguns dos principais traços de sua personalidade, quando o mesmo é apresentado ao espectador; 2) Na *Chamada à Aventura*, o herói é convidado a sair do mundo comum e a partir em uma jornada rumo ao mundo fantástico e desconhecido; 3) Todavia, o herói *Recusa ao Chamado* à aventura, revelando suas incertezas e fragilidades; 4) É neste ponto que ele *Encontra com o Mentor*, personagem sábio responsável por dar o treinamentos e as ferramentas necessárias para enfrentar o mundo desconhecido; 5) Essa separação dos mundos comum e fantástico é protegida por um guardião que o herói precisa enfrentar para que consiga realizar a *Travessia do Primeiro Limiar*, para, de fato, ingressar no mundo extraordinário; 6) Neste lugar, o herói passa por *Testes*, faz *Aliados* e *Inimigos* que o impulsionam para o estágio seguinte; 7) *Aproximação da Caverna Oculta* que representa o maior desafio e, conseqüentemente, o objetivo do herói. Corresponde à fase da aproximação de Campbell; 8) A caverna oculta esconde a maior *Provação* da personagem, que ameaça sua própria vida e é o marco de sua transformação; 9) Após enfrentar o desafio supremo, é o momento de receber a *Recompensa* (elixir) pelos seus esforços aplicados. É um momento de celebração por ele ter se apossado do tesouro que buscava, que pode estar materializado em objetos, conhecimento específico ou em uma pessoa; 10) Depois disso, chega-se ao terceiro ato em que o herói escolhe se permanece no mundo mágico ou se toma o *Caminho de Volta* para o mundo comum. Neste ponto, o herói poderá enfrentar obstáculos ou provações que ameacem sua vida, gerando a necessidade de uma 11) *Ressurreição*, necessária para verificar se o herói realmente aprendeu e se transformou em sua jornada para finalmente poder retornar; 12) *Retornar com o elixir* é o último passo que o torna de fato herói, reconhecido pelo seu mundo ordinário com a graça alcançada que trará benefícios aos seus pares.

Na obra, Vogler prepara sua *jornada* apresentando-nos os arquétipos mais comuns e mais úteis para o desenvolvimento da narrativa, bem como descrevendo cada passo, aplicando-os em histórias populares como *Star Wars – Uma Nova Esperança*¹⁷ e *O Mágico de Oz*¹⁸.

Foi com a leitura da *Jornada do Escritor* que esclareci um equívoco conceitual a respeito das diferenças entre herói e anti-herói anterior à pesquisa. Considerando apenas o caráter divino do herói, achava que o mesmo era desprovido de defeitos que maculassem essa perspectiva superior. Entretanto, Vogler afirma que a boa construção da psicologia do herói requer cicatrizes externas, bem como de marcas internas, como “falha de personalidade ou um dilema moral” (2006: 97), do contrário, tornam-se superficiais e desinteressantes. O que me leva a concluir que o herói não é composto apenas de virtudes. Heroico é, neste sentido, não se deixar dominar pelos defeitos, abdicando dos interesses pessoais pelo bem comum.

Portanto, ele não é aquele que nasce nesta condição, porém se transforma em um novo homem ao vencer suas limitações históricas e pessoais. Conseqüentemente, a razão da *jornada* em Vogler é fazer com que o herói parta do ponto A que é seu mundo comum, enfrente desafios que o transformem e o encaminhem ao ponto Z, num sistema denominado de arco da personagem, que pode ser encontrado igualmente em outros arquétipos, em maior ou menor grau de desenvolvimento.

Os exemplos de heróis na cinematografia americana são inúmeros, pois, conforme afirmé anteriormente, eles se constituem na base das histórias deste cinema, mas como estamos tratando do universo das séries, cito a personagem Jack Bauer (Kiefer Sutherland), da série *24 Horas*¹⁹.

Jack Bauer é um típico herói americano que se sacrifica pelo seu governo, em quem acredita cegamente. Entretanto, ele não é um personagem superficial, uma vez que essa devoção ao trabalho como agente acaba afetando a relação com esposa e filha que, em muitos momentos, foi utilizada como desafio para a personagem, quando família e trabalho entravam em conflito, requerendo que ele agisse na trama para reestabelecer seu equilíbrio.

A personagem de Bauer apresenta características expostas pelos autores que utilizei neste capítulo: recusa do ego, inclinação ao sacrifício pessoal, reunião de qualidades positivas

¹⁷ *Star Wars Episódio VI – Uma Nova Esperança* (*Star Wars – A New Hope*). Direção: George Lucas. 1977.

¹⁸ *O Mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*). Direção: Victor Fleming. 1939.

¹⁹ A série *24 Horas* estreou em 2001 nas TVs americanas e logo se tornou um sucesso mundial pelo ritmo frenético e pelas cenas de ação bem elaboradas. Produzida pelos estúdios da FOX, a premissa da série era mostrar um dia em tempo real da vida do agente Jack Bauer.

para o universo das personagens – ainda que se valha de métodos violentos, ele nunca machuca os inocentes, apenas vilões. Por outro lado, na primeira temporada vemos seu fracasso como marido e pai por não saber equilibrar sua devoção ao trabalho como agente.

Para que a natureza de herói seja revelada ela demanda contrastes, algo ou alguém que lhe contraponha em atitude e construção e essa função caberá ao antagonista ou ao vilão, como veremos a seguir.

2.1.2. O vilão e o antagonista

Início complementando a informação do parágrafo anterior para dizer que o vilão pertence ao universo daqueles que antagonizam a personagem principal e tem função bem delimitada na trama que é o de oferecer resistência aos objetivos do herói. Seu surgimento coincide com a introdução, por Ésquilo, de uma segunda personagem na narrativa em substituição ao coro. Com este movimento, tem-se necessidade de se eleger uma perspectiva para guiar o espectador durante a história (o herói) e, conseqüente, se estabelece seu oposto (o vilão).

Se na jornada o herói abandona o seu mundo comum para se infiltrar em outro desconhecido, é neste mundo fantástico que reina o antagonista, que possui ou deseja possuir aquilo que o protagonista quer (seu elixir). Por esta ótica, quando cria obstáculos para seu oposto, o antagonista age em favor de seu próprio arco narrativo e nele se transforma em herói.

Para a pesquisa, preferi trabalhar com a ideia de vilão por suas características pérfidas, por ser aquele voltado “à morte, à destruição ou à derrota do herói” (VOGLER, 2006: 83), ao passo que o antagonista não necessariamente se apresenta desta forma, podendo ser aquele que compete pelos mesmos objetivos, pelo coração da garota ou que deseja também ganhar o prêmio ao final, mas que não deseja atentar contra a vida do herói.

Para Vogler, “um momento escuro para o herói é um momento luminoso para a personagem sombra” (2006: 167). Na *Jornada do escritor*, o arquétipo sombra é quem detém o poder de tirar do herói sua capacidade máxima de superação, portanto quanto pior for construído, melhor será para evidenciar as qualidades internas e externas da personagem principal. Este personagem é popularmente entendido como alguém que reúne as

características negativas, moralmente reprováveis. Contudo, não é pelo fato de mantermos um afeto positivo para com o herói que seja impossível nutrir sentimentos pelo arquétipo do vilão, que gostamos de criticar e amamos odiar.

Ainda que suas intenções sejam voltadas para o mal, não é vedado a ele apresentar alguma *humanidade*. Dar contrastes internos e externos ao arquétipo do vilão corresponde a uma construção mais elaborada de sua personalidade por parte do roteirista que pode, inclusive, influenciar na escolha do herói no momento do confronto entre os dois. A existência de defeitos no herói e de qualidade nos vilões é fundamental para fugirmos ao maniqueísmo dos opostos rasos.

O vilão como protagonista é possível, embora menos usual na produção que estamos trabalhando. Somos capazes de lembrar o sadismo e crueldade de Patrick Bateman (Christian Bale) em *Psicopata Americano*²⁰ e da violência e falta de escrúpulos de Tony Montana (Al Pacino), em *Scarface*²¹, cujos protagonismos nos filmes são exemplo para este arquétipo.

Por vezes, quando são bem desenvolvidos, conseguem dividir o protagonismo com o herói, como acontece na série Hannibal²², em que o professor/investigador especial do FBI, Will Graham, trabalha em conjunto com o Dr. Lecter na captura de *serial killers*. Sabemos que é Lecter desde o início, conhecemos seus hábitos repulsivos, mas não Will. Para ele, Lecter é um mentor quando, de fato, é um dos assassinos a quem persegue.

No caso de uma série de TV, o *vilão* poderá ser diferente em cada temporada ou a cada pequeno arco narrativo, mas certamente haverá algo ou alguém que desempenhe esse papel. No caso da série *24 Horas*, que usamos de exemplo anteriormente, em sua primeira temporada apresentava dois vilões, um explícito (os terroristas que ameaçavam a vida do candidato à presidência) e a parceira de Jack, Nina, que ao final se revela, matando a esposa do protagonista.

Objetivávamos até este ponto apresentar o suporte necessário ao leitor para trabalhar o anti-herói e tudo o que permeia a construção deste personagem. Esperamos que o desenvolvimento da próxima sessão dê sequência à metodologia que temos empregado até então.

²⁰ *Psicopata Americano* (American Psycho), dirigido por Mary Harron, em 2000.

²¹ *Scarface* (Idem), dirigido por Brian de Palma, 1993.

²² Produzida pela NBC por Bryan Fuller, a série estreou em 2013, que adaptou os romances a respeito do canibal Lecter.

2.1.3. O anti-herói

Nesta etapa, é possível concluir que muitas informações foram dadas em outros momentos a respeito do anti-herói, todavia, este espaço está destinado a reuni-las. Seu início é percebido primeiramente na literatura, assim como os outros dois arquétipos anteriores, e parte do princípio de se constatar uma saturação da imagem incólume do herói. A fim de se distanciar do padrão clássico, divino e infalível deste, os autores passaram a introduzir defeitos em suas *personas*, características comumente repudiadas como fraqueza e insegurança, porém não tão fortes a ponto de torna-las vilãs.

Recordamos que ao falar sobre heróis e vilões, fizemos referência ao fato de que os autores afirmam ser salutar no momento de sua concepção pensar em elementos que os humanizem, colocando defeitos naqueles e qualidades nestes, mas isso não quer representar uma mudança nas funções de ambos. O que propõe a introdução do anti-herói é uma forma de representação que esteja mais compatível com o falho proceder humano.

Como afirma Moisés:

O anti-herói não se define como a personagem que carrega defeitos ou taras, ou comete delitos e crimes, mas a que possui a debilidade ou indiferenciação do caráter, a ponto de assemelhar-se a toda a gente. E que apenas ostenta relevo porque selecionada pelo escritor da massa humana onde se inscreve. Na verdade, o herói identifica-se por atos de grandeza no bem ou no mal, enquanto o anti-herói não alcança emprestar altitude ao seu comportamento, seja positivo, seja negativo: ao passo que o herói eleva e amplifica as ações que pratica, o anti-herói as minimiza ou rebaixa. Em suma, comporta-se como o reverso do herói (MOISÉS, 2004: 29).

De acordo com Arantes (2008: 38) é na modernidade que se torna evidente o interesse pelo protagonismo de personagens que subvertem os valores heroicos. Estabelecer uma data precisa como marco para sua incidência é perigoso e temerário, mas Baranita (2015: 17) aponta o cinema *noir* da década de 1940 como popularização deste arquétipo nos detetives/investigadores das histórias que apresentavam traços negativos em sua personalidade como a cobiça (da *femme fatale*) ou dependência de bebidas. Também aponta o carisma das personagens de Clint Eastwood nos *westerns* na contribuição para o sucesso do anti-herói.

Esse *herói moderno* é problemático, solitário, fisicamente distante dos padrões, e mais próximo da realidade que conhecemos, principalmente por estar afastado das figuras divinas dos heróis. Por isso, embasada nestes teóricos é que posso afirmar que a tradução literal do

termo como sendo aquele que é contra o herói não facilita sua compreensão e pode induzir o leitor a pensar no antagonista, quando na verdade deve ser entendido como alguém que se distancia do herói clássico, mas ainda sim um herói.

Conforme percebe Vogler, o anti-herói deve ser entendido como um tipo especial de herói, alguém que está à margem da sociedade, entretanto recebe a solidariedade da plateia. O fato de nos solidarizarmos com sua postura errante e o seu código moral questionável diz muito sobre a sociedade em que estamos inseridos, pois ele parece ser capaz de responder às demandas da pós-modernidade.

James Bonet diz que:

O objetivo do anti-herói é tomar posse de uma entidade e redirecioná-la em direção a objetivos que satisfaçam seus próprios desejos e necessidades, que é acumular, controlar e desfrutar de tudo o que precisa para satisfazer seus desejos insaciáveis por objetos dos sentidos, segurança, riqueza e território. Em termos modernos, estamos falando de dinheiro, sexo e poder. Psicologicamente, estes são os apetites e desejos do eu inferior tomando posse do eu consciente, e redirecionando seus objetivos (BONNET, 2012).

Para Brombert, a principal marca do anti-herói é de ser um questionador dos pressupostos socialmente estabelecidos. Seu espírito está repleto das inquietudes humanas, de ter de escolher entre desejos individuais e coletivos, questionar figuras de autoridade, preferindo novas configurações ou mesmo sua subversão. A eleição deste pela narrativa surge para “satirizar, denunciar, criticar algum aspecto da sociedade” (BOMBERT *apud* ARANTES, 2008: 28-29), o que faz ser repudiado pelas pessoas que compõem a trama, diferindo neste ponto da recepção louvável que o herói recebe.

Outra diferença bastante apontada em relação ao padrão clássico diz respeito à constituição física. Os heróis eram descritos – e interpretados – por figuras de boa aparência, ao passo que anti-heróis parecem dispensar tais atributos. Basta lembrar a personagem de Hugh Laurie no seriado *House*²³: barba por fazer, porte nada atlético e com uma deficiência na perna que lhe causava muitas dores. Um médico excepcional que não conseguia se curar de seus próprios males, aliás, uma das razões de seu mau humor.

Dr. House é um bom exemplo de anti-herói na série de TV. Grosso modo, pelo lado *heróico*, temos um médico disposto a investigar as razões dos casos mais difíceis que aparecem no Hospital Princeton-Plainsboro, entretanto, do lado *não tão heroico* seu comportamento antissocial afasta todos com quem trabalha e gera atritos com sua chefe

²³ Seriado produzido originalmente pela Fox, criado por David Shore, em 2004, abordava a rotina médica de uma equipe liderada pelo Dr. Gregory House. A série teve ao todo oito temporadas.

imediate, a diretora do Hospital, Lisa. O contato com os pacientes é outro ponto fundamental, pois para House é uma perda de tempo ouvi-los, já que “eles sempre mentem²⁴”. Ele trata de forma objetiva e encara os casos como um atrativo que contrasta com sua vida medíocre e miserável.

De volta a Vogler, encontramos duas modalidades de composição para o anti-herói. Estes, segundo o autor, podem ser bastante semelhantes aos heróis tradicionais, com um acentuado cinismo ou uma cicatriz que salte aos olhos do espectador. Ou podem ser trágicos, incapazes de despertar admiração e que podemos até julgar pelas ações deploráveis, mas este caso seria o mais próximo da personagem que vive em constante conflito com seus demônios íntimos, cujos defeitos ele não consegue vencer (VOGLER, 2006: 59).

Em resumo, o propósito da elaboração de uma personalidade anti-heroica passa pela saturação da figura do herói, propondo alguém que tenha defeitos a serem corrigidos sob o aspecto moral e ético, mas que conseguem se relacionar conosco a ponto de, em alguns casos, receber nossa cumplicidade. Pelo fato de termos escolhido a série de TV para trabalhar, dedicaremos o próximo capítulo para falar um pouco da estrutura das séries de TV e do modo como o anti-herói tem funcionado para as narrativas nos últimos anos.

²⁴ Um dos chavões do personagem, utilizado em vários episódios da série.

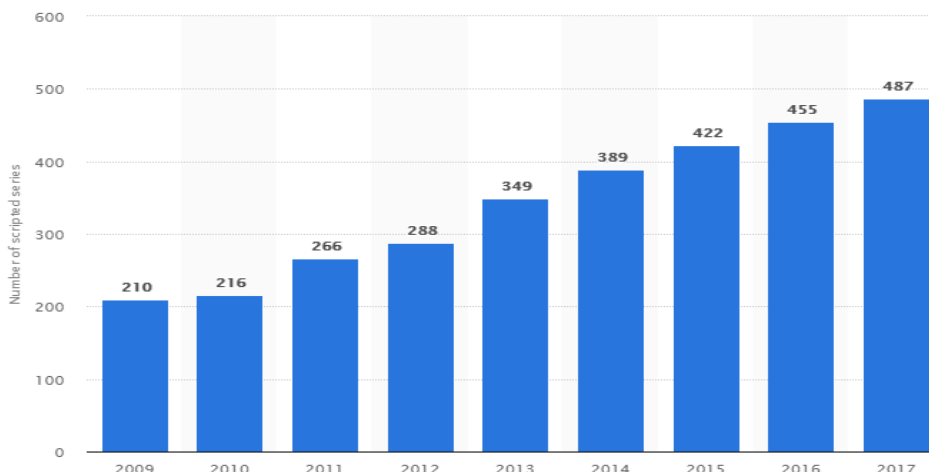
3. AS SÉRIES TELEVISIVAS AMERICANAS

O plano inicial desta pesquisa, como dito anteriormente, era trabalhar com a análise de filmes que apresentassem protagonistas anti-heroicos, porém não pude ignorar números tão expressivos da produção seriada norte-americana ou excluir a qualidade que as mesmas têm alcançado nos últimos vinte anos.

Levando-se em consideração as transmissões televisionadas, da TV a cabo e os serviços online, são centenas de produtos seriados a cada ano, quer se trate de estreia quer de renovação de temporada. É uma área em franco crescimento para o audiovisual, condensando grande investimento financeiro e massivas campanhas de marketing para diversas plataformas.

Esses números impressionantes mais que dobraram em menos de uma década de acordo com pesquisa realizada pelo site *The Statistics Portal*, publicada no início deste ano, que apontou um crescimento nas séries roteirizadas entre os anos de 2009 e 2017, conforme demonstra o gráfico abaixo:

Figura 1 - Quantitativo de séries roteirizadas nos Estados Unidos entre os anos de 2009 a 2017.



Fonte: <https://www.statista.com/statistics/444870/scripted-primetime-tv-series-number-usa/>.

Nestes números, não se pode ignorar também a quantidade de arquétipos que transgridam as características do herói clássico. Quer falemos de cinema ou de audiovisual, o protagonismo dos personagens anti-heroicos tem demonstrado dar conta das demandas do

mercado das séries, pois, em uma narrativa que tem expectativa de se manter no ar por muito tempo, não adianta somente ter uma boa história para contar, é necessário haver tipos que intensifiquem a relação com o espectador e que o prendam à trama por várias temporadas. Termos como arcos, gancho de episódio foram introduzidos ao vocabulário das pessoas e fomos apresentados à importante figura do *showrunner*, criadores, produtores e/ou roteiristas que têm a palavra final sobre os caminhos que a série tomará.

As séries televisivas organizam-se em torno de signos como gênero, temática ou em torno dos personagens, com vistas a transmitir ao telespectador a ideia de universo, mesmo que este seja composto por micro arcos-narrativos. Esquenazi as descreve “não como *uma* narrativa, mas sim um grande número de narrativas situadas de forma mais ou menos análoga” (2010: 82). Quando o espectador junta cada um dos pedaços espalhados pelos episódios, ele forma o grande arco que responde à questão central da série.

Cada uma delas desenvolve uma fórmula específica para a grade de programação das emissoras, se inserindo na rotina do espectador que, por sua vez, pode responder em três graus de dedicação a série. O primeiro tipo de público é o esporádico ou eventual, quando não inclui a série na sua agenda, mas pode assistir a um capítulo ou outro de temporadas diferentes, sem compromisso, para as séries que ainda mantêm a divulgação semanal. O segundo tipo são os espectadores regulares que incluem a série em sua agenda semanal e se esforçam para acompanhar cronologicamente as temporadas. Em geral, o encontro se dará no momento da primeira exibição do episódio, a fim de não perder o ineditismo das ações da trama. O terceiro tipo extrapola o meio em que a série é exibida e busca em sites especializados outros conteúdos sobre ela, notícias de bastidores, fóruns de discussão, *fandom*¹, chegando ao ponto de criar suas próprias narrativas, utilizando os personagens existentes. São os espectadores ávidos.

Estas séries, além de estarem produzindo seguidores apaixonados, têm conseguido conquistar e fidelizar o público com o carisma presente nos anti-heróis, tipos moralmente duvidosos aos quais a cultura americana passou a atribuir alto valor, ao menos é o que aponta o artigo de autoria de Murray Smith para o site *Times Higher Education*, intitulado “Loucos, maus e perigosos de se conhecer: os anti-heróis da TV” (tradução da autora)².

¹ O termo é um neologismo proveniente da era da internet e das redes sociais em que um grupo de pessoas que partilham dos mesmos interesses sobre determinado assunto discutem todos os assuntos relacionados ao seu objeto de interesse. A palavra proveniente do inglês designa o espaço virtual do reino do fã (*fan kingdom*).

² Artigo completo disponível em: <https://www.timeshighereducation.com/features/culture/mad-bad-and-dangerous-to-know-tvs-anti-heroes/2014483.article>.

É possível encontrar leituras acadêmicas que atribuam a grande incidência de anti-heróis na televisão ao contexto pós-moderno, aos ataques de 11/09, porém todos apontam para uma mudança no sujeito que recebe o conteúdo televisivo. Marques afirma que as diferentes épocas em que vivemos requereram novos tipos de heróis, que espelhem a “sombria, desesperançosa e inevitável realidade deste século”, que admite, inclusive, que estes heróis contemporâneos venham “desprovidos das esperadas qualidades heroicas” (MARQUES, 2016: 7).

Para ela:

As séries de televisão do novo milênio expõem a decadência do Sonho Americano, o fracasso e inadequação de esperanças e sonhos em um presente desprovido de tais ilusões. Os homens à frente dessas narrativas são arautos da frustração e insanidade, de doença psíquica e desconexão emocional. Esses personagens [...] estão à beira do colapso, seus monstros internos despertaram para realidades sombrias da contemporaneidade. Sua força reside em demonstrações de poder e crueldade, como eles exercem sua atração através de tiradas inteligentes sem emoção de autoconsciência, usando o público como confidentes de sua visão distorcida, mas frequentemente precisas sobre o mundo (MARQUES, 2016: 9).³

O cinema americano reflete os valores de sua nação, que incentiva a cultura bélica e violenta. Essa experiência acostumou o olhar da população com as imagens e protagonistas violentos, que são capazes de “quebrar um dedo para obter respostas - o que for preciso para o protagonista chegar à justiça” (MITCHEL, 2013).

Considerando o incremento deste campo com a proliferação das TVs e canais *streaming*, os altos investimentos na qualidade da produção, as séries se apresentam como um terreno fértil para o desenvolvimento do anti-herói que elegemos como objeto de estudo deste trabalho que, no contexto televisivo, implica na imprevisibilidade da evolução do seriado, em contraste com os personagens das primeiras experiências televisionadas, mais previsíveis para o público como entende Esquenazi (2010: 94).

3.1. A era de ouro e a eficácia do anti-herói nas séries de TV contemporâneas

³ Texto original: The television series of the new millennium expose the decadence of the American Dream, the failure and inadequacy of hopes and dreams in a present devoid of such illusions. The men at the forefront of these narratives are heralds of frustration and insanity, of psychic illness and emotional disconnection. These characters [...] are on the verge of collapse, their inner monsters awoken to the grim realities of contemporaneity. Their strength lies in demonstrations of power and cruelty as they exert their attraction through clever emotionless tirades of self-centredness and self-awareness, using the audience as confidants of their twisted but often accurate views on the world.

Quando comecei esta pesquisa, encontrei pouco material sobre o anti-herói nos livros de roteiro, mas um vasto mundo de análises em artigos e dissertações de mestrado com diversas abordagens a respeito do crescimento deste personagem nas narrativas televisivas dos últimos anos.

Todavia, até que se chegasse à denominada era de ouro das séries na televisão que assistimos hoje, foram necessárias outras duas etapas que envolveram questões de ordem econômica e social. Cada uma delas, juntamente com os investimentos na tecnologia de distribuição, contribuíram para a introdução de novos conteúdos, visando nichos específicos do mercado.

Para Esquenazi, a primeira era da televisão compreende o domínio de três grandes empresas que reinaram absolutas até os anos 1980: a ABC (American Broadcasting Company), a CBS (Columbia Broadcasting System) e a NBC (National Broadcasting Company). As companhias utilizavam estes espaços da programação como marketing empresarial e financiavam os *TV Shows* com a verba de empresas de vários ramos do mercado. Não era raro batizar os programas seriados com o nome de algumas delas, conforme afirma o autor (ESQUENAZI, 2010: 19).

A televisão existia desde o final da década de 1940 nos Estados Unidos, substituindo paulatinamente o rádio na sala de estar da população. Entretanto, a venda dos aparelhos não era tão intensa no início e, diferentemente, dos nossos dias, as casas só tinham um único televisor. Em geral, as séries permanecem sendo distribuídas em horários específicos na grade de programação das emissoras, tentando conciliar a demanda econômica dos patrocinadores e atingir o maior número do público disponível.

Para que essa estratégia fosse bem sucedida, as emissoras começaram a produzir atrações curtas e variadas, com conteúdos abordando situações do cotidiano do americano e comédias familiares como *I Love Lucy*, produzidas pela CBS entre os anos de 1951 e 1956, um dos grandes sucessos do período.

As narrativas raramente faziam referência às situações anteriores, iniciando e encerrando um arco dentro do mesmo episódio, como destaca Binchini (2017: 5-6). Com o expressivo aumento da quantidade de televisores, em meados dos anos de 1950, estes primeiros produtos televisivos conseguem cativar a fidelidade do público e vão se integrando no dia-a-dia dos americanos, tornando-se, além de um bem econômico, um objeto que passou a integrar sua cultura (ESQUENAZI, 2010: p.48).

Na segunda fase, a televisão passa a testar outros formatos, ocasionando transformações também no modo de produção das séries, que se estende até o início dos anos 1990 e introduz novos formatos de seriados que vão de *Dallas* (CBS, 1978 a 1991) que acompanha a briga de duas famílias rivais por uma parte de uma companhia petrolífera que vê dois de seus membros se apaixonarem e se casarem, uma adaptação de Romeu e Julieta, ou nas inúmeras séries com dois protagonistas como *Miami Vice* (NBC, 1984 a 1990), *Hart to Hart* (ABC, 1979 a 1984), *Moonlighting* (ABC, 1985 a 1989), que viam o gênero policial com maior ou menor responsabilidade.

No período, as três grandes (ABC, NBC e CBS) ainda detém grande poder de produção, além de boa parte da fatia do mercado, todavia é o momento em que acontece o início da descentralização na produção das séries, graças ao desenvolvimento da tecnologia a cabo.

Diferente da primeira fase, os produtores de conteúdo passaram a investir nos interesses de pequenos grupos de espectadores, considerando fatores como idade, classe social, escolaridade, raça, etc. O alvo eram as pessoas que podiam pagar por uma exclusividade na programação. Nele se destaca o incremento trazido pelos canais FOX, HBO e *Showtime* (ESQUENAZI, 2010: p.11).

Algumas séries do período, ainda no intuito de fidelizar o público, e tendo que disputar espaço no mercado com outras redes, criam narrativas que não se encerram em um único episódio, retomando temas abordados em outros capítulos e até de outras temporadas. Essa pequena modificação pôde despertar a curiosidade do espectador em acompanhar a narrativa. Como exemplo, citamos *Twin Peaks*, série criada por Mark Frost e David Lynch, produzido pela rede ABC entre os anos de 1990 e 1991, cujo cerne era a investigação do assassinato de Laura Palmer.

Essas modificações deram as condições necessárias para que vivenciássemos a terceira fase da TV, a partir de 1992, embora Bianchini (2010) entenda que este terceiro momento na televisão seja “um período transitório, em que a introdução das tecnologias de informação e de comunicação” provocaram mudanças na forma como os espectadores se relacionam com o conteúdo gerado e advogue uma quarta fase da TV, iniciada no início dos anos 2000 e que vigora na atualidade, com a tecnologia em *streaming* (BIANCHINI, 2010: 11). Porém ficaremos com a classificação de Esquenazi (2010) e Martin (2013), que subdivide as produções seriadas na televisão três fases, cuja última e atual era se inicia no início dos anos 1990.

A televisão desse período visa estabelecer com a audiência a construção de uma marca significativa, expresso na qualidade e na variedade dos produtos gerados. Para isso, os canais criaram padrões de qualidade técnico e narrativo que se aproximavam bastante do cinema (MANZOTTI, 2014: p. 18), conferindo liberdade criativa aos produtores para oferecer a um público mais exigente um conteúdo diferenciado.

A HBO é um exemplo desta iniciativa que desde os primórdios buscou se destacar quanto ao conteúdo da programação proporcionada aos seus assinantes. O *slogan* “Não é TV. É HBO!”, em português, nos lembrava de que estávamos diante de tamanha qualidade que não poderia ser comparada a uma televisão comum.

Em 1997, ela investe em uma série sobre o cotidiano de uma prisão, *Oz* (1997 a 2003), apresentando protagonistas eminentemente maus, sem possibilidade de redenção, separados do convívio social pelos mais diversos crimes, mostrando a difícil rotina do corredor da morte, da prisão perpétua, de presos comuns e de policiais, tão encarcerados quanto os criminosos que guardavam e não poupou o público de cenas que abordam o sexo, consumo de drogas e extrema violência.

Dois anos depois, ela lançava a série que é usualmente apontada como o primeiro protagonismo de um anti-herói na narrativa seriada. Indicada como a melhor série de todos os tempos pela revista *Rolling Stones*⁴, em 2016, *The Sopranos* (1999 a 2007) apresentou ao mundo Tony Soprano (James Gandolfini), um chefe de família que também liderava a máfia de Nova York, com crises de ansiedade e com problemas para administrar seus dois mundos. Desde que estreou na HBO, a série se tornou grande sucesso e conquistou inúmeros prêmios ao longo das seis temporadas que ficou no ar.

Os espectadores foram apresentados ao personagem do bonachão Tony Soprano, bastante influenciado por Don Vitto Corleone (Marlon Brandon) de *O Poderoso Chefão*⁵, sendo explorado em situações que o apresentavam como o homem comum, vestindo um roupão de banho, empolgado com a chegada de patos silvestres em sua piscina, mas também como o pai de família dedicado aos filhos e preocupado com a mãe, como chefe da máfia que precisava gerenciar os negócios baseados em extorsão, prostituição, lavagem de dinheiro e acerto de contas, conforme se percebe nos *frames* a seguir (figura 2):

⁴ A pesquisa apontou as 100 melhores séries de todos os tempos e *The Sopranos* ficou em primeiro lugar. A lista completa está disponível em <https://www.rollingstone.com/tv/lists/100-greatest-tv-shows-of-all-time-w439520>.

⁵ *The Godfather*, de Francis Ford Coppola, 1972, distribuído pela Paramount Pictures.

Figura 2 - Imagens da série Os Sopranos, da HBO.



Fonte: Internet

Sem aprofundar na complexidade narrativa que a série explora dentro de um único episódio, ou da conexão que os capítulos fazem entre si, devemos atentar para a complexidade que o personagem Tony Soprano oferece aos roteiristas, para que estes consigam explorar inúmeras possibilidades dramático-narrativas apenas alterando o equilíbrio de qualquer de seus universos.

Figura 3 - O personagem Tony Soprano em sessão de terapia.



Fonte: Internet

Para contrabalançar a dupla vida deste personagem e a violência envolvida nas questões da máfia, os criadores da série puseram-no a enfrentar crises de ansiedade e ataques de pânico que o levaram a buscar apoio de uma terapeuta (figura 3) e a tomar fortes medicações para controlar os sintomas causados pelo estresse que os problemas familiares e da máfia traziam para ele. Dar ao personagem problemas de ordem física ou, no caso do Soprano, psíquica, fazem com que ele seja mais palatável ao público.

Ainda que o líder da família Soprano fosse moralmente inviável para protagonizar uma produção televisiva, principalmente pela violência presente em suas ações, ele possuía uma densidade que o humanizava, e isso foi suficiente para cativar o espectador. No entender de Martin, se as emissoras de TV:

fossem dar ouvidos às opiniões convencionais ainda em vigor, esses seriam personagens que os americanos nunca permitiriam entrar em sua sala estar: criaturas infelizes, moralmente incorretas, complicadas e profundamente humanas. Eles se envolviam num jogo sedutor com o espectador, desafiando-o emocionalmente a investir, eventualmente torcer e até amar uma gama de personalidades criminosas [...] (MARTIN, 2014: 21).

Neste sentido, o papel do espectador é fundamental para o sucesso dessas produções que têm privilegiado o protagonismo de anti-heróis, sobretudo pela forma como recebe as ações praticadas por eles, pois independente de sua moral, eles são personagens com que o público simpatiza de alguma forma, qualidade alcançada pelas séries superiores, que conseguem cativar a audiência sem nunca os deixar esquecer as vicissitudes dos personagens.

A invasão destes arquétipos nas produções seriadas norte-americanas instigou artigo do site da BBC, no caderno *Culture* em outubro de 2014, cujo título perguntava: “Por que existem tantos anti-heróis na TV? (tradução da autora)”. O texto assinado por Al Maloney levanta a questão de como o anti-herói havia se tornado um elemento tão importante para as narrativas atuais e questiona como se chegou ao ponto de um “sociopata, assassino e traficante de drogas” protagonizar a série mais aclamada pelo público e crítica da atualidade?

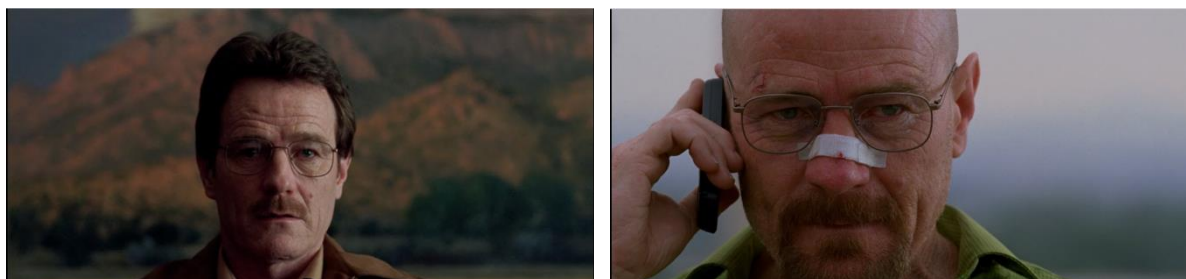
Maloney se referia a *Breaking Bad*, serie criada por Vince Gilligan que foi exibida entre os anos de 2008 e 2013 pelo canal AMC. Os episódios acompanhavam um professor de química que, após descobrir um câncer no estágio III e com o prognóstico de mais dois anos de vida, começa a fabricar metanfetaminas com o objetivo de deixar dinheiro para a família – a mulher grávida e o filho adolescente com paralisia. O personagem passa por uma

transformação ao longo das cinco temporadas de um homem de família para um dos maiores traficantes de drogas.

Outro arquétipo recente das séries de TVs norte-americanas que exemplifica a aceitabilidade dos personagens anti-heroicos junto ao público, com recursos suficientes para manter a longevidade da narrativa e fidelizar a audiência, que também se consagrou como uma das melhores de todos os tempos segundo diversas pesquisas populares é *Breaking Bad*.

Disse anteriormente que a série se tratava dos esforços de um professor de química para deixar sua família financeiramente confortável depois que o câncer o consumir. Para isso, ele começa a fabricar e a vender metanfetaminas com um parceiro, porém as motivações altruístas de Walter White dão lugar à satisfação e poder que o alter ego Heisenberg havia lhe dado, transformando o anti-herói em um vilão no decorrer das cinco temporadas (figura 4).

Figura 4 - Personagem Walter White no episódio piloto e no segundo da quinta temporada.



Fonte: *Netflix*

A construção feita no primeiro episódio apresenta alguém desamparado pelo estado americano na questão da saúde, pois o seguro não cobriria as despesas para o tratamento do câncer, alguém que é humilhado pelos alunos e pelo cunhado no dia do aniversário, e também não recompensado intelectualmente pelo investimento no conhecimento científico de White, ganhador do prêmio Nobel de química.

Todas essas nuances da natureza do personagem foram capazes de convencer o espectador a acompanhar todos os passos da mudança que ele sofre. Para entender o impacto que Walter White causou, utilizamos um trecho na experiência pessoal de Nardi, em artigo apresentado a Revista Livre de Cinema, que analisa a saga dos anti-heróis nas séries de TV. Da sua relação com a série, ele destaca:

A princípio, vários dilemas morais se apresentavam para o personagem e esses eram compreendidos e validados por mim a partir de um raciocínio utilitarista, ou seja, analisava os benefícios e malefícios de sua decisão e qual delas poderia gerar o maior bem para o maior número de pessoas. Especificamente no caso de sua doença,

era compreensível que, ao pensar as consequências de sua morte para a sua família, havia um certo altruísmo em sua decisão (NARDI: 2017: 20).

A relação que a série construiu com o espectador, demonstrado nas palavras de Nardi, fez parte da estratégia do *showrunner*, Vince Gilligan, em estruturar as bases para que primeiramente o público compreendesse as razões de White para as ações na trama, sobretudo pelos caminhos violentos no submundo das drogas e, aos poucos, foi retirando essas motivações altruístas. De acordo com Martin, “a ideia consistia em transformar de maneira convincente um zé ninguém num monstro” (MARTIN, 2013: 331).

Por fim, personagens como Walter White (*Breaking Bad*), Tony Soprano (*The Sopranos*) e Frank e Claire Underwood (*House of Cards*), para citar alguns, testaram e continuam testando os limites do que pode ser mostrado na tela e até onde o espectador pode ir para acompanhar suas ações, sobretudo neste momento em que a forma de consumir filmes e séries foi modificada por veículos como a *Netflix*, *Hulu* e *Amazon*, canais com tecnologia de transmissão *streaming*, em que o espectador tem o controle do quê, quando e como acompanhar as histórias desses personagens.

3.2. A *Netflix*

O funcionamento tanto das TVs abertas como das transmissões a cabo tinha como perfil a imutabilidade da programação. Os consumidores precisavam se adequar ao que era ofertado pelos canais, método conhecido como *broadcasting*, termo oriundo da teoria comunicacional para designar a transmissão da informação de maneira a atingir uma maior fatia do público, sem levar em conta especificidades como classe, raça e sexo. Este formato está presente em todas as formas de compartilhamento de informações como rádio, TV e internet que utilizam a tecnologia *broadcast* para se comunicar.

Com a evolução da TV a cabo e com o incremento promovido pelas demandas mediadas pela internet, o consumidor passou a não mais se prender às grades de canais das emissoras, podendo escolher o que assistir e, sobretudo com as empresas disponibilizando conteúdo exclusivo em suas plataformas, como acontece na *HBO Go*, que deixam o conteúdo para acesso irrestrito aos seus assinantes, ou mesmo criando conteúdo exclusivo para a plataforma *streaming*, como o que a Globo vêm fazendo com o *Globo Play*.

A *Netflix* começou seus trabalhos como uma locadora, em que os consumidores solicitavam o filme e recebiam pelos correios, no ano de 1997, sob a direção de Reed Hastings e Marc Randolph. No ano seguinte, registraram o domínio www.netflix.com. De acordo com a linha do tempo disponível no site da empresa, em 1999 era possível alugar filmes ilimitados por uma pequena quantia paga mensalmente.

Em 2007, influenciada pelo sucesso do *Youtube* e com o aumento do compartilhamento ilegal de conteúdo via *torrent*, a empresa remaneja suas atividades exclusivamente para a internet. Adquire os direitos sobre filmes e séries e forma um catálogo com mais de 1000 títulos e deixa à disposição dos consumidores que podem acessar de um computador conectado a internet.

Com pouco tempo no mercado, a *Netflix* atingiu a importante marca de mais de 125 milhões de assinantes e de estar presente em 190 países, como divulgado no site da empresa, conquistando espaço entre o público ao oferecer uma grande quantidade de filmes e seriados de sucesso, além de produções originais em catálogo, cobrando baixo preço pelo serviço prestado. Este sucesso pode ser atribuído ao massivo investimento que a empresa faz para conhecer os gostos pessoais de seus clientes quando, ainda nos anos 2000, utilizou um sistema personalizado de recomendações para antever suas preferências. Este processo de busca que leva em consideração as especificidades dos consumidores nos aspectos sociais, políticos e econômicos é conhecido na comunicação como *narrowcasting*.

Quem tem uma conta da empresa entende bem como acontece essa abordagem, pois, ao contratar o serviço, indicamos séries, filmes e gênero que mais gostamos. Ao *logar* na conta criada, aparecem na tela inicial sugestões relativas aquilo que escolhemos como gosto pessoal. A partir daí, tudo o que clicamos ou assistimos tornam-se dados que serão considerados e decodificados por algoritmos para manter sempre atualizadas as recomendações aos membros.

Em 2011, a *Netflix* investe na produção de conteúdo original para o canal, porém é no ano de 2013 que a empresa quebra paradigmas com a adaptação de uma minissérie anteriormente produzida pela BBC, nos anos 1990, inspirada em um *best-seller* inglês, denominada *House of Cards*. O drama sobre um político inescrupuloso que cava a presidência dos Estados Unidos com meios obscuros e reprováveis.

Entretanto, o mais curioso da pesquisa foi descobrir por que a *Netflix* decidiu apostar em uma história cujo pano de fundo era a política americana? Afirmo que a empresa investia

no desenvolvimento de algoritmos que pudessem antever o gosto do espectador e até promoveu um concurso cultural que premiou com US\$ 1 milhão quem conseguisse desenvolver o melhor *software*, ação que a *Netflix* ainda mantém, com vistas a estar sempre à frente de suas concorrentes.

A empresa utilizou a metodologia de pesquisa em banco de dados através do *Big Data*⁶, um sistema que permitiu mapear e estudar dados sobre as preferências dos espectadores, que incluíam os horários em que mais assistiam ao canal, diretores e atores mais buscados, quantidade de horas investidas, de maneira a prever as preferências do público e, literalmente, oferecer o que eles desejassem.

Diversos olhares foram postos nesta coleta de dados, revelando que o público se interessaria por uma história de natureza política, interpretados por atores familiares e empáticos ao público, com personagens fortes, principalmente os femininos, dirigidos por nomes consagrados no cinema. Tudo isso criava o cenário ideal para que a empresa investisse na adaptação.

House of Cards estreou em 2013 como um grande sucesso no mundo todo, sendo a primeira produção original do canal *streaming* a concorrer a prêmios tradicionais voltados para a televisão aberta e a cabo, como o Emmy e o Globo de Ouro, a ter atores indicados por vários anos consecutivos aos principais prêmios para a categoria, além de conquistar prêmios técnicos como fotografia e som.

A história começa com a compra dos direitos de adaptação dos livros de Michael Dobbs pela produtora independente *Media Rights Capital*, que chegou a procurar canais como a HBO para a produção, entretanto a *Netflix* se adiantou e fechou o contrato com a produtora, oferecendo a garantia de duas temporadas, além de liberdade criativa completa.

Nomes que foram apontados na pesquisa do *Big Data* como os mais buscados, como o do diretor David Fincher, que se juntou a equipe como produtor executivo e como diretor dos dois primeiros episódios, e do ator Kevin Spacey que, além de assumir o protagonismo da série no papel do shakespeariano Frank Underwood, assina ao lado de outros nomes a produção executiva.

⁶ De acordo com o site Marketing por Dados, o *Big Data* é um conceito que descreve o grande volume de dados estruturados e não estruturados que são gerados a cada segundo. Ele não é o único sistema de análise de dados, mas o diferencial do programa é a possibilidade de cruzamento de dados por diversas fontes, o que pode dar resultados mais precisos. Disponível em: <http://marketingpordados.com/analise-de-dados/o-que-e-big-data-%F0%9F%A4%96/>. Acesso em: 03/05/2018.

O roteirista e *showrunner* Beau Willimon finaliza o episódio piloto e outros atores consagrados no cinema são confirmados, com destaque para Robin Wright no papel da esposa de Frank, Claire Underwood. Ao final, a empresa lançou de uma única vez todos os 13 episódios da primeira temporada, prática repetida em outros conteúdos da empresa, sejam eles originais ou não, incentivando seus assinantes a maratonar a série no menor tempo possível, ainda mais se considerarmos o pouco tempo de decisão que a *Netflix* dá ao espectador entre continuar ou não assistindo à série, em geral apenas 10 segundos antes de iniciar o próximo capítulo.

Este novo formato de distribuição mudou completamente a forma como o espectador recebe e se relaciona com esses conteúdos, incentivando seus assinantes a maratonar estas séries no menor tempo possível, aliás, *House of Cards* é uma das 20 séries mais maratonadas nos Estados Unidos, de acordo com dados divulgados pela *Netflix* em seu portal, em outubro de 2017. Foram muitos os que acompanharam em um único dia a trama encabeçada pelo casal Underwood até a Casa Branca.

De maneira semelhante às séries citadas anteriormente, estes personagens são moralmente falhos e tentam equilibrar seus interesses pessoais com a ambição pelo poder e a relação de parceria do casal de anti-heróis que no decorrer das temporadas vai se equilibrando no protagonismo da narrativa, conforme veremos no próximo capítulo.

4. *HOUSE OF CARDS*

Vimos no capítulo anterior que nesta terceira fase da televisão americana, há um predomínio de personagens que são tipos diferentes de heróis, que têm se estabelecido no protagonismo das séries em razão de oferecer maiores possibilidades dramáticas aos seus criadores e roteiristas. Eles conseguem prolongar a narrativa por algumas temporadas graças à capacidade de tomarem atitudes que surpreendem o espectador de forma convincente.

Neste capítulo, dedico-me a analisar o anti-heroísmo dos protagonistas da série *House of Cards*, da *Netflix*. Ambos têm características que alguns gostariam de ter e defeitos que a maioria reprovava veementemente. As diferentes interpretações que o espectador pode ter a respeito dos anti-heróis é, para mim, a mais interessante característica encontrada neles. Na última parte deste trabalho analiso também os recursos narrativos utilizados por Frank Underwood e a ascensão de Claire ao protagonismo na trama.

Personagens como Frank e Claire Underwood têm atração pelo poder e pela possibilidade de exercer algum tipo de controle sobre os outros ou sobre suas próprias vidas. Isso é importante destacar, tendo em vista que esses novos modelos de protagonistas que predominam nas séries do século XXI confrontam o paradigma do herói que reinou por bastante tempo no cinema e na TV, conforme o entendimento de Marques:

[...] esses novos protagonistas estão lutando com sua identidade, com a presença ou ausência da humanidade em suas personalidades. A indefinição de limites precisos entre o que faz um herói e um vilão abre espaço para personagens complexos que são um pouco de ambos, inegavelmente vilões por seus traços psicológicos distorcidos, senso de identidade e, quase sempre, personalidades limítrofes, bem como uma moralidade duvidosa, mas no centro da narrativa, tomando o lugar do protagonista³¹ (tradução da autora. 2016: 14).

Baranita (2015) diz que a construção do anti-herói pode ser reforçada por outros recursos, por exemplo, na narrativa ou na montagem, e são utilizados para criar a relação com o espectador. No caso da série, acredito que a forma como Frank Underwood é construído cumpre a função de prender a atenção do público e gerar a curiosidade em saber até onde irão as ações dele por *justiça* e *vingança*, entretanto ressalto que estes e outros conceitos devem

³¹ Texto original: “these new protagonists are struggling with their identity, with the presence or absence of humanity in their personalities. The blurring lines between what makes a hero and a villain make room for complex characters who are a bit of both, undeniably villains for their twisted psychological traits, sense of self and often borderline personalities, as well as a dubious morality, but at the centre of the narrative, taking the protagonist’s place”.

ser avaliados em função do quadro de valores traçados pela narrativa e não pelos valores pessoais do espectador, que certamente irão diferir do que é visto em tela, mas que funcionam para a história contada.

A produção seriada americana que traz este tipo de protagonismo costuma jogar com as emoções do espectador entre momentos de aproximação e repulsa, apresentando personagens moralmente reprováveis postos em situações que tentam justificar suas ações na trama. Para Comparato:

Normalmente existe uma série de pontos de identificação, que só se percebem quando intervém a emoção: no momento em que nos damos conta de que o problema que a personagem enfrenta também poderia ser o nosso. Isso faz com que o espectador diga “*se eu fosse ele, não faria aquilo*”. Todo conflito possui, por mais absurdas que pareçam as premissas, um ponto em comum – de identificação – com a plateia (COMPARATO, 2000: 150).

É o que pude identificar em Tony Soprano e suas crises de consciência causadas pelo desequilíbrio entre trabalho e família; em House e seu total desprezo por pacientes, equipe e figuras que representam autoridade, mas que se empenhava no diagnóstico e, quase sempre, na cura; em Dexter, *serial killer*, que escolhia como vítimas outros com o mesmo distúrbio; em Walter White que justifica seus atos criminosos em função do bem-estar de sua família. Na narrativa, todos eles têm motivos para ganhar a compreensão do público pelos atos que praticam.

Não é diferente com Frank e Claire Underwood que têm razões narrativas para o modo como agem, porque são postos no dilema entre viver ou morrer politicamente, ou na melhor definição de Frank, “caçar ou ser caçado” (Capítulo 14, 2014). É uma série que descortina o darwinismo político em que somente o mais forte poderá sobreviver e fica a critério do público o julgamento de cada passo, que não tem ficado indiferente ao intrigante jogo político vivido pelo casal protagonista e espera ver qual o limite e o fim destes personagens.

4.1. Bastidores da primeira temporada

Levando em consideração que nem todos tiveram acesso à série, farei uma apresentação da primeira temporada deste drama contemporâneo, que revela o que acontece nos bastidores da política americana, bem como apresenta seus “jogadores”, a partir das

negociações entre partidos, troca de favores, favorecimentos e apadrinhamentos por conveniência, tornando concreto aquilo que muitos de nós imaginávamos que ocorresse “por debaixo dos panos”.

A versão de *House of Cards*, tanto a da BBC quanto para a *Netflix*, é uma adaptação da trilogia de romances escritas por Michael Dobbs, ex-deputado e conselheiro da primeira-ministra britânica Margareth Thatcher. O primeiro livro teria sido escrito após o autor ter sido repreendido por ela. As duas outras temporadas da versão britânica receberam os nomes dos outros dois livros de Dobbs: *To Play the King* (1993) e *The Final Cut* (1995).

A versão da BBC para *House of Cards* (1990) está disposta em doze episódios, distribuídos ao longo das três temporadas, e foi protagonizada pelo ator escocês Ian Richardson no papel do líder do partido conservador, Francis Urquhart, personagem com maior desenvolvimento na série, que tinha em sua esposa, Elisabeth, uma cúmplice menos eficaz e com menor protagonismo que a Claire da versão americana, que servia em alguns momentos para impulsionar aquele Francis a enfrentar os que haviam se levantado contra ele.

A trama da BBC segue a personagem na escalada do poder, a partir de um mesmo ponto de virada. A negação do cargo que lhe havia sido prometido estimula Urquhart a chegar ao grau máximo de poder político britânico: a posição de Primeiro-Ministro, utilizando recursos como mentira, manipulação e assassinato. O fim deste personagem é morrer a mando de sua esposa, Elisabeth, no final da terceira temporada.

Para a *Netflix* a adaptação foi desenvolvida por Beau Willimon, *showrunner* responsável por transpor o contexto do parlamento britânico para o congresso americano do século XXI. Sob a condução de Francis J. Underwood (Kevin Spacey), ou simplesmente “Frank”, o corregedor e líder do partido democrata que, graças aos seus conhecimentos e influência adquiridos ao longo de vinte e dois anos de trabalho no Congresso, ajuda a eleger o presidente Garrett Walker (Michael Gill). Em retribuição, ele espera ser nomeado ao cargo de Chefe de Estado³².

Entretanto, o presidente eleito volta atrás em sua promessa e resolve deixar Frank na mesma posição, pois lá esse seria mais útil ao seu governo. Ainda pede que o congressista auxilie o secretário de educação com um ambicioso projeto de reforma para os primeiros cem dias de mandato. A partir desta ação, apoiado por Claire (Robin Wright) e seu braço direito

³² Essa função no sistema político americano corresponde, guardadas as devidas proporções, ao ministério das relações exteriores no Brasil. É um dos cargos de maior posição por lidar com assuntos externos.

Doug (Michael Kelly), Frank dá início ao plano que, a longo prazo, visa à presidência dos Estados Unidos.

Frank é muito cuidadoso nos seus movimentos e procura não se envolver diretamente nas armações. Para isso, ele se alia a jornalista Zoe Barnes (Kate Mara), com quem mantém um relacionamento profissional e sexual, em um esquema de vazamento de notícias que vai minando as escolhas de Walker para cargos fundamentais, em que Frank aproveita para colocar pessoas de sua confiança no lugar, ao mesmo tempo em que constrói para o presidente uma imagem de confiabilidade e apoio tomando a frente da reforma educacional prometida por Garrett.

Ele precisava de um “bode expiatório” para se afastar de qualquer suspeita de participação direta com os vazamentos de informação que dominam a primeira temporada. No mesmo período acontece a prisão do deputado Peter Russo (Corey Stoll). Doug toma conhecimento do ocorrido e, a mando de Frank, consegue soltar o político sem que haja registros, em troca, Frank requer dele “absoluta e inquestionável lealdade” (Capítulo 1).

Peter é usado para divulgar um editorial com conteúdo xenófobo atribuído a Michel Kern (Kevin Kilner), que havia sido nomeado para o cargo prometido a Frank. A publicação o afasta da Secretaria de Estado e Frank faz novamente um jogo político para colocar Catherine Durant (Jayne Atkinson) na função, uma forte opositora da campanha de Garrett, com quem havia feito uma aliança política.

Depois se engaja em uma campanha de Russo, com a ajuda de Claire, à candidatura ao governo da Pensilvânia, quando, de fato, seu plano era usar os vícios em drogas, álcool e prostituição de Russo para desmoralizá-lo publicamente, criando uma situação que praticamente obrigava o vice-presidente, Jim Matthews (Dan Ziskie), a concorrer ao cargo sob pena de eles perderem números nas Casas do Congresso nas próximas eleições. Evidentemente que a intenção de Frank era liberar o caminho para a vice-presidência.

Mas a sua nomeação não está assegurada e ele é mandado pelo próprio Garrett, de quem conseguiu grande aproximação pela aprovação bem-sucedida da reforma educacional para escrutinar o empresário Raymond Tusk (Gerald McRaney). Durante os dias que passa na companhia do evasivo Tusk, Frank descobre que partira dele a decisão de não nomeá-lo como Secretário de Estado, pois ele e o presidente tinham uma amizade de anos. Uma nova situação de engodo em que a personagem é envolvida, que demonstra que neste jogo de interesses pelo poder há outros iguais a ele.

Na série *House of Cards* existem muitos personagens ambíguos e egoístas, que desejam tirar vantagem de tudo e de todos. Tusk é um deles. Ele propõe que Frank, ao assumir o cargo de vice-presidente, trabalhe *para* favorecer seus interesses empresariais, principalmente as questões relativas à energia nuclear, área explorada por Tusk, porém Frank recusa a oferta, alegando ter atuado tempo demais com a podridão dos bastidores políticos. Diante da rejeição, o empresário propõe trabalhar *com* Frank e faz a indicação de seu nome para o cargo. Ao final do 13º episódio, Frank assume a vice-presidência. Esse é o arco narrativo da personagem na primeira temporada.

No que diz respeito a Claire, sabemos logo de início que a relação dos dois não se limita a do casamento. Eles são parceiros e o que acontece a ele afeta diretamente sua vida. Ela também contava com a nomeação de Frank e de uma doação vultosa para sua ONG pela SamCorp, conglomerado responsável por boa parte dos lobbyies da série. Essa doação ampliaria as estruturas da *Clean Water Initiative*, que ela fundou há mais de 10 anos. Entretanto, a não nomeação como Secretário de Estado, a obriga a reestruturar sua direção e a ter de demitir muitos funcionários.

Claire, dramaticamente, funciona como um catalizador para Frank em muitos momentos da série, instigando-o a pensar em uma solução para os problemas que surgem. No Capítulo 1³³, ele chega em casa depois de sumir por nove horas. Ela está irritada com o que considera traição e mais ainda com o isolamento do marido por tantas horas. Em uma passagem da conversa, em que ele se desculpa por não ter conseguido encontrar uma saída antes de retornar, ela simplesmente recusa receber um pedido desta natureza de alguém que jamais havia se desculpado. Essa e outras atuações foram destacadas por uma publicação do site *House of Cards Brasil*, em 2017, intitulada “11 vezes que você deveria ter prestado mais atenção na Claire de *House of Cards*³⁴”.

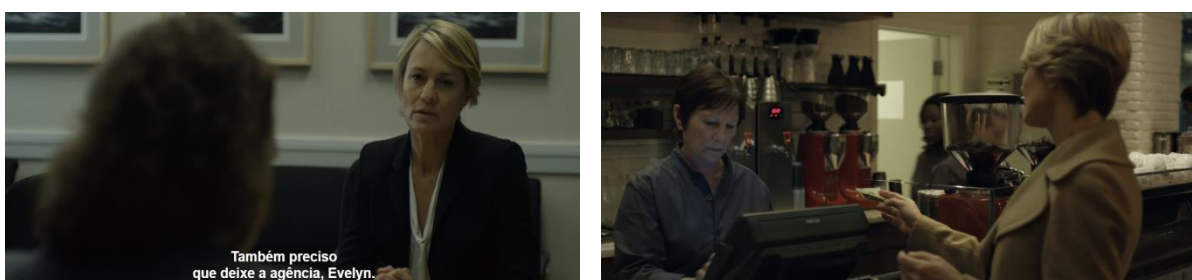
Ela sabe do caso que ele mantém com Zoe porque, a princípio, eles não guardam segredos um do outro. Claire também ajuda a escrever o projeto de lei de exploração sustentável da bacia de um rio para a campanha de Peter Russo, dedicando seu tempo e equipe da ONG. Ela está disposta a colaborar com os planos arquitetados pelo marido, demonstrando que ambos são semelhantes em ambição e desejos de poder.

³³ Os episódios são nomeados em capítulos sequenciais do 1 ao 65, respectivamente primeiro episódio da primeira temporada e último episódio da quinta.

³⁴ Disponível em: <https://houseofcardsbrasil.wordpress.com/2017/06/17/11-vezes-em-que-voce-deveria-ter-prestado-mais-atencao-na-claire-em-house-of-cards/>. Acesso em: 11/06/2018.

Por outro lado, Claire é posta em situações que contrastam com a agressividade de Frank. Por exemplo, ela acaba demitindo sua mais antiga funcionária, Evelyn (Maryann Plunkett), uma mulher de quase 60 anos, porque esta divergia de Claire a respeito das demissões na ONG. No mesmo episódio (Capítulo 2, 2013), Claire está em uma cafeteria com o dinheiro para o pagamento e fica com a mão estendida por um tempo porque a atendente, uma mulher mais velha, não consegue fazer os procedimentos na moderna caixa registradora e acaba sendo substituída por uma mulher mais jovem. Fica bastante clara a intenção de coloca-la em uma posição de reflexão de sua decisão anterior (figura 5).

Figura 5 - Frames do Capítulo 2, da primeira temporada de *House Of Cards*.



Fonte: *Netflix*.

Outro momento ainda na primeira temporada ocorre quando ela, correndo por um cemitério, é chamada atenção por uma mulher mais velha, afirmando ser desrespeitoso correr em um lugar como aquele. Diante da reprimenda Claire recua. Aliás, questões relacionadas à idade ou ao fato de ser mulher são os principais ataques que esta personagem sofre ao longo da série, seja quando é acometida pelas ondas de calor da menopausa ou quando tem que justificar a ausência de filhos em entrevistas para a imprensa. Momentos estes que servem para gerar empatia do espectador com ela.

Como casal, eles são imbatíveis, porque cercam suas “presas” por todos os lados ou mesmo quando bancam o *good cop/bad cop*³⁵ com eles. Assim aconteceu com Walker e Patricia (Joanna Going), com o presidente Petrov (Lars Mikkelsen) e a secretária Durant, para citar alguns. Até criam um código com a audiência para alertá-los que uma próxima etapa está por vir. Conversas na janela, dividindo cigarros preocupações e planos, conforme vemos na

³⁵ Bancar o bom e o mau policial é uma técnica de interrogatório bastante popular na polícia e na televisão. É comum encontrar em programas investigativos referência a esta técnica em que um da dupla age de forma mais incisiva, provocando o sujeito a admitir a culpa. Depois o outro da dupla chega e busca estabelecer uma relação de amizade ou de compreensão a respeito do acusado, frisando que é melhor colaborar com a justiça para ter qualquer pena reduzida. No caso da série, Frank toma o primeiro papel, enquanto Claire chega mais polida e educada, oferecendo apoio, quando, de fato, ambos trabalham para o mesmo fim.

imagem abaixo, se tornam familiares até mesmo quando o casal consegue chegar à Casa Branca, na terceira temporada. Essas sequências transmitem maior intimidade entre o casal do que cenas de carícias trocadas entre eles em outros momentos da trama (figura 6).

Figura 6 - Frame do Capítulo 4, da primeira temporada de *House of Cards*.



Fonte: *Netflix*.

Todavia, o principal acontecimento do arco dramático da personagem na primeira temporada ocorre quando ela está com dificuldades de retirar alguns equipamentos da ONG que ficaram presos no Sudão (Capítulo 9, 2013). Na série, os Estados Unidos estavam passando por um momento conturbado com esse país. Ela recorre a Frank para que ele intervenha junto à Secretária de Estado e sua aliada, Catherine Durant, e até chega a falar pessoalmente com ela, sem sucesso.

Diante de todas as recusas, pede novamente a Frank para mediar a questão com o apoio da SamCorp, oferecido pelo lobista Remy Danton (Mahershala Ali). Já havíamos visto Frank ameaçar e ser violento anteriormente, porém jamais com Claire. Ele nega de forma bastante agressiva, afirmando não querer se submeter à troca de favores com Remy e, depois de tudo, pede que ela convença dois deputados da sustentabilidade do projeto de Russo para que o mesmo seja aprovado. É o primeiro momento em que as metas de ambos divergem, artifício que será utilizado em outros momentos da série.

Claire, sem o conhecimento de Frank, procura Remy para ajuda-la com a liberação dos equipamentos. Em troca, ele pede para que o projeto de Russo não passe na votação. Ao invés de convencer os deputados da aprovação ordenada por Frank, ela deliberadamente sacrifica o próprio projeto e, conseqüentemente, o marido, para que seu objetivo – a retirada dos equipamentos do Sudão – fosse alcançado.

Não obstante, seguindo leis físicas, cada ação do casal protagonista gera uma reação contrária de mesma intensidade que representa as ameaças aos seus planos, em que eles deverão utilizar todas as habilidades para se livrar da culpa e prosseguir com seu legado rumo ao poder. Situações estas que impulsionarão para o desenvolvimento de outras quatro temporadas da série, que chega em 2018 ao seu sexto e último ano, fim antecipado após denúncias de abuso sexual³⁶ cometido pelo ator/produtor Kevin Spacey.

4.2. Os personagens

A forma como vemos a personagem pela primeira vez diz muito sobre ela e seu papel na trama. Sua entrada na história deve ficar marcada na memória do espectador, pois desse encontro dependerá a conquista da empatia pelo público. De acordo com Vogler:

A primeira ação da personagem é uma magnífica oportunidade para informar uma porção de coisas sobre sua atitude, estado emocional, contexto, forças e problemas. A primeira ação deve ser um modelo da atitude característica do herói e dos futuros problemas e soluções que dela resultam. O primeiro comportamento que vemos deve ser característico, deve definir e revelar a personagem, a não ser que se queira, expressamente, iludir a plateia e esconder a verdadeira natureza dele (2005: 98).

Vimos que a personalidade do anti-herói pode ser construída por vários recursos narrativos, mas que o principal de tudo isso é o modo como o espectador se ligará a ele, considerando suas qualidades e virtudes. O mais importante é a relação que o protagonista anti-heroico desenvolve com o público.

Frank é bastante claro desde o princípio sobre suas personalidades e intenções. Já Claire passa por um processo de ascendência: de coadjuvante do marido a protagonista. Certamente, cabe ao roteirista definir a forma como o veremos pela primeira vez e consideramos a forma como os personagens Frank e Claire Underwood aparecem muito importantes para demonstrar seu caráter.

³⁶ No final de 2017, uma onda de denúncia de abuso sexual envolvendo nomes poderosos em Hollywood começou a ser noticiado pela imprensa. O nome de Kevin Spacey foi ligado ao abuso de diversos rapazes. O primeiro deles foi o ator Anthony Rapp que afirmou que Spacey tentou coagi-lo a praticar atividades sexuais quando ele tinha apenas 14 anos. Depois disso somaram-se diversas acusações, inclusive, de oito colegas de produção do seriado. Informações disponíveis no site G1 (<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/kevin-spacey-e-alvo-de-nova-denuncia-de-assedio-sexual.ghtml>). Acesso em: 09/06/2018.

Certamente não são todas as informações que estarão disponíveis para o espectador neste primeiro encontro. No caso de Frank e Claire, parte de sua biografia estará diluída ao longo das temporadas, mas os primeiros contatos nos revelam a intenção do autor em provocar incômodo com os atos moralmente reprováveis, mas, além disto, transfere ao espectador a responsabilidade pela aprovação ou reprovação destes atos.

4.2.1. Frank Underwood

A personagem representa o sonho americano que deu certo. Filho único de um pobre, bêbado e violento fazendeiro de pêssegos da cidade de Gaffney, Carolina do Sul, e de uma arrumadeira que só conseguia empregos por ser branca, mas que frequentemente furtava objetos de seus patrões, Frank construiu com as próprias mãos sua posição na política. Conquistou meritória educação ao conseguir uma bolsa de estudos na tradicional escola militar *The Sentinel*, estudou direito em *Havard* e se casou com uma rica texana de Dallas, cujo pai foi responsável por financiar sua primeira campanha.

Willimon, o *showrunner*, disse em uma entrevista para o site *Town & Country*³⁷ que Francis é “alguém que te surpreende com momentos de humanidade, porque ele é amoral a princípio, de forma descarada. Ele é alguém que começa como um sociopata e termina como um espectro” (tradução da autora). Um personagem que consegue se desenvolver desta forma é muito efetivo para uma narrativa longa como a de *House of Cards*, que mantém a fidelidade da audiência após cinco temporadas.

Como entender o fascínio que a personagem causa no público a ponto de ter mais aceitação que o real presidente Barack Obama no mesmo período? Segundo pesquisa realizada do site *Polling Reuters*³⁸, em março de 2015, Frank Underwood teria 58.4% de aprovação contra 46% de Obama, caso fosse de fato o presidente americano, mesmo depois de ter mentido, manipulado, armado e matado nas duas primeiras temporadas da série.

De fato, as atitudes de Frank tendem a pesar mais para um lado de vilania e amoralidade em muitos aspectos, e, vez por outra, somos apresentados aos outros elementos

³⁷ Entrevista completa disponível em <https://www.townandcountrymag.com/leisure/arts-and-culture/reviews/a990/beau-willimon-house-of-cards-interview/>. Acesso em: 08/05/2018.

³⁸ Pesquisa completa disponível em: http://polling.reuters.com/#!response/TM496Y15_3/type/smallest/dates/20150306-20150320/collapsed/true. Acesso em: 08/05/2018.

de sua personalidade que visam amenizar sua imagem, colocando-o em contextos de fragilidade, insegurança, humanidade e até mesmo sacrifício, ainda que alguns destes escondam algum interesse.

E sua apresentação é muito rica para construir a relação com o espectador. Tudo acontece na sequência que vai da primeira cena, que descrevemos em seguida, até o ponto de virada da série. Ouvimos uma batida de carro e os gemidos de um cachorro logo em seguida. Frank, na casa dos cinquenta e cinco anos, abre a porta para ver o que havia acontecido. Encontra um segurança, que lhe informa que o cachorro da família vizinha havia sido atropelado. Os dois se aproximam do animal e Frank afirma que não há possibilidades de ele sobreviver. Pede ao segurança para avisar os donos sobre o ocorrido e, estando sozinho, inicia um monólogo com a audiência que vai se tornar sua marca registrada.

Frank: Há dois tipos de dor. A dor que nos torna fortes e a dor inútil, a que se reduz a sofrimento. (olhando para o público) Eu não tenho paciência com inutilidade (começa a estrangular o cachorro). Momentos como esse exigem que alguém aja, que faça o desagradável, o necessário (aqui, não se ouve mais os gemidos do animal, seguido de longa pausa). Pronto. A dor parou (Capítulo 1, 1ª temporada).

Logo nesses poucos minutos da abertura o espectador entende que ele é pragmático³⁹, decidido, aquele de quem se espera a ação, assumindo-se como principal personagem da série. O compartilhar de seus pensamentos será fundamental para sabermos suas emoções a respeito das coisas que o cercam e para capturar a cumplicidade do espectador neste e nas ações que se sucederão, pois, a conexão foi estabelecida no monólogo que o apresenta. Esse método também servirá para questionar a moralidade de quem acompanha a série, como afirmamos acima (figura 7).

³⁹ O pragmatismo é uma doutrina filosófica que acredita no valor prático das coisas, sem rodeios, porém com metas bem definidas. A pessoa que se orienta por esta corrente busca resolver seus problemas de forma prática, considerando mais a solução que o obstáculo.

Figura 7 - Frame do Capítulo 1, primeira temporada de *House of Cards*.



Fonte: *Netflix*.

Ambos estão arrumados para a festa de fim de ano do presidente eleito, Garrett Walker, a quem Frank havia ajudado na campanha como ele nos informa na conversa com Linda (Sakina Jaffrey), e também graças a sua forte influência no Congresso americano, posição que construiu ao longo dos vinte e dois anos de carreira política. De fato, cabe a Frank a tarefa de nos apresentar o universo de *House of Cards*, incluindo a si próprio, e dos personagens que são importantes para os desdobramentos da primeira temporada, conforme imagem abaixo (figura 8).

Figura 8 - Frame do Capítulo 1, da primeira temporada de *House of Cards*.



Fonte: *Netflix*.

Como corregedor, Frank tem que lidar com a “mesquinharia e lassidão” (Capítulo 1, 2013). Ele se descreve como um encanador que precisa limpar os canos do Congresso e fazer toda a sujeira fluir esgoto abaixo, mas a aposta em Garrett e a nomeação como Secretário de Estado mudaria as perspectivas políticas para ele.

Essa parte introdutória da série, além de fazer a apresentação dos personagens importantes, também serve para construir a força que Frank tem na trama, uma vez que essa função de “apresentador” lhe dá a chancela de respeito que a personagem construiu e, de certa forma, promove um perfeito contraste no momento em que é “traído” por aqueles sobre quem aparenta ter total controle.

A personagem recorre a uma técnica bastante utilizada no cinema para manter a relação com o espectador através de uma experiência teatral conhecida como quebra da quarta parede. Este recurso, já bastante explorado, acontece quando a personagem rompe as barreiras da transparência e se dirige diretamente ao público, literalmente olhando e falando com/para a câmera.

A conversa de Frank com o público tem duas finalidades: declarar seus pensamentos e ganhar a cumplicidade do espectador, atribuindo a este a responsabilidade pelo julgamento dos atos por ele praticados. Em muitos momentos, este recurso é usado para que ele justifique suas atitudes para o espectador. Yann Rodrigues, que escreve para o blog⁴⁰ da série no Brasil, entende que:

Através do recurso da quarta parede, não temos um protagonista recluso à história. Ele interage conosco. Quando Frank fala conosco, não é como um paciente em terapia, precisando de ouvidos com quem falar para resolver seus conflitos. Frank sabe o que fará, por que fará, e quer que você o acompanhe. Então ele joga o conflito para você (e para mim). Conosco fica o desconforto de torcer por ele sabendo que não é o correto. O conflito interno está em nós, espectadoras e espectadores (2016).

Michael Dobbs, o autor dos livros, claramente se inspirou em personagens shakespearianas para elaborar Frank. A apresentação teatral que ele faz durante a festa tem dupla funcionalidade: serve para demonstrar domínio sobre o ambiente político americano e para exprimir a certeza de que o trabalho nos esgotos da política finalmente daria lugar a outros contextos com maior reconhecimento. Essa construção de controle que a personagem

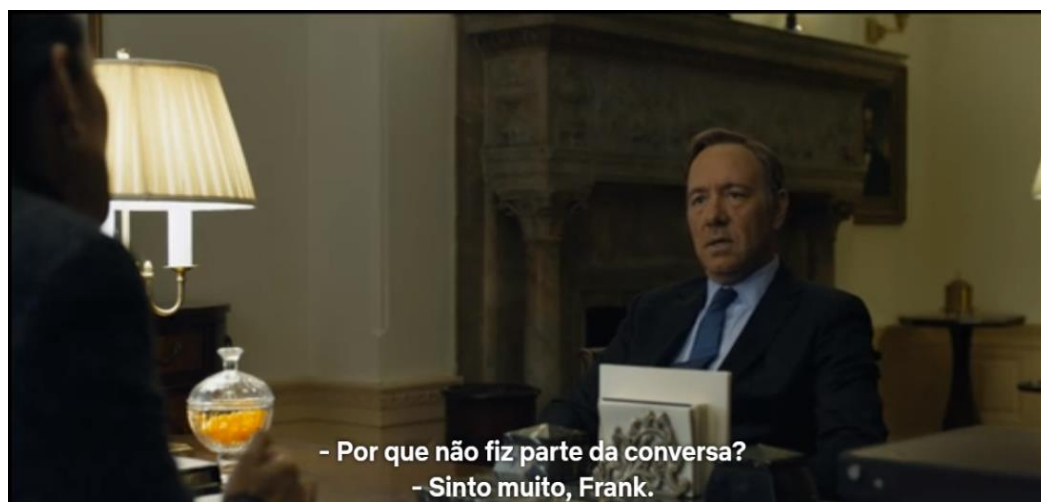
⁴⁰ Blog de House of Cards Brasil. Post realizado em 26 de maio de 2016. Íntegra disponível em: <https://houseofcardsbrasil.wordpress.com/2016/05/28/atras-das-cartas-conflito-o-combustivel-da-historia/>. Acesso em: 11/06/2018.

demonstra irá contrastar com a quebra da promessa feita pelo presidente eleito em torná-lo secretário de estado.

A construção de um homem forte, dominante e, até mesmo, arrogante é essencial para o momento em que Frank se depara com o *limiar* de sua história: a negação do cargo prometido. Isso acontece quando Frank encontra Linda, a chefe de gabinete do presidente eleito, um dia depois da festa. Ele, confiante da nomeação, chega a preparar uma plataforma para sua gestão. Contudo, a expressão em seu rosto é completamente diversa da que havíamos visto até então, de um homem cheio e certo de si. A partir desse encontro com a *guardiã do limiar*, Linda, iniciar-se-á um jogo de ação e reação que conduzirá os personagens ao longo da temporada.

Durante a conversa com Linda, quando ele recebe a notícia da não nomeação, Frank dispara: “A natureza da promessa, Linda, é que elas são imunes a circunstâncias alteradas” (Capítulo 1, 2013). Essa sequência é importante para revelar que a personagem, ainda que tenha práticas reprováveis, apresenta um código moral que dá importância para a palavra empenhada e, principalmente, para honrar os compromissos assumidos (figura 9).

Figura 9 - Frame do Capítulo 1, da primeira temporada, quando Frank recebe a notícia que não será nomeado Secretário de Estado.



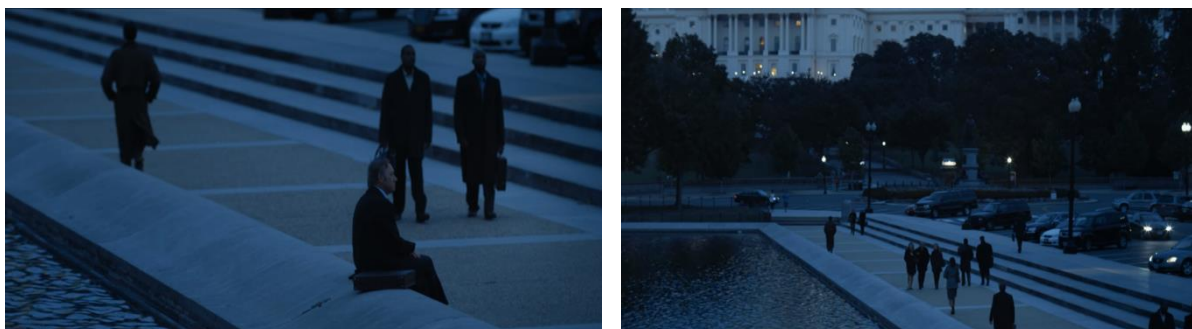
Fonte: Netflix.

Ele não estava preparado para o descumprimento da palavra pelo presidente eleito, que o motiva a por em prática um plano para assumir não mais o cargo de secretário de estado,

mas agora a vice-presidência e, futuramente, a presidência dos Estados Unidos da América, algo que talvez estivesse nos seus projetos políticos, mas não naquele momento.

Entretanto, o golpe havia sido duro demais pra Frank e ele fica acuado. Ele precisa se isolar de tudo para encontrar uma solução. Ele agora é mais um no meio dos engravatados de Washington D.C. em um grande plano geral, como demonstram as imagens abaixo (Figura 10):

Figura 10 - Frames do Capítulo 1, da primeira temporada de *House of Cards*.



Fonte: Netflix.

As imagens da personagem diferem das figuras 7 e 8. Nestas, ele não tem mais o domínio da cena, sequer da situação. A fotografia, marcada pelo azul de um anoitecer, dá um tom melancólico que expressa o sentimento de Frank que, pela primeira vez, não sabe o que fazer, abalando a autoimagem que ele construiu para nós.

De acordo com Iglesias (2005 apud BARANITA, 2013: 37), existem algumas técnicas que podem ser aplicadas na construção de qualquer tipo de personagem, a fim de deixá-los mais interessantes. Tais recursos incluem apresentá-los com virtudes humanas, com qualidades desejáveis ou que estejam de alguma forma em situação de vítima. Acredito que este último caso tenha sido aplicado para a personagem de Frank, da maneira como descrevemos anteriormente.

É neste momento que ele captura a audiência, ao demonstrar fragilidade e incerteza. Nem Claire pode ajudá-lo neste momento e eles são mais que marido e mulher, são parceiros. O fato de ele ignorar suas ligações e ficar ausente por nove horas irrita Claire. Como dissemos, ela está irritada por ter ficado tanto tempo sem notícias e eles conversam sobre as possibilidades que tem para revidar. Diante das desculpas de Frank, Claire simplesmente se retira do espaço, afirmando que ela não aceitava as desculpas de alguém que nunca se desculpa para a sua mulher. Isso para ele funciona como um catalizador.

Acontece uma eclipse temporal. Ele vai para a janela fumar um cigarro. As horas passam e Claire desce novamente. Ela junta os cacos de vidro que Frank deixou em um ato de fúria, mas isso também quer significar que ela está juntando os pedaços quebrados do seu marido porque é isso que ela faz. Ela é apresentada em um primeiro momento como alguém disposta a apoiar o marido, mas sabemos que esse suporte é suspenso quando seus próprios interesses não estão em questão.

Sobre os outros atos heroicos de Frank, é necessário frisar que a maioria deles não é de forma gratuita, principalmente porque estamos tratando de alguém, cuja personalidade única e objetivos claros, são repletos de segundas intenções. Ele, então, ajuda o filho de Linda a entrar na faculdade desejada em troca de que ela o auxilie com a indicação para a vice-presidência. Apoia Peter Russo e mobiliza sua equipe, inclusive cede sua casa para fazer o planejamento da campanha para o governo da Filadélfia e até incentiva o jovem congressista a parar com os abusos de álcool, drogas e prostituição, colocando Doug como seu tutor nos grupos do AA, mas ao perceber que ele não teria condições de aguentar a disputa, antecipa o plano que culmina no assassinato de Russo pelo próprio Frank, depois que este é ameaçado por Russo de divulgar que as acusações contra o secretário de estado foram fabricadas.

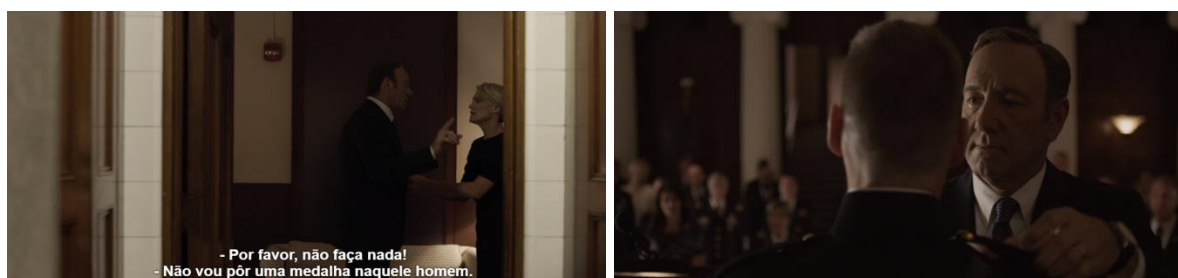
Quando assume a presidência na terceira temporada, ele é mal visto pela imprensa e pela população, refletido este sentimento nos baixos índices de popularidade. Ele tinha bom fluxo pelo congresso, mas agora dentro do executivo, as coisas são diferentes e publicamente ele não era visto com bons olhos. Ele tenta criar um programa governamental assistencialista com vistas a diminuir os índices de desemprego que assolavam os Estados Unidos, o American Works – AmWorks, e chega a enfrentar de forma arbitrária as casas do congresso para que seu programa tenha êxito. Ele quer fazer o seu nome conhecido e isso se torna uma questão importante.

Durante a primeira temporada, Frank manipula, engana, usa as pessoas e até chega a matar, caracterizando perfeitamente seu comportamento que pende mais para o lado sombrio do vilão, mas que em outros contextos pode demonstrar um lado mais heroico, por assim dizer. Um dos pontos certamente é sua relação com Claire. Na terceira temporada, quando ela deseja uma independência política de Frank, ela pede para ser nomeada como embaixadora da ONU. Ele acaba cedendo, ainda que este ato reflita negativamente em sua já conturbada gestão.

Outro momento que destacamos para demonstrar outros aspectos da personagem está no segundo episódio da segunda temporada. Ambos estão em um evento oficial da vice-

presidência em que ela não gostaria de estar presente, pois um dos homenageados era um homem que a havia estuprado na época de faculdade. Ela se sente desconfortável com os cumprimentos dele e se retira. Frank percebe e vai atrás dela que não precisa dizer muitas palavras para ele lembrar o fato. Como um marido exemplar, a princípio ele se recusa a dar a medalha ao homem, mas a pedido dela, ele realiza a tarefa, visivelmente contrariado (figura 11).

Figura 11 - Frame do Capítulo 15, da segunda temporada de *House of Cards*.



Fonte: *Netflix*

Baranita (2015), referenciando Iglesias, afirma ser possível criar empatia com o espectador se conseguir demonstrar que a personagem gosta de outras pessoas como família ou amigos. Frank afirma em vários momentos seu amor por Claire, a quem “ama mais do que tubarões amam sangue” (Capítulo 1, 2013) e a maioria das cenas entre os dois têm certa ternura e traz o elemento familiar que é bastante forte para as narrativas seriadas. Ainda que em alguns momentos um tenha se voltado contra o outro, a vida do parceiro tende a ser o limite para suas ações.

É claro que as características vistas nas temporadas anteriores estão presentes. Ele ainda ameaça, faz conluíus para conseguir aprovar projetos, usa de autoritarismo para afirmar sua posição, é considerado tirano pela imprensa, porém quando assume a presidência é o momento em que os seus interesses são confrontados com os interesses da nação, quando a personagem tende a agir de “forma presidencial”.

É um ponto em que ele demonstra maior fragilidade também, como vemos neste *frame* do Capítulo 25 (2015), em que Claire o encontra, chorando, sozinho no salão oval (figura 12). Curiosamente, a terceira foi a temporada que sofreu mais críticas dos fãs pela perda do ritmo a que a série havia habituado o espectador.

Figura 12 - Frame do Capítulo 25, da terceira temporada de *House of Cards*.



Fonte: *Netflix*.

Na quarta, Frank sofre um atentado que o deixa a beira da morte, algo que o herói costuma enfrentar. Esse fato abre caminho para afirmar de vez o protagonismo de Claire, em ascensão desde a primeira temporada, como veremos a seguir. Os dois se juntam novamente e criam uma estratégia para ambos serem candidatos pelo partido democrata nas eleições de 2016 e na quinta temporada exibida, em 2017, lutam para permanecer na Casa Branca.

4.2.2. Claire Underwood

Claire, ao contrário de Frank, é a filha rica de uma tradicional família do Texas que poderia ter escolhido qualquer “príncipe” que lhe propôs casamento, mas decidiu aceitar o pedido de um pobretão de Gaffney, seduzida pela promessa de uma vida livre da rotina e do tédio de um casamento comum. Sua classe é visível na forma como se veste, como anda e como fala, confirmada pela brilhante interpretação que lhe empresta a atriz Robin Wright.

Sabemos que ela é cúmplice do marido em quase todos os seus ardis, que ela é tão intransigente e autoritária quanto ele e sua busca por poder é tão intensa quanto a dele. Ela toma decisões difíceis porque sabe que o que está em jogo é seu futuro e tudo o que ajudou a conquistar. Juntos eles formam um casal de anti-heróis. Seu casamento, também não usual, é o cerne da história tanto quanto o é a política americana.

Claire preside a *Clean Water Initiative*, uma ONG que busca levar água limpa para lugares menos favorecidos dos Estados Unidos. A *promoção* de Frank representava a abertura para que novos contratos fossem firmados, bem como sua ampliação. O trabalho com a organização sem fins lucrativos dá a Claire a aparência de altruísmo e generosidade, porém no Capítulo 1 (2013) fica claro que ela partilha a mesma ambição e desejo pelo poder que o marido. O que vai se revelando ao longo das cinco temporadas é até onde ela está disposta a ir para conquistar seus objetivos, independente dele.

O entendimento do anti-herói como aquele que reúne características de heróis e vilões está mais claro nesta personagem e como vimos na primeira sessão deste trabalho, os personagens anti-heroicos podem ser encontrados em papéis secundários, todavia, lembramos que o objeto deste trabalho é o anti-herói como protagonista, o que Claire não é nas três primeiras temporadas. Com exceção de momentos específicos em que ela age como antagonista para os objetivos de Frank, ela tem seu arco desenvolvido como o de outros personagens a exemplo de Doug e Remy, porém tudo girava em torno dos interesses de Frank.

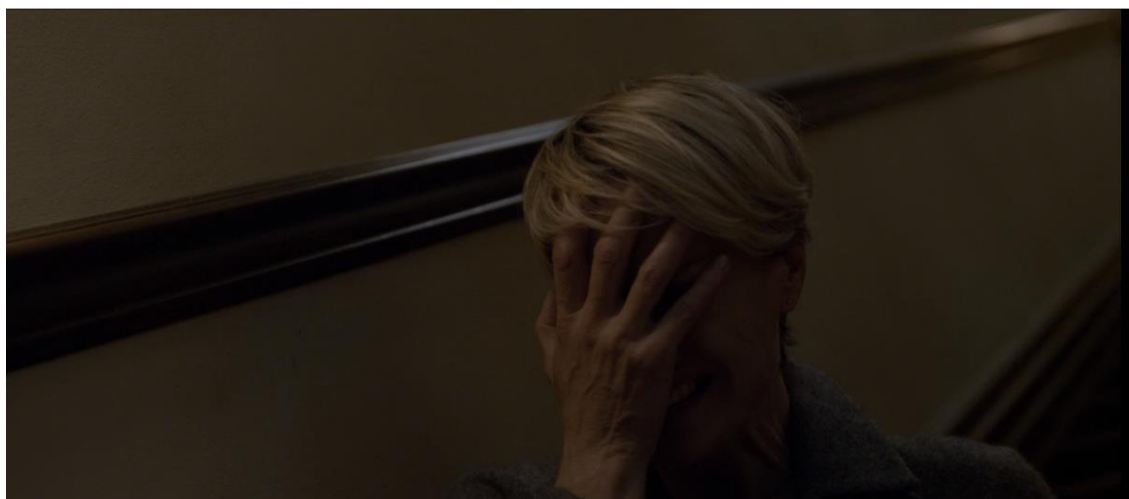
Descrevi anteriormente situações em que seu arco narrativo ganhou destaque em tela. Vimos na primeira temporada ela enfrentado diretamente o marido, boicotando a aprovação do projeto de sua autoria para conseguir liberação de equipamentos, seu caso com o fotógrafo Adam Galloway (Bem Daniels) foi outro momento de confronto direto, porém a descoberta de uma foto prejudica a ambos e ela se coloca ao lado de Frank, sacrificando seu relacionamento amoroso. Também cito o momento da segunda temporada em que houve ameaça de vazamento dos reais motivos para seus abortos que trouxeram muita preocupação a ela, uma vez que na trama, sua imagem era de uma mulher acima de suspeitas.

Ainda para demonstrar a complexidade de sua composição, mencionamos que na segunda temporada ela se aproxima da primeira dama apenas por interesse, minando sua cabeça com desconfianças a respeito da fidelidade de Garrett, sugerindo que eles façam terapia de casal, fato que é descoberto durante as investigações por lavagem de dinheiro e que levantam a questão da capacidade de decisão do Presidente, pois havia entre a imprensa suspeitas de que ele estivesse tomando medicamentos que pudessem afetar sua capacidade de discernimento, contribuindo com sua saída da Casa Branca no final desta temporada.

Quando isso acontece, Patrícia, a primeira-dama, telefona para Claire, demonstrando gratidão pela amizade demonstrada durante a crise no casamento com o presidente. Ao desligarem, Claire sente remorso, ainda que por um breve momento, como aconteceu em

outras situações, porque ela é posta em contextos que trazem um conflito de consciência e provocam uma reflexão sobre seus atos. É o que mostra a imagem abaixo (figura 13):

Figura 13 - Frame do Capítulo 26, da segunda temporada de *House of Cards*.



Fonte: Netflix.

A série explora em muitos momentos os conflitos entre os dois quando seus interesses se chocam. Isso é potencializado quando Claire deseja conquistar seu espaço na política, primeiramente quando se torna embaixadora da ONU, durante a terceira temporada, nomeação que é feita a contragosto do Congresso, por meio de um decreto presidencial. Entretanto, sua passagem não é favorável à administração dele.

Sua participação resulta no suicídio de um ativista pelos direitos gays e em uma afronta direta ao presidente russo, que reflete nas relações diplomáticas entre os dois países. Quando o presidente russo tem o poder de revidar, ele pede a Frank que ela se retire das Nações Unidas e ela, novamente, tem que se sacrificar e sai do órgão, alegando o engajamento na campanha presidencial do marido.

A despeito dessa cumplicidade, ela precisou fazer sacrifícios, característica tipicamente heroica, para que sua imagem não fosse prejudicada como o fato de não querer estar presente na cerimônia que iria homenagear o homem que a havia estuprado na faculdade ou de aceitar que sua posição como embaixadora fosse utilizada como moeda de troca nas negociações com o presidente russo.

Durante a campanha pela nomeação do partido, ela se mostra melhor aceita pelos “eleitores” do que Frank e isso a encoraja a buscar autonomia política, porém isso soa como insanidade para ele, que deseja a continuidade dos *seus* planos, como vinha acontecendo desde o início.

No Capítulo 39 (2015), último da terceira temporada, ele chega a ameaçar física e psicologicamente Claire a estar ao seu lado na campanha de um importante estado para sua nomeação como candidato dos democratas, mas ao final da temporada, ao invés de obedecer como em tantos outros momentos, ela simplesmente diz que vai deixá-lo e sai da Casa Branca. Esse é o gancho para a próxima temporada, que inicia com as articulações de Claire para uma vaga no Congresso por um distrito de Gaffney de maioria negra, entretanto, seus planos são frustrados por Frank, que apoia publicamente outra candidata antes de Claire lançar a candidatura.

Na quarta temporada quando ele é baleado, Claire trabalha em uma negociação com a Rússia que envolve o preço do petróleo e é ela quem coopera com a derrota dele na cidade natal, espalhando uma fotografia do pai de Frank com um membro da Klu Klux Kan em um *outdoor* da cidade. Esse plano elaborado por ela foi para chamar a atenção para si e para abrir os olhos do marido para a grande possibilidade de concorrer com ele para as eleições presidenciais de 2016, na qualidade de vice-presidente.

A ideia de que marido e mulher concorressem juntos encontrava precedentes políticos, porém a popularidade dele entre os eleitores era muito baixa, ainda mais se comparado ao belo e jovem candidato republicano com sua mulher e filhos. A solução encontrada é criar uma sensação de terror entre os americanos e utilizam uma facção islâmica, ligando-os a casos suspeitos de terrorismo. Dentre eles, o sequestro de uma família que culminou na morte do pai, em uma transmissão televisionada para todo o país.

É no último episódio da quarta temporada que ela mais uma vez surpreende o público quando lança mão do recurso da quebra da quarta parede. Em geral, quando Frank “falava” com o público os demais personagens em cena simplesmente ignoravam a encenação dele e a cena continuava, tal qual uma peça de teatro. Contudo, especificamente no Capítulo 52 (2016), enquanto está sendo transmitida a execução do pai da família capturado, Frank começa um discurso e, ao invés de ignorar, Claire reage, olhando para ele, em seguida para o público (figura 14).

Figura 14 - Frame do último Capítulo da quarta temporada de *House of Cards*.



Fonte: Netflix.

Na quinta temporada, Claire usa mais o recurso da quebra da quarta parede e, ainda que seja mais frequente na relação de Frank com o espectador, conseguiu surpreender e reafirmar a personagem enquanto protagonista (figura 15).

Figura 15 - Frame do Capítulo 63, da quinta temporada de *House of Cards*.



Fonte: Netflix.

No exemplo acima, o teor da “conversa” que ela tem gira em torno do seu conhecimento a respeito da existência dessa pessoa invisível que é o público. Textualmente, ela afirma: “Eu sabia que você estava aí. Tenho sentimentos ambíguos sobre você. Questiono as suas intenções e sou ambivalente quanto à atenção. Não me leve a mal. É o que sinto por quase todo mundo” (Capítulo 63, 2017).

O público já simpatizava com Claire porque, se comparada a Frank, ela era mais agradável, ainda que eles não sejam diferentes um do outro no aspecto moral. É o que entende Wilterdink (2015: 10) sobre ser esta uma das estratégias utilizadas pelos *showrunners* para gerenciar a lealdade do público com os seus personagens.

A consolidação de Claire como anti-heroína protagonista aparece em um momento em que os atos de Frank haviam extrapolado muitos limites morais e atacado diretamente a parceira, ela então surge como heroína para o público, como a única capaz de fazer frente a Frank, mas também condensa a força que as mulheres da série têm, de forma geral.

As personagens femininas de *House of Cards* têm força e desenvolvimento suficiente para se oporem ao protagonismo de Frank, começando com a jornalista Zoe Barnes que passa a investigar a morte de Peter Russo, depois a nova líder dos democratas, Jackie Sharp, que não aceita se submeter a todos os caprichos dele, Heather Dumbar, que investiga os crimes de lavagem de dinheiro e depois concorre a indicação dos democratas para a presidência e Claire, até então retratada como a mulher por trás do homem forte, mas que quando sente a insuficiência desta posição, faz tudo o que está a seu alcance para que seus desejos sejam também satisfeitos.

Esta luta por igualdade se estendeu para além das câmeras, em que Robin Wright encabeçou negociações por igualdade de salário com o colega de elenco, Kevin Spacey, no ano de 2016. Entretanto, mesmo depois da 5ª temporada, ela continuava ganhando menos. Em uma entrevista replicada pelo site PurePeople⁴¹, a atriz apresenta as razões para a equiparação salarial e resume para nós a importância de sua personagem, respeitando as maneiras como ambos contribuem para a narrativa:

Claire e Francis são equivalentes no que diz respeito ao seu poder, à sua união e à trama. Eu posso não ter tantas cenas ou falas quanto ele, mas Claire não precisa verbalizar tanto. Francis é um orador, um poeta, um demonstrador. Claire é um ego que se senta atrás e o dirige, mas eles são parceiros no mesmo plano.

Ter uma personagem anti-heroína que evoluiu com a série a ponto de ter o mesmo grau de importância que o de Frank é importante para sedimentar o caminho da representatividade feminina nesta nova era da televisão americana, notadamente dominada por homens. Neste sentido, se analisarmos a personagem e seus conflitos gerais na trama,

⁴¹ Notícia completa disponível em: http://www.purepeople.com.br/noticia/robin-wright-negociou-mesmo-salario-de-kevin-spacey-em-house-of-cards-e-foi-enganada-acreditei-neles_a178169/1. Acesso em: 12/05/2018.

destaca-se a profunda relação ao gênero. Problemas com menopausa, dúvidas quanto à ausência de filhos, aborto, casos extraconjugais, até mesmo o fato de ser bonita e elegante eram pontos que foram atravessados ao longo do seu desenvolvimento na série.

Se comparada à Elisabeth da versão britânica, fica evidente o poder que a personagem adquiriu, a ponto de nos surpreender no último episódio da 5ª temporada, estando no cargo máximo de poder do mundo livre – ser a primeira presidente mulher dos Estados Unidos da América –, ter completa autonomia para negar o perdão presidencial a Frank e manter o público curioso quanto ao destino da série e de seus personagens, um excelente gancho para a próxima temporada, que termina conforme imagem a seguir (figura 16):

Figura 16 - Frame do último Capítulo da quinta temporada de *House of Cards*.



Fonte: *Netflix*.

Após as denúncias de assédio e do banimento do ator Kevin Spacey da *Netflix*, os rumores são de que a última temporada será focada na presidência de Claire. O primeiro trailer foi divulgado pela companhia em março deste ano, sem data de lançamento. No material promocional, que conta com quase 1,5 milhões de visualizações quando da consulta para a pesquisa, vemos Claire Underwood, sentada no salão oval, dirigindo-se para o público.

De certo, são dois personagens excepcionais, bastante desenvolvidos e que souberam administrar a relação com o espectador, tensionando ao máximo a relação com o espectador e atribuindo a ele o julgamento moral de suas ações na narrativa. Personagens que conseguem cativar boa parte do público e manter uma estabilidade deste produto televisivo que quebrou diversos paradigmas desde a sua criação.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O protagonista é o personagem que, em linhas gerais, é o elo entre o espectador e a história narrada, conduzindo as ações da trama até o seu desfecho. Neste sentido, sua construção requer elementos que lhe deem subsídios para torna-lo mais verossímil e complexo.

O arquétipo do anti-herói, aquele que reúne características de herói e vilão em sua composição, tem figurado bastante nas produções seriadas americanas dos últimos vinte anos, sobretudo com o investimento dos canais a cabo na qualidade dos produtos, abordando temas que visam nichos específicos do público e não somente conteúdo para as massas, com a elaboração de episódios que requerem maior envolvimento do espectador.

A popularização da tecnologia *streaming*, a exemplo da *Netflix*, proporcionou aos consumidores a experiência de controlar o que, quando, como e onde assistir a filmes e séries, incentivando a cultura da maratona, principalmente entre o público jovem. Esses canais aproveitaram para investir em produções próprias, com muita qualidade técnica e narrativa, protagonizada, em alguns casos, por personagens anti-heroicos que, por reunirem qualidades de heróis e vilões, dão subsídios aos criadores para explorar diversos caminhos dramáticos.

Exemplo disso é o casal protagonista Frank e Claire Underwood, cuja justificativa inicial para as ações pouco heroicas é fundamentada em um ato de traição sofrido diretamente por Frank, que revela o seu senso de moral na narrativa. Por outro lado, a quebra da quarta parede pelos protagonistas, mais frequente para ele do que para Claire, cria uma intimidade com o espectador e faz de nós cúmplices de seus crimes e ouvintes de seus pensamentos, atribuindo-nos a decisão final do julgamento dos seus atos na trama. No caso de Claire, sua ascensão como protagonista da série, que vai se tornando tão essencial à trama quanto Frank é um passo importante para a incidência de mais personagens anti-heroicos femininos em um universo soberanamente dominado por homens.

Ao final do processo de pesquisa, chego à conclusão que entender o personagem do anti-herói apresentado pelas narrativas seriadas dos últimos tempos ainda requer maior dedicação e estudo. Este trabalho se revelou como um ponto de partida na investigação deste tipo de protagonista, sobretudo pela complexidade em caracterizá-los como uma espécie diferente de herói, como o anti-herói pretende ser. Na visão de alguns, tipos como os

Underwood conversam muito mais com o vilão, ainda mais se considerarmos os conceitos literários a respeito do tema.

Diferente do anti-herói da literatura, o anti-herói do cinema e da TV é aquele que tem razões para agir da forma que age e, ao menos em suas histórias pessoais, acompanhadas pelo público, são heróis quando conseguem reverter o conflito inicialmente proposto, mas são vilões pelos meios ilícitos muitas vezes empregados. Como tentei contextualizar ao longo do texto, esses personagens recebem a cumplicidade do público para os atos por eles praticados, talvez porque em algum momento da trama o espectador se coloque no lugar do protagonista anti-heroico e compreenda as suas razões.

Este estudo certamente é inicial porque não haveria tempo e/ou maturidade para buscar entender a razão do fascínio que personagens como os Underwood, Tony Soprano ou Walter White exercem sobre seus espectadores, conduzindo-os por histórias cercadas de violência e falta de escrúpulos e, ainda assim, serem considerados protagonistas das melhores séries da terceira fase da televisão. Essa resposta dependeria de um estudo social com aqueles que dão audiência à série, na qual me vejo incluída.

FILMOGRAFIA CITADA

24 HORAS. Direção: Brad Turner, Jon Cassar. Produtores: Brian Grazer, Howard Gordon, Kiefer Sutherland, Paul Gadd. Local: EUA. 2001. Disponível em: <http://www.fbseries.com/assistir-24-horas/>;

APOCALIPSE NOW. Direção: Francis Ford Coppola. Produtor: Grey Frederickson. Local: EUA, 1979. 153 minutos. DVD.

BREAKING BAD. Direção: Adam Bernstein, Bronwen Hughes, Jim McKay et al. Produtores: Vince Gilligan, Mark Johnson. Local: EUA, 2008. Série de TV. Disponível em *Netflix*.

DALLAS. Direção: David Jacobs. Produção: CBS. Local: EUA, 1978. Série de TV.

FORMIGUINHAZ. Direção: Eric Darnell, Tim Johnson. Produção: Aron Warner, Brad Lewis, Patty Wooton. Local: EUA, 1998. 83 minutos. DVD.

HANNIBAL. Direção: David Slade, Guillermo Navarro, John Dahl, Michael Rymer. Produção: Bryan Fuller, Martha De Laurentiis, Sara Colleton. Local: EUA, 2013. Disponível em *Netflix*.

HART TO HART. Direção: Alan Cooke, Alex March, Earl Bellamy, et al. Produção: Aaron Spelling, David Levinson, Leonard Goldberg. Local: EUA, 1979. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Do1pb9zMkQo>.

HOUSE. Direção: Bryan Singer, David Shore, Keith Gordon. Produção: Bryan Singer. Local: EUA, 2004. Disponível em *Netflix*.

HOUSE OF CARDS. Direção: David Fincher, James Foley, Joel Schumacher et al. Produção: Beau Willimon, Dana Brunetti, Kevin Spacey, et al. Local: EUA, 2013. Disponível em *Netflix*.

HOUSE OF CARDS. Produtores: Andrew Davies, Michael Dobbs, Ken Riddington. Local: Reino Unido, 1990.

I LOVE LUCY. Direção: James V. Kern. Produção: CBS. Local: EUA, 1951. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x3ez1e5>.

MIAMI VICE. Direção: Alan Myerson, Don Johnson, Vern Gillum. Produção: Anthony Yerkovich. Local: EUA, 1984.

MOONLIGHTING. Direção: Allan Arkush, Christian I. Nyby II. Produção: Artie Mandelberg, Jay Daniel. Local: EUA, 1985. Box.

O MÁGICO DE OZ. Direção: Victor Fleming. Produção: Arthur Freed e Mervyn LeRoy. Local: EUA, 1939. 101 minutos. DVD.

O PODEROSO CHEFÃO. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Albert S. Ruddy, Gray Frederickson, Robert Evans. Local: EUA, 1972. 177 minutos. DVD.

OZ. Direção: Adam Bernstein, Darnell Martin. Produção: Barry Levinson, Debbie Sarjeant, JimFinnerty, et al. Local: EUA, 1997.

PARA SEMPRE CINDERELA. Direção: Andy Tennant. Produção: Mireille Soria, Tracey Trench. Local: EUA, 1998. 121 minutos. DVD.

PSICOPATA AMERICANO. Direção: Marry Harron. Produção: Chris Hanley, Christian Halsey Solomon, Edward R. Pressman. Local: EUA, 2000. 102 minutos. Disponível em: <http://adorofilmeshd.com/assistir-filme/psicopata-americano/>.

SABRINA. Direção: Billy Wilder. Produção: Billy Wilder. Local: EUA, 1954. 113 minutos.

SCARFACE. Direção: Brian de Palma. Produção: Louis A. Stroller, Martin Bregman, Peter Saphier. Local: EUA, 1983. 170 minutos. Disponível em: www.mmfilmes.tv/scarface/.

STAR WARS UMA NOVA ESPERANÇA. Direção: George Lucas. Produção: Gary Kurtz, George Lucas. Local: EUA, 1977. 121 minutos. DVD.

TOY STORY. Direção: John Lasseter. Produção: Bonnie Arnold, Ralph Guggenheim. Local: EUA, 1995. 81 minutos. DVD.

THE GREAT TRAIN ROBBERY. Direção: Edwin S. Porter. Produção: Edwin S. Porter. Local: EUA, 1903. 12 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6XQweNxrJwc>.

THE SOPRANOS. Direção: Allen Coulter, David Chase, John Patterson. Produção: Brad Grey, David Chase. Local: EUA, 1999. Série de TV. Disponível em: <http://www.fbseries.com/?s=os+sopranos&tipo=video>.

TWIN PEAKS. Direção: David Lynch, Mark Frost, Tim Hunter, et al. Produção: David Lynch, Mark Frost, David J. Latt. Local: EUA, 1990. Série de TV. Disponível em: <http://www.fbseries.com/assistir-twin-peaks/>.

UMA LINDA MULHER. Direção: Garry Marchal. Produção: Arnom Milchan, Steve Reuther. Local: EUA, 1990. 119 minutos. DVD.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Aldinéia Cardoso. **O estatuto do anti-herói: um estudo da origem e representação, em análise crítica do *Satyricon*, de Petrônio e *Dom Quixote*, de Cervantes.** Maringá. 2008. 116 p. Dissertação de Mestrado – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Paraná.

ARAÚJO, Lucas Vieira de. **As séries americanas que mudaram a forma de fazer TV: um sinal do que está por vir.** Revista Comunicação e Sociedade. v. 37, n. 2, p. 327-334, maio/ago. 2015

ARISTÓTELES. **A Poética.** Tradução de Eudoro de Souza. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br. Acesso em: 18/09/2017.

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema.** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus. 2003.

BARANITA, Pedro Alexandre de Almeida Lima Fernandes. **Anti-heróis no cinema.** Porto. 2014-2015. 94 p. Dissertação de Mestrado – Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto.

BARKER, Cory. WIATROWSKI, Myc. The Age of Netflix: critical essay on streaming media, digital delivery and instance access. In: NOVAK, Alison N. **Narrowcasting, millenials and personalization of genre in Digital Media.** North Carolina: McFarland. 2017. pp. 162-167.

BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema?** Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense. 1980.

BIANCHINI, Maíra. **As eras da TV dos Estados Unidos: a história e contexto das séries ficcionais televisivas.** Trabalho apresentado no GT História das Mídias Audiovisuais, integrante do 11º Encontro Nacional de História de Mídia.

BONNET, James. Explorando o lado sombrio: a jornada do anti-herói. Disponível em: <https://dicasderoteiro.com/2012/03/07/explorando-o-lado-sombrio-a-jornada-do-anti-heroi/>. Acesso em: 11/06/2018.

BORDWELL, David. “La narración em el cine de ficción”. In: BORDWELL, David. **Modos históricos de narración.** Barcelona: Paidós. 1996. Cap. 3. p.149 – 166.

BOSSCHE, Laura Van de. **The evolutions of serialised television in House of Cards an increase in complexity and the arrival of the antiheroine.** Bélgica. 2016. 75 p. Dissertação de Mestrado – Universidade Gent, Mestrado em Literatura Moderna Comparada, Bélgica.

BRAIT, Beth. **A Personagem.** Série Princípios. São Paulo: Ática. 3ª Ed. 1985.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces.** Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix. 1949.

CAMPOS, Flávio de. Roteiro de Cinema e Televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história. In: CAMPOS, Flávio de. **Personagem**. Rio de Janeiro: Zahar. 2007. Cap. 6. p. 139 – 166.

CESTAROLLI, Priscila. **Como a Netflix sabia que “House of Cards” seria um sucesso antes mesmo de lançar a série**. Disponível em: <https://endeavor.org.br/como-Netflix-sabia-que-house-cards-seria-um-sucesso/>. Acesso em 24/05/2018.

COMPARATO, Doc. Da criação ao roteiro. In: COMPARATO, Doc. **A personagem**. Rio de Janeiro: Rocco. 2000. Cap. 5. p. 109 – 157.

CORDEIRO, Paula. **A definição do sujeito no cinema**: os dias estranhos no cinema ou a inconstância do eu e do outro nas personagens e no encontro entre o mundo real e a ficção. Revista de Recensões de Comunicação e Cultura. 2001. Universidade do Algarve. Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/cordeiro-paula-sujeito-cinema.pdf. Acesso em: 02/01/2018.

DANCYGER, Ken. RUSH, Jeff. Alternative Scriptwriting: successfully breaking the rules. In: DANCYGER, Ken. RUSH, Jeff. **Reframing the active/passive character distinction**. Focal Press. 2007. Cap. 12. p. 164 – 176.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As series televisivas**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto e Grafia. 2010.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Trad. Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva. 14ª Ed. 2001.

FISCHER, Rodrigo. FERREIRA, Arnaldo Telles Ferreira. **A mitologia pós-moderna**: a construção do anti-herói na série *Breaking Bad*. Anais eletrônicos de Comunicação Social. Joaçaba, SC: Unoesc, 2017. p. 7-17.

GAZONI, Fernando Maciel. **A Poética de Aristóteles**: traduções e comentários. São Paulo. 2006. 132p. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

MALONEY, Al. **Why are there so many TV anti-heroes?** Out/2014. Disponível em: <http://www.bbc.com/culture/story/20130920-when-tv-characters-break-bad>. Acesso em 12/06/2018.

MANERA, Aline Helena. VADICO, Luiz. **O vilão-herói de Guerra nas Estrelas**. Revista Anagrama. Ano 5. Set/Nov 2011.

MANZOTTI, Pablo. **Seriemanía**: la guía para elegir tu próxima serie favorita. Buenos Aires: Reservoir Books. 2014.

MARTIN, BRETT. **Homens difíceis**: os bastidores do processo criativo de *Breaking Bad*, *Família Soprano*, *Mad Man* e outras séries revolucionárias. Trad. Maria Silvia Mourão Neto. São Paulo: Aleph, 2014.

MARQUES, Maria João Brasão. **The one who knocks: the hero as a villain in contemporary televised narratives.** 2016. 90 p. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

MARTINS, Luiz Eduardo de Biaso. **A Ascensão do anti-herói: Watchmen e a Hollywood pós-11 de setembro.** 2011. 130 p. Monografia – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** São Paulo: Cultrix. 2004. 423p.

NARDI, Edson Renato. **A saga do anti-herói: uma reflexão sobre as séries de TV.** Revista Livre de Cinema. V. 4. N. Especial, Jul/2017. Pp. 18-30.

NETFLIX. Disponível em: www.netflix.com.br.

PICCININ, Fabiana. **Narrativas audiovisual no contemporâneo: pensando as estratégias narrativas das séries televisivas.** Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Fabiana_Piccinin/publication/311136608_Narrativas_audiovisuais_no_contemporaneopensando_as_estrategias_narrativas_das_series_televisivas/links/583eab5b08ae61f75dc71ee8/Narrativas-audiovisuais-no-contemporaneopensando-as-estrategias-narrativas-das-series-televisivas.pdf. Acesso em: 06/08/2018.

REY, Marcos. O roteirista profissional: TV e cinema. In: REY, Marcos. **Os personagens: às vezes eles são a própria história.** São Paulo: Ática. 1989. Cap. 4. p. 27 – 34.

SARAIVA, Leandro. CANNITO, Newton. **Manual de roteiro** ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV. São Paulo: Conrad. 2004.

SCHUBERT, Christoph. **Constructing the anti-hero: linguistic characterization in current American television series.** Journal of Literary Semantics. 2017. University of Vechta, Germany.

SIQUEIRA, Luiz. CAIXETA, Pedro. **A química de *Breaking Bad*: o anti-herói como recurso narrativo.** Trabalho apresentado na VI Semana do Cinema e Audiovisual da UEG. Goiânia, UEG, Campus Laranjeiras, 2017.

SMITH, Murray. **Mad, bad and dangerous to know: TV's anti-heroes.** Jul/2014. Disponível em: <https://www.timeshighereducation.com/features/culture/mad-bad-and-dangerous-to-know-tvs-anti-heroes/2014483.article>. Acesso em 12/06/2018.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do escritor: estruturas míticas para escritores.** Trad. Ana Maria Machado. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2006.

WILTERDINK, Bram. **False prophets of our time: the anti-hero in contemporary american television.** 2015. 79p. Tese de Mestrado, Universidade de Amsterdam.