

## **ESTRATÉGIAS AUDIOVISUAIS DOS PRODUTOS *HOUSE OF CARDS*: MATERIALIZAÇÃO DAS DISPUTAS DE SENTIDO EM TORNO DO QUE É POLÍTICA E JORNALISMO**

Elisa Bastos Araujo<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo objetiva analisar as estratégias audiovisuais utilizadas pelas adaptações do livro *House of Cards*, de Michael Dobbs, uma realizada pela Netflix (2012-atual) e outra pela BBC (1990/93/95), para observar a forma como os elementos utilizados materializam as disputas de sentido em torno do que é política e do que é jornalismo. Considerados os seus contextos e perspectivas históricas, que possuem implicações diretas na realização das obras e que aclaram as transformações culturais de produção, é possível observar as variações de usos dos produtos, que conformam o gênero enquanto categoria cultural. O *corpus* de análise levará em consideração, além do conjunto da obra, a construção de sentido e as materialidades de uma sequência específica, comum às duas obras: o primeiro diálogo de Francis (F.U.) com a jornalista, peça fundamental para o desenvolvimento da história, pois compreende-se este momento como definidor de como será a relação dos personagens e como ela irá fundamentar a significação do que é jornalismo e do que é política. Os pontos a serem explorados partem da premissa de que o audiovisual mobiliza afeições para experimentar emoções e sensações. Para tanto, a análise leva em conta a audiovisualidade - o que está posto - e as questões do mundo, que determinam a compreensão do que é apresentado.

**Palavras-chave:** estratégias audiovisuais, *House of Cards*, materialidades de sentido, jornalismo, política.

### **INTRODUÇÃO**

O campo da imagem é assim atravessado por uma infinidade de «linhas» dramáticas, emocionais, axiológicas e plásticas, e de referências narrativas, culturais e intertextuais que se lêem na iluminação de um rosto, num arrepiar de pele ou na lentidão de um gesto, numa oposição de sombra e luz, num brilho ou numa degradação de cor. Estudar um enquadramento é levar em conta tudo aquilo que o constitui num espaço delimitado e organizado. Ainda que o sentido deva ser procurado em vários níveis, só existe na interação desses níveis. Numa abordagem analítica, é legítimo separá-los, mas só na condição de se lhes restituir *in fine* a unidade indispensável. (GARDIES, 2008)

---

<sup>1</sup>Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, orientada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Itania Maria Mota Gomes. Integrante do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC) e bolsista CAPES. Email: [elisaba@id.uff.br](mailto:elisaba@id.uff.br)

*House of Cards* é uma história sobre política cujo título já demonstra as potenciais nuances - tal qual um castelo de cartas, um jogo construído por bases irreais, defectíveis e que podem se desmanchar e estragar a aparente robustez a qualquer segundo. São histórias que trazem as informações de bastidor, e com a política há muito a se revelar. Essas revelações surgem a partir da ferramenta que também se esconde por trás de uma aparência que remete a um castelo de cartas: o jornalismo, que vende a ideia de imparcialidade e neutralidade, quando, na verdade, também oculta bastidores de suas rotinas produtivas que concretizam uma complexidade de sua instituição. Tal e qual a política, o jornalismo não é puro e simples, não há como afirmar a “verdade” da informação sem que se considere outros aspectos que a circundam, como o próprio recorte.

A história de *House of Cards* surge da mente de Michael Dobbs, em 1989, quando este trabalhava para a primeira ministra britânica, Margareth Thatcher. Como tal, carrega essas características, embora seja uma história de livre inspiração. A partir dela, surgem duas obras audiovisuais seriais homônimas, uma produzida pela emissora britânica *British Broadcast Corporation*, a BBC, já nos anos 1990; e outra realizada pelo serviço de *streaming* Netflix, a partir de 2012. As adaptações incorporam realidades culturais distintas, por períodos históricos e por territorialidade: a primeira retrata o Reino Unido da década de 1990, enquanto a segunda apresenta os Estados Unidos na contemporaneidade dos anos 2000. Ambas, porém, destacam a supremacia do poder hegemônico exercidos pelas potências que representam, em seus determinados contextos.

Desta forma, é possível compreender que, para além do desenvolvimento tecnológico, existe uma variação de abordagem e de linguagem que é fundamentada nas condições culturais de cada narrativa. A maioria das séries de TV britânicas, por exemplo, são caracterizadas por menos episódios por temporada do que as séries americanas; geralmente são quatro. A série da BBC foi produzida em um contexto firmemente ancorado no teatro filmado, uma tradição narrativa britânica que produzia séries com duração que variava entre 30, 60 e 90 minutos. As narrativas seriadas eram desenvolvidas a partir dos chamados *TV Dramas*, produções audiovisuais que se

apropriavam de uma estética cinematográfica. Também era comum a realização de produções fruto de adaptações literárias, os *classical serials*. Outro ponto relevante está na prática da BBC de produzir minisséries. É na produção de séries que a empresa visualiza a possibilidade de se destacar da concorrência, ainda a partir de 1952. A emissora torna-se uma das principais no mundo a exportar conteúdo, especialmente as minisséries. As séries da BBC do período eram realizadas a partir do que se convencionou chamar de *quality television*, termo empregado para produções que aliam uma estética atraente e um conteúdo relevante.

As mudanças sociais, a popularização dos canais fechados e as discussões científicas voltadas à análise compreensiva da recepção e da mensagem televisual, conduziram a reflexões que levaram ao que se convencionou chamar de televisão de qualidade.

(...) pode-se compreender a tevê de qualidade como programas não regulares, cuja temática aborda assuntos do cotidiano, com inspiração na realidade e certa polêmica, com incorporação de elementos que vão desde a cultura popular quanto a erudita, ressignificando-as, com apuro estético e diversos pontos de vista. (PINHEIRO, 2014).

É a partir da década de 1990 que se populariza a produção de séries alicerçadas no *new drama*, uma prática produtiva que explora maior profundidade criativa, com a racionalização das técnicas narrativas.

[...] uma televisão de autor e uma nova forma de drama que usaria a edição para a reconstrução do tempo por meio da elipse, da condensação ou da justaposição; e a objetividade como um recurso para situar o espectador a uma certa distância do evento, evitando assim a sua identificação total com a imagem como vista nos filmes hollywoodianos. (BORGES, s.d.)

A produção norte-americana, por sua vez, desponta no contexto de produções de séries originais da Netflix. Esta conjuntura a circunscreve no que Bourdieu (1996) aponta como um lugar de tomada de posições frente às suas posteriores concorrentes. É dela, neste princípio, a responsabilidade de inaugurar as produções originais do serviço de *streaming*. Apesar de ser uma obra baseada em outras, a *House of Cards* da Netflix é considerada original por ser livremente inspirada nas obras homônimas e não uma continuação delas. O site já produzia séries antes de *House of Cards*, mas eram produções que haviam sido canceladas em emissoras de TV e que a Netflix adquiriu os direitos para produzir a continuação.

Com relação à adaptação de *House of Cards* da BBC pela Netflix, é possível inferir que

A primeira mudança foi o formato, enquanto a primeira foi apresentada como uma minissérie com quatro capítulos de aproximadamente 55 minutos, a segunda é uma série que (...) conta com treze episódios de duração estimada de 50 minutos em cada uma. Ademais, os realizadores norte-americanos se atentaram ao fato de que mudanças estruturais na história precisavam ser feitas, uma vez que a peça britânica retrata outro tempo e lugar e nem mesmo o sistema político dos dois países é igual. Dessa forma, eles conseguiram dar à adaptação um ar original, ainda que a estrutura medular se assemelhe à original, e o sucesso da série é mérito de seus criadores norte-americanos. (OLIVEIRA, 2014)

A *House of Cards* da Netflix se insere em um contexto de ampliação das formas de consumo e produção audiovisual, embora ainda seja dominante o consumo televisivo, e em um contexto de centralidade ocupado pelas séries no cenário atual. Segundo Silva (2013), existem três condições epistêmicas que contribuem para a compreensão desta nova configuração: a forma, que faz emergir novas construções narrativas ou que mantém ou reconfigura modelos clássicos; o próprio contexto tecnológico, que dilata as potencialidades de circulação das séries; e aspectos relacionados ao consumo, que vão desde as estratégias de engajamento dos fãs àquelas relacionadas aos espaços especializados que surgem para que se comente as narrativas seriadas. Outro aspecto relevante, que também diz respeito às formas narrativas, está relacionado ao que Mittel (2012) chama de “complexidade narrativa”. A complexidade na narrativa televisiva teve princípio no final dos anos 1990 e se constitui a partir da intensificação de trabalho cognitivo investido em diversas ramificações que a história pode desenvolver.

A partir do conceito de *storytelling* de Mittel (2012), é possível inferir que atualmente se configura um novo paradigma da comunicação. O *storytelling* compreende os elementos técnicos e estéticos que estruturam um modo de narrar, bem como as ferramentas utilizadas para a construção de mundos ficcionais e de narrativas densas e complexas. Os processos tecnoculturais de hibridização dos meios promovem uma formulação de *storytelling* das narrativas seriadas dotada de universos narrativos expandidos e de complexidade narrativa. Ou seja, o modelo de *storytelling*

contemporâneo estimula a confluência e o compartilhamento de conteúdos, bem como a cultura participativa. A partir destas condições de adaptação se determinam as formas de narrar: com mais tempo destinado a cada exibição, é possível explorar mais profundamente os personagens e as histórias, por exemplo.

Com relação ao contexto tecnológico, é possível observar que há uma profunda relação entre o consumo digital e as novas formas de engajamento com as séries. A cultura das séries é transnacional, ultrapassa o modelo televisivo tradicional, de matriz local. Empresas de *streaming* despontam para reafirmar esta premissa, em especial no cenário americano, e alcançam cada vez mais consumidores, incrementando a “telefilia, diacrônica e transnacional” (SILVA, 2013, p. 8).

Nesse período, vimos se formar uma geração de espectadores capazes e interessados em assistir séries pela internet, através tanto de sistemas de transmissão em streaming, simultaneamente à exibição nos países de origem, quanto de download, via torrent, disponibilizados em sites e fóruns especializados. Além disso, circula na rede uma ampla gama de material exclusivo oferecido pelos canais, e que vão desde promos, trailers e entrevistas, até expansões do mundo narrativo em websódios, blogs ou sites de personagens. Junto a esse processo, vem sendo desenvolvidas diversas estratégias para estimular o espectador a comentar nas redes sociais durante a exibição dos episódios, como a presença da hashtag da série no canto da tela, ou mesmo a participação dos membros da equipe e dos atores comentando com os seguidores no Twitter sobre o desenrolar da narrativa. (SILVA, 2013, p. 9)

Para além das múltiplas narrativas e da confluência conteudística, há um importante aspecto relacionado a circulação das séries, que não diz respeito apenas à visualidade material, mas também a troca de saberes que a envolve e os produtos que surgem a partir delas, elementos continuados do que Silva (2013) chama de cultura de séries. Não há mais exportação de conteúdo, mas sim circulação. Neste contexto, os produtos sob-demanda são referenciais, com especial destaque à atuação do *Netflix*. A TV para a internet consolida a internet como produtora de conteúdo, não apenas como um receptáculo para onde as produções da televisão se destinam. No entanto, este conteúdo se diferencia da televisão por não ser em grade fixa, mas sim em fluxo, com a possibilidade de liberdade de escolha, dentro dos limites conteudísticos.

Não se pode adjurar aqui a superação – pelo menos não imediatamente, como os dados culturais e econômicos indicam – de

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

É, também, recorrente a realização de adaptações de séries britânicas pelos americanos, desde a década de 1990. Por serem adaptações culturais, de certo modo, acomodam uma produção televisiva que reflete em seus produtos a nação em que são desenvolvidas, não apenas na temática, mas também em toda a construção audiovisual - elementos cênicos, estéticos, estilísticos. Ou seja, ao adaptar uma série estrangeira, os produtores procuram ter o cuidado de fundamentá-la ao país de seu universo diegético, ou senão poderia repercutir como mera artificialidade na transferência. Ou seja, não é um processo simples. “A adaptação, então, se sobressai como um notável método muito empregado para tomar para si algo que originalmente pertence a outro ou para aplicar uma **ressignificação**” (OLIVEIRA, 2014, grifo nosso).

Outra perspectiva da adaptação está na apropriação que se tem da obra original. Enquanto a versão da Netflix possui maior liberdade autoral, consideradas as próprias condições contextuais, a série da BBC apresenta o livro de forma mais fidedigna, trazendo, inclusive, de forma declarada, elementos da história fundadora que eram mais ocultos na obra original. Deve-se considerar, para tanto, a limitação temporal da série britânica, que precisava condensar um livro em quatro episódios, enquanto a série americana possui mais episódios, além de quatro temporadas produzidas e uma a ser lançada em maio de 2017.

É destes aspectos contextuais que se destacam as influências de caracterização de uma tradição narrativa audiovisual, que está ancorada nos formatos; nas conformações produtivas da empresa realizadora; no próprio período histórico; no desenvolvimento tecnológico e nas suas estruturas; aspectos estes que definem as materialidades audiovisuais. Além disso, a própria transformação cultural ao longo dos anos

proporciona usos de elementos audiovisuais que se inscrevem na conformação de gênero enquanto categoria cultural, pois são materialidades alicerçadas na técnica, embora sejam fruto de matrizes culturais específicas. A partir da compreensão de gênero enquanto categoria cultural, podemos perceber que cada obra possui uma construção discursiva própria, embora também sejam derivadas de estruturas visuais, sonoras, cênicas, narrativas e estilísticas que se inserem em um gênero determinado (GOMES, 2011). Desta forma, a discussão em torno do gênero dos produtos em questão permite compreender as variações nas formas de narrar, que sejam contextuais às próprias transformações sócio-culturais, e que permitem convocar certas percepções no espectador a partir de construções audiovisuais e textuais. É a partir desta conceituação que ancoramos o nosso lugar de análise.

### **A retórica da imagem**

A análise em questão irá se centrar na cena do primeiro diálogo entre Francis Urquhart (versão BBC) e Frank Underwood (versão Netflix) com Mattie (versão BBC) e Zoe Barnes (versão Netflix), presente no primeiro episódio, sem perder de vista as necessárias informações do conjunto da obra. Atravessaremos uma análise narratológica que também considere os valores plásticos e icônicos presentes nas obras. Com base em Aumont (2013), é possível inferir uma análise da retórica da imagem, apresentando a iconicidade dos produtos audiovisuais a partir das suas extensões plásticas, retóricas e culturais. Desta forma, podemos depreender os efeitos pretendidos e as disputas de sentido que materializam as várias nuances do que é política e do que é jornalismo.

Através da compreensão de Foucault (1997), têm-se a noção de que a formação do discurso não está confinada à dimensão concreta daquilo que se põe no texto, mas também aclara elementos da cultura ali presentes. Desta forma, o jornalismo ou a política não são puros e simples em *House of Cards*: são instâncias permeadas por diversos aspectos sociais e culturais e que guardam relação com o período histórico. Há, portanto, vários sentidos postos em disputa para apresentar o que é parte destas instituições na materialidade em questão. E é neste sentido que se compreende, também,



os produtos enquanto conformados em gêneros, enquanto categoria cultural, a partir de estruturas que utilizam matrizes culturais com o objetivo de criar sensações.

O próprio nome do personagem principal já é um indicativo de lugar ou lugares que ancoram um dos significados da política apresentados pela série: Francis Urquhart na obra original e na versão da BBC e Francis Underwood (ou “Frank”), que se convencionou chamar de “F.U.”. A abreviação em inglês faz menção ao termo “fuck you”, pela “palavra com f” já ser facilmente associada a “fuck” e pela sonoridade da pronúncia da letra “u”, que é comumente usada para se referir a “you”.

Francis é um político experiente, um homem mais velho com uma vasta atuação nacional e que desperta a admiração da jornalista, uma mulher mais jovem e com a carreira ainda em ascensão. Há um poderoso indicativo de uma relação incestuosa pela insinuação do que em inglês se chama de *daddy issues*<sup>2</sup>. Enquanto o livro apresenta este indicativo de forma sutil, a série da BBC o escancara quando Mattie pede diretamente a Urquhart para chamá-lo de “daddy”. Já a narrativa da Netflix traz essa menção também de maneira tênue, apenas com elementos paratextuais e algumas referências imagéticas. De todo o modo, o político experiente consegue, a partir de uma retórica convincente, o seu propósito de persuadir a jovem jornalista a concretizar os seus interesses.

Enquanto a jornalista do livro e da versão da BBC já é uma correspondente política, a repórter da versão da Netflix ainda está no começo da carreira, produzindo matérias de interesse local e que nitidamente a desestimulam, fato que a leva a almejar o alcance de uma posição de destaque no mercado. Na versão britânica, a jornalista vai até a casa do político com um objetivo, que gira em torno de encontrar respostas para compreender um aspecto específico das circunstâncias políticas ali postas, bem como para firmar um relacionamento entre eles (a princípio, aparentemente como fonte oficial sigilosa e jornalista). A versão norte-americana leva Zoe até a casa de Frank sem um

---

<sup>2</sup> *Daddy issues*, neste caso específico, é o que em português poderíamos livremente compreender como “Complexo de Édipo”. Em tradução literal, *daddy issues* significa “problemas com o papai”, algo que poderia ser despertado pela necessidade de admiração que a figura paterna se nega a externar. A frustração dessa expectativa, acaba por transferir a figura paterna para outra pessoa. Dizer que alguém tem *daddy issues* é uma forma depreciativa de se referir indiretamente a um desejo de ter a presença constante de um pai.



propósito declarado. Ela afirma apenas que precisa de alguém com quem possa conversar, com o claro objetivo de sedimentar uma parceria para a divulgação de informações restritas que lhe garantam o êxito profissional.

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

Enquanto na *House of Cards* norte-americana o diálogo se encerra em suspenso, sem que se saiba se, de fato, haverá uma relação entre eles e, se sim, de que tipo; o primeiro diálogo entre Urquhart e Mattie na versão britânica já revela todas as informações que a jornalista buscava, tal e qual o diálogo contido no livro. É importante que se ressalte, porém, que a mera apresentação do recorte do diálogo entre os dois já traz um forte indício de que estes personagens desenvolverão uma relação na trama. O suspense do diálogo de Frank e Zoe é reforçado, também, pela condição de adaptação que permitiu à versão da Netflix uma imersão maior nas tramas dos personagens pelo tempo empregado em cada episódio e temporada.

Essencialmente, as duas cenas mantêm um alto grau de proximidade da original, ao explorar o poder do que é dito e, especialmente, ao destacar o tom de obscuridade. Diferem entre si no que Jullier & Marie (2007) consideram como nível do filme<sup>3</sup>, sob uma condição contextual do que pretendem explicar. Ambas são retratadas à noite:

---

<sup>3</sup> Jullier & Marie (2007) consideram, no nível do filme, as figuras narrativas que permitem contar uma história, através de um posicionamento ético e estético. As imagens e os sons selecionados, em detrimento de outros; os recursos da história; a distribuição do saber; o jogo com o espectador, que irá acionar o seu repertório; e os gêneros, estilos e dispositivos técnicos e artísticos.

poderia ter sido uma escolha narrativa ter adaptado a cena original às luzes da manhã, sem o mesmo efeito dramático, fato que determina as opções empreendidas. Jullier & Marie (2007) aliam o uso da luz à psicologia, algo que pode ser aplicado à análise em questão. O fato de ser à noite, no escuro, nos condiciona a aceitar a obscuridade enquanto condição de desenvolvimento da narrativa. A falta de luz revela a falta de clareza, a relação que não pode ser abertamente declarada.

A adaptação de 1990 guarda maior contiguidade à obra original, mantendo frases do diálogo e rubricas que tensionam a performance. Já o produto norte-americano reforça o suspense, o jogo de palavras que, aliado à performance livre, enaltecem um diálogo de ironia, fortemente demarcado pelas insinuações sexuais, outro fator que, também, irá determinar o tom de segredo. Aliás, é na depravação sexual que a versão americana materializa a condição de depravação a que se submetem os personagens, representantes da política e do jornalismo, embora esta não seja uma depravação que os incomode, mas sim que faz parte do que objetivam.

As cenas são construídas a partir dos pontos de vista e deles se constrói a narração audiovisual. Há pouca movimentação de câmera, para que o foco maior seja no diálogo. A estruturação em plano e contraplano clássico<sup>4</sup> e a montagem em *reaction shot*<sup>5</sup> nos dois sentidos asseguram a participação do espectador, a partir da topografia da câmera que se torna coerente à própria topografia do espaço diegético. À medida em que se aproximam de externar o segredo, a câmera se aproxima em close-up dos personagens.

A mise-en-scène é construída a fim de transformar o espaço em “lugar”, a partir de uma noção de pertencimento estruturada em função da ficção. A forma como os personagens se apropriam do espaço; como Urquhart ou Underwood servem um copo de whisky à inesperada convidada, ou a forma como esta observa os espaços que até

---

<sup>4</sup> A edição em plano e contraplano orienta a visualidade a partir da alternância de planos para elementos de destaque. Em um diálogo, como é o caso, é apresentado o plano de quem tem a palavra.

<sup>5</sup> Com base nos postulados de Jullier & Marrie (2007), podemos depreender que a montagem em *reaction shot* irá estruturar a narrativa alternando planos que mostram a ação e sua consequência. Em um diálogo, por exemplo, primeiro mostra quem fala para, em seguida mostrar a reação de quem ouve e assim sucessivamente.

então não conhece; ou, ainda, a maneira como os personagens se movem no espaço, a forma como se sentam na cadeira ou no sofá, a postura de retração da convidada em contraposição à postura de conforto do anfitrião, atribuem uma sensação de que ele é, de fato, o dono do espaço - quem dita as regras do que será dito e como será dito. Por que, por exemplo, o encontro não aconteceu em outro lugar que não a casa de Francis? Isso também contraria todos os padrões aceitáveis da conduta profissional para lidar com fontes oficiais. Ou seja, aí está arraigada a noção de que a busca é por uma fonte sigilosa: se fosse para ter acesso a uma informação oficial, era admissível uma nota encaminhada pela assessoria do político, não buscar alguma informação indo até a sua casa.

No livro e na versão da BBC, apesar da recusa de Urquhart em tecer qualquer comentário a respeito de uma possível mudança no Gabinete do Primeiro-Ministro, Mattie o ameaça a publicar uma “história muito boa”, como ela afirma, mas que ele não iria gostar se viesse a público. Já Zoe o ameaça de forma velada com uma foto em seu smartphone de Frank olhando para as suas nádegas em um evento externo. Diante das intimidações, os dois personagens resolvem deixar a jornalista entrar.

A ambição é o que se retrata fielmente na passagem escolhida, ambição jornalística, facilmente observada, e ambição política, oculta pelas ações do personagem. A partir desta compreensão, é possível partir para uma análise mais profunda das materialidades postas e de suas materializações. A abordagem de Urquhart, no entanto, é diferente da de Underwood - enquanto Urquhart trata Mattie com certo distanciamento, Underwood entra no jogo de insinuações sexuais com Zoe, a ponto de olhar para o decote, atitude induzida pela própria jornalista.

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

Tanto na obra original quanto na adaptação britânica Mattie faz perguntas a

Urquhart ligadas às possíveis dissidências que estariam acontecendo entre membros do Partido com o Primeiro-ministro. Urquhart não lhe dá respostas totalmente diretas, por meio de outros questionamentos ele conduz Mattie a chegar às conclusões sobre o que ela lhe interroga. Em certa medida, o jornalismo, na busca de retratar a informação, possui a visão disseminada de trato honesto e justo. Já a política é o lugar de corrupção, quando se é exposto a ela por muito tempo. Há ingenuidade e certa hipocrisia nesta visão do jornalismo aqui analisada: ao passo em que Mattie espera não se corromper, ela já se corrompe pela forma como desenvolve a relação com Urquhart, a quem ela, já neste primeiro encontro, demonstra admiração. E, também, há uma naturalização da imagem do político corruptível.

Na cena produzida pela Netflix, Zoe oferece a Frank o poder de dar as cartas para desenvolver a relação dos dois. Zoe nem se questiona sobre o interesse que poderia haver por trás do que Frank julgaria valer como informação digna de divulgação neste acordo. Ele, a princípio se nega: “Eu tenho uma longa e bem-sucedida carreira evitando este tipo de esquema com a imprensa. Não vejo nenhuma vantagem em começar agora”, afirma Underwood. “Mas há alguma desvantagem?”, argumenta Zoe. “Descuido, para começar”, arremata Underwood. “Prometo-lhe total discrição”, garante Zoe. “Então trata-se de confiança”, questiona Frank. “Use a palavra que desejar”, desdenha Zoe. “As palavras importam, srta. Barnes. Deveria importar-se mais com elas, considerando a sua profissão”, afirma Underwood. Este diálogo reafirma as significações em torno do que é jornalismo e do que é política.

Zoe nem se questiona sobre o interesse que poderia haver por trás do que Frank julgaria valer como informação digna de divulgação neste acordo. Ele, a princípio se nega: “Eu tenho uma longa e bem-sucedida carreira evitando este tipo de esquema com a imprensa. Não vejo nenhuma vantagem em começar agora”, afirma Underwood. “Mas há alguma desvantagem?”, argumenta Zoe. “Descuido, para começar”, arremata Underwood. “Prometo-lhe total discrição”, garante Zoe. “Então trata-se de confiança”, questiona Frank. “Use a palavra que desejar”, desdenha Zoe. “As palavras importam, srta. Barnes. Deveria importar-se mais com elas, considerando a sua profissão”, afirma

Underwood. Este diálogo reafirma as significações em torno do que é jornalismo e do que é política.

Existem, também, as transformações de linguagem, impulsionadas pelo desenvolvimento tecnológico. A notória mudança de formato do vídeo, de 4:3 da versão BBC (com a imagem quadrada) para 16:9 da adaptação da Netflix (com forma retangular). Este formato permite a observação de mais elementos ao redor da cena, agregando outras nuances à narrativa. Além disso, a profundidade de campo e a distância focal<sup>6</sup> também podem ser maiores, dado o alcance das lentes e das câmeras contemporâneas. A imagem em HD também permite a visualização de elementos de forma mais nítida, promovendo um maior cuidado com a organização dos espaços diegéticos. Outro aspecto de importante destaque está na possibilidade de mudança de foco, um importante norteador da narrativa, pois é possível orientar a visualidade a certos elementos que se pretenda dar destaque.

A construção de sentido se dá, também, a partir destas materialidades audiovisuais. Elementos do roteiro, ou a performance dos atores reforçam a narrativa - o diálogo e o gestual conduzem à certas interpretações da cena em questão. Da mesma forma, como ora exposto, os elementos estéticos contribuem para nos auxiliar neste compreensão. Outro ponto aqui destacado é a forma da estrutura narrativa, da ordem de como as séries irão apresentar as histórias aos espectadores - qual o grau de apropriação da obra original; quais os recursos audiovisuais, ou qual o nível de imersão nas histórias dos personagens; pontos que auxiliam na construção de uma história pela duração e quantidade - que possui interferências culturais e tecnológicas. Há que se considerar, também, os elementos estilísticos, que levam a marcas autorais. No caso da versão britânica, *House of Cards* se inscreve numa forma específica de narração constitutiva da BBC; enquanto a versão da Netflix possui liberdade criativa, mas se inscreve na marca autoral dos suspenses de David Fincher.

---

<sup>6</sup> Para Jullier & Marie (2007), a profundidade de campo é distância visual determinada pelo eixo da objetiva. Isto implica em dizer que quanto mais distante visualmente esteja um objeto de destaque na imagem, maior será a profundidade de campo. Já a distância focal seria a largura do quadro.

## CONCLUSÃO

As materialidades aqui expostas nos apontam para a concretização de uma construção narrativa em torno do jornalismo e da política enquanto instituições não puras, permeadas pelas aparências de suas ações e pelas atitudes encobertas, bem como pelos interesses ocultos. Há uma complexibilização de sua significação, que já determina o jornalismo como parcial, embora boa parte dos manuais de jornalismo ao redor do mundo ainda passem a visão de isenção e neutralidade. A política é apresentada como um campo de ações nebulosas e que pode ultrapassar limites éticos e morais.

Há uma nítida relação entre o poder e a política e entre o poder da informação e as práticas profissionais do jornalismo, que também é representada pela hierarquia material entre os personagens: Zoe e Mattie são mais jovens, mais inexperientes, não possuem as informações e seguem em busca delas a partir de ambições profissionais particulares; Underwood e Urquhart são políticos experientes, que já possuem o traquejo de lidar com a política e que transitam pelo meio de forma muito fácil. A idade pode ser vista, neste caso, como uma escolha narrativa que determina esta construção: por que não retratar a ambição de um jovem político em ascensão? Ou por que não apresentar uma jornalista mais experiente na busca destas informações? As respostas se encontram na própria necessidade narrativa de representação da história. Um político inexperiente não teria a expertise para lidar com certas situações. Da mesma maneira uma jornalista experiente poderia não ser facilmente persuadida pelos termos do acordo com o político. Os limites morais e éticos dos indivíduos e de suas profissões também são postos em xeque. Os jogos de interesse, as insinuações sexuais ou a relação proposta entre fonte e jornalista são provas cabais dessa construção.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013, 3ª ed.

BARRETO, Emanuel. **Jornalismo e política**: a construção do poder. Estudos em Jornalismo e Mídia, Vol. III No 1, 2006.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Trad.: Maria

Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008.

BORGES, Gabriela. **Fantasmas que assombram a televisão**. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/borges-gabriela-fantasmas-que-assombram-a-televisao.pdf>  
Acesso em: 9 de março de 2017

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DOBBS, Michael. **House of Cards**. trad. Luis Reyes Gil. São Paulo: Benvirá, 2014.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

GARDIES, René (org.). **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

GOMES, Itania Maria Mota. **Gênero televisivo como categoria cultural**: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. In: Revista Famecos. Mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre: v. 18, n. 1, p. 111-130, jan./abr. 2011.

HOUSE OF CARDS. Escrita por Andrew Davies. Direção: Paul Seed. Reino Unido: BBC, 1990-1995.

HOUSE OF CARDS. Escrita por Beau Willimon. Direção: David Fincher. Estados Unidos: Netflix, 2012-2016.

JULLIER, L., MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2007, p. 19-41.

MITTEL, Jason. **Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea**. São Paulo: Revista Matrizes, Ano 5, nº 2, jan./jun. 2012.

OLIVEIRA, Beatriz Ouro Preto de. **As adaptações americanas de séries britânicas para jovens**: Skins e The Inbetweeners. Brasília: Universidade de Brasília, 2014.

PINHEIRO, Júnior. **Televisão de qualidade, cultura popular e experiências de narrativas seriadas na televisão pública**. Paraíba: Universidade Federal da Paraíba, Revista Temática, Ano XI, n. 11. Novembro de 2015.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Cultura de séries**: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. In: XXII encontro Anual da Compós. Universidade Federal da Bahia, junho de 2013.