

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E
LINGUAGENS

Diogo de Melo Gomes Silva

Transposições Narrativas: analisando a série *House Of Cards*

Juiz de Fora

2020

Diogo de Melo Gomes Silva

Transposições Narrativas: analisando a série *House Of Cards*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares. Linha de pesquisa: Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Christian Hugo Pelegrini

Juiz de Fora

2020

Diogo de Melo Gomes Silva

Transposições Narrativas: analisando a série *House Of Cards*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares. Linha de pesquisa: Cinema e Audiovisual.

Aprovado em: ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Christian Hugo Pelegrini – Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Cesar Adolfo Zamberlan
Universidade São Judas Tadeu

Precatinha,
Cicho Véio [*in memoriam*],
Tchei Tchei,
Dona Maria do saião [*in memoriam*] e
Seu José [*in memoriam*].
Mãe, Pai, Irmão, Avó e Avô.
É por vocês!

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Juiz de Fora juntamente ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design, por todas as políticas afirmativas para a democratização da educação superior e, com isso, a oportunidade de ser o primeiro, mas hoje não o único, a ter ensino superior na minha família.

Ao Professor Christian Hugo Pelegrini por no primeiro dia de aula, ainda na graduação, dizer “Eu conheci o cinema pela Televisão” e, com isso, me libertou de qualquer inferiorização que eu pudesse sentir em ter como filme preferido o “Mudança de Habito” com a Whoopi Goldberg, que eu assistia na sessão da tarde durante a infância e sabia que queria aprender mais sobre aquilo, sobre cinema. Hoje no mestrado, eu não tive dúvida em quem me orientaria, obrigado por aceitar e me mostrar o caminho. Chegamos!

Ao Professor Sérgio Puccini por aceitar compor a banca desta dissertação, por ser um professor sempre prestativo com indicações e referências para ajudar, suas contribuições durante a qualificação foram de grande valia.

Ao Professor Cesar Adolfo Zamberlan pelo aceite do convite em compor a banca de defesa da dissertação e pelas contribuições pertinentes.

À Professora Alessandra Brum por diversas vezes acreditar mais em mim do que eu mesmo, agradeço pelas diversas oportunidades durante a minha graduação.

Aos Professores espetaculares do corpo docente do Instituto de Artes e Design, em especial aos do Bacharelado em Cinema e Audiovisual, Luiz Alberto e Felipe Muanis, pelas contribuições na qualificação desta dissertação, Carlos Reyna, Luis Dourado e Carla Holanda.

À Professora Maria Claudia Bonadio, a quem agradeço pela coordenação do PPG-ACL durante minha passagem pelo mestrado e por sempre estar de portas abertas para me receber.

Às Secretárias Lara Velloso e Flaviana Polisseni do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do IAD/UFJF, pela eficiência e por sempre ter um tempo para um atendimento gentil e atencioso.

Aos meus colegas de turma e aos que conheci durante as aulas, serei sempre grato pelos momentos de aprendizado e de descontração.

A minha mãe, Hercília Belarmina de Melo, por todas as concessões que você fez e faz para que eu seja quem sou. Sem você e seu apoio nada disso seria possível, eu te amo e serei eternamente grato.

Ao meu pai, Cicero Gomes da Silva, um dia você disse “Jesus falou, faça por onde que eu te ajudarei”, sigo acreditando que ambos me ajudam até hoje aí de cima. Obrigado!

Ao meu irmão, Diego de Melo Gomes Silva, nomes parecidos, personalidades completamente diferentes, sou grato por manter as coisas em casa quando eu decidi sair para estudar em outra cidade.

A toda a minha família, posso parecer um exemplo de alguém que vocês se orgulham, mas na verdade eu é que sou grato e orgulhoso pelas festas de final de ano da casa da vó, pelas férias na praça, pelas viagens a São Roque e por café com leite e pão na frigideira a noite com os primos.

Aos meus amigos de república, Wallace, Bruno, Mateus, André e Lucas são irmãos que a vida me deu, obrigado por todas as festas, conversas, reuniões para eu apresentar minhas criações e por me incentivarem em tudo que faço.

E, por fim, à Juiz de Fora por me acolher.

*"Todos estes que aí estão atravancando o
meu caminho, eles passarão.*

Eu passarinho!"

Mário Quintana.

RESUMO

Tornar a trazer um sucesso de volta para as telas não é uma tarefa fácil, todo *remake* de séries de televisão é um processo complexo e arriscado. Ele é complexo pelos diversos códigos e signos semióticos e textuais que o identificam com o seu anterior, e arriscado, pois em um mercado tão competitivo quanto o das séries narrativas televisivas, uma produção que seja menos que excelente pode acarretar prejuízo para os seus produtores e um cancelamento inesperado, além da eterna comparação entre o *remake* e o seu anterior. Reescrever nessa “tábula rasa” exige, assim, um extenso conhecimento dos processos narrativos, textuais, cinematográficos e televisuais, além de se adequar às intermodalidades das novas tecnologias. Para entender estes meandros, propomos nesta dissertação o estudo de caso da série de televisão *House of Cards* de 2013, produzida pela MRC em parceria com a Netflix, e seu processo de transposição entre o *remake* e a sua versão anterior produzida pela BBC em 1990. Entre as versões, existem décadas de evolução da forma como as séries são produzidas, e até a própria Netflix que surge para mudar essa cadeia de produção. Com isso, analisaremos e debateremos as principais transformações entre as produções britânicas do início da década de 1990 até as séries por *streamings*, tendo como base as duas versões de *House of Cards*.

Palavras-chave: *House of Cards*. *Remake*. Série televisiva. Cinema.

ABSTRACT

Bringing a hit back to the screen is not an easy task, any remake of television series is a complex and risky process. It is complex due to the various codes and semiotic and textual signs that identify it with its previous one, and risky, because in a market as competitive as that of the TV narrative series, a production that is less than excellent can cause loss for its producers and an unexpected cancellation, in addition to the eternal comparison between the remake and its previous one. Rewriting on this “blank slate” thus requires an extensive knowledge of narrative, textual, cinematographic and television processes, in addition to adapting to the intermodalities of new technologies. To understand these intricacies, we propose in this dissertation the case study of the TV series *House of Cards* of 2013, produced by the MRC in partnership with Netflix, and its transposition process between the remake and its previous version produced by the BBC in 1990. Among the versions, there are decades of evolution in the way the series are produced, and even Netflix itself appears to change this production chain. With this, we will analyze and discuss the main transformations between British productions from the early 1990s and the tv series on streaming services, based on the two versions of *House of Cards*.

Keywords: *House of Cards*. Remake. TV series. Television.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Elementos do Canal de Áudio.....	22
Figura 2 – Elementos do Canal Visual.....	23
Figura 3 – Número de assinantes de <i>streaming</i> pagos da Netflix em todo o mundo, do 3º trimestre de 2011 ao 1º trimestre de 2020 (em milhões).....	84
Figura 4 – Créditos Iniciais de <i>House of Cards</i> Trilogia.....	97
Figura 5 – Créditos Iniciais de <i>House of Cards</i> (Netflix, 2013-2018).....	102

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Episódios com o efeito <i>Groundhog Day</i>	46
Tabela 2 – <i>Remakes</i> de “Yo soy Betty, la fea”.....	66
Tabela 3 – Informações da Série.....	97
Tabela 4 – Informações da Série.....	102
Tabela 5 – Arcos Narrativos de ascensão de Frank Underwood.....	113
Tabela 6 – Arcos Narrativos de ascensão de Frank Underwood.....	123

ABREVIACÕES

A&E	ARTS & ENTERTAINMENT
ABC	AMERICAN BROADCASTING COMPANY
BAFTA	BRITISH ACADEMY OF FILM AND TELEVISION ARTS
BBC	BRITISH BROADCASTING CORPORATION
CBS	COLUMBIA BROADCASTING SYSTEM
CW	THE CW TELEVISION NETWORK
FX	FOX EXTENDED NETWORKS
HBO	HOME BOX OFFICE
IMDB	INTERNET MOVIE DATABASE
ITV	INDEPENDENT TELEVISION
MRC	MEDIA RIGHTS CAPITAL
NBC	NATIONAL BROADCASTING COMPANY
PBS	PUBLIC BROADCASTING SERVICE
RCN	RÁDIO CADENA NACIONAL DE TV
WB	WARNER BROS. TELEVISION

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	14
2.	A TELA QUE CONTA HISTÓRIAS	19
3.	OS QUATRO “Rs” DA TELEVISÃO: <i>REVIVALS</i> , <i>REBOOTS</i> , <i>REMAKES</i> E <i>REIMAGININGS</i>	34
3.1.	A REESCRITA DO <i>REMAKE</i>	48
3.2.	UMA TV QUE “RECORTA E COLA”	55
4.	O MODO “ <i>BRITISH</i> ” DE SE FAZER SÉRIES	70
4.1.	NÃO É TV, É HB... NETFLIX!	82
5.	ESTUDO DE CASO	93
5.1.	<i>HOUSE OF CARDS</i> - ADAPTAÇÃO BBC, 1990	93
5.1.1.	Ficha técnica da série	97
5.2.	<i>HOUSE OF CARDS</i> – <i>REMAKE</i> NETFLIX, 2013	99
5.2.1.	Ficha técnica da série	103
5.3.	ANALISANDO <i>HOUSE OF CARDS</i>	107
5.3.1.	O Conceito de <i>House of Cards</i>	110
5.3.2.	A Premissa de <i>House of Cards</i>	111
5.3.3.	O Gênero de <i>House of Cards</i>	115
5.3.4.	Os Personagens em <i>House of Cards</i>	117
5.3.5.	Ambientação cultural em <i>House of Cards</i>	129
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
	REFERÊNCIAS	141

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação nasce da busca por contribuir com os estudos do campo de pesquisa da serialização da narrativa televisiva. Nosso intuito é observar, debater e refletir sobre as mudanças e transformações que este formato vem passando nas últimas décadas. A forma como as séries vêm sendo transmitidas hoje – em diversas delas, acessíveis em todos os locais, à disposição do espectador, desde que este possa se conectar à internet – rompe com as barreiras físicas, geográficas e principalmente da programação das redes de televisão que mudaram drasticamente suas relações com a audiência.

Em uma estrutura do entretenimento digitalmente interligada, na qual as mídias e redes sociais desempenham um desdobramento das produções seriadas, as narrativas se expandem para além das telas de exibição e ganham desdobramentos em diversas mídias offline e online. A busca por esses conteúdos instiga seus espectadores a consumirem novas experiências narrativas com suas séries favoritas, projetando, assim, comunidades online de afinidades comuns. Esse engajamento das séries se dá em muitos casos por memórias afetivas em produções de outrora, que ressurgem em novas produções, *remakes*, e que desencadeiam uma sensação nostálgica em seus antigos e novos espectadores.

Como iremos observar em diversos momentos nesta dissertação, o mercado de séries de televisão é um mercado altamente competitivo, segmentado e amplamente difundido, no qual cada nova produção é uma aposta de seus criadores, e, mesmo contando com *remakes* de séries famosas no passado, não é sinônimo de sucesso em sua nova versão. Baseamos essas afirmações em dados de lançamentos de séries em comparação a novas produções inéditas. Por este motivo, o planejamento das séries atualmente deve levar em consideração diversos elementos para seu efetivo sucesso, questões afetivas, comerciais, técnicas, tecnológicas e principalmente narrativas, para a construção de um produto que encante, entretenha, seja lucrativo e engaje seus espectadores.

Neste aspecto, é inegável as novas dinâmicas que as ações da Netflix trouxeram para as produções seriadas. A plataforma de *streaming* aglutina em seu plano de negócios diversas características presentes em outros canais, e assimila ferramentas tecnológicas, como o *data-base*, para estabelecer sua ação no mercado de entretenimento e, como isso, rompe com a cadeia de produção, distribuição e principalmente exibição dos conteúdos narrativos seriados de modo geral.

Só esses processos já rendem diversas pesquisas e debates a esse respeito, mas nossa pesquisa propõe um passo adiante. Buscamos entender como o produto em si, a série, tem sua criação permeada por todas essas questões, como se dá o processo de escolha da série a ser produzida, a escolha do elenco, as informações dos assinantes, seus gostos e preferências, assim como o número de episódios por temporada, tanto quanto o número de temporadas. Por fim, investigamos como todas essas informações se condensam e se tornam uma série que precisa preencher todos os requisitos, como no exemplo da Netflix, para se tornar um sucesso e lançar a empresa de *streaming* no mercado de produções autorais.

Todas essas e outras informações são levadas em consideração para a estreia da primeira produção original da Netflix, *House of Cards*, um *remake* da série homônima produzida anteriormente pelo canal britânico BBC em 1990. Cada versão expressa, assim, características próprias dos processos de produção das séries. Com essas questões, além das mudanças culturais, transnacionais e temporais de cada versão, nosso interesse consiste em estabelecer paralelos entre as versões e observar como a versão da Netflix se desenvolve de maneira distinta da versão anterior e o que isso acarreta para a narrativa e história da série.

Por se tratar de um *remake*, a versão estadunidense tem em si a necessidade de atualização, são momentos distintos que retratam mundos diferentes, além de sistemas políticos contrastantes: o parlamentarismo pós Margareth Thatcher na versão britânica e o presidencialismo pós Barack Obama na versão estadunidense. Estas alterações são necessárias para a atualização da série em sua nova versão e, com isso, inúmeras ações são necessárias para o desenvolvimento do *remake* em sua narrativa. Todas essas transposições permitem que a nova versão se afaste da versão anterior e crie uma autonomia por parte dos seus idealizadores.

Mas para fazer estas e outras considerações que nos propomos nesta dissertação, primeiro elaboramos uma revisão bibliográfica do escopo teórico, juntamente com os principais conceitos e terminologias que orbitam sobre estes aspectos, tais como: narrativa seriada, *remakes*, transposições transculturais, transnacionais e intertextualidade. Estes e outros elementos são elencados e debatidos para propor-nos reflexões que são necessárias para o estudo de caso que fazemos nesta dissertação com a série objeto de estudo, *House of Cards*.

Sendo assim, esta dissertação está dividida em cinco capítulos. O primeiro consiste no diálogo sobre as produções seriadas, suas características, elementos que a constituem, assim como os principais teóricos e teorias que as definem. Estabelecemos o referencial teórico que visa demonstrar o campo de estudos de serialização, esse formato dinâmico que se adapta a mudanças tecnológicas e midiáticas constantes. Dinamismo este que evolui e acompanha a

mediatização dos suportes e plataformas de exibição, como no caso da Netflix em uma adaptação às estruturas particulares da mídia.

Por este motivo, este capítulo apresenta como a forma seriada de se contar histórias engaja e entretém sua audiência, seguindo um modelo amplamente estudado e eficaz, com tramas complexas, ganchos, estímulos visuais, auditivos e arcos narrativos com personagens instigantes que possuem diversas camadas morais e motivacionais na história.

Prosseguimos com o segundo capítulo que nos apresenta diversas terminologias necessárias para a compreensão do entendimento de *remake* e suas variações. Distinguimos os principais termos usados nas reinserções de novas produções baseadas em narrativas anteriores, que podem sofrer visíveis alterações, como no *reboot*, que reseta a narrativa e ignora as produções anteriores, e também em continuações da narrativa iniciada décadas atrás, em que os espectadores acompanham a passagem de tempo dos personagens da produção anterior. Nossas discussões durante o capítulo também apresentam como os processos de intertextualidade e hipertextualidade estão presentes nas produções seriadas, podendo ser considerado tipos de *remakes* entre as séries, segundos os autores que relacionamos. Por fim, o capítulo elenca o processo palimpsesto textual das narrativas televisivas como um aglutinador de textos discursivos na produção de novas obras.

Em nosso terceiro capítulo, buscamos refinar nossas reflexões ao que identificamos como a principal característica entre as duas versões de *House of Cards*, o tempo entre elas, e como este distanciamento temporal representa uma evolução das produções das séries entre os canais. Essa evolução é ressaltada pela distinção entre a primeira versão da série feita pela rede de televisão pública britânica BBC, em 1990, e a versão recente produzida pela empresa de *streaming* estadunidense décadas após, em 2013, pela Netflix. Propomos, assim, uma linha cronológica que se inicia com a proposta da adaptação do livro de Michael Dobbs, de 1989, que no ano seguinte seria a minissérie para a televisão de quatro episódios, sendo homônima ao livro, intitulada *House of Cards*, e termina com a empresa de aluguel de DVDs que passa a desenvolver sua plataforma de exibição de conteúdo online e planeja produzir seus conteúdos originais, exclusivamente exibidos em sua plataforma.

Nesse recorte que propomos, claramente não buscamos a totalidade dos acontecimentos que tangem as produções seriadas televisivas entre os países Reino Unido e Estados Unidos, pois este não é o nosso propósito, mas sim acompanhar os acontecimentos que significativamente contribuíram para a criação da primeira versão da série e, anos depois, o seu *remake*.

Seguimos para o penúltimo e quarto capítulo desta dissertação, o estudo de caso do nosso objeto, e o dividimos em duas partes. Na primeira, fazemos um detalhamento objetivo das informações técnicas das duas versões, seus principais personagens, equipe técnica, idealizadores, prêmios e outras informações que demonstram como cada produção teve um desempenho significativo de crítica e público em sua exibição. Já na segunda parte, fazemos a análise formal do *remake*, tendo como parâmetro de comparação a versão anterior, evocamos todos os preceitos, terminologias e teorias debatidas nos capítulos anteriores e exemplificadas nos itens de análise que propomos neste estudo de caso, tais como: conceito, premissa, gênero, personagens e ambientação cultural.

Após as análises que desenvolvemos no estudo de caso, partimos para as considerações finais, sendo este nosso último capítulo que sintetiza todas as discussões, debates teóricos e reflexões desenvolvidas ao longo da dissertação. Neste capítulo, podemos observar como as séries são altamente mutáveis, seguindo as mudanças sociais, técnicas e tecnológicas em que estão inseridas. Esta mutabilidade permite que as produções, como o *remake* que estudamos, possam ser produções globais, pois podem ser exibidas pelas plataformas de *streaming* em qualquer lugar, mas que ao mesmo tempo mantém características locais, individualizando seus espectadores através da exibição em diversos dispositivos, como celulares, por exemplo. Assim, a autonomia de quando assistir a série, onde assistir e por quanto tempo assistir passa a ser uma decisão do espectador e não de uma programação fixa imposta pelo canal, como no caso das redes de televisão.

Por fim, pretendemos estender o debate sobre as produções seriadas, suas dinâmicas de produção e distribuição, assim como novas formas de exibição e consumo pelos espectadores. Tudo isso analisando como a escolha de um *remake* transnacional se torna um sucesso, aliando novas tecnologias, novos formatos de exibição, novas formas de consumo pelos espectadores, além das transposições transculturais e transnacionais que dialogam com diversos espectadores espalhados por diversos países, mas conectados por uma tela, ouvindo a mesma história ser contada e se relacionando com ela. Este é o alcance das séries na contemporaneidade.

As infinitas possibilidades de acesso e consumo, com narrativas inseridas no cotidiano dos espectadores em diversas mídias digitais e redes sociais, desdobramentos e expansões da narrativa principal da série presente em diversos locais – como livros, *spin-offs*, sites de comunidades online, fóruns de discussão, vídeos de análises de episódios, resenhas, críticas e análises em blogs – demonstram como a criação de uma série é um processo complexo que abrange diversos setores da nossa sociedade e que, para alcançar tal patamar, necessita de

diversas transposições para dialogar com toda a audiência de maneira coletiva, com fãs espalhados pelo mundo, e de maneira individual, propondo uma experiência narrativa em cada um ao mesmo tempo.

2. A TELA QUE CONTA HISTÓRIAS

Neste primeiro capítulo, faremos uma revisão de como a televisão se tornou "o principal contador de histórias da sociedade americana contemporânea" (KOZLOFF, 1992, p. 67) e mais até, no mundo todo. Nosso foco, no entanto, é compreender como a televisão absorveu a estrutura narrativa presente em outros suportes e a transformou em um produto altamente rentável, como as séries de televisão. Nos importa, também, compreender como essas estruturas narrativas são alteradas em "reescrituras", pois todo *remake* é em si um processo de reescrita. Para isso, vamos primeiramente fazer um levantamento do conceito de narrativa e séries de televisão, relacionando seus principais autores e as teorias que as circundam.

O costume de nos reunirmos em grupo e ouvir histórias não vem de hoje. Muito antes, nossos ancestrais se reuniam em volta de uma fogueira para contar e ouvir histórias. Sempre foi assim, contos de fadas lidos à noite para as crianças, sermões na missa de domingo, até os *stand-ups* nos bares de sexta. Temos naturalmente uma familiaridade em ouvir histórias. E essas histórias são contadas em forma de narrativas, não importa em qual suporte – contadores de histórias, rádios e televisões. Todas as histórias vêm a nós através de narrativas.

Mais do que falar sobre narrativas, iremos também entender os estudos narrativos voltados à televisão. Acompanhar estes estudos é, de certa forma, também acompanhar o processo de desenvolvimento da própria televisão enquanto linguagem.

Nosso ponto de partida será com os estudos narrativos por volta da década de 1920, e seus principais estudiosos. O trabalho desses estudiosos ficou conhecido como formalismo russo, e o grupo era composto por teóricos de diversas áreas: linguística, sociologia, crítica literária, semiologia, estudos cinematográficos, folcloristas, entre outras áreas.

Essa diversidade em sua concepção permitiu que o campo de estudos e possíveis interpretações sobre narrativa tenham igualmente uma diversidade analítica e uma abrangência de pontos de vista no campo teórico. Esse trabalho coletivo fez com que diversas discussões, análises e esboços tenham se desenvolvido ao longo dos anos. O processo de definição da teoria narrativa nunca foi absoluto e sempre esteve em constante questionamento, teste e discussão, tanto que os primeiros esboços concretos dos estudos de teoria narrativa só foram publicados entre os anos 1960 e 1970. Tempo depois, na década de 1980, com o crescimento das ciências sociais e a disseminação dos estudos comparados, tais ações fizeram com que a teoria ganhasse

um público maior. Levo em consideração a publicação de *Narrative Discourse* (1972, trad. Ingl., 1980) de Gérard Genette.

Até hoje, muito do que se desenvolveu no campo dos estudos narrativos visa um refinamento das teorias trazidas pelo grupo de teóricos formalistas. Os estudos que vemos recentemente buscam mais a análise da extensão dos estudos do campo narrativo do que a criação ou refutação da teoria em si.

Como teoria, os estudos narrativos estão há muito tempo estabelecidos academicamente, e fazemos uso deles para definir alguns conceitos e argumentar algumas teorias. São esses estudos que desdobraremos na compreensão da narrativa na televisão. Dada a sua extensão e os anos de desenvolvimento, não é nossa intenção abarcar toda a teoria narrativa, como dissemos, são estudos de muitos anos, gerando um conteúdo extenso e denso. Nosso objetivo será levantar algumas reflexões e debater teorias e conceitos obtidos com as leituras que dialoguem com as séries de televisão e contribuam na compreensão de como os *remakes* são processos narrativos que se adaptam a questões sociais e nacionais para se comunicar com a audiência, assim como expressam em si evoluções tecnológicas, avanços culturais, dentre outros elementos.

Cabe-nos, também, compreender que precisamos estabelecer uma delimitação dentro da própria teoria narrativa. Como já mencionado, ela é resultado de um grupo diverso, com campos de atuação e possibilidades analíticas vastas. Assim, com o passar do tempo, outros grupos de teóricos foram agregando suas visões e contribuindo com suas habilidades nos estudos narrativos e, desta forma, a própria teoria foi se ramificando e segmentando.

Portanto, assumimos, nesse primeiro momento, que nosso foco será para a visão formalista da narrativa. Essa escolha vem da própria proposta de análise que a teoria formalista permite, em observar estruturas mensuráveis presentes na narrativa, assim como a possibilidade de se descrever, classificar e observar características formais presentes no texto discursivo.

A noção de texto que apresentamos aqui vem de acordo com as considerações de Chatman (1990), em que o autor entende que o texto não se restringe somente ao discurso escrito ou falado, mas como "qualquer comunicação que controla temporariamente sua recepção pelo público" (1990, p. 07).

Também é importante entender que este capítulo estabelece a base conceitual para as análises posteriores dos próximos capítulos. Porém, antes de entender o processo de reescrita de uma série, seu *remake*, além dos processos de mídia, *storytelling* e transposições feitas entre os países para se fazer um *remake*, é necessário que entendamos que, inicialmente, tudo isso se

trata de contar histórias. Entender este processo narrativo contido nessas histórias contribui para um entendimento maior das propostas levantadas nesta dissertação.

Uma vez estabelecido esses primeiros ajustes, passamos agora para a mídia televisiva, na qual devemos compreender que a narrativa está presente em toda a grade televisiva, em todos os programas e comerciais, há sempre uma estrutura narrativa particular na televisão. Em um telejornal, por exemplo, em vez de apenas apresentar dados e informações, a edição do jornal tende a criar uma narrativa para contar esses mesmos dados e informações em forma de histórias, seja com entrevistas, projeções ou informações gráficas – tudo é pensado em uma linha narrativa do começo ao fim do telejornal com o intuito de entreter e informar o espectador.

Em outros casos, vemos narrativas presentes em comerciais publicitários nos intervalos dos programas, com o objetivo de passar os atributos de um produto, seus diferenciais, benefícios e estimular a audiência a comprar determinado produto ou serviço. Podemos perceber que a escolha por uma narrativa (a história que o comercial narra) penetra melhor na mente dos ouvintes, em vez de vermos somente uma lista de atributos por extenso, sem nenhuma narratividade. Essas informações, por mais relevantes que sejam, são apenas uma sequência de dados e atributos, mas ao serem colocadas em uma pequena história (comercial), em que um usuário faz uso do produto ou serviço e mostra seus atributos e benefícios, eles acabam ganhando um status diferenciado para o espectador. E desta forma o comercial existe, pois tem por objetivo “persuadir a audiência” (CHATMAN, 1990, p. 07).

Em outras formas narrativas, como programas de competição e jogos esportivos, por mais que não seja visível uma certa narrativa, ela está presente. Uma sucessão de ações e acontecimentos levarão a um desfecho final, podendo ser uma vitória ou uma derrota, mas o espectador está ali, acompanhando pela tela da televisão uma história ser contada. Então, como podemos observar nesses exemplos simples, sendo que existem tantos outros, a televisão é formada por várias pequenas narrativas. Por toda a grade de programação, estamos vendo e ouvindo uma história diferente ser narrada – ficções, documentários e dramas –, e todas essas formas estão presentes na grade televisiva e fazem parte dos seus gêneros.

Dessa forma, se essas narrativas estão presentes por toda a televisão, e estamos alinhados com as teorias formalistas, que nos permite analisar tais estruturas presentes nestas narrativas, o que iremos fazer será identificar tais elementos estruturais e debatê-los à luz dos autores. Sobre estes autores, nos restringiremos em trazer os que dialogam com as especificidades da área desta dissertação, que no caso é a televisão, o cinema e o audiovisual.

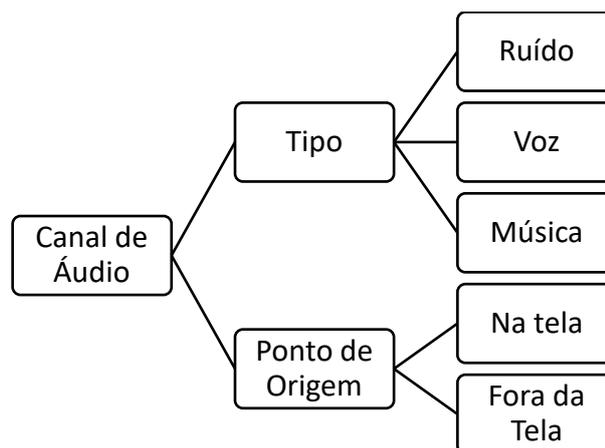
Podemos, inicialmente, nesse quesito, destacar as contribuições de Seymour Chatman, em *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film* de 1980 e *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* de 1990. Ambos os livros tratam dos processos narrativos presentes nos filmes. Segundo o autor, é possível fazer uso da teoria narrativa para a análise de filmes e formatos audiovisuais, como a televisão. Ainda assim, Chatman ressalta a necessidade de se fazer algumas considerações e adaptações, pois grande parte da teoria narrativa foi desenvolvida a partir da teoria literária.

A possibilidade que o cinema e audiovisual em geral tem de possuir “uma trilha sonora e uma trilha visual” (CHATMAN, 1990 p.134) está entre as adaptações necessárias para a compreensão da teoria narrativa de imagens em movimento. Seguindo este pensamento, e o direcionando especificamente à televisão, Sarah Kozloff (1992) observa que:

A voz trabalha em conjunto com a trilha visual, nos dizendo o que estamos vendo ou o que pensar sobre o que estamos vendo, fornecendo o comentário ou exposição a que estamos acostumados dos narradores nos romances. Os programas de televisão fictícios usam a narração com mais frequência do que se poderia imaginar a princípio. (KOZLOFF, 1992, p. 61)

Chatman detalha quais são os elementos presentes em cada um desses canais. De acordo com o autor, o canal auditivo é composto da seguinte forma (Figura 1):

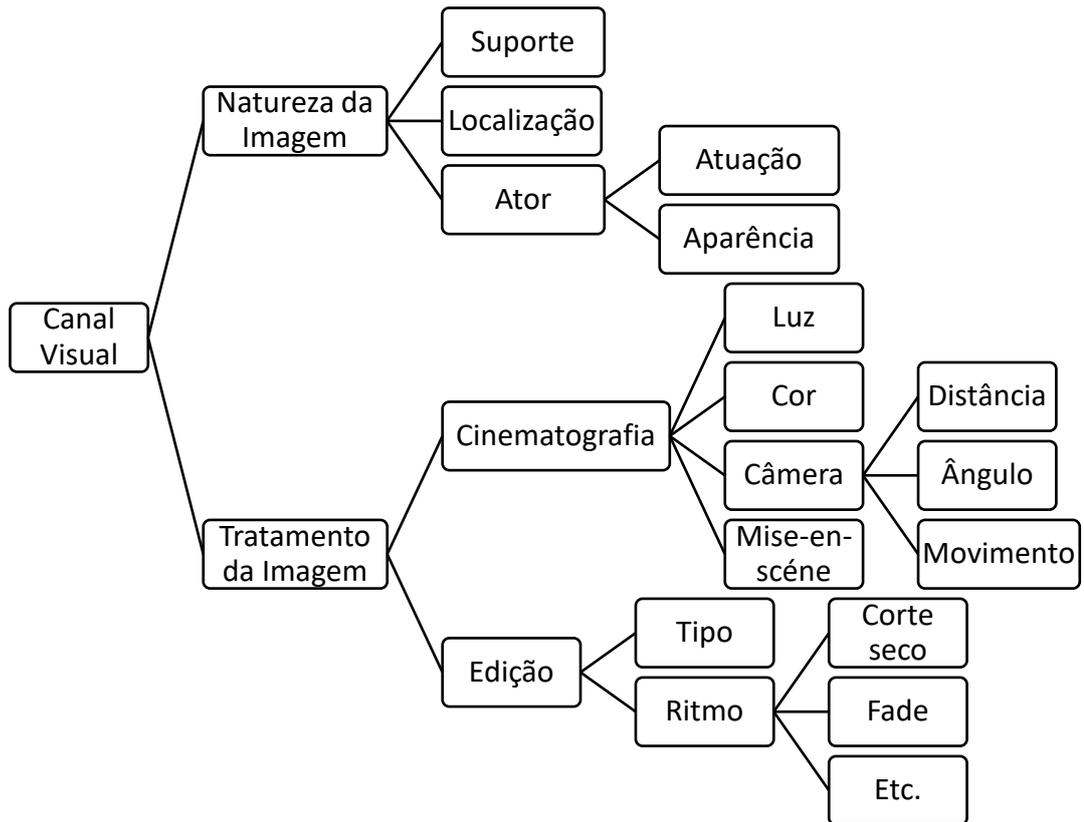
Figura 1 - Elementos do Canal de Áudio



Fonte: Chatman (1990 p, 135)

Na teoria de Chatman, o canal visual apresenta muitos elementos que se ramificam, os elementos presentes são:

Figura 2 - Elementos do Canal Visual



Fonte: Chatman (1990 p, 135)

Todas essas informações e elementos trazidos por Chatman são observados na teoria cinematográfica, mas podemos assimilá-las à mídia audiovisual. Sendo assim, o autor destaca que a junção de todos esses elementos da trilha visual e auditiva compõem uma entidade importante, que ele chama de o “narrador cinematográfico”, que segundo o mesmo:

O narrador cinematográfico é o composto de uma variedade grande e complexa de dispositivos de comunicação. Alguns deles são parcialmente mostrados neste diagrama [fig. 1 e 2], que não faz nenhuma pretensão de completude; meu objetivo é antes demonstrar algo da *multiplexity* [multiplicidade] do narrador cinematográfico. (CHATMAN, 1990, p. 134, grifo nosso)

Esta “combinação de códigos” (SEITER, 1992, p. 32), na qual vários autores se referem ao argumentarem sobre as faixas de áudio e imagem que se somam na entidade do narrador não deve ser analisada de maneira isolada. A imagem por si só já é repleta de conotações e denotações, assim como o som e suas múltiplas interpretações. O que nos interessa é “que a televisão e o cinema são ‘dois sistemas de linguagem vizinhos’, caracterizados por um grau incomum de transparência”. (*ibid*, p, 31).

Compreender essas familiaridades entre as linguagens, assim como “pegar emprestado” conceitos e teorias de mídias “vizinhas”, é necessário para as análises da televisão, pois a televisão se desenvolveu, assimilando e incorporando muitas dessas características de outras mídias.

Outro ponto importante é que a televisão, mesmo sendo muito próxima do cinema, tem uma especificidade. Diferente das sessões de cinema, em que cada filme é exibido individualmente com um intervalo longo entre uma sessão e outra, a televisão, por sua vez, exhibe suas produções de forma constante, em um “Flow” (WILLIAMS, 1990, p. 71). O “fluxo” é um conceito que se refere por onde as imagens e sons são transmitidos pela televisão de maneira contínua, sem “ininterrupção” (ibid, p. 83).

Em *Television: Technology and Cultural Form* de 1990, Raymond Williams teoriza o conceito do fluxo e demonstra que não é possível entender o fenômeno midiático da televisão em nossa sociedade sem antes observar internamente como ela é concebida. O autor faz uma análise formal dos elementos que compõem a imagem e som da televisão, como são formados os programas, a grade de exibição dos canais e até a relação entre um canal e outro.

As contribuições de Williams foram muito pertinentes e estenderam as análises e debates sobre os estudos da televisão. Apesar do autor se restringir a uma análise interna da televisão, seus conceitos possibilitaram outros desdobramentos, como em Jensen (1995), em que o autor se apropria dos conceitos e teorias de Williams e faz uma análise externa da televisão, quanto a sua recepção e seus espectadores.

O olhar de Jensen nos permite expandir a ideia de fluxo, que se baseia somente entre as imagens e sons na televisão e inclui o elemento “espectador” na equação. Sendo assim, o autor teoriza que não existe somente um “Fluxo” mas sim “três formas de fluxo”, sendo elas: o *Channel flow*, o *Viewer flow* e *Super-flow* (JENSEN, 1995, p. 109-110).

O fluxo do canal (*Channel flow*) que se refere à grade de programação no próprio canal, uma linha “vertical” da programação exibida dentro dele, tem como objetivo manter o espectador entretido, mantendo a audiência.

Já o fluxo do espectador (*Viewer flow*) é uma linha “horizontal”, na qual a programação é dividida em faixas de horário e a programação entre os canais se relacionam, um exemplo são os canais de culinária que são exibidos na mesma faixa de horário, ou os telejornais. O espectador transita, ou flui, pela programação nas faixas de horário, vendo programas parecidos, com temáticas semelhantes e até com imagens similares ou complementares.

Diferente dos canais abertos, muitos canais a cabo são segmentados por temas e não por faixas de horário. Existem, por exemplo, os canais de filmes, os canais de culinária, os de *reality shows*, e, da mesma forma, o espectador flui por cada um deles. Por último, há o que o autor define como “super-fluxo” (*Super-flow*), que tem por característica a junção dos dois processos de fluxos anteriores. Nele, o espectador está imerso em toda a programação, mantendo-se continuamente assistindo aos canais.

Trazer as contribuições de Williams e Jensen demonstra como a televisão se estrutura para se tornar uma forma de narrativa contínua. Quando estamos neste “fluxo” somos “bombardeados” por uma infinidade de narrativas, que entretém, informa, estimula o consumo, a prática de esportes, comove, alegra etc. Ficamos envoltos em uma grande massa narrativa, na qual é formada por micronarrativas. A cada comercial, passando por cada programa, vamos ficando cada vez mais imersos. Uma vez nesta massa, “muitos de nós acham muito difícil de desligar a televisão” (WILLIAMS, 1990, p. 86).

As séries de televisão têm uma grande parcela de participação nesse processo midiático. Como sabemos, a televisão comercial, desde sua origem (ver capítulo 4), existe para atender aos interesses dos anunciantes. São eles os principais investidores em espaços publicitários nos canais, por isso, uma audiência alta é sinônimo de grandes anunciantes e forte investimento em publicidade. Sendo assim, as séries são uma forma atraente de engajar e fidelizar os espectadores e, da mesma forma, de estimular a procura e investimento por parte dos anunciantes.

Serializar uma narrativa, como acontece nas séries de televisão, foi mais uma das características de outras mídias (folhetim, literatura) que a televisão também incorporou em sua mídia e acabou se transformando em um dos principais produtos dos canais, seja para exibição local (em seus países) ou global (exportado para outros países).

Nosso interesse nesse aspecto é normatizar alguns conceitos e teorias que permeiam as narrativas seriadas. Uma vez compreendida as características que definem uma série de televisão, podemos seguir com as análises e reflexões dos demais capítulos.

A primeira consideração que podemos trazer é a do teórico brasileiro Arlindo Machado, que sintetiza o conceito de narrativa seriada televisiva, em que:

Uma emissão diária de um determinado programa é normalmente constituída por um conjunto de blocos, mas ela própria também é um segmento de uma totalidade maior — o programa, como um todo — que se espalha ao longo de meses, anos, em alguns casos até décadas, sob a forma de edições diárias, semanais ou mensais. Chamamos de serialidade essa apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual. No caso específico das

formas narrativas, o enredo é geralmente estruturado sob a forma de capítulos ou episódios, cada um deles apresentado em dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados uns dos outros por breaks para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas (MACHADO, 2000, p. 83).

Esta emissão diária que Machado se refere também é argumentada por Allrath, Gymnich e Surkamp (2005), em que os autores compreendem o processo seriado nas narrativas televisivas em um “*continuum*” (*ibid.*, p. 06), que, mesmo diferindo entre o formato “serial” e “seriado”, o que realmente define esta continuidade da narrativa são os arcos contidos em sua estrutura. Esses arcos podem ser menores – se resolvem no mesmo episódio –, um pouco maiores – se resolvem em alguns episódios ou no final da temporada – ou um maior – arco narrativo que envolve toda a série.

Os autores exemplificam estes arcos da seguinte forma:

Uma análise do grau de continuidade das narrativas serializadas da TV deve levar em consideração fatores como as histórias em arco são restritas a apenas alguns episódios (por exemplo, muitos dos casos amorosos de Ally McBeal [*Story of Love*]), a uma temporada (por exemplo, a luta contra um arqui-inimigo em particular em Buffy, a Caçadora de Vampiros [*Buffy the Vampire Slayer*]) ou se eles transcendem a temporada (por exemplo, Arquivo X [*The X-Files*]). (*ibid.*, p. 08)

Os autores concluem que hoje as séries de televisão estão em “formas híbridas intermediárias” (*ibid.*) que transitam entre os formatos serial e seriado. Esta hibridização é o que Arlindo Machado comenta ao dizer que as séries estão “se contaminando” (2000).

Segundo Machado, existem três formas de narrativas seriadas televisivas (*ibid.* p, 84-85): a primeira é a teleológica, a mais comum, que é estruturada por capítulos ou episódios seriados (séries como nas telenovelas); a segunda é a seriada, unidades autônomas narrativas, cujo o arco se encerra no mesmo episódio, mas mantém certos elementos para o próximo, seja os personagens ou cenário (seriados episódicos ou procedural); e, por fim, no formato antológico, que é autônomo, a ligação entre os episódios ou entre as temporadas se dá de forma “temática” ou “subjativa”.

Independentemente do formato, um agente comum a todos esses modelos narrativos é o autor. A autoria é outro elemento que podemos analisar do ponto de vista teórico. Diferente da narrativa impressa (literatura), por exemplo, as séries narrativas compartilham a autoria de seu processo de criação. Assim como no cinema, uma série não é feita por uma pessoa, mas por um conjunto de profissionais envolvidos em sua criação, produção e execução e, da mesma forma, todos são responsáveis diretos pelo seu sucesso ou seu fracasso.

O ponto é a distinção do trabalho coletivo feito em uma série e a figura autoral dos profissionais envolvidos. Muitas vezes, ao assistirmos a uma série não nos questionamos sobre os profissionais que realizaram esse trabalho, mas quando algo muito significativo nos chama a atenção, passamos a observar essa marca estilística como uma assinatura pessoal de um profissional ou uma marca da série.

Não estamos aqui tirando a importância da função do *showrunner* que, em alguns casos, abarca as atribuições de roteirista, diretor e produtor. Mas, dependendo do tipo de série ou do número de temporadas, outros profissionais são convidados para ocupar essas funções. Nisto, a assinatura autoral é o que define e conceitua o *showrunner-autor*, algo que Brett Martin (2014) comenta como sendo alguém que “evidentemente, sabe qual é a sua visão melhor do que qualquer outro” (p. 99).

A autoria, mesmo sendo algo compartilhado pelos diversos profissionais, é facilmente identificada pelos fãs da série. Por conhecer tão bem a série, os fãs conseguem perceber quando um episódio tem uma autoria diferente. Ressaltamos que essas mudanças são sutis, pois a série tem uma estética e estilística própria e que deve ser mantida e seguida por todos os profissionais envolvidos.

Um exemplo de autoria por um convidado é o do escritor Stephen King, presente em várias participações na televisão, escrevendo alguns episódios esporádicos e sendo roteirista. Como roteirista, King participou da série *Kingdom Hospital*, um *remake* transnacional da série dinamarquesa *The Kingdom*. As duas versões têm a coprodução de Lars Von Trier. A versão estadunidense foi ao ar em 2004 pela ABC, durando apenas uma temporada de 13 episódios. Stephen King ficou responsável por criar os roteiros da série. O episódio piloto teve um bom desempenho, atraindo uma audiência de “catorze milhões de espectadores” (WOOD, 2011, p. 16). Mas, como já dissemos, o *remake* teve somente uma temporada, encerrando sua produção no mesmo ano.

Outra participação do escritor foi em *Arquivo X*. Exibido com o nome de “Chinga” (forma coloquial de origem espanhola), o escritor foi convidado a escrever o roteiro de um dos episódios da série. O autor Rock Wood, em *Stephen King: A Literary Companion* (2011), comenta sobre este episódio:

King originalmente escreveu um roteiro para um episódio de *The X-Files*, sob o título "Molly". Chris Carter, o criador da série, adicionou e mudou significativamente o material, e os dois escritores foram creditados com o novo episódio, "Chinga", fazendo de Carter um dos poucos colaboradores de King. Na história, um agente do FBI visita uma pequena cidade costeira do Maine em um intervalo. Antes, o pai pescador de Polly Turner encontrou uma

boneca em uma panela de lagosta e a deu à filha. Ele foi morto três dias depois em um acidente de barco envolvendo um gancho. As pessoas começam a agir estranhamente ao redor da boneca, arranhando os olhos, sofrendo acidentes estranhos e se matando de maneiras estranhas e horríveis. Polly é considerado autista e não está claro se a boneca ou Polly está causando o caos. A agente Scully intervém com a ajuda do chefe de polícia local, mas é uma corrida contra o tempo salvar os habitantes da cidade, Polly e sua mãe. (p. 48)

O episódio foi exibido em 8 de fevereiro de 1998 pela Fox e está no DVD da quinta temporada. A presença e a marca do escritor Stephen King foram tão significativas que o *The Guardian* considerou o episódio como um dos 13 melhores de toda a série (THE GUARDIAN, 2013).

O desempenho do episódio de King demonstra mais um elemento relevante de nossa análise, a audiência. Uma série com uma audiência alta e que se destaca das demais acaba engajando um número maior de espectadores pela relevância que a atinge na sociedade. Muitos admitem que começaram a assistir a uma série pelas pessoas que estavam comentando sobre ela.

Participar de comunidades online, fóruns e redes sociais de uma determinada série provoca o engajamento para que outros espectadores participem coletivamente e pertençam a um grupo de afinidades comuns. Assim sendo, as séries de televisão também são relevantes nas relações sociais entre os espectadores. Este engajamento que as séries estimulam nos espectadores será abordado nos próximos capítulos (ver capítulo 3).

Dentro da audiência, algo que se desenvolveu com o tempo e tem se tornado relevante na concepção das séries de televisão é a disponibilidade ou as condições de transmissão, algo que o *streaming* está diretamente ligado. O local onde se assiste a uma série e a quantidade de interferências externas contribuem para a atenção do espectador e interferem na interação dele com o programa. Diferentemente do cinema, onde há um local estruturado e específico para a sua exibição, a sala de cinema, um programa de televisão, como as séries, é exibido em um horário fixo da grade de programação do canal, mas a recepção dos espectadores é algo variado, que vai depender das circunstâncias externas, como sons, ruídos, problemas de transmissão de sinal, entre outros.

Hoje, com o celular, a acessibilidade das séries presentes a qualquer hora e em qualquer lugar também cria formas de se relacionar com os conteúdos. Da mesma forma, antigamente o primeiro movimento de desvinculação das séries aos canais de televisão veio com os *boxes* de DVD das séries. Graças a eles, os espectadores puderam assistir a suas séries na hora que quisessem sem depender da grade dos canais ou ao horário fixo de transmissão.

O fato de se poder assistir e retornar à série em um processo de reassistibilidade (*rewatchability*), proposto por Jason Mittel (2011), ou não haver mais as pausas no meio do episódio para os comerciais, assim como assistir a um episódio após o outro de maneira ininterrupta (*binge-watching*), são possibilidades que permitiram uma maior compreensão e um maior envolvimento do espectador com as séries e suas narrativas.

O lançamento inédito ainda é feito pelos canais de televisão em sua programação. No entanto, com o surgimento das empresas de serviço de *streaming*, como a Netflix, houve mudanças neste processo, algo que iremos desenvolver em um próximo capítulo. Por ora, vamos analisar ainda o processo tradicional de exibição das séries nos canais de televisão.

A exibição dos episódios das séries não é um elemento isolado, já que toda a programação da televisão é pensada em conjunto. Revisitamos a ideia do “fluxo” novamente, assim, as narrativas seriadas exibidas na televisão concentram em si um discurso “metalinguístico” (KOZLOFF, 1992). Portanto, a exibição também é um elemento de análise dentro da teoria narrativa da televisão. Se pudermos fazer uma analogia, individualmente, os programas, comerciais e outros elementos são como blocos, e quem dá forma e coesão a estes blocos é a arquitetura, que no nosso caso é a programação.

A programação é a responsável por estruturar a ordem dos programas, seus horários e faixas comerciais, todo o fluxo é desenvolvido pela programação. A Grade de Programação, como também é conhecida, traz visualmente essa ideia de “arquitetura”, pois a “grade” compartimenta blocos isolados, dando a eles uma unidade.

Cabe aos profissionais específicos da área o desenvolvimento da grade dos canais, trazendo ao máximo estabelecimento de uma “narrativa de visualização” (KOZLOFF, 1992, p. 204). Assim, o que há na televisão são as “camadas narrativas”. Podemos pegar emprestado o termo “narrativas encaixantes” para nos ajudar a visualizar o contexto. Desta forma, “a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa” (TODOROV, 1969, p. 126). Portanto, a grade de exibição é uma narrativa maior que abarca narrativas menores dos programas, na qual “cada uma delas remete à outra, numa série de reflexos” (*ibid.* p. 132).

Agora, detalhando a grade de programação, as séries também não são estruturas brutas, incluídas individualmente. Muitas são interseccionadas por interrupções fixadas em horários determinados para anúncios comerciais. Essas interrupções podem variar segundo alguns aspectos, como, por exemplo, em canais *Premium* os intervalos comerciais acontecem antes ou depois das séries. Já nos canais abertos, as interrupções acontecem durante a transmissão em momentos programados, os *breaks*.

Amanda Lotz comenta sobre este aspecto em *The television will be revolutionized* (2014):

Também importante no ajuste das normas de produção foi a disposição do cabo em fornecer aos criadores mais espaço para a duração do episódio. Isso foi observado pela primeira vez como um dos pontos fortes da narrativa à cabo de assinatura; escrevendo para a HBO roteiristas libertados de ter que escrever intervalos comerciais - os quarenta e dois a quarenta e cinco minutos de programação disponíveis por hora após a inclusão do horário comercial - o que pode ser uma quantia significativa de tempo narrativo adicional. Na quinta temporada de *Sons of Anarchy*, FX frequentemente permitidos episódios com sessenta minutos de programa, foram programados em noventa minutos, em vez de forçar os produtores a cortar os episódios. (p. 118)

Os intervalos são um aspecto interessante de ser analisado, pois como pudemos observar nas contribuições da autora, estes estão diretamente ligados ao processo de criação ou de fruição do episódio da série, ser ou não interrompido pelo intervalo condiciona o processo de escrita do próprio episódio.

Pensando nisso, os roteiristas passaram a escrever os episódios incluindo os intervalos em suas narrativas, o objetivo é que os espectadores se mantenham “presos” ao canal durante o período de intervalo e que continuem assistindo até a volta e continuação do episódio.

Outra autora que comenta sobre a escrita dos episódios, só que agora pensados com os intervalos, é a Kristin Thompson. Segundo ela, há uma divisão nos roteiros por causa dos intervalos, sendo que:

Absolutamente tudo na televisão chega ao fim do ato. O Quanto mais poderoso o ato termina, maior é o gancho. Todos os roteiros de uma hora são divididos em quatro atos. Cada ato calcula a média 14 a 15 páginas/minutos. Cada ato no episódio da hora é uma unidade separada com uma crise e um limite máximo. Por quê? Os intervalos comerciais são selecionados entre os atos. O ato mais importante é o que os produtores chamam de "*Cliffhanger*", acontece no final do Ato II, porque o intervalo é duas vezes maior que os outros comerciais. . . Poderosos atos finais são tão importantes em séries de comédia de meia hora. Este roteiro é dividido em dois atos. A mais importante ruptura é o do final do Ato I. Aqui, uma grande complicação em o enredo acontece, o que deve deixar o público pendurado. . . lembre-se que o seu objetivo. É puxá-los de volta... (THOMPSON, 2003, p. 42 -43)

Criar estas dinâmicas entre os atos, instigando a curiosidade dos espectadores, assim como inserir elementos gráficos de início, término ou nos intervalos, são estratégias utilizadas para expandir a narrativa da série em si, dialogando com os blocos que compõem a grade de programação.

Quando um narrador ou elemento gráfico aparece na volta do intervalo e diz “depois do intervalo” ou “no bloco anterior”, a intenção é incorporar as interrupções dos intervalos, assim como recapitular algo que tenha sido importante e que, porventura, algum espectador tenha perdido. Desta forma, “essa informação tem de ser periodicamente representada, resumida ou acrescida de novos detalhes” (PALLOTTINI, 2012, p. 57).

Outra estratégia utilizada são as aberturas das séries, mas estas são para preparar o espectador para o início da série ou para introduzir a temática da série ou assunto do episódio. As aberturas já são por si só unidades narrativas, muitas contêm uma síntese geral da história da série ou uma versão reduzida de alguns eventos que apareceram ou serão importantes no episódio, e “a função mais importante da sequência de abertura é sugerir que o episódio não tem uma identidade totalmente autossuficiente, mas que faz parte de uma temporada.” (EDE, 2015, p. 21). Mais uma vez, aqui vemos como toda a grade de televisão e seus elementos são desenvolvidos para pertencer a uma narrativa maior.

Seja a abertura, os atos, ou os grafismos, todas essas formas que circundam as séries são elementos em favor da narrativa, visando contribuir com a fruição da história e, assim, colaborar com o narrador, pois em uma narrativa, independentemente do suporte, quem narra é o narrador. Nas séries de televisão identificá-lo é uma forma de compreender como o discurso das séries dialogam com seus espectadores, e como eles se relacionam.

Em uma série de televisão existem diversos narradores, entes que transmitem a história. Seymour Chatman faz algumas considerações sobre a narração e o narrador. Segundo o autor, é possível categorizar alguns elementos pertencentes à história, em que neles se constituem o processo de criação da narrativa e de recepção da mesma, são eles: autor real, autor implícito (narrador), o leitor implícito (narratário) e o leitor real (1978, p. 151).

Se comparativamente supomos que o Autor Real se trate do roteirista, que conta a história através do roteiro, seguido do Autor implícito, que é quem narra a história na série, podendo ele ser um personagem ou uma voz-off, há teóricos que entendem a própria câmera como um ente narrador.

Mais uma vez, tomando emprestado um conceito do cinema, a câmera narra como um “mostrador de imagens” (GAUDREALT E JOST, 2005, p. 134) que organiza a estrutura narrativa de uma história através de imagens e sons. Pois, narrar um filme é exhibir uma história, em uma justa posição de várias instâncias narrativas. Nas séries assistimos a algo que aconteceu em algum lugar (a instância do espaço), em um momento no tempo (a instância temporal), com

alguém (instância dos personagens) e que fez algo (instância das ações). Todas estas instâncias juntas é o que permite a alguns autores considerarem a câmera como um ente narrador.

Este uso da câmera como narrador também deve ser ponderado, como alerta por Allrath, Gymnich e Surkamp (2005), em que “esse uso do termo 'câmera' deve, no entanto, ser encarada como metonímia, porque a câmera real durante o disparo não "vê" tudo o que irá aparecer na tela após a edição de pós-produção.” (p. 13).

Entre os teóricos que veem a câmera como um ente narrador ou não, algo que é um consenso é o uso da câmera para construir a narrativa, seja por movimentos de câmera, enquadramentos, efeitos visuais, cores e texturas. Por exemplo, em uma cena ou série de investigação, focar em um personagem específico em um determinado momento, de tensão ou de dúvida, pode ser, de alguma forma, colocar este personagem em evidência, mesmo que não dito por nenhum narrador. Mesmo assim, esse enquadramento permite ao espectador concluir “quem matou ou quem é o assassino”.

Quem narra, o faz a um narratário, uma entidade idealizada a quem será transmitida a narrativa, no nosso caso é o espectador que assiste à série. A recepção, como também é conhecida, ou a audiência, é formada por todos aqueles que acompanham o programa ou série.

Existem tipos diferentes de espectadores, especificamente em uma série, eles podem ser: assíduos, fãs que acompanham todos os episódios e têm uma relação de engajamento muito forte com a série; espectadores esporádicos, acompanham os episódios de maneira esparsa e têm uma relação superficial com a série, a conhecem e gostam, mas não são engajados ou fidelizados; por fim, os espectadores ocasionais, que, por alguma circunstância, estão vendo pela primeira vez.

Em todos esses casos, a série sempre tem um processo de recapitulação, algo que Van Ede (2015) argumenta ao dizer que recapitular é necessário e divide esse processo em dois tipos: os paratextuais e os diegéticos. Os paratextuais, que se referem aos grafismos e narrações, são elementos gráficos, visuais e auditivos que contribuem com o texto principal. O segundo tipo, o diegético, também retoma as informações e acontecimentos anteriores, mas esse processo é feito por diversas formas, como em diálogos entre os personagens, narrações (voz-off) e flashbacks..

Todas essas formas de recapitulação têm a função de lembrar alguma informação que o espectador assíduo pode ter esquecido, ou para contextualizar o espectador esporádico que não tem todas as informações ou que invariavelmente pode não ter assistidos aos episódios anteriores, e, por fim, para apresentar e sintetizar as principais informações da série para o

espectador ocasional que está vendo o episódio pela primeira vez e pode se tornar um espectador assíduo ou esporádico, assim como pode não mais assistir à série.

Por mais que as séries se antecipam com a recapitulação, é impossível saber quem é o espectador que está acompanhando. Em uma visão da teoria narrativa, a série se dedica a um “narratário” (CHATMAN, 1978, p. 151), a quem a narrativa se destina. Da mesma forma que há perfis diferentes de espectador, o narratário é idealizado e, de certa forma, pouco individualizado pelas séries de televisão. O que há são momentos de individualização, como na quebra da quarta parede. Nestes momentos há um destinatário explícito, em que “por exemplo, um narrador de *voz-off* intradieético aborda um 'você' situado no mundo da história.” (ALLRATH, GYMNICH, SURKAMP, 2005, p. 19).

Com o narratário, concluímos inicialmente esta primeira parte desta dissertação, em que o objetivo foi abordar os principais conceitos que tangem as séries de televisão, as teorias que as envolvem e o escopo teórico. Outros elementos narrativos ou os desdobramentos das discussões aqui iniciadas – como o entendimento da mídia televisiva, seu processo de convergência e as características que pertencem a escrita e transposição dos remakes, as questões nacionais que as séries carregam e demais assuntos – discutiremos mais a fundo nos capítulos seguintes.

3. OS QUATRO “Rs” DA TELEVISÃO: *REVIVALS*, *REBOOTS*, *REMAKES* E *REIMAGININGS*

Quando pensamos teoricamente no termo *remake*, invariavelmente o associamos somente aos filmes “refeitos”. O que vamos fazer neste capítulo é tomar como referência os conceitos e teorias sobre filmes *remakes*, assim como somar suas contribuições aos autores que direcionam suas pesquisas aos *remakes* de séries de televisão, como, por exemplo, *House of Cards*. Como já dissemos, a série é um *remake* e nosso interesse neste capítulo é compreender como esse tipo de reinserção de narrativas é vastamente desenvolvido pelos canais de televisão.

Destacamos aqui dois livros que contribuem para a fundamentação desta dissertação, são eles *Remake Television: Reboot, Re-use, Recycle* e *American Remakes of British Television: Transformations and Mistranslations*, ambos de Carlen Lavigne e Heather Marcovitch, escritos e publicados em língua inglesa, ainda sem tradução para o português.

Algumas pesquisas mostram que “reapresentar” grandes sucessos da televisão é uma estratégia produtiva e com retorno expressivo, mas ao mesmo tempo arriscado em um mercado tão competitivo quanto os das séries de televisão.

Segundo dados do *TV by the Numbers* (2018), das produções baseadas em *remakes*, *reboots* ou *spin-offs* entre os anos 2000-01 a 2015-16, 35 estrearam nos canais estadunidenses, mas, destas, apenas 13 tiveram suas temporadas renovadas, conseqüentemente, 22 foram canceladas, acarretando uma taxa de 62,9% de falha no planejamento dos canais de televisão.

A taxa é ainda maior se analisarmos os anos de 2009-10 a 2015-16. Das 22 produções lançadas, apenas 8 seguiram para uma próxima temporada, assim, 14 foram canceladas com uma taxa de falha de 63,6%. Mesmo com taxas de falha tão altas, é curioso ver que este tipo de produção ainda tem interesse pelos canais e relevância para o público.

Assim aponta Rick Porter, em seu artigo *Do TV reboots hold the secret to ratings success? No, not really*, quando comenta:

Os remakes geralmente podem abrir bem - todos os quatro programas que foram cancelados após a segunda temporada começaram fortes e aguentaram o suficiente para ganhar uma segunda temporada em suas respectivas redes. Mas eles não conseguiram sustentar o interesse do público muito além disso, e, diferentemente do ramo de filmes, a TV não é construída para ter seu produto declinado de forma rápida e abrupta na primeira ou duas semanas após sua abertura. (2016, p. 02, tradução nossa)

A fala de Rick Porter demonstra as comparações entre o cinema e a televisão, as duas linguagens sempre foram próximas, e exemplifica que a televisão assimila as produções cinematográficas em sua linguagem televisiva, assim, as comparações existem de longa data. De alguma forma, os *remakes* acentuam essas comparações, alguns autores atribuem a nova “era de ouro” das séries de televisão ao processo “cinematográfico” que a TV vem passando nas últimas décadas.

E da mesma forma que o cinema é criticado por alguns autores por “reciclar” suas produções, a televisão também recebe críticas pelos *remakes* que produz. John Doyle, crítico de televisão do site canadense *The Globe And Mail*, em sua análise sobre a série *The Returned*, *remake* feito da francesa *Les Revenants*, fala sobre refazer séries que, segundo ele, são perfeitas.

Em determinado ponto do artigo, ao apresentar as considerações do produtor Carlton Cuse, conhecido pelas séries *Motel Bates* (2013 – 2017), *Jack Ryan* (2018 -) e *Colony* (2016 – 2018), ao ser questionado pelo crítico sobre o *remake* da série francesa, Carlton Cuse comenta: "Realmente, o ponto de partida é semelhante, mas eventualmente o tornamos bem diferente. Nós meio que tomamos uma direção diferente. Acho que ele se aplica ao *The Office*."

Neste ponto John Doyle completa ao dizer “Como você [Carlton Cuse], sou totalmente a favor da reciclagem, mas há um ponto em que o material reciclado é apenas lixo.” Podemos considerar que essas afirmações representam as impressões de muitos dos espectadores aos *remakes*, dada a taxa de falha de desempenho, como já cometamos anteriormente.

Apesar das considerações depreciativas de John Doyle, reviver uma produção para a televisão é algo complexo e exige um grande esforço dos canais. Tendo como referência os dados supracitados do site *TV by the Numbers*, podemos ver um aumento gradual dos *remakes* a partir dos anos 2000.

Estes números são relativamente altos e revelam um interesse por produzir sucessos de audiência, mas Thomas Leitch (1990) questiona que o entendimento do que é um *remake* poderia ser maior, pois conceitualmente a classificação de um *remake* de televisão leva em consideração os *remakes* que em sua maioria são transposições, sejam elas transculturais ou transnacionais. Mas as séries que são refeitas ou continuadas após serem encerradas em seu próprio país são consideradas apenas *reboots* e *revivals* ou continuações e não *remakes*.

As questões terminológicas levantadas por Thomas Leitch vêm ao encontro da dificuldade de determinar termos e conceitos que atualmente são tão fluidos e transitórios, esta dificuldade é reconhecida por Constantine Verevis em *Film Remakes* de 2006. Nele o autor ressalta a dificuldade de normatizar conceitualmente o *remake*, pois a televisão cria uma série

de termos e conceitos para definir o “trazer” novamente um produto cultural, seja séries, programas e filmes. Para nós pesquisadores em língua portuguesa, é ainda mais confuso entender suas nuances ou procurar alguma similaridade ou tradução dos termos. Vamos analisar os mais usados e estudados pelos teóricos da televisão.

O *revival* é um termo mais genérico, sendo em tradução livre “reavivamento”, que consiste em trazer novamente um clássico de sucesso. Iremos exemplificá-lo mais adiante. Já as *continuations*, como o próprio nome já diz, são continuações de uma série antiga. Ressaltamos que esta continuação não é de uma temporada para outra, mas sim em séries que já haviam encerrado suas produções há alguns anos e retornam tempos depois, seja para um episódio especial de comemoração, ou para continuar em novas temporadas.

Temos o exemplo de *Gilmore Girls: Um Ano Para Recordar* (2016), produção da Netflix em 4 episódios. A série, depois de mais de uma década de seu encerramento apressado devido ao cancelamento, deu a Amy Sherman-Palladino a chance de finalizá-la e presentear os fãs de Rory (Alexis Bledel) e Lorelai (Lauren Graham) com um novo final à história da mãe e filha.

Os *reimaginings* são narrativas reimaginadas ou recriadas de uma série ou filme já conhecido pelo público, a premissa da história se mantém, mas é dada mais liberdade criativa e menos fidelidade ao “original”. Temos vários exemplos de filmes reimaginados, principalmente os clássicos dos contos de fada que foram reimaginados recentemente, dando novas origens e histórias aos clássicos infantis.

Nas séries podemos usar o exemplo de *MacGyver*, uma reimaginação ou recriação da série clássica do agente secreto. Diferente do *remake*, o *reimagining* da série tem um recorte temporal e se passa na juventude de Angus "Mac", tendo uma narrativa sem relação direta com a série antecessora. A série original de 1985 foi exibida pela ABC, já a recriação é exibida pela CBS e teve sua estreia em 2016 e permanece no ar atualmente (2020).

Por fim, os *reboots* significam reiniciar uma série antiga, mas, diferente das demais terminologias apresentadas, tem como objetivo reinserir a série com novos atores, muitas vezes mudando radicalmente a narrativa da história. Assim, ele passa a ser diferente do *remake*, pois tem uma liberdade muito maior e pouca relação com seu original. Temos como exemplo *Hawaii Five-0*, criada por Peter M. Lenkov, Alex Kurtzman e Roberto Orci em 2010. A série é um *reboot* da versão homônima de 1968 criada por Leonard Freeman e exibida também pela CBS. A premissa da narrativa se mantém com o grupo de policiais de elite que combatem o

crime no Hawaii. A nova versão estreou em setembro de 2010 e atualmente chega ao fim da produção em sua 10ª temporada, diferente da original que foi até a 12ª.

Constantine Verevis (2006) argumenta sobre o panorama histórico dos *remakes* e de como, durante muito tempo, eles foram uma prerrogativa cinematográfica, na qual desde muito cedo os filmes eram refeitos e adaptados, inspirando-se em obras da literatura, peças de teatro e outras versões de filmes de nacionalidades diferentes. Já na televisão, que é um veículo mais recente em comparação ao cinema, os *remakes* de séries começaram nos anos 70 com as produções estadunidenses de séries britânicas.

Este processo de refazer obras de grande sucesso para televisão existe desde sua criação, adaptando produções do teatro, literatura, do próprio cinema, entre outras mídias. Podemos ressaltar este processo com o exemplo da série televisiva *The Witcher* exibida pela Netflix (2019), criada por Lauren Schmidt Hissrich. A produção teve como referência a adaptação da série de jogos de 2007 da empresa polonesa CD Projekt RED, e os jogos, por sua vez, são adaptações dos livros de mesmo nome, de Andrzej Sapkowski.

O que estamos buscando aqui com estes exemplos e nomenclaturas, termos e terminologias, é de alguma forma estender os debates e reflexões acerca dos *remakes*, ressaltando quão complexa são as relações entre diversas formas de se rerepresentar um conteúdo na mídia televisiva.

Ainda sobre os *reboots*, este tipo de rerepresentação de uma série de televisão tem um apelo interessante, pois dialoga diretamente com a nostalgia que a produção antiga desperta no telespectador que a acompanhava. Além disso, cria uma trama totalmente nova, atualizada, que se torna atual e interessa os novos espectadores, isso pois os *reboots* têm pouca obrigatoriedade com a série original, permitindo novas possibilidades de narrativas. Essa falta de compromisso “reinicia” a série corrigindo erros narrativos ou questões que não foram bem aceitas pelo público anteriormente.

Estendendo ainda nosso entendimento entre as nomenclaturas e termos que envolvem os *remakes* e devido às complexidades e teorias que orbitam sobre estes aspectos, podemos destacar mais dois termos, as “sequências” e “prelúdios”, que consecutivamente levam os nomes em inglês de *Sequel* e *Prequel*.

Resumidamente, *Sequel* é a sequência de uma obra já iniciada, uma franquia de filmes ou séries. Temos, por exemplo, as franquias cinematográficas como *Velozes e Furiosos* (*The Fast and The Furious*), de 2001, com mais de 8 filmes lançados e que pode ainda ter outras continuações. A ideia é que a franquia serialize ou expanda a história do filme. Em cada unidade

ela tem uma narrativa própria com começo, meio e fim, mas deixa um gancho para outras continuações. Cada filme de uma franquia mantém uma relação com os demais, mesmo que seja temática, subjetiva ou com os personagens principais, que podem estar ou não em um novo filme da franquia. Temos como exemplo nas séries de televisão a franquia *Power Rangers*, que teve seu primeiro episódio em 1993, e até hoje tem suas versões da série. Apesar das diferenças em cada versão, a premissa de um grupo de jovens que se transformam em super guerreiros para proteger o planeta terra de ameaças alienígenas se mantém em todas.

Já o *Prequel* se parece muito com os *reimaginings*, pois possibilita uma nova narrativa de um recorte espaço-temporal da série original, que é anterior a este. O modelo de prelúdio tem sido bem explorado pelos canais de televisão, sendo vários os exemplos deste tipo de remake, alguns deles são: *Hannibal* (NBC, 2013), cuja narrativa se passa antes do filme *Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*), de 1991, e conta com o conhecido personagem principal *Hannibal Lecter*; e a série *Jovem Sheldon* (*Young Sheldon*, CBS - 2017), que mostra a infância do personagem Sheldon, mundialmente conhecido pela série *The Big Bang Theory*, de 2007, também da CBS.

Os termos que apresentamos são uma forma de classificar as produções dos canais de televisão, mas algo que está cada vez mais em consenso entre os teóricos é que estas nomenclaturas e termos não são estruturas fechadas, mas sim predominâncias perceptíveis passíveis de classificação, assim nos mostra Thomas Leitch (1990).

O autor entende que há franquias que têm elementos de *remakes*, e, da mesma forma, há *remakes* que têm elementos de franquias. Estas relações entre franquias, *remakes* e prelúdios, o autor discorre mais profundamente com o exemplo da produção das obras de *Star Wars* (p, 44).

Em séries de televisão, as relações são mais claras. Estes elementos presentes são visíveis quando pegamos o exemplo da franquia de *Power Rangers*, que apesar de serem obras distintas, todas têm a mesma estrutura: a origem dos heróis, as lutas nos episódios, os robôs gigantes, dentre outros elementos que se assemelham aos *remakes* por manter uma certa repetição em cada versão.

Mas as franquias não estão restritas a filmes ou a novas séries. Em narrativas episódicas invariavelmente os personagens principais se mantêm, mas todo o restante pode ser alterado. Estas alterações podem criar uma nova história, que em muitos casos não tem relação nenhuma com os episódios anteriores e posteriores, mas que mantém a premissa e serializa, porém, com unidades autônomas, como as franquias. Além do entendimento de Thomas Leitch, Michael

Druxman (*apud*, CUNHA, 2015) aponta que nem o termo *remake* é algo definido e específico. Para o autor, existem variações entre os seus tipos, como os “*remakes* disfarçados”, os “*remakes* diretos” e os “*não-remakes*”.

Para Michael Druxman, os disfarçados são os *remakes* sem uma fidelidade ou obrigação direta com suas obras originais, são de caráter livre, sendo baseados ou inspirados. Já os *remakes* diretos são os mais comuns e conhecidos, são obras diretamente ligadas aos seus antecessores, com referências e elementos que remetem à trama anterior refeita. Ressaltamos que, como qualquer obra refeita, ela mantém a sua relação com a anterior, mas se atualiza e incorpora novas representações que permitem alterações narrativas. E, por fim, os *não-remakes* são rerepresentações novas que mantêm o nome do original, mas cria uma narrativa nova.

Outro autor que define diferenças entre os tipos de *remake* é Harvey Roy Greenberg (*apud* VEREVIS, 2006). Segundo ele, existem três tipos de *remakes*: o primeiro é o “*remake* reconhecido ou fechado”, na qual a obra é replicada mantendo grande parte de suas referências anteriores; o segundo é o “*remake* reconhecido e transformado”, na qual há alterações consideráveis sobre a obra original, mas o espectador reconhece as semelhanças e a proximidade com seu antecessor; por último, o autor classifica o “*remake* não reconhecido ou disfarçado”, sendo o mais distante da obra original, ele não se relaciona com sua versão anterior e não faz referência ou não informa que é um *remake*.

Cada um desses autores tem visões parecidas sobre os *remakes*, variando um ponto ou outro. Talvez Thomas Leitch (*apud* VEREVIS, 2006) seja o teórico que apresente mais variações dos tipos de *remake*. Segundo ele, são 4 tipos de *remakes*: “readaptações”, “atualizações”, “homenagens” e o “verdadeiro *remake*”. A readaptação é um tipo de *remake* que tenta ser o mais fiel possível a sua obra de referência, como, por exemplo, a uma obra literária, ela não tem referências das outras obras da mesma mídia.

O segundo tipo de *remake* é a atualização. Nela a obra tem um menor compromisso com a obra de referência, mas tem por objetivo revisita-la e a atualizar contemporaneamente. O terceiro é a homenagem e, como o próprio nome diz, se mostra como uma obra que homenageia a sua anterior, uma obra secundária com elementos simbólicos e referências semióticas.

O quarto tipo é o *remake* verdadeiro ou *remake* real. Diferente do anterior, que é mais livre e simbólico, este sempre se mostra como uma versão melhor. Para o *remake* verdadeiro existir, ele deve se propor como algo novo, melhorado, ou mais interessante que o anterior.

Ainda sobre as análises de Thomas Leitch, o autor ressalta um ponto interessante ao esclarecer um elemento principal em quaisquer *remakes*, o personagem, seja ele qual for e em

qual veículo seja feito. É ele quem o espectador quer ver novamente, rever as situações em que ele foi colocado, ou os novos caminhos que foram pensados nesta nova versão.

Algo que dialoga diretamente com o conceito de identificação de personagem, como argumentado por Jason Mittell (2015), é que esta identificação do espectador com o personagem é o que o instiga a continuar a acompanhar sua narrativa e colher as pistas e informações que são dadas pela série a respeito do personagem. A identificação faz com que o personagem permaneça na cabeça do espectador (p. 127).

Permanecendo na memória do espectador, qualquer *remake* reaviva estas lembranças e o instiga a acompanhar as novas aventuras e acontecimentos do seu personagem. Esse “mote” é o que impulsiona os canais de televisão a fazerem *remakes* de seus grandes sucessos, com o apelo emocional que os personagens provocam.

Este apelo é o que estimula os *revivals* das séries de televisão, que são narrativas que voltam a ser produzidas depois de anos do final de suas exibições. Esta volta tem um personagem forte, com grande apelo do público, que retorna anos depois em uma continuação da narrativa original.

Os exemplos de *revivals* neste sentido são *Arquivo X* de 1993, que retornou em 2016 com duas temporadas, 14 anos após o fim da produção, seguida por *Arrested Development*, série de 2003 que ficou no ar até 2006 e retornou em 2013. Outro exemplo é *Dallas*, famosa série dos anos 80, que teve seus episódios exibidos inicialmente de 1978 a 1991 e, após o fim da série, retorna com novos episódios de 2012 a 2014.

Por último, o caso mais emblemático, temos a série *Twin Peaks*, lançada em 1990. A criação de David Lynch e Mark Frost, apesar de ter apenas duas temporadas, é considerada como um marco nas produções de séries de televisão. A série retorna, 26 anos após o último episódio, com boa parte de seu elenco para exibir os desdobramentos do famoso enigma de “quem matou Laura Palmer?”.

Muitos desses *revivals* não se tornam necessariamente novas temporadas, com muitos episódios. Eles podem ser apenas episódios especiais ou, como Constantine Verevis (2006) comenta, episódios de extensão ou reunião. Estas produções são episódios de duas horas exibidos em um dia ou divididos em duas partes, em que o elenco original se reúne após anos do fim da série. A autora classifica algumas características presentes nestas produções.

A primeira é sobre os personagens infantis. O episódio de extensão apresenta os personagens infantis anos depois, os atores retornam e o especial trata da passagem de tempo destes personagens. A segunda característica é eventual. Os personagens se reúnem em prol de

um evento marcante, algo que pode ou não ter sido colocado na trama anterior, como um aniversário de formatura, ida para a faculdade, casamento, enterro ou algo importante que justifique a reunião dos personagens. Os episódios especiais ainda podem ter uma terceira característica. Eles podem funcionar como um piloto de um *reboot* ou um prólogo para um derivado da série, seja uma versão animada do original, por exemplo.

E, por último, a quarta característica, segundo a autora muitas dessas extensões são consideradas filmes para a televisão devido ao tamanho maior que o episódio normal e por conter uma narrativa própria de começo, meio e fim. Esta narrativa se encerra em si mesma, e muitos desses filmes são produzidos em comemoração ao aniversário de lançamento ou encerramento da série.

Desse modo, as considerações de Constantine Verevis demonstram como resgatar sucessos da televisão é uma forma nostálgica e pode se desdobrar em outros subprodutos que compõem a programação e a grade de exibição dos canais, sendo que muitos desses episódios especiais ou filmes televisivos ocupam o horário nobre do canal, devido ao seu grande apelo de audiência.

Um exemplo significativo desse tipo de ação que converge entre o *revival*, ação de *marketing* e produto comercial que gostaríamos de trazer é a da produção brasileira *Sai de Baixo*, uma sitcom exibida pela Rede Globo de televisão, criada por Daniel Filho e Luis Gustavo, que estreou em 1996 e ficou no ar até 2002.

Passada mais de uma década de seu encerramento, foi encomendada pela rede de televisão um especial com quatro episódios em comemoração ao aniversário de 3 anos de estreia do canal privado Viva, pertencente ao Grupo Globo, que tem por objetivo reprisar grandes sucessos que foram exibidos originalmente na Rede Globo. A própria existência do Viva é justamente o apelo nostálgico das reprises dos produtos da rede.

Em 2013 foram produzidos os quatro episódios especiais com a reunião de parte do elenco original. Estes episódios foram exibidos primeiramente no canal aniversariante, o Viva, entre os dias 11 de Junho a 2 de Julho. O sucesso e a repercussão na mídia e nas redes sociais foi expressivo, fazendo com que os mesmos quatro episódios fossem reprisados, agora em canal aberto, onde originalmente a *sitcom* era exibido aos domingos. Nesta reprise dos especiais, eles foram ao ar nos dias 3 a 24 de novembro daquele mesmo ano.

Além disso, com a repercussão ainda maior que o canal aberto trouxe à série da família do Arouche, local onde a família da ficção residia na trama, após 6 anos dos 4 episódios especiais, foi lançado em 2019 nos cinemas uma produção da Globo Filmes, produtora de filmes

da Rede Globo. A estreia de *Sai de Baixo o Filme* entra em cartaz, fechando, assim, o ciclo do *revival* planejado pelo canal de televisão: os especiais do canal fechado, a exibição em canal aberto e o filme nos cinemas.

Neste tipo de *remake*, sendo ele mais uma atualização, retornar com os personagens anos depois traz consigo a possibilidade de novas interações entre personagens de temporadas diferentes, filhos intradieгéticos podem fazer parte do elenco, contracenando com seus pais biológicos. Esses encontros entre gerações permitem “ganchos” narrativos para continuações futuras ou finais abertos que possibilitam aos espectadores cocriarem finais possíveis para seus personagens.

Permitindo usar os diversos termos e terminologias apresentadas pelos teóricos até agora, um olhar mais refinado nos permite observar em *Sai de Baixo* uma confluência entre os termos. Como já dissemos, tais terminologias não são limitantes e restritas, são, na verdade, características observáveis e classificáveis, que podem estar presentes em maior ou menor grau, assim como várias terminologias em um determinado caso analisado, como no caso de *Sai de Baixo*.

Exercitando tal análise, podemos observar que o especial de quatro episódios de *Sai de Baixo* é, de alguma forma, um *remake*. Seguindo as considerações de Michael Druxman de “*remake* disfarçado” (1975, p. 174), os episódios mantêm a premissa da série, reintroduz os personagens e atualiza a narrativa. Manter os bordões, figurinos, as relações pessoais entre os personagens e núcleos constituem uma reapresentação da narrativa original, pois um espectador que não havia assistido aos originais na época não é prejudicado ao compreender independentemente a trama narrativa contida no especial.

Da mesma forma que o especial também é uma *continuation*, ao analisarmos o salto temporal que existe, e este salto é diferente do *flashforward* da perspectiva bakhtiniana (BAKHTIN, 2014), é possível perceber que ele é tanto extradieгético quanto intradieгético, pois os atores estão realmente mais velhos assim como seus personagens, e isso se reflete na trama.

Por fim, na “homenagem” (VEREVIS, 2006), fechando este ciclo, o filme é um desdobramento da atmosfera nostálgica que se desencadeou após os episódios especiais. Esta procura é o que Linda Hutcheon argumenta quando “parecemos desejar a repetição como tanto quanto a mudança” (2012, p. 9). Rever algo que nos identificamos é reviver a nostalgia da época. Porém, buscamos novas experiências para nós e igualmente para os personagens na narrativa.

Em sua estreia, o filme finaliza sua trama e mantém a identificação do público com a série original. O filme tem pouco compromisso narrativo com os episódios da *sitcom*, sua proposta é atender à demanda dos fãs e atualizar seus personagens aos novos espectadores. Depois do circuito comercial nos cinemas, o filme foi exibido no canal aberto da Rede Globo.

O exemplo de *Sai de Baixo* demonstra as possíveis análises que as séries televisivas permitem. Em nosso estudo de caso de *House of Cards*, estas análises serão aprofundadas em maiores detalhes pertinentes às complexidades dos *remakes* transculturais e transnacionais, elementos que não estavam presentes na série da Rede Globo, pois a mesma foi produzida no Brasil. As questões pertencentes à *House of Cards* serão mais bem detalhadas em capítulo posterior.

Dando continuidade aos meandros das rerepresentações de narrativas televisivas, vamos adentrar ao um aspecto interessante neste tocante. Quando são feitos *remakes* diretos, temos a consciência do ponto de partida da reprodução e a base de onde o *remake* tira sua inspiração, mas quando estamos vendo um *remake* disfarçado ou um não-*remake*, como se dá estas ações com os telespectadores? pois quando estamos em um não-*remake*, ele justamente não faz referência a versão anterior, mas há ali inspirações de outras séries, e inconscientemente isso se torna algo familiar para os espectadores.

Steven Gil em *Science Wars Through the Stargate: Explorations of Science and Society in Stargate* de 2015 analisou séries de ficção científica e como elas indiretamente são *remakes* uma das outras, pois quando se apropriam de características narrativas do gênero, premissas históricas e estruturas seriadas para desenvolver seus programas, acabam por reinserir uma série muito similar e, com isso, um possível *remake* (não-*remake*).

Assim compreende o autor ao dizer que, “refazer uma prática cultural que opera em vários níveis. Aspectos textuais da narrativa e da premissa podem ser reformulados, mostrando intertextualidade das séries de televisão presentes mesmo nos exemplos que são rotuladas como original” (p. 33). Com isso, Steven Gil argumenta que mesmo se colocando como uma série nova e original, invariavelmente ela ainda assim é um *remake* das anteriores, algo que iremos compreender melhor mais à frente.

Séries episódicas ou procedurais, segundo a visão de Steve Gil, são necessariamente referências umas das outras quanto ao seu formato, pois seja séries jurídicas, médicas, policiais ou viagens intergalácticas, todas elas reapresentam uma mesma estrutura narrativa em cada novo episódio. A estrutura é a mesma, o que se atualiza são os complementos que se modificam em cada nova reinserção.

Steven Gil diverge dos autores até então apresentados por nós, porque o autor discorda, por exemplo, da forma como Michael Druxman entende os *remakes*, em que este tem uma visão comercial e mercadológica dos *remakes* como produtos, que formalmente são refeitos e reexibidos. Já Steven Gil tem um olhar mais autoral nesta questão, sendo que a ligação entre os *remakes* se dá subjetivamente, sendo mais próximo de considerar o formato do gênero televisivo em si como ponto de análise, mais do que a especificidade da repetição da história somente. Sendo assim, para o autor, o formato episódico/procedural que é exibido em uma narrativa refaz (*remake*) a estrutura do gênero ao reapresentar diária ou semanalmente ao espectador uma mesma estrutura.

Se seguirmos o conceito de Steve Gil, toda a televisão se refaz, diariamente, seja em programas de televisão, culinária, telejornais etc. Variando os assuntos e temas, as estruturas se mantêm e se repetem, troca-se a notícia, mas a forma de se transmitir é a mesma e se repete.

É uma ideia complexa, mas resumidamente, em uma série episódica, desde seu piloto, todos os episódios em diante são *remakes* do seu primeiro. Por um momento, isso pode parecer algo incoerente, mas se pensarmos dentro do gênero como a *sitcom*, por exemplo, que é um gênero de formato episódico, "o resultado de qualquer episódio não teve efeito nos posteriores, e fez pouca diferença na ordem em que foram executados" (THOMPSON, 2003, p. 59). Seguindo, assim, "qualquer que seja o desfecho do episódio, este não se transfere para o episódio seguinte. Na semana seguinte, tudo está como era antes, sem que os personagens se lembrem do que houve na semana anterior." (PELEGRINI, 2013, p. 54).

Pensando desta forma, podemos concordar que as considerações do autor têm fundamento. É claro que isso só é possível em séries que têm por característica a estrutura episódica. Um exemplo que contempla as ideias de "não-*remake*" e os "*remakes*-episódico" é a da série policial *Columbo*, exibida pela NBC com seu primeiro episódio indo ao ar em 1968, sendo exibida até 2003. A série já é um "não-*remake*" do filme *Dial M for Murder*, de Hitchcock (1955), pois, apesar de não fazer referências ao filme como os "*não-remakes*", podemos observar similaridades possíveis entre o filme e seu suposto *remake* em série.

Se levarmos em consideração alguns elementos similares entre as duas versões, como a premissa da série e o perfil do personagem principal, em ambas há um detetive excêntrico, displicente, que não utiliza de coerção e desenvolve uma disputa mais psicológica com seus suspeitos, fumam e tem uma capa de chuva característica. Isso, além das similaridades da estrutura narrativa, no filme logo sabemos quem é o assassino, assim como na série que tem por característica apresentar o assassino logo nos primeiros minutos do episódio. Podemos

concluir que, mesmo não sendo um *remake*, quem vê o filme e logo depois assiste à série, mesmo que sutilmente, observa algo similar e tem uma leve sensação de “*déjà-vu*”.

Pensando no exemplo da narrativa semanal episódica, em que de uma semana para outra a estrutura é refeita e se reinicia em um novo episódio, podemos ter em *Columbo* um exemplo de *remake* que se refaz em cada episódio desde seu piloto, mas estas características podem estar em maior ou menor grau nas séries, e, por conseguinte, é possível identificar uma estrutura que se refaz (*remake*) semanalmente. As colocações que estamos fazendo não são determinantes e restritivas, mas sim possíveis interpretações que as argumentações dos autores aqui relacionados permitem.

Seguindo a argumentação do *remake* presente nas séries episódicas semanais, Ina Rae Hark publica em 2010 um artigo intitulado *Decent Burial or Miraculous Resurrection: Serenity, Mourning, and Sequels to Dead Television Shows*, no qual a estudiosa debate questões pertinentes a sequências e franquias de séries e filmes. Neste artigo publicado no *Second Takes Critical Approaches to the Film Sequel*, editado por Jess-Cooke Carlyne e Verevis Constantine, um dos trechos que nos chama a atenção diz a respeito ao modelo já argumentado de repetição na televisão. A autora comenta: “porque as séries de televisão são exatamente isso, narrativas seriais semanais otimizadas para fornecer sequencias [*remakes*] delas toda semana por uma temporada e várias temporadas depois disso” (p. 122, grifo nosso).

Muito antes das considerações de Ina Rae Hark, Umberto Eco em seu *The Limits of Interpretation Advances in Semiotics*, de 1994, já argumentava a este respeito em sua frase “*To serialize means, in some way, to repeat*” (p. 85), que em uma tradução livre seria algo como “Serializar significa, de alguma forma, repetir”. O autor corrobora a ideia de repetição presente em serializações, que no nosso caso são as séries episódicas.

Em certo ponto do artigo, a série *Columbo*, que usamos como exemplo da nossa argumentação, é citada também pelo autor ao debater sobre a repetição, assim ao dizer: “A série, nesse sentido, responde à necessidade infantil de sempre ouvir a mesma história, de ser consolado pelo “retorno do idêntico”, superficialmente [*remake*] disfarçado” (ECO, p, 86, grifo nosso).

Podemos entender que a cada novo episódio se refaz toda a narrativa da história, ela se reinicia, não idêntica, mas similar. Isso é presente na estrutura e na construção e, com isso, de alguma forma, embasa as considerações que demonstramos aqui sobre haver nas séries episódicos elementos de um *remake* disfarçado.

Ainda pensando a respeito do elemento repetidor presente em séries e como elas são *remakes* em seu formato de gênero, iniciamos aqui uma analogia pertinente. Observemos o efeito “*Groundhog day*” (RAMIS *et al*, 1993) presente em várias séries. Conhecido no cinema, este elemento narrativo foi incorporado por diversas séries de gênero episódico. O dia da Marmota (*Groundhog day*), como é conhecido, está presente em diversas obras, tanto na literatura como no cinema. Um exemplo é filme escrito pelo roteirista Harold Ramis, em 1993, que no Brasil ficou conhecido como *O feitiço do tempo*.

Roteirista de outros sucessos como *College of Animals* (2003) e *Ghostbusters* (1984), Ramis conta a história de Phil Connors (Bill Murray), um repórter meteorológico que vai à vila de Punxsutawney para fazer a cobertura das celebrações do feriado, e acaba preso em um *looping* temporal que o obriga a viver o mesmo dia por todos os dias seguintes. Partindo da premissa do filme, em uma pesquisa, podemos elencar 11 episódios similares, em que a mesma premissa se repete, um *looping* temporal. Para uma melhor visualização, relacionamos tais episódios em uma tabela:

Tabela 1 - Episódios com o efeito *Groundhog day*

Série	Episódio	Emissora	Data de Exibição
<i>Star Trek: The Next Generation</i>	<i>Cause and Effect</i>	CBS	23 de março de 1992
<i>Xena: Warrior Princess</i>	<i>Been There, Done That</i>	USA Network	6 de outubro de 1997
<i>The X-Files</i>	<i>Monday</i>	Fox	28 de fevereiro de 1999
<i>Stargate SG-1</i>	<i>Window of Opportunity</i>	Showtime (temporadas 1–5) Syfy (temporadas 6–10)	4 de agosto de 2000
<i>Buffy the Vampire Slayer</i>	<i>Life Serial</i>	The WB (temporadas 1–5) UPN (temporadas 6–7)	23 de outubro de 2001
<i>Supernatural</i>	<i>Mystery Spot</i>	The WB (temporada 1) The CW (temporadas 2–atual)	14 de fevereiro de 2008
<i>Fringe</i>	<i>White Tulip</i>	Fox	15 de abril de 2010
<i>Doctor Who</i>	<i>Heaven Sent</i>	BBC one	28 de novembro de 2015
<i>12 Monkeys</i>	<i>Lullaby</i>	Syfy	6 de junho de 2016

<i>Star Trek: Discovery</i>	<i>Magic to Make the Sanest Man Go Mad</i>	Netflix	29 de outubro de 2017
<i>Legends Tomorrow</i>	<i>Of Here I Go Again</i>	The CW	19 de fevereiro de 2018

Fonte: Elaborado pelo autor (2020)

O que relacionamos foram algumas das séries em que um dos seus episódios tem um *looping* temporal, devem existir outras tantas que também tem esta premissa. Mas se recuarmos ainda mais no tempo, muito antes do filme de Harold Ramis, em 5 de maio de 1961 foi ao ar *Shadow Play*, vigésimo episódio da segunda temporada de *The Twilight Zone*, que no Brasil ficou conhecida como *Além da Imaginação*.

Neste episódio, um condenado a cadeira elétrica diz viver este mesmo dia várias vezes, pois, segundo ele, tudo aquilo nada mais era do que um sonho, e tenta convencer os demais que ele está em um *looping* e que já morreu diversas vezes. Com estas observações, ficamos cada vez mais insertos quanto à originalidade de um episódio como no exemplo do Dia da Marmota.

É inegável o exemplo de como uma série original refaz [*remake*] elementos narrativos, premissas e acontecimentos em seus episódios, justamente pelo fato de não haver prejuízo narrativo entre um episódio e outro na cronologia da temporada. Este tipo de episódio refeito tem direta influência das outras séries que também fizeram uso de tal premissa, assim é possível considerar um grau de não-*remake* ou um *remake* disfarçado em todas essas produções.

Este jogo palimpsésico é comum a diversas formas de construção textual, seja pela relação "transtextual" (Genette, 1989) ou pela relação "intertextual" (Kristeva, 1974). O fato é que, como já afirmamos anteriormente, a TV por definição é uma indústria em série de formatos de sucesso refeitos.

Este processo palimpsésico é observável na própria definição de um gênero de séries de televisão. A própria repetição de características é o que define um gênero, assim, mesmo havendo um processo de repetição presente neles, é evidente a evolução do formato. Cada nova produção, por mais que se repita elementos de formato e gênero, traz consigo novas contribuições, auxiliando e evoluindo toda a cadeia criativa.

Para entender estes processos criativos, trazemos o termo cunhado por Eduardo Navas (2012), "remistura". Remisturar é um tipo de "cola cultural" que incentiva a troca de informações e referências nas produções culturais. É uma ação global, que é possível graças às tecnologias digitais. Neste sentido, o autor define a *remistura* como um processo em que é possível absorver e se apropriar de conteúdos e inspirações preexistentes e os moldar em um novo produto mais "evoluído" que o anterior (*Ibid.* p. 4).

A remistura sintetiza bem a ideia do que pretendíamos passar neste capítulo e dialoga com a proposta das análises que pretendemos fazer. Nossa busca foi por compreender como a serialização é por si só um processo de *remake*, assim como demonstrar que dentro do campo das séries de televisão e produções televisivas existem diversas formas de *remake*, algumas mais explícitas e outras mais sutis. O que nos chama a atenção é como o *remake* é uma aposta dos canais em instigar uma memória afetiva ou uma premissa narrativa que pode ser bem melhor desenvolvida em uma nova versão.

Nem todas as colocações que fizemos aqui estão diretamente ligadas às análises comparativas que desempenharemos nos capítulos futuros, mas elas nos dão um entendimento maior das questões pertinentes e relevantes presentes no ato de refazer uma série, bem como elas podem se apresentar em nomenclaturas diferentes e específicas, ou como o *remake* permite uma fidelidade maior ou menor ao seu original. Objetivamos também contribuir com conceitos e teorias que em sua maioria podem ser difusos em língua portuguesa, ampliando, assim, o debate para teóricos e estudantes sobre os tipos de reinserção de narrativas no mercado das séries de televisão.

3.1. A REESCRITA DO *REMAKE*

Para muitos pesquisadores de estudos televisivos, nós estamos passando pela terceira era de ouro da televisão, sendo a primeira com os clássicos televisivos dos programas ao vivo dos anos 1960, passando para o segundo período das séries de televisão nos anos 1980, e agora com as hibridizações entre o cinema, mídias sociais e as plataformas de *streamings*.

Assim, não são só filmes a serem refeitos, mas sim “a dinâmica mais significativa parece ser a adaptação, transferência e reciclagem de narrativas e outros tipos de conteúdo” (MORAN, MALBON, 2006, p. 11). Este intercâmbio de produtos audiovisuais não é algo novo e já vem sendo explorado desde o início do cinema, com as adaptações de obras literárias ao cinema, ou em outras formas artísticas que também se adaptaram em outros suportes, algo comum ao longo da história da arte (BAZIN, 1990).

Há autores que entendem as diferentes formas narrativas de se contar uma história como processos distintos e antigos de adaptações, como observa Walter Benjamin (2002), ao contar uma história estamos sempre adaptando a arte de contar histórias. Com isso, adaptar ou recontar histórias é algo antigo, complexo e atualmente muito relevante, especificamente pelo fato de as

produtoras de televisão estarem estendendo suas audiências para além das barreiras geográficas com as plataformas digitais de exibição.

Em consonância com as diferentes formas terminológicas, adaptações, *remakes* e *reboots* são variações dos mesmos termos, mas em línguas diferentes, em sua maioria sinônimos em inglês para “refazer”, algo que já debatemos e os distinguimos no capítulo anterior. Assim, apesar das diversas terminologias empregadas e as especificidades de cada uma delas, utilizaremos o termo *remake* para designar o ato de refazer uma produção cultural em uma nova versão, que no nosso caso são as séries de televisão.

Cientes de que refazer ou adaptar é algo mais amplo e complexo, não é do nosso interesse reduzir ou esvaziar a terminologia, pois refletem as múltiplas possibilidades narrativas recontadas ou transpostas em outros tantos suportes e mídias. O intuito é assimilar que em narrativas seriadas televisivas, o processo de *remake* se dá de maneira diferente que nos filmes, por exemplo. Sendo assim, achamos coerente usar *remakes* de narrativas em vez de usar “adaptações”.

Ainda sobre as relações entre séries de televisão e filmes, podemos observar que há pouca literatura teórica à disposição sobre especificamente os *remakes* de narrativas seriadas televisivas. O que há são os estudos de adaptações de filmes, sendo estes mais extensos e amplamente difundidos.

Partindo disso, iremos recorrer aos estudos cinematográficos na busca por estabelecer as bases do nosso referencial teórico, mas sempre fazendo as referidas considerações específicas do suporte televisivo, já que este é um dos objetivos desta dissertação: entender as especificidades dos *remakes* televisivos e suas características intrínsecas.

Outra distinção que gostaríamos de fazer se refere ao tema desta dissertação. Para além do processo de *remake*, queremos alongar nosso debate sobre a adaptação transcultural e transnacional das séries de televisão. Seu deslocamento geográfico e cultural, estabelecendo como uma narrativa, se transporta a uma outra cultura ou sociedade, ou a outro tempo cronológico. Nesse processo, temos o que permanece da sua história “original” ou o que se adapta a sua nova “roupagem”.

Do escopo inicial dos conceitos e reflexões teóricas, recortamos os que se debruçam sobre o campo de pesquisa nas áreas de adaptações que se especificam ao formato audiovisual, e as produções e análises das narrativas televisivas. Debater estas questões permitem perceber as nuances das transposições presentes nas narrativas televisivas que as distinguem dos demais *remakes* audiovisuais. Por fim, faremos o estudo de caso da adaptação transnacional da série de

televisão *House of Cards*, que inicialmente teve sua versão britânica produzida pela BBC e, anos depois, refez uma nova versão transcultural pela Netflix.

Ainda sobre os teóricos que referenciam aos estudos dos *remakes*, podemos encontrar as contribuições de Michael B. Druxman, em seu livro *Make it again, Sam: a survey of movie remakes*, de 1975. Seguindo da edição da revista francesa publicada em 1989, *CinémAction*, que em seu número nº 53 com o título *Le remake et l'adaptation*, e organizada por Daniel Protopopoff e Michel Serceau, trouxe uma análise tipológica dos diferentes *remakes* de filmes.

Na revista, o artigo *L'ange bleu ou le remake impossible* de Michel Serceau (1989) diz que o verdadeiro *remake* é uma recriação, e não necessariamente algo remanufaturado. Desta forma, podemos considerar que, segundo o autor, não devemos procurar em um *remake* uma “cópia” do que já foi criado e sim uma nova forma de se recriar uma história já existente, tendo espaço para criações e elementos únicos, pois toda criação artística leva consigo uma parcela do processo criativo de quem a produz, mesmo sendo uma recriação.

E esta observação é muito curiosa, pois se pensarmos em outras expressões artísticas, o cinema e consecutivamente a televisão são uma das poucas formas em que refazer uma obra artística é invariavelmente fazer uma outra obra. Na música, por exemplo, quando artistas reproduzem uma determinada melodia da mesma forma, a música em si se preserva, um quadro é reproduzido, tanto que uma das práticas dos artistas em processo de aperfeiçoamento é reproduzir fielmente uma determinada obra. Mas em um filme, por mais que tente manter os mesmos elementos da narrativa, refazê-lo já o torna, como já dissemos, invariavelmente outro filme. (SERCEAU, 1989).

Outro autor que converge com as observações de Michel Serceau foi Thomas Leitch. Segundo ele, o efeito fenomenológico dos *remakes* consiste justamente em criar um novo ao refazer o anterior, nunca o mesmo, uma vez que “os recicladores de Hollywood voltaram sua atenção nos últimos anos, cada vez mais insistentemente no exterior.” (1990, p. 39). Sendo assim, os *remakes* se definem exclusivamente na prática fílmica, pois “não há analogia, nem dentro nem fora do cinema. Apenas *remakes* são *remakes*”. (2002, p. 38)

Seguindo esta linha de pensamento, o artigo da revista francesa ainda conta com as colaborações de Daniel Protopopoff (1989), que analisa a terminologia de *remake*. O autor aponta como inicialmente o termo era ainda difuso, em que se trataria de um processo de regravação, uma nova versão, uma outra filmagem. Ao passar das décadas, tal prática define o *remake* como um refazer de uma obra já existente, mas que pode ter direta ou indiretamente fidelidade ao seu referente.

Corroborando as colocações de Michel Serceau, Daniel Protopopoff conclui que o *remake* é "uma maneira simples de adaptação, uma vez que ocorre uma transposição, tanto de tempo, quanto de lugar, isto é, de decupagem e montagem. Em todos os casos fornece algo novo comparado ao seu modelo" (1989, p. 17).

Este modelo comparado é o que nos propomos a analisar nesta dissertação, além do deslocamento temporal entre as duas versões da série, uma da década de 1990 na qual a BBC estreou com seu original, e recentemente em 2013, com o seu *remake* pela Netflix. Logo, observamos o deslocamento temporal cronológico entre as versões, assim como também o deslocamento cultural, sendo que há a alteração da versão desenvolvida no parlamento inglês para a versão no presidencialismo estadunidense.

Inicialmente as duas versões já fizeram alterações em suas produções, pois as duas têm como referência o livro homônimo de Michael Dobbs, além da evidente influência da primeira versão sob a segunda. Mas em ambas houve o processo de adaptação do romance literário escrito em 1989.

Neste sentido, dizer que houve a adaptação do livro em série e entre as séries houve um *remake* é a forma como distinguimos processos semióticos distintos. As considerações de Kathleen Looock e Constantine Verevis (2012) corroboram o diálogo sobre as diferenças terminológicas que ressaltamos.

Os autores diferenciam os *remakes* e as adaptações quando dizem que o primeiro "é geralmente considerado uma versão de outro filme, enquanto um dos principais argumentos da teoria da adaptação tem a ver com o movimento entre diferentes registros semióticos" (2012, p. 6). Assim, concluímos que, no caso de *House of Cards* houve, segundo os autores supracitados, entre as versões televisivas, um *Remake* da versão britânica para a versão estadunidense, e uma Adaptação feita por ambas do livro de Michael Dobbs. Um aspecto relevante sobre os *remakes*, e que dialoga com as refilmagens de filmes e séries, se refere à possibilidade de reapreciação do público a uma narrativa que ele já conhece, mas que o instiga em saber o que há de novo nessa versão.

Mesmo sendo tributário ao seu antecessor, todo *remake* cria um elo com o passado, mas convida o público para uma nova experiência, que é querer "reler" (BRAUDY, 1998, p. 15). Com o passar dos anos, cada vez mais os espectadores vão aos *remakes* justamente para serem surpreendidos com novas possibilidades de uma mesma história a ser contada. Assim, "um *remake* é uma espécie de leitura ou releitura do original" (EBERWEIN, 1998, p. 15).

Leo Braudy (1998) sugere que muitos *remakes* também são novas tentativas e oportunidades de melhorar ou corrigir algo do seu antecessor, seja por falta de recursos, questões técnicas, ou ausência de tecnologias da época que podem melhorar a experiência dos espectadores ou contribuir com a fruição da narrativa.

Portanto, um *remake* também é uma forma de atualizar a narrativa com novos recursos. Podemos usar como exemplo o caso do filme *Godzilla* de Honda Ishiro (1954), que décadas após o seu lançamento, teve seu *remake* e, com ele, a possibilidade de inclusão de vários recursos disponíveis como no *remake* de *Godzilla* de Gareth Edwards (2014).

O que podemos observar até agora é uma possível divisão entre as considerações a respeito do *remake*. Há os que acreditam no caráter comercial dele, em que o filme, ou séries de televisão que foram um sucesso anteriormente, por exemplo, poderiam voltar e arrecadar mais com a audiência, assim como há outros autores que entendem os *remakes* em um papel artístico de revisitar uma obra e lhe proporcionar uma nova possibilidade artística para dialogar com seu público.

Entre os autores que pensam a produção de um *remake* de uma maneira mais comercial, assim como outros que pensam de uma forma mais artística e subjetiva, há aqueles que transitam entre as duas formas de se pensar os *remakes*. Para Leonard R. Koos e Jennifer Forrest (2002), os *remakes* têm como produção cultural uma dupla instância: a primeira é a comercial, que gera renda para os estúdios e pode reinserir um filme ou série, assim como novos produtos licenciados da marca; a segunda é a artística, na qual cada novo filme, *remake* ou não, é sempre uma possibilidade de criação, de manifestação da arte por si só.

Em suma, um *remake* poderia ser considerado uma obra “menor” por rerepresentar algo que já foi feito, uma cópia, mas os autores defendem que, em muitos casos, os *remakes* foram grandes sucessos de audiência, tendo às vezes mais arrecadação que os originais, mostrando grande desempenho de crítica e bilheteria. Neste caso, podemos comparar o *remake* do filme *Conflitos Internos* (*Mou gaan dou*), filme chinês dirigido por Andrew Lau e Alan Mak, tendo seu roteiro de Alan Mak e Felix Chong.

O filme teve um retorno significativo de público, mas *Os Infiltrados* (*The Departed*), dirigido por Martin Scorsese, alcançou um reconhecimento mundial, recebendo quatro estatuetas do Oscar de melhor filme, melhor diretor, melhor edição e melhor roteiro adaptado no ano de 2007. Ressaltamos que o roteirista William Monahan, responsável pela adaptação, se baseou no roteiro de Alan Mak e Felix Chong, deixando evidente o mérito da produção chinesa.

Já nas séries de televisão, podemos comparar o desempenho *Shameless* (2004), que, como *House of Cards*, teve originalmente sua versão britânica e posteriormente um *remake* estadunidense. Na versão estadunidense, a série é uma comédia dramática, produzida e exibida pelo canal Showtime. O destaque vem desde seu primeiro episódio que foi ao ar em 9 de janeiro de 2011.

No piloto, mais de 982.000 mil espectadores estavam assistindo ao episódio e, durante sua primeira temporada, a transmissão de 30 de janeiro bateu os 1.45 milhão de espectadores assistindo à transmissão, tornando, assim, a série um sucesso de audiência. Esta marca de audiência não era alcançada em uma série dramática de estreia na emissora desde 2003 com *Dead Like Me*¹.

Ainda sobre as considerações da “qualidade” artística entre os *remakes* e seus antecessores, temos o teórico Constantine Verevis, professor da cadeira de estudos de cinema e televisão da Universidade Monash na Austrália, onde desenvolve um trabalho extenso e significativo no campo dos *remakes* cinematográficos. Em seu *Film remakes* de 2005, o professor faz algumas considerações pertinentes quanto às “unidades narrativas”.

Para o autor, há códigos representativos e textuais presentes no original que se repetem nos *remakes*, mas estes estão diretamente ligados ao seu conteúdo e não à sua forma, deixando, assim, a discussão sobre a qualidade artística presente nos *remakes* em evidência, pois o que está sendo discutido é a forma como esses códigos serão rerepresentados.

Estes códigos formais já estabelecidos permanecem, mas são rerepresentados de uma outra forma, tendo assim a necessidade de um novo processo criativo para tal reinserção. Isso mostra o valor artístico do *remake* justamente em recriar ou ressignificar tais códigos presentes no original, e que devem se perpetuar na nova versão.

Quando falamos de códigos formais alinhamo-nos com as considerações a respeito da hipertextualidade presente nos *remakes*, algo que é destacado pela teórica Concepción Cascajosa. Segundo a autora, o *remake* referencia-se ao seu antecessor, pois “supõe pegar os elementos da trama de um filme e usá-los como base de um novo filme, para que a relação entre os dois textos seja conhecida e patente” (2006, p. 93). Assim, quem reconta uma história em um mesmo idioma, e códigos semióticos, mantém a hipertextualidade entre eles e dialoga diretamente com o conhecimento anterior do espectador.

Cascajosa vai além e relaciona o processo de *remakes* à teoria narrativa de Genette, quando entende o processo de transposição diegética do autor. Segundo Gérard Genette, “fazer

¹ <https://ew.com/article/2011/01/10/californication-shameless-episodes-ratings/>

o novo com o velho” (1997, p. 398) é a forma de transposição tempo-espacial para dialogar no tempo presente com o espectador, exercendo a principal função de um *remake*.

Quando se opera o processo de “transposição semântica” (1982, p. 341) de qualquer obra narrativa, que no nosso caso são as narrativas televisivas, o processo consiste em fazer mudanças do tempo e espaço em que o original foi realizado, algo natural presente em *remakes* de transposição transnacional, exercendo, assim, uma transposição diegética, mudando o tempo cronológico ou o lugar geográfico em que a narrativa anterior se passou. Também é comum modificar lugares ou passagens de tempo que a narrativa anterior ocorreu na história. Este processo é presente em *remakes* de transposições transnacionais, como *House of Cards*, em que originalmente a história se passa em Londres, e na versão da Netflix, foi transposta para Washington, DC.

Estas transposições não acontecem só no tempo e no espaço, seja ele cronológico ou geográfico, há também as “transposições pragmáticas” que se referem às alterações ou modificações presentes na ordem narrativa, o uso da liberdade em reordenar acontecimentos, alongar ações ou criar elipses, em que fatos que antes levavam um certo tempo narrativo, nesta versão acontecem de maneira mais rápida, ou mais longa, dependendo das escolhas de seu criador.

Percebemos durante este capítulo os meandros que permeiam os *remakes*, e como versões de um filme ou série podem sofrer modificações e serem um sucesso de crítica e público, como também serem um fracasso e não sair nem da primeira temporada. Vimos também como os *remakes* são controversos em sua relevância artística, pois para alguns empobrece a possibilidade de criação ao trazer algo novo e “reciclado”, mas ao mesmo tempo, há quem acredite que os desafios estão justamente em não “copiar” ao que já foi feito, mas sim reinventar algo que já existiu com a possibilidade de reaparecer ainda melhor.

Reordenar ou recriar elementos e códigos presentes em séries de televisão vão desde escolhas visuais, que podem ser moldadas pelos valores morais da sociedade em que o *remake* está inserido, como também adaptações espaço-temporais em versões transnacionais que os espectadores podem se identificar.

Os debates que viemos levantando sobre os aspectos dos *remakes*, suas escolhas, necessidades e apostas por parte dos canais são necessárias e contribuirão futuramente na forma como comparativamente iremos analisar quais foram estas escolhas, adaptações, transposições, modificações e incorporações que existiram nas versões de *House of Cards*.

3.2. UMA TV QUE “RECORTA E COLA”

Finalizamos o capítulo anterior argumentando sobre alterações, referências e transposições presentes em *remakes* de séries de televisão, assim como os processos criativos que essas alterações necessitam. Neste capítulo, ainda trataremos de tais operações, mas nosso enfoque agora será quanto ao seu conteúdo e não à forma, como debatemos anteriormente. Unir formas textuais talvez seja o que torna o *remake* um produto complexo e passível de uma ampla análise, seja pela sua natureza textual (palimpsesto), como pelo seu funcionamento (identificação).

Em uma análise inicial, podemos atribuir ao *remake* o que Gérard Genette (1977) define como “hipertextualidade”: a capacidade de união de textos, sendo “qualquer relação que une um texto B com um texto anterior A” (p. 11). Para o teórico, existem cinco modalidades de relações textuais, sendo elas: Intertextualidade, Paratextualidade, Metatextualidade, Arquitextualidade e Hipertextualidade (GENETTE, 2006, p.9-19).

Tornar explícito ou implícito a presença de um texto anterior é o que determina em qual nível a relação textual opera. Sendo assim, para a Intertextualidade, a presença de um outro texto é evidente. Já para a Paratextualidade, a relação entre os textos é menos visível e mais distante. Na Metatextualidade existe um olhar externo, crítico e analítico que se debruça sobre os textos presentes, como nesta dissertação, que utiliza de referências textuais de vários autores para a construção de seu próprio texto discursivo.

A Arquitextualidade se estabelece mediante à relação entre o texto e o estatuto ao qual ele se relaciona, a qual estrutura e suporte o texto foi construído, seja pela forma enunciativa, pela condição de seu formato ou pelo gênero a que ele pertence. Todo livro de romance se estrutura da mesma forma, assim como todo telejornal tem características comuns a todos, por exemplo. E, por último, há a Hipertextualidade, que já citamos acima.

Ainda sobre as contribuições de Genette, o movimento relacional do texto, segundo o teórico, existe quando há um original, que no nosso caso é a série original, e esta referência está presente na criação do seu *remake*. Mesmo havendo algo similar, vindo da relação do seu contemporâneo com seu antecessor, ele apresenta algo novo, pois uma das funções do *remake* é atualizar sua representação, mas, ainda assim, trazer consigo informações anteriores, representações e simbolismos preexistentes na narrativa.

Estas junções acontecem de duas formas distintas: a primeira é a do hipertexto, que permite as conexões de diversos textos de linguagens diferentes e suportes distintos – livros, filmes, pinturas e músicas –, que poderiam colaborar como referências para o processo criação de um novo texto, o filme; o segundo é o hipotexto, que pode acontecer na linguagem como um filme que se torna série, ou um livro que influencia uma reedição de um novo volume. Estes pertencem a mesma linguagem e logo são relações hipotextuais, pois se mantêm os signos semióticos.

As relações hipotextuais estão presentes em *remakes* mesmo quando estes são uma versão transnacional ou um *remake* de atualização. O primeiro é a reescrita de um texto anterior, de uma cultura externa, para a cultura local do país. O que acontece nos *remakes* de atualização é que a relação entre os textos se estabelece com um texto existente na mesma cultura local, mas este está defasado ou desatualizado e sua hipotextualização tem por objetivo atualizá-lo. Entre os dois tipos de *remake*, o que ressaltamos é o interesse do público em ver novamente algo que lhe é familiar, seja uma série antiga, um programa anterior de sucesso, ou a possibilidade de ver uma narrativa de outra cultura transposta para a sua.

Em nossa revisão bibliográfica sobre *remakes*, algo que nos parece uma questão relevante – mas que ao passar do tempo, nas leituras e pesquisas que desenvolvemos para esta dissertação, a questão ganha um certo espaço – vem do seguinte questionamento: por que reescrever uma série que já existiu e teve seu percurso e desempenho em vez de escrever uma série nova e inédita? Se levamos isso até o nosso objeto de estudo: por que a Netflix escolheu transpor *House of Cards*, uma série produzida por outra nação/cultura, em vez de simplesmente exibi-la dublada ou legendada?

É fato que qualquer um desses processos é oneroso e depreende um grande esforço de todos os núcleos de produção dos canais de televisão, pois escrever ou reescrever uma série nova ou antiga exige uma identificação e engajamento por parte dos espectadores, e é sempre um risco, uma aposta, ter sucesso ou não. Independentemente do ineditismo, não há uma fórmula mágica para se alcançar altos índices de audiência, mas este ponto pode nos dar uma pista e nos ajudar a responder essas e outras questões.

Ter uma boa história, algo que seja relevante e agrade aos espectadores é algo difícil de conseguir, já mostramos em outros capítulos as taxas de sucesso de séries *remakes* (ver capítulo 3) que estrearam e não passaram da sua primeira temporada, ou no mais de sua segunda. O fato é que refazer uma série, seja uma atualização de uma série antiga ou uma série de outro país, tem um dado importante. De alguma forma elas já foram um sucesso e foram bem aceitas pelo

público, e nem sempre foram canceladas devido a problemas. Às vezes elas só terminaram suas histórias, algo que hoje vem se tornando mais incomum, pois as séries de bom desempenho continuam a existir, seja em forma de *spin-offs*, franquias e reimaginações (ver capítulo 3).

A TV comercial como conhecemos busca o público. Quanto mais audiência, mais anunciantes e, com isso, mais caixa para novas produções e lucro para seus acionistas. Essa lógica capitalista exige que as apostas das redes de televisão sejam sempre as mais calcadas em bases minimamente sólidas de sucesso, pesquisas e testes.

Os pilotos das séries são feitos e exibidos em grupos de pesquisa para examinar ao máximo possível as considerações dos espectadores. Com isso, observam-se pontos positivos e negativos que podem ser corrigidos antes do lançamento. Chegar a um sucesso de crítica e audiência acaba influenciando as demais, demonstrando os acertos que a série tem em sua produção e o formato que agradou ao público.

Replicar algo que está dando certo em outras séries se assemelha ao *remake*, pois se reproduz algo que teve bom desempenho com os espectadores. É por isso que todo *remake* é uma aposta com um pouco mais de chance de sucesso, pois já houve um interesse maior do público pela série.

Quando dizemos que um *remake* é algo oneroso que envolve diversas questões financeiras, temos em mente que para reescrever ou reexibir uma série, as produtoras dos canais de televisão precisam de seus direitos autorais. Não há esse tipo de custo, obviamente, em séries originais exibidas pela primeira vez, sendo assim, o custo dos direitos autorais ou de uso de imagem também precisam estar nas expectativas de investimento por parte dos canais.

Mas além de questões financeiras, um *remake* precisa estimular a relevância, a nostalgia e a memória dos espectadores. A relevância é uma questão importante, pois a história que retornará deve dialogar com o momento em que é exibida, ter interesse e adesão de seus espectadores e contribuir com algo à sociedade. Sua nostalgia deve instigar os antigos espectadores a querer rever seus personagens preferidos, retornar intuitivamente uma identificação latente com a trama, assim como desafiar a memória do espectador a se recordar de fatos da narrativa, memórias afetivas, recordações pessoais ou até fatos históricos que estavam presentes na série ou que aconteceram na sociedade na época. Um *remake* é invariavelmente, por mais novo que ele seja, uma volta ao passado e o espectador deseja a melhor viagem que a série possa proporcionar.

Antes, como dissemos, as únicas formas de assistir às séries vinham exclusivamente dos canais de televisão, condicionados às grades de programação com horários e dias fixos. Assim,

um *remake* estava condicionado aos espectadores que na época chegaram a assistir à exibição original ou, no máximo, em reprises, caso o canal tenha feito ou comercializado para exibição de outras redes, algo que comentaremos mais à frente. O ponto é que com as fitas cassetes, box de DVDs e *streamings*, séries antigas puderam ganhar um novo público, e seus *remakes* passaram, igualmente, a ser aguardados por espectadores que supostamente não eram nascidos na época de suas exibições.

Portanto, a série em seu *remake* tem uma característica própria importante, que possibilita uma existência satisfatória e um possível sucesso de audiência. Seu desempenho progressivo, sua reputação anterior e o fato de envolver os espectadores em memórias são aspectos que lhe conferem uma “vantagem” competitiva em comparação às demais produções inéditas, pois ao mesmo tempo que instiga sentimentos latentes dos espectadores, instiga também a curiosidade de novidades em uma narrativa conhecida, mas que também pode ser completamente revista e inédita. São com essas características que os *remakes* são uma aposta substancial em diversas produções de vários formatos e gêneros do entretenimento, sejam de filmes, séries, programas de televisão, peças de teatro e tantos outros. Os *remakes* têm, como dissemos, uma certa vantagem e uma predisposição ao interesse do público.

Após essa digressão, voltamos às questões observáveis dos *remakes*, pois nossas últimas considerações foram, de certa forma, genéricas. Voltaremos agora às observações mais diretas das relações das séries com seus canais, principalmente sobre os direitos de exibição, tanto as locais disponíveis em outros canais da mesma rede ou país, quanto as exportadas exibidas de maneira transnacional em redes de outros países.

Cabe-nos neste momento fazermos uma discussão sobre o *Syndication*, que são as possibilidades de exibição de um produto televisivo, não se limitando necessariamente às séries, mas a uma gama maior de produtos televisivos. Ressaltamos que neste momento discutiremos as políticas estadunidenses de direito de exibição nas relações entre os canais de televisão e seus estúdios. Estamos cientes de que há em cada país legislações próprias vigentes com suas especificidades.

Os canais de televisão estadunidenses, de modo geral, não produzem todo o conteúdo que exibem em suas grades de programação. Muitos desses conteúdos vêm de produtoras e são negociações feitas diretamente com os estúdios. Em sua maioria, esses contratos são em associação de dois parceiros comerciais, o canal e o estúdio. Com isso, o contrato de exibição de uma série, por exemplo, pode ser exclusivo, reservando o direito de só ser exibido no canal contratante.

Mas esses são casos mais específicos e invariavelmente mais onerosos para os canais pela exclusividade. O *Syndication* permite aos estúdios e produtoras a flexibilidade de ofertar suas produções em mais de um canal no mesmo país, canais concorrentes ou canais menores do mesmo conglomerado. Filiadas e redes locais podem ter mais autonomia na escolha de suas grades de exibição e, assim, não serem tão dependentes das matrizes. Claro que as transmissões em horário nobre e os telejornais têm suas reservas nas grades de toda a rede.

Esse processo de negociação sempre existiu, antes mesmo do nascimento da televisão. No rádio, essa prática já existia informalmente, mas foi com a expansão da televisão, seu potencial de negócio e o aumento das produções, que surgiu a necessidade de regulamentação dos canais de televisão e principalmente dos estúdios de cinema.

Com a regulamentação das práticas na década de 1970, as leis passaram a atuar em duas frentes. A primeira é o *First-run Syndication*, que abrange a primeira exibição do conteúdo na televisão, sendo produzido pelo estúdio de maneira independente. Ele é ofertado às grandes redes de televisão, mas se por algum motivo não há interesse em adquirir este conteúdo para exibição nas redes nacionais, como um último recurso, as produtoras podem oferecer em redes menores estaduais e regionais.

Podemos citar alguns sucessos de audiência do sistema de *First-run Syndication*, que eram exibidos em várias redes menores em vez das grandes redes nacionais, sendo elas *Police Academy: The Series* (1997 – 1998) e *ThunderCats* (1985 – 1989).

Talvez o caso mais significativo das relações nesse sistema de exibição seja o *The Oprah Winfrey Show* (1986 – 2011). O programa apresentado e produzido por Oprah Winfrey é considerado por muitos como um dos maiores programas da televisão mundial, e muito desse sucesso se deve justamente à presença maciça da apresentadora em vários canais de televisão ao mesmo tempo por causa do *First-run Syndication*.

A ideia era que os programas fossem produzidos de maneira independente, sem exclusividade de nenhum canal. Ao mesmo tempo que novos programas diários eram produzidos, os antigos eram oferecidos aos canais e redes menores, assim, havia novos e velhos programas para exibição em vários horários e em canais diferentes. Isso se deve também ao formato do programa, que por ser um programa de entrevistas e com plateia com um grande apelo popular, o possibilitou atingir uma grande faixa de perfis de espectadores, tendo um sucesso expressivo.

Outro caso de sucesso é o de *Star Trek: The Next Generation* (1987 – 1994), que devido aos embates com as grandes redes de televisão estadunidenses, ABC, CBS, NBC e FOX não

entravam em um consenso com o estúdio Paramount para a exibição e custo de produção da série. Assim, em vez de continuar com as negociações com as redes, o estúdio resolveu financiar a produção da sua série e ofereceu gratuitamente para as filiais das redes nacionais, a única condição era que a Paramount pudesse negociar a venda dos anúncios exibidos durante a série. Dessa forma, ambos lucrariam, e o custo da série retornaria para o estúdio. Assim, o sucesso de *Star Trek: The Next Generation* foi estrondoso, pois conseguiram uma cobertura de quase todo o território estadunidense com mais de 200 emissoras transmitindo os episódios da série.

Além da *First-run Syndication*, a segunda frente da lei de exibição dos produtos televisivos é o *Syndication*. Nele é possível comercializar a exibição dos programas que já foram exibidos nas redes originalmente, assim outros canais e redes nacionais e internacionais podem exibir os programas mediante a um novo pagamento de uso de exibição.

Um caso que podemos destacar desse exemplo é *Friends*. A série do grupo de amigos criada por David Crane e Marta Kauffman, exibida inicialmente de 1994 a 2004, foi um caso de grande sucesso dos direitos de exibição. Segundo a Forbes, “em 2014, a Netflix pagou cerca de US \$ 500,00 por episódio, ou US \$ 118 milhões no total, para exibir o programa por quatro anos.” (FORBES, 2019).

Um fato curioso é que esse sucesso de venda do direito de exibição da série *Friends* foi maior no seu *Syndication* do que em sua própria exibição original. Ainda na matéria da Madeline Berg para a revista *Forbes*, a colunista comenta esse fato. Segundo ela:

A série, que decorreu de 1994 a 2004, arrecadou US \$ 4 milhões por episódio em sua primeira rodada de distribuição e US \$ 1 milhão por episódio em sua primeira rodada de distribuição a cabo; e embora esses números diminuam a cada ciclo, o programa ainda é distribuído em redes a cabo, a mais de 15 anos depois de parar de ser produzido. (*ibid.*) [tradução nossa]

Com essas informações podemos começar a caminhar para uma possível resposta para as perguntas que fizemos no começo deste capítulo. Questionamos o motivo de produzir um *remake* em vez de simplesmente reprisá-lo, que, como pudemos ver, não é algo tão simples assim e, dependendo do sucesso da série em sua exibição original, ter os direitos de exibição pode sair mais caro que a própria produção de uma nova série. Ainda sobre a necessidade de um *remake*, uma série de sucesso local, por exemplo, pode ter seu *remake* para atender a uma demanda do público, de um formato ou um gênero de série que está “na moda” e para estimular que outras séries semelhantes sejam feitas ou refeitas.

Podemos usar o exemplo de *C.S.I.*, que respectivamente significa *Crime Scene Investigation*, franquia de sucesso de 6 de outubro de 2000 com diversos *spin-offs*, que

poderíamos considerar como *remakes* de suas estruturas de gênero de detetive científico, algo que comentamos em outro capítulo (ver capítulo 3.1). O gênero de drama policial influenciou diversas séries, e *C.S.I.* igualmente influenciou o gênero tanto nos EUA como no restante do mundo.

Desta influência, podemos citar, por exemplo, as séries italiana e francesa *RIS Delitti Imperfetti (Reparto Investigazioni Scientifiche)* de 2004 e *RIS, police scientifique (Recherches et Investigations Scientifiques)* de 2005. Seguindo as considerações que fizemos nos capítulos anteriores, poderíamos atribuir a ambas como *remakes*-disfarçados transnacionais da série *C.S.I.*

Um *remake* transnacional é uma aposta por parte dos canais, pois a série teve ou está tendo um bom desempenho externamente ou é de um gênero e formato que está ganhando espaço nas produções internacionais. Mas ao refazê-la, ela deve seguir caminhos próprios em seu desenvolvimento, ter aceitação inicial do público e, depois da estreia, precisa manter a audiência por conta própria. Nisso, podemos usar exemplos de um *remake* local e um transnacional..transnacional.

O primeiro é o *remake* de atualização *V*. A série de 2009 exibida pela ABC tem como original a minissérie de 1983 exibida pela NBC em dois episódios. A minissérie ainda teve mais duas *continuations*, uma em 1984 chamada *V - The Final Battle* com três episódios, e no mesmo ano, *V: The Series* se torna uma série aos moldes tradicionais com duas temporadas até 1985.

Em 2009 o *remake* de *V*, que no original significava *Victory*, mas que nessa atualização passou a significar *Visitors*, tinha uma aposta grande, pois por três vezes os espectadores tiveram contato com a série de invasão alienígena e se interessaram pela história. Mas não foi isso que aconteceu, com duas temporadas, o cancelamento foi decretado pela emissora, e a série foi interrompida com várias pontas soltas e sem concluir a história.

Concluir a história da série ocorreu em sua versão de 1984, mas com baixos índices de audiência e por problemas internos com a equipe, e a versão de 2009 foi interrompida sem uma conclusão. O que queremos demonstrar neste exemplo é a autonomia e vida útil da série. O *remake* não é uma cópia do seu original, ele tem autonomia em todos os aspectos, como em número de episódios e a possibilidade de criar novos fios narrativos, prolongando certos arcos narrativos ou criando outros, além disso, são novas apostas que podem ou não ser aceitas pelo público.

O segundo exemplo que trazemos é o de um *remake* transnacional. Em 2004 estreou *Les Revenants*, filme francês do diretor Robin Campillo, conhecido mundialmente, sendo

também chamado de *They Came Back (US)* e *The Returned (UK)*. Na trama, o filme conta a história de mortos que voltam à vida, mas foge do gênero de zumbi, que já estava saturado com diversas séries e filmes tratando de mortos-vivos. O diferencial que chamou a atenção é que eles voltavam a vida como se estivessem acordado de um sonho, deixando no ar um mistério que envolve como e por qual motivo essas pessoas voltaram à vida, e como elas estariam de volta a suas casas anos depois de suas mortes. O filme fez muito sucesso, conquistando diversos prêmios e indicações. Em 2012, Fabrice Gobert cria *Les Revenants*, *remake* local (francês) do filme de Robin Campillo, agora em formato de série. A versão seriada teve duas temporadas e foi exibida na França pelo Canal+.

O *remake* transnacional estadunidense aconteceu três anos depois de *Les Revenants* e foi ao ar em março de 2015 como uma grande aposta do canal de televisão *Premium A&E*. A ideia era que, por já existir um certo histórico do filme de 2004 e da série de 2012, e por fugir da obviedade das séries e filmes de zumbi, o *remake* poderia ser bem-sucedido, mas poucos meses depois, em maio do mesmo ano, houve um comunicado do cancelamento da série pelo canal. Com apenas uma temporada de 10 episódios, a série foi interrompida bruscamente, deixando em aberto para os espectadores da versão estadunidense muitas informações, principalmente o maior mistério da série: o motivo do retorno das pessoas mortas.

As informações que trouxemos nos mostra como os *remakes*, sejam eles locais, de atualização ou transnacionais, podem ter desdobramentos variados. Há séries que podem influenciar várias outras produções do mesmo gênero, como em *C.S.I.*, como pode também ser um fracasso de audiência. Isso independe de terem sido sucessos do passado, como em *V*, ou importadas de outros países, como em *Les Revenants*. Não há, obviamente, uma fórmula de sucesso, seja em series originais ou em *remakes*, e o desempenho anterior de uma série não determina seu sucesso novamente, seja local ou internacional.

Dando prosseguimento às questões teóricas que permeiam as produções de *remakes*, podemos entender as séries transnacionais como uma forma de adaptação ao conteúdo de uma outra cultura, adaptado a cultura local do país onde será o *remake*, seja pela incorporação da língua, como pela transposição de elementos culturais.

Uma série de determinado país estrangeiro que é importada e somente exibida em outro país pode não se comunicar ou se identificar com seus espectadores, mesmo que por questões óbvias como a língua, mas esta pode ser facilmente corrigida através da legenda ou da dublagem. O que pode ainda influenciar nas barreiras de identificação e engajamento dos

espectadores podem ser questões culturais e ideológicas, que de alguma forma são diferentes das que o público local esteja acostumado.

Esse “*time*” que as séries têm com seus espectadores e que geram identificação, entendimento e principalmente engajamento estão presentes nas séries de humor. As séries de comédias são um demonstrativo da comunicação entre uma série local e uma global. Para uma piada acontecer e alcançar seu objetivo, o riso, ela precisa se comunicar e gerar um entendimento e uma identificação com o espectador, só assim ela consegue transmitir a informação, e o público a entende e ri com ela.

Sendo assim, a exibição de uma série estrangeira, como no exemplo das de comédia, pode não ter uma certa assertividade se na legendagem ou dublagem dos canais não fizerem as transposições locais necessárias para os novos espectadores. Em alguns casos, com uma boa premissa da história, é preferível que se faça um *remake* da série em vez de exibi-la no original estrangeiro.

Um *remake*, de modo geral, sempre atende a duas instâncias, uma é o ineditismo e a outra é a adaptação cultural. O ineditismo de um *remake* instiga o público à curiosidade de ver o que acontecerá na série refeita (*remake* de atualização), já a adaptação cultural tem por objetivo adaptar o conteúdo estrangeiro para um público local/nacional (*remake* transnacional).

Reescrever um *remake*, seja ele de atualização ou transnacional, tem o original como referência, mas é necessário que ele se atualize, mesmo que a série original seja contemporânea. Nessa reescrita há diversas transposições, sejam elas geográficas, culturais ou linguísticas. Essas alterações da reescritura da série demonstram sua relação palimpsestual, expressa da junção textual entre a sua antecessora, das atualizações contemporâneas e as características do formato. Se considerarmos o processo Palimpsesto em seu próprio significado grego, “riscar de novo”, podemos entender que esses *códices rescripti* (códigos reescritos) podem sofrer diversas diferenças estruturais, culturais e de rumos narrativos.

Pensando nesse sentido e analisando como os *remakes* se transformam a partir de suas reescrituras, podemos observar o exemplo de *Yo soy Betty, la fea*, novela colombiana produzida e exibida pela RCN *Televisión* em 1999. O sucesso foi tão grande que lhe rendeu dezenas de *remakes* transnacionais (Mikos e Perrotta, 2012) e ainda um posto no *The Guinness World Records* no ano de 2010 como telenovela de nível global, o site explica que:

Em termos de alcance global, a novela mais bem-sucedida é *Yo Soy Betty, la fea* (“I am Ugly Betty”), criada por Fernando Gait (Colômbia), que foi ao ar na rede de televisão RCN da Colômbia de 1999 a 2001. Ela passou a ser a primeira novela verdadeiramente global, sendo exibida em sua forma original

em toda a América Latina e Espanha, dublada em pelo menos 15 países. Adaptações ou remakes também foram produzidos em 19 idiomas, com o remake americano sendo exibido em pelo menos 50 redes de TV em todo o mundo. (2010) [tradução nossa]

Os *remakes* da novela têm a mesma premissa: uma jovem, que era considerada feia, resolve entrar para uma empresa de moda e se apaixona por seu chefe. Após muito tempo sendo ridicularizada por seus colegas de trabalho por não a acharem bonita, ela, por sua vez, faz uma transformação física drástica, voltando ao trabalho completamente diferente e passa a ser considerada por todos uma linda mulher.

O grande “mote” da novela e o que a tornou um sucesso global foi a “volta por cima” em forma de comédia romântica, que passa uma sensação de algo já conhecido (*remake*) do imaginário popular, algo “à lá conde de monte cristo” de Alexandre Dumas com um pouco de *O Patinho Feio* dos clássicos infantis. Ressaltamos aqui que não é a nossa intenção analisar todos os *remakes* de *Yo soy Betty, la fea*, mas podemos argumentar de uma maneira geral o processo de reescritura contido nas versões.

Ao analisar os diversos *remakes* das séries, todas partem do mesmo texto, da mesma premissa. Mas isso não significa que todas serão idênticas? Não! Em cada uma das narrativas, os caminhos podem se alterar, trilhando, assim, uma narrativa autônoma em cada *remake*. Mesmo o original da novela sendo *Yo soy Betty, la fea*, as outras produções mundiais tinham a total autonomia de serem mais ou menos “fiéis” ao texto original.

Para analisar as várias “Betty’s”, vamos fazer uso de algumas terminologias e nomenclaturas que nos auxiliaram em tal análise. A primeira é a relação Hipertextual entre os *remakes*. Ao seguir o original, cada versão faz uso de um texto hipertextual (original) para a sua criação hipotextual (*remake*) (GENETTE, 2006, p. 9).

Outro termo é a Arquitextualidade, na qual cada *remake*, seja em forma de telenovela, série ou filme, tende a ser reescrito para se adaptar à “arquitetura” do formato, gênero ou subgênero. Assim, cada *remake* é inédito do original, pois tem condições específicas intrínsecas, como, por exemplo, se o *remake* é diário ou semanal, ou em um filme único de poucas horas. Cada formato tem um tempo de tela, uma fruição e fluidez nas especificidades com a qual a narrativa se reescreve e se adapta.

Por serem *remakes* transnacionais, há em todas as versões a presença de reescrituras nas Transposições narrativas, mais um termo que pudemos observar. Essas transposições podem ser geográficas, como no exemplo do *remake* alemão chamado *Verliebt in Berlin* (Sat.1, 2005), que se passa obviamente em Berlin.

A transposição mais comum seria a linguística, como no exemplo da versão estadunidense, e este é um caso curioso. Em *Betty en NY*, produzida pela *Telemundo Global Studios* para a *Telemundo*, que foi ao ar em 2019 e, apesar de se passar na cidade de Nova Iorque, EUA (transposição geográfica), ela é toda em idioma espanhol, sendo uma escolha da emissora no público latino do país e da aceitação de uma parcela dos estadunidenses nativos que estejam familiarizados com o idioma.

Neste caso, entendemos como uma Transposição geográfica, linguística (por parte da emissora em trazer um conteúdo do idioma original) e cultural, pois com o idioma original e a presença maior de atores e elementos culturais latinos, há uma transposição cultural incorporada à cultura estadunidense.

Um elemento presente em todas as reescrituras dos *remakes* são as Transposições diegéticas. Nelas há as mudanças na diegese, sejam elas pragmáticas ou as “modificações dos eventos e ações do enredo” (GENETTE, 2006, p. 9). Estas alterações entre os *remakes* são, segundo o autor, “transformações potenciais do modo narrativo” (*ibid.* p. 286). Se adequando aos conhecimentos dos espectadores e suas realidades, esse potencial é a identificação do espectador com a trama em seu país e com os elementos da sua cultura.

Ainda comparando as mudanças entre os *remakes*, se usarmos o número de episódios como análise, cada qual construiu um universo narrativo (diegese) e o moldou para atender a demandas diversas. Os *remakes* podem ter bom ou mau desempenho de audiência a depender das condições da grade da emissora, que pode estabelecer um período finito de episódios. Cada uma dessas imposições – positivas ou negativas, internas ou externas – podem influenciar nas Transposições diegéticas dos *remakes*. Ainda comparando as mudanças entre os *remakes*, se usarmos como análise o número de episódios, cada *remake* construiu um universo narrativo (diegese) e o moldou para atender a demandas diversas. Que podem ser por um bom desempenho de audiência, ou pelo contrário, problemas de audiência, seja por uma condição da grade da emissora, em que o *remake* tinha um período finito de episódios, cada uma dessas imposições, positivas ou negativas internas ou externas, podem influenciar nas Transposições diegética dos *remakes*. Levando em consideração o número de episódios como argumentação das transições diegéticas, comparativamente podemos destacar alguns dos *remakes* e observar como cada um estabeleceu sua narrativa.

Elaboramos uma tabela para uma melhor visualização dos dados, em que tabulamos todas as informações de como cada versão adaptou ou incorporou o nome do original, país do *remake*, emissora de televisão que produziu, a quantidade de episódios e, por fim, o ano de

lançamento. Colocamos em primeiro lugar a versão original para comparações dos dados apresentados, segue:

Tabela 2 – Remakes de “*Yo soy Betty, la fea*”

Nome das produções	País de origem	Emissora	Número de episódios	Ano
Yo soy Betty (original)	Colômbia	RCN	169	1999
<i>Betty Toons</i>	Colômbia	RCN	60	2002
<i>Tudo por Amor</i>	Portugal	TVI	180	2002
<i>Jassi Jassi Koi Nahin</i>	Índia	SONY	548	2003
<i>Sensiz Olmuyor</i>	Turquia	SHOW TV / KANAL D	26	2005
<i>Verliebt in Berlin</i>	Alemanha	SAT.1	645	2005
<i>Ne rodis krasivoy</i>	Rússia	STS	200	2005
<i>La fea más bella</i>	México	TELEVISA	300	2006
<i>Lotte</i>	Países Baixos	TALPA	235	2006
<i>Yo soy Bea</i>	Espanha	TELECINCO	773	2006
<i>Ugly Betty</i>	EUA	ABC	85	2006
<i>Sara</i>	Bélgica	VTM	200	2007
<i>Maria, i Aschimi</i>	Grécia	MEGA	302	2007
<i>Ne daj se, Nina</i>	Croácia/ Sérvia	FOX TELEVISION / RTL TELEVISION	52	2007
<i>Cô gái xấu xí</i>	Vietnã	VTV3	175	2008
<i>Ošklivka Katka</i>	Tchéquia	TV PRIMA	73	2008
<i>I Love Betty La Fea</i>	Filipinas	ABS-CBN	193	2008
<i>Bela, a Feia</i>	Brasil	RECORDTV	217	2009
<i>Veto, el feo</i>	Equador	ECUAVISA	9	2013
<i>Betty en NY</i>	EUA	TELEMUNDO	123	2019

Fonte: Elaborada pelo autor (2020).

Observando a tabela acima, podemos concluir como fica visível que cada *remake* tem autonomia em sua construção. Temos, por exemplo, a animação infantil *Betty Toons*, com 60 episódios, e no outro extremo observamos o *remake* Espanhol *Yo soy Bea*, o maior em número de episódios, foram exibidos 773 capítulos/episódios da telenovela.

O *remake* com o menor número de episódios foi o Equatoriano *Veto, el feo*, com apenas 9 exibidos. O caso deste *remake* nos chama atenção por mais um motivo: além das transposições diegéticas presentes na narrativa por se condensar em poucos episódios, ele foi o único *remake* que mudou o gênero da personagem principal. Nele o *remake* conta a história de um homem,

Veto, que passa pelos mesmos problemas da personagem Betty, mas nesse caso pela perspectiva de um homem.

Outra informação importante que podemos observar na tabela é que as exibições de vários *remakes* transnacionais aconteciam simultaneamente em países diferentes. Nos anos de 2005, 2006, 2007 e 2008, havia, em cada um deles, pelo menos 3 *remakes* acontecendo simultaneamente, e isso nos mostra algo importante: um *remake* vem sempre para “apagar” o seu antecessor. Apesar da referência e inspiração, um *remake* tem por definição trazer uma nova narrativa, que independe da anterior. Com isso, apesar de ser exibida em seus respectivos países, cada versão está autônoma e independente em relação às outras. Cada *remake* é único e não se relaciona diretamente com seu original, tampouco com os outros coexistentes.

Esse processo se dá justamente pelas transposições presentes nos *remakes*. Transpor também é atualizá-lo, culturalmente ou no espaço-tempo. Por exemplo, a versão mais recente da telenovela foi *Betty en NY*, de 2019, um novo *remake* estadunidense, além do já existente *Ugly Betty* (2006). Se considerarmos que há duas décadas entre o último *remake* o original, exibido em 1999, existe uma grande quantidade de acontecimentos que mudaram a forma como vivemos atualmente, logo, as atualizações são mais que necessárias ao *remake*, de forma geral.

Esse mesmo pensamento é o que permeia nossas análises de *House of Cards*. Queremos compreender, entre as duas versões, as mudanças que propiciaram duas formas distintas de se contar a mesma história contida no livro e como cada versão tem, em si, inúmeras circunstâncias, sendo reflexo delas. Por isso, Gérard Genette ressalta que “o movimento natural da transposição diegética é um movimento de aproximação: o hipertexto transpõe a diegese do hipotexto para torná-lo atual e mais próximo do público” (2006, p. 304).

Partindo agora para uma conclusão deste capítulo, como dissemos, e pudemos observar ao longo dos exemplos aqui expostos, reescrever uma série é algo variável, que pode ser mais próximo do original ou mais livre em sua narrativa. Para isso, questões externas são elementos de grande influência sob elas, seja a audiência, questões financeiras, direitos legais de exibição, além da memória afetiva, da sensação nostálgica, assim como o envolvimento com os personagens e a identificação com a trama.

Todos esses elementos podem influenciar na reescrita de um *remake*. Fugir ao óbvio e não somente repetir o que já foi feito é o desafio dos profissionais dos canais em retornar com uma série, assim como saber adequá-la à cultura em que ela será transposta.

O *remake*, como todo produto televisivo, existe para atender aos desejos do espectador e é para ele que o *remake* é feito. É nessa busca por atender a tais anseios que o *remake* vai se

moldando às demandas externas, e isso se dá ao longo da narrativa, é o que Silvio Waisbord afirma ao dizer que “as escolhas dos públicos acompanham as dinâmicas e decisões da indústria” (2004, p. 369). Estas decisões são determinantes para os canais, que estão em um mercado altamente competitivo, em que algo que desagrade ao espectador pode gerar grandes prejuízos aos canais.

Por esse motivo, um *remake* sempre é uma aposta, seja ele em qualquer grau de retorno (*remake*), *reimaginings*, *continuations*, *reboots*, *Sequel* e *Prequel* são todas formas de *remakes* e de retorno de algo, seja igualmente de gênero, formato, narrativa ou história. Cada uma dessas possibilidades tem um grande potencial de êxito, pela memória do espectador e pelo desempenho anterior, mas como toda aposta, não se pode ter uma certeza se este será um sucesso mundial recriado em diversos países pelo mundo, ou será interrompido no meio da sua produção sem dar um fim à narrativa iniciada.

O que sabemos é que reescrever um *remake*, transnacional ou uma atualização local, é sempre um processo de hipertextualidade: diferentes textos se apresentam para referenciar ou atualizar o *remake* lhe possibilitando um novo texto. Entre as mudanças que este novo texto incorporará podem ser de idioma ou geográficas, localizando o lugar familiar ao espectador, como também atualizar para dar novos recursos e efeitos técnicos ou tecnológicos que a versão anterior não dispunha na época.

Altos custos de produção, direitos autorais e leis de *Syndication* são igualmente questões colocadas em pauta pelos canais de televisão. Todas estas questões estão na “balança” para se ter uma estimativa do quanto de investimento financeiro será necessário para retornar uma série, ou para mensurar o prejuízo de uma produção malsucedida.

Ter tais direitos de produção de *remakes* transnacionais pode incluir ou não seus roteiros originais, das versões internacionais, assim como a bíblia da série pode ou não ser obtida e usada como um referencial. Um compilado de informações sobre a construção narrativa da série, além de suas informações técnicas sobre formato, gênero e estilística, também podem ser incorporadas.

Estas informações contidas na bíblia ou no roteiro da versão original estabelecem uma base com a qual o *remake* pode transitar, mas não são impositivos à sua construção. As informações podem demonstrar os caminhos que foram seguidos pela produção anterior, mas trazer algo de “inédito” é o que deve ser o objetivo série, a própria atualização do *remake* é o que lhe permite traçar seus próprios caminhos narrativos.

O piloto ou os primeiros episódios podem ser mais próximos do original, até para uma identificação prévia com o espectador devido ao seu valor patrimonial, mas o desenvolvimento do *remake* é devido ao seu desempenho autônomo.

Por isso, um *remake* tenta concentrar um número maior de referências do original ao início da narrativa e, ao final, essas referências estão mais diluídas. Esta diluição pode ser maior ou menor, e isso pode ser visto na quantidade de episódios. Uma narrativa mais longa invariavelmente tem, a princípio, menos fidelidade ao original devido as transposições diegéticas feitas ao longo da trama, visando alongar eventos, ações ou pela simples entrada ou saída de seus personagens.

As liberdades desse processo de transposição estão em todos os níveis narrativos, permitindo mudanças de nomes, locais, motivações e até gêneros dos personagens do original para o *remake*. Dadas as inúmeras questões que envolvem o *remake*, podemos crer que reescrever uma narrativa seriada é um processo complexo que evoca várias habilidades textuais e simbólicas, em que memórias afetivas são estimuladas e revividas.

Sendo assim, o *remake* é subgênero de grande aceitação, não só na TV, e cada vez mais procurado por parte do público, dos anunciantes e principalmente dos canais de televisão que encontraram em um nicho de negócio, um formato em que elas podem “copiar” algo que já foi feito e o trazer novamente. “Recortando” e “colando” a si própria, a TV se reinventa em trazer o que já inventou no passado.

4. O MODO “*BRITISH*” DE SE FAZER SÉRIES

Para criar o contraste entre as versões de *House of Cards*, primeiramente precisamos contextualizar as produções seriadas televisivas deste período em que a primeira versão da série estreia para o público britânico, assim iniciando cronologicamente com as séries entre as décadas de 1980 e 1990, mais especificamente as britânicas. Neste período podemos observar uma quantidade de séries “teatralmente” produzidas para a televisão. Havia uma grande influência de adaptações de peças de teatro e romances literários para a televisão. Podemos exemplificar com a série antológica de televisão *Play for Today* (BBC), que esteve no ar entre os anos de 1970 e 1984.

A proposta da série era buscar um espaço na televisão que envolvesse o público e que fosse possível experiências artísticas. A linguagem da série era de um realismo social que buscava retratar a vida contemporânea britânica, assim, várias peças teatrais e contos literários foram produzidos para serem exibidos no canal. Por apresentar uma estrutura capitular, havia pequenos arcos dramáticos semanais, e as peças variavam na quantidade de episódios, terminava-se uma e iniciava-se outra, variando a quantidade de episódios de cada adaptação.

O teatro e o cinema se beneficiaram da iniciativa da série, pois com a ascensão da televisão, o cinema e o teatro passavam por um momento de perda de audiência. Desta forma, vários atores, produtores e roteiristas do cinema e teatro puderam participar das adaptações feitas por *Play for Today*, e isso trouxe à série um peso teatral muito grande com interpretações mais densas, e uma sofisticação técnica mais cinematográfica quanto à produção dos episódios, elementos que enriqueciam a linguagem, mas encareciam a produção da série.

Esses custos também eram encarecidos pelas experiências artísticas que a produção se propunha a realizar, como usos de 16 mm em estúdios, adaptações com forte referência ao neorealismo italiano, ao cinema francês e outras influências europeias, algo inovador e oneroso para uma série semanal de televisão pública.

Havia também as peças filmadas nos teatros ou nos estúdios ao vivo, alguns em filmes únicos que eram chamados de “*Teleplay*”. Segundo Lez Cooke em seu *Style in British Television Drama*, de 2013, as produções de peças filmadas e adaptações seriadas para o *Play to Today* tiveram um aumento com o passar dos anos e, como isso, logo passou a ser um problema para a BBC, pois Lez Cooke argumenta que “os dramas filmados são mais caros do que os dramas de estúdio e os filmes costumavam ser reservados para um número seletivo de

peças únicas [teleplay].” (p. 79), com os custos e a demanda da produção e equipamentos para tais produções seguindo completamente na contramão das demais produções mundiais que buscavam baratear as produções de séries.

O autor observa essa consequência das produções, e como esse sistema não se sustentava economicamente:

Durante a década de 1970, o número de peças filmadas do *Play for Today* aumentou de 6 para 21 na primeira temporada, de 9 para 24 peças na sexta temporada, atingindo um pico em 1979-80, quando 14 das 27 peças da temporada foram filmadas. Durante a década de 1980, as peças de televisão em estúdio desapareceram amplamente das telas britânicas (*ibid.* p. 79)

Entre as séries produzidas tanto em estúdio quanto em locação, podemos ressaltar algumas adaptações que foram feitas e exibidas na antologia. Dentre elas, podemos destacar *Coronation Street*, que recebeu o título de série mais antiga ainda no ar, segundo o *Guinness Book* (2010). A série foi ao ar em 9 de dezembro de 1960 e até hoje ainda é produzida e exibida. Criada e roteirizada por Tony Warren, era produzida pela *Granada Television* e exibida no canal ITV. A série ganhou uma proporção maior com o público e crítica e se desvinculou da *Play For Today*, tendo autonomia em sua produção, um horário e permanência na grade de programação da rede.

Coronation Street era gravada em estúdio ao vivo até o início dos anos 1980, mantendo assim um caráter teatral, com poucos cortes e uma certa “frontalidade” das cenas, pois todas as ações eram feitas à frente da câmera, não havendo uma profundidade de cenário. Com isso, a série passava pouca representação do natural e uma forte carga teatral. Outro ponto das exibições ao vivo era a impossibilidade de reprises, pois necessitaria de uma nova encenação do episódio.

Com a mudança para as gravações em estúdio, em filmagens descontinuadas previamente captadas possibilitaram uma redução dos custos, pois poderiam ser feitas em câmera única, em vez das múltiplas nas exibições ao vivo. Além disso, um realismo maior em locações e cenários mais críveis permitiram um naturalismo e uma ilusão de realidade através da montagem.

A transição do estilo teatral para um realismo cinematográfico também é perceptiva em *Bar Mitzvah Boy*, filme estilo “teleplay” de 75’ minutos, exibido em 14 de setembro de 1976. O episódio dirigido por Michael Tuchner e escrito por Jack Rosenthal conta a história de Elliott Green (Jeremy Steyn), um jovem garoto Judeu que se prepara para a tradicional cerimônia judaica que marca a passagem da masculinidade para os meninos, o *Bar Mitzvah*.

O filme é uma comédia de cotidiano e se destaca por representar uma família judia britânica contemporânea. Apesar de ser um filme para a televisão, o episódio tem uma grande repercussão na história da televisão britânica, sendo vencedor no ano seguinte (1977) do BAFTA (2020) de direção em drama único (filme de televisão).

O reconhecimento da relevância do episódio se deve ao desenvolvimento da linguagem, como podemos observar em uma mudança da “teatralização”, que influenciava as produções anteriores, para um estilismo mais cinematográfico, devido ao uso de câmera única e da montagem mais contínua e com a presença de elipses, algo que não havia até então em produções ao vivo.

Percebemos também uma verossimilhança maior por parte da interpretação, pois com o uso de locações e cenários mais críveis, há uma *mise-en-scène* mais realista e interpretações mais naturalistas. Neste ponto, é possível ver a transição de um referencial teatral, que inicialmente era muito maior, para uma linguagem mais afinada com a cinematografia, graças a uma presença maior de profissionais do cinema aliado a um espaço amplo para o desenvolvimento de experimentações artísticas.

Mais à frente vamos observar que, apesar de uma grande audiência, esse modelo de produção também não será suficiente para se sustentar em uma rede pública e nem para se destacar das produções de séries no mercado mundial.

Ainda neste contexto, partiremos para a análise de como se deu o processo de transformação entre a visão “pedagógica”, ainda forte da BBC, em um processo mais “lucrativo” para a rede de televisão em meio ao crescimento dos canais a cabo. Esse período foi um ponto de virada nas produções britânicas, em que de um lado havia o processo de expansão da rede, com as exportações de produções da BBC para *US*, que estavam dando seus primeiros passos, e de outro lado esse processo era ainda pequeno e limitado entre as duas redes públicas, BBC e PBS.

Os Estados Unidos também passa a ser um parceiro comercial de grande potencial, importando as produções britânicas. É uma expressiva participação, sendo que “apenas uma década depois, os EUA responderiam por quase 43% das vendas externas de programas de televisão britânicos” (STEEMERS, 2004, p. 44).

Todos os indicadores demonstravam um mercado positivo para os canais britânicos. Porém, o “thatcherismo” havia se instalado, e algumas medidas do governo de Margareth Thatcher ainda prevaleciam, como certas restrições de financiamento por parte das produções seriadas da BBC, assim como os investimentos em novas produções para exportação.

A repercussão dessa política interna se refletiu no comércio exterior:

Em 1999, o estudo parcialmente financiado pelo governo *Building A Global Audience* concluiu que a indústria televisiva britânica estava com baixo desempenho e que a rejeição proveniente de compradores internacionais tinha a ver com o fato de a Grã-Bretanha estar produzindo "Tipo errado" de televisão. (BLANCHARD, *apud* NEVES, p. 76)

Com essa repercussão, uma mudança na direção da BBC traz *sir* Michael Checkland como diretor-geral da rede, estando no cargo entre os anos de 1987 a 1992, tempo suficiente para desenvolver um período financeiro favorável para a companhia. Com um perfil mais "gerencial", a preocupação do novo diretor era mais direcionada à organização das finanças da empresa do que a produção de seus conteúdos. A reformulação das ações de financiamento da BBC neste período vinha de várias frentes, como: coproduções, cofinanciamentos, patrocinadores diretos e indiretos, além dos novos serviços por satélite e as exportações das séries.

Este período também foi marcado para alguns pesquisadores como uma mudança do estilo "reithiana" (GIDDINGS; SELBY 2001, p. 118) da emissora. John Charles Walsham Reith, ou 1º Barão Reith, foi diretor da BBC desde sua fundação, exercendo a função de 1922 a 1938. Foi John Reith que inaugurou as *Reith Lectures*, um conjunto de palestras anuais feitas por grandes personalidades. Estas palestras tinham um grande apelo pedagógico, sendo diálogos eloquentes para uma pequena parcela intelectual britânica.

Programas como o *Reith Lectures* mantinham a BBC em um nicho de mercado pouco comercial e mais cultural e sofisticado, totalmente o contrário dos outros modelos de televisão pelo mundo. Isso fazia da BBC uma televisão antiga e antiquada, mas com as mudanças propostas por Michael Checkland e a presença maior de investidores comerciais, somado a menor interferência do Estado, permitiu que a BBC se tornasse mais atrativa na busca por financiamentos não-públicos. Dentre esses planos de reestruturação, também houve a contratação da empresa estadunidense *McKinsey & Company* como uma assessoria empresarial.

E o objetivo foi alcançado, já que uma vez feita a reforma interna das contas da BBC e a estruturação de seu processo de expansão comercial, os profissionais criativos da rede poderiam se ver longe da burocracia da administração pública e desenvolver seus esforços de criação. Focar em criação passou a ser uma necessidade para as novas ambições da BBC, em que "sessões fechadas (nas quais o pesquisador não era permitido) com o objetivo de ensinar

aos chefes de departamento de teatro como apresentar ideias em reuniões de comissionamento.” (NEVES, p. 77).

Ainda na década de 1950, surge a ITV, televisão comercial e primeira iniciativa de um espaço televisivo parecido com o modelo estadunidense, além de ser uma concorrente da BBC. Por ser uma televisão comercial, sua criação tem por objetivo a busca por audiência e a oferta variada de programação. Essa concorrência acaba por desenvolver a linguagem televisiva e se torna um benefício para a radiodifusão britânica.

Foi através do surgimento da rede ITV que o espectador britânico passou a consumir uma programação não-britânica, assim, a ideia do canal foi em importar conteúdos estadunidenses. A presença da concorrente da BBC fez com que a própria rede repensasse seu modelo de negócios. Além disso, com o passar do tempo, as produções da BBC passam a se modernizar e abandonar o forte viés pedagógico.

A BBC tem uma presença muito grande na sociedade britânica e contribuiu muito para consolidar a autoimagem britânica em sua sociedade, assim como na exportação de suas produções pelo mundo. Por sua vez, a ITV, por não ter essas questões históricas tão presentes em sua criação, busca inicialmente o aumento da audiência e depois passa a criar um estilo próprio e alcançar o status que a BBC ocupa na sociedade britânica.

Mesmo disputando a audiência do público, tanto a BBC como a ITV se beneficiam mutuamente da concorrência e a produção televisiva, em 1964 chega a sua maturidade. Para alguns historiadores de mídia como James Medhurt, este período foi considerado a “Era de Ouro” (2003, p. 40) da televisão britânica, mas também foi o início de um momento conturbado politicamente. Segundo o autor, logo após este momento, o início do governo de Margaret Thatcher marcou o fim desta era para a produção televisiva. Isso, aliado ao aumento dos custos de produção, a chegada dos videocassetes e o surgimento de novas tecnologias – satélites, cabos e aparelhos de televisão –, aumentou a concorrência entre as fontes de entretenimento e abalou as redes de televisão britânicas.

John Birt, diretor-geral da BBC inicia sua gestão em 1992 buscando expandir os negócios da rede, uma empresa forte com uma grande presença na sociedade britânica, porém ainda muito marcada pela tradicionalidade e que mantinha suas produções no inconsciente dos espectadores como uma rede pedagógica de produções audiovisuais de pouco entretenimento ou interesse comercial. Mas o diretor já planejava a expansão no mercado exterior, a reformulação de suas produções e de seu modelo de negócios.

BBC e A&E fecharam uma parceria na qual as produções de séries do Reino Unido eram exibidas e produzidas nos Estados Unidos. Desta parceria, podemos destacar a série *Pride And Prejudice* (1995), criada originalmente pela BBC. A produção foi exibida de 24 de setembro a 29 de outubro de 1995. Já nos Estados Unidos, a exibição da série no canal A&E aconteceu em episódios duplos em 14 de janeiro de 1996. A parceria foi tão bem-sucedida que a BBC, enquanto marca, passou a se estabelecer no mercado internacional, dando destaque para suas produções de época. *Pride And Prejudice* dá o pontapé inicial ao processo de “capitalização” da BBC e sinaliza a reformulação de suas ações comerciais e criações televisivas.

O período que sucedeu ao governo de Margaret Thatcher, que durou como primeira-ministra de 1979 a 1990, foi um período conturbado para todo o país, como também para a BBC. Com uma presença maior do Estado, a própria existência da rede era questionada pelo governo. O mercado televisivo regulado, aliado à expansão das redes comerciais de canal a cabo, resultava em uma pressão sobre os investimentos em uma rede pública como a BBC, sendo, assim, alvo de debates entre governo e oposição.

Tanto o Reino Unido quanto toda a Europa acompanhava a franca expansão dos aparelhos de televisão nos domicílios, assim como o aumento das redes via satélite. Para termos uma estimativa, “em 1992, havia cerca de 150 canais, em que 50 eram exibidos por satélite, com operação na Europa, em comparação aos 40 que existiam em 1980” (SEGRAVE, 1998 p. 213). Este exemplo mostra como o mercado europeu estava recebendo um grande investimento dos canais estadunidenses para iniciar suas operações. Várias transformações começaram a se desenvolver no mercado multicanal britânico, devido à criação do *Channel 4* e *Channel 5*. A criação destes dois canais se somam aos canais já existentes da rede, como BBC One, ITV e BBC Two.

Já o mercado via satélite cresce com a criação da *British Sky Broadcasting*, que se deu da fusão de *Sky Television* com a *British Satellite Broadcasting*. Com o nome de BSkyB, as operações se iniciaram em 1990, e hoje é conhecida por *Sky*. Assim, com operações terrestres e por satélite, o mercado multicanal britânico passa por essa expansão, e “o número de famílias com antenas parabólicas passou de 2,5 milhões em 1991 para 3 milhões em 1993 e quase 3,5 milhões em 1995.” (NEVES, p. 75).

Esse cenário marcado pelo aumento de operações terrestres e por satélites pela Europa, juntamente com o aumento de empresas estrangeiras presentes no mercado britânico, indicava um caminho promissor para as produções britânicas. No entanto, isso não seria possível se os

custos de produção das séries se mantivessem altos até então, pois antes as produções direcionadas ao público local eram desenvolvidas com custo baixo e, agora, passam a ser inseridas neste cenário altamente competitivo e internacional, não havendo mais espaço para produções baratas e de poucos recursos.

Seguindo os processos de desenvolvimento das redes de televisão estadunidense, durante a década de 70 também houve a “era de ouro” da televisão estadunidense. Entre os autores, a “era de ouro” estadunidense se definiu no segundo período (TV II) do desenvolvimento da história televisiva. Para os autores Michael Epstein, Jimmie Reeves e Mark Rogers (2002), os momentos da televisão se dividem em três partes: TV I, TV II, e TV III, sendo que cada uma dessas fases da produção televisiva tem suas características particulares.

Compreende-se o TV I entre os anos de 1940 aos anos de 1970. Esse período é caracterizado pelo domínio das três principais redes já mencionadas, NBC, ABC e CBS. O segundo período é o TV II, que se estende entre os anos de 1970 a 1990. É neste período que se estabelece o que conhecemos hoje como “*Quality TV*”.

Thompson (1997) destaca que a qualidade televisiva se estabelece através das séries de drama, e seu desenvolvimento enquanto linguagem se deve ao experimentalismo do gênero ao apresentar inicialmente produções como *Twin Peaks* da ABC e *Miami Vice* da NBC. Estas séries iniciaram um movimento de produções com grande investimento em suas complexidades narrativas e representação estilística. O autor entende que este desenvolvimento surge como uma resposta à grande oferta de opções no mercado do entretenimento estadunidense. Assim, a busca foi por "afastar o ataque da competição por cabo, dando ao público algo diferente e inesperado" (1997, p. 152).

Por fim, o último período é o TV III, que abrange os anos de 1990 até os anos 2000. Este período é marcado pelo aumento da concorrência em vários setores do mercado do entretenimento, o desenvolvimento das mídias digitais, os diversos canais de televisão e a segmentação e exigência dos espectadores por qualidade.

Nesse momento, as duas nações passam pelo mesmo marco de desenvolvimento tecnológico, graças à globalização e à mudança do analógico para o digital. Isso se reflete da forma como os países reagiram a essas mudanças e desenvolveram seus planos de ação nesse cenário global.

Enquanto a televisão britânica manteve sua posição pedagógica e autossuficiente, que privilegiava seus espectadores locais e buscava as relações didáticas com a linguagem televisiva, por outro lado, a visão estadunidense seguiu sua ideologia comercial e capitalista,

estabelecendo uma relação que privilegiava a exportação de seus produtos e a massificação dos seus ideais estadunidenses para o público interno e externo.

Nessa contrapartida entre a exportação dos produtos americanos e o refinamento das produções britânicas, destacamos um acontecimento específico que demonstra como as escolhas britânicas não foram totalmente ignoradas e negligenciadas pelas redes estadunidenses.

Pouco se comenta, na verdade, uma vez que as publicações sobre a historiografia televisiva se concentram nas grandes redes de televisão dos Estados Unidos. Porém, em 1967, é fundada a PBS, serviço público de radiodifusão estadunidense, rede de televisão pública sem fins lucrativos e sem espaço publicitário. Seu faturamento vem de “doações corporativas de incentivo à cultura” (ERMANN, 1978, p. 509). Por ter em sua concepção os ideais educativos e pedagógicos, a rede buscou introduzir em sua programação produtos que privilegiavam a cultura erudita e qualidade educacional.

Pensando sob estes aspectos, Stanford Calderwood, presidente da filial da PBS em Boston, chamada WGBH-TV, começou uma operação de sondagem à BBC na busca pela compra de direitos de exibição de seus conteúdos para um programa em horário nobre chamado *Masterpiece Theatre*, que hoje é conhecido somente como *Masterpiece*. O programa tinha a característica antológica, sendo criado como janela de exibição de grandes sucessos britânicos em solo estadunidense. Logo o programa se tornou um grande sucesso, graças à estreia com a exibição de *The First Churchills*, série britânica exibida inicialmente na BBC em 1969. A série conta a vida de John Churchill, 1º duque de Marlborough, e sua esposa, Sarah Churchill, duquesa de Marlborough.

Este caso é interessante, e as discussões se assemelham às relações que se estabelecem entre a Netflix em produzir um *remake* britânico de uma série famosa, *House of Cards*. Podemos inicialmente observar que a procura por conteúdos britânicos, pois o *Masterpiece Theatre* é até hoje uma janela de exibição de produções britânicas, vem de um desejo de supostamente sofisticar o conteúdo exibido.

Se analisarmos todo o panorama histórico que apresentamos do surgimento e desenvolvimento das duas redes de televisão, tanto nos Estados Unidos como no Reino Unido, fica visível como, desde o início, o compromisso da rede britânica sempre foi com o refinamento de seus conteúdos e o caráter pedagógico e erudito de suas produções. Isso cria um contraste se comparada às produções comerciais estadunidenses, que intensificam a presença publicitária e privilegia a audiência em detrimento de um conteúdo menos segmentado.

O que observamos com este exemplo foi como para o público estadunidense as produções britânicas são sinônimo de produções refinadas e valiosas culturalmente. O caminho inverso se deu justamente pelo processo industrial das produções estadunidenses. Devido ao grande número de redes e canais de televisão, tanto Nos Estados Unidos como no Reino Unido, ambas as redes buscam mutuamente preencher suas grades de programação, o que seria pouco atrativo somente com conteúdo local.

À vista disso, foi do interesse britânico ter produções desenvolvidas e criadas para importação, bem como ter as produções estadunidenses em seus canais, como também foi do interesse estadunidense oferecer conteúdo histórico produzido pela televisão britânica em seus canais comerciais. Para ambos os países, ofertar este tipo de conteúdo foi o que permitiu manter o interesse de seus espectadores, em um cenário repleto de opções de entretenimento, além de fidelizar um público cada vez mais exigente e que deseja ser surpreendido em cada nova interação com a televisão.

O que vimos até agora foi o processo de transição entre os períodos de TV II (1975-1995), que era pautado no direcionamento de público com nichos específicos, e o começo do período de TV III (1995-atual), marcado pelo “*branding*” televisivo. Paralelamente ao processo gerencial que a BBC sofria ao longo das décadas de 1980 e 1990, houve também as mudanças nas produções televisivas durante todas essas transformações em que a companhia estava passando.

Os anos 1990 foram marcados pela retomada das adaptações dos clássicos literários. Esta volta às adaptações vinha em um crescente, no início do anos 1970 eram comuns as adaptações de dramas históricos como *Play for Today* (1970), *Upstairs, Downstairs* (1971) e *Bar Mitzvah Boy* (1976), exemplos de séries adaptadas de peças de teatro e romances históricos que passaram a ser novamente adaptadas para a televisão neste período.

Assim como nos Estados Unidos, a regulação da radiodifusão que ocorreu no Reino Unido **UK** no ano de 1990, juntamente com as medidas gerenciais ocorridas na BBC, marcaram as mudanças do conservadorismo televisivo britânico para a competitividade comercial das outras redes do mercado internacional.

Neste contexto, a busca foi por produções que tinham um alto custo-benefício e altos índices de audiência, pois externamente ainda havia uma pressão grande para a privatização da rede por parte dos políticos. Buscar um novo público, adaptar clássicos literários e expandir os negócios em um mercado competitivo foram os objetivos na produção de diversas séries, como: *Middlemarch* (1994), *Martin Chuzzlewit* (1994), *Hard Time* (1994) e o grande sucesso de *Pride*

and Prejudice (1995), todas com grande sucesso de crítica e de público. Diferentemente dos dramas históricos, estas séries se baseavam em clássicos literários, fazendo uma sutil mudança entre as adaptações de fatos históricos para as ficções literárias de autores consagrados como George Eliot, Charles Dickens e Jane Austen.

As séries também otimizam o *modus operandi* de suas produções, deixando de ser filmadas com várias câmeras para serem filmadas em câmera única. Esta mudança é um reflexo da busca por contenção de despesas, mas sem perder a qualidade e o refinamento. Todas essas séries também são produções de época, exibindo a alta aristocracia britânica, sendo um alto investimento em figurino e direção de arte, assim como a captação em câmera única exigia um acréscimo no desenvolvimento da composição e iluminação das cenas.

Um ponto em comum entre as produções desse período que temos como exemplo (*Middlemarch*, *Martin Chuzzlewit*, *Hard Time* e *Pride and Prejudice*) é o fato de que todas iniciam seus episódios pilotos com uma cena inicial de jantar. Reunir todos os personagens ao mesmo tempo em uma mesa para o jantar é também um recurso de dinamismo à narrativa, centralizando e apresentando os personagens de uma única vez, também dinamizando as principais questões da trama durante o jantar.

Este modelo de produção de câmera única e descontinuada só foi possível com cortes de cenas e uma montagem mais rítmica com vários enquadramentos. A descontinuação das cenas gravadas também ajudou neste processo. Para cada cena, cada personagem à mesa tem uma iluminação própria, que depreende tempo de produção da série, mas ganha em qualidade e refinamento. Todas as cenas são produzidas separadamente e somente na mesa de edição que elas ganham forma e dinâmica, através da montagem (COOKE, 2013).

Apesar de serem uma nova tendência das séries de televisão britânica, elas ainda estão longe das produções que vemos na contemporaneidade no que se refere aos diálogos e representações. Nessas produções, ainda havia elementos narrativos que precisam ser desenvolvidos com o passar do tempo, assim sinaliza o autor ao dizer que essas produções:

gradativamente, passaram a incorporar as especificidades do novo meio, evitando grandes mudanças de cenários ou tomadas externas, focando nas relações interpessoais à iminência de crises dramáticas que se resolviam em uma sequência intermitente de cenas articuladas até o clímax e seu desfecho. (SILVA, 2015 p. 134)

Essa tendência vai se alterar com o passar do tempo. As séries dos anos 1990 já se tornam mais rítmicas, com diálogos curtos e objetivos. Tudo isso se deve ao tempo de atenção do espectador, cenas longas com grandes diálogos, como eram antes, podem se tornar tediosas

e o espectador pode em um “zap” do controle remoto mudar de canal. Mas não só de séries de ficções literárias a BBC poderia concorrer no mercado interno e externo. Cada vez mais os espectadores procuravam ver a si próprios nas telas, com problemáticas contemporâneas e situações cotidianas, o que não eram presentes nas adaptações históricas de época.

Mais uma vez, uma “nova tendência” passava a imperar nas produções televisivas em todo o mundo, em que um ritmo mais rápido de montagem, com narrativas mais ágeis e dinâmicas, em arcos narrativos menores com vários personagens eram o que mais interessava ao público naquele período de transição. O uso de câmeras mais leves e móveis, ângulos diferentes que privilegiavam mais a interpretação do que longos diálogos começavam a se tornar regulares nas produções desde então.

Um público jovem em sua maioria passa a se interessar por essas novas produções, são espectadores cosmopolitas interessados em novas tramas contemporâneas. Vendo este perfil de audiência se formando, as séries passam a atender aos interesses dos espectadores, migrando das séries de dramas de ficção adaptadas de obras literárias para as ficções de “estilo de vida” com os problemas da sociedade da época.

Destacamos nesse período as séries britânicas de drama como *This Life* (1996), *Our Friends in the North* (1996), *Ultraviolet* (1998) e os procedurais *Cardiac Arrest* (1994), série do gênero médico, e *The Cops* (1998), série do gênero policial. Todas estas possuem fortes traços de complexidade narrativa, múltiplos fios narrativos e arcos complexos entre os personagens e a trama.

Cardiac Arrest exemplifica o uso de câmeras mais leves e móveis, pois “foi uma das primeiras séries de drama britânicas a serem filmadas com *Betacam digital*, com um orçamento bastante baixo. Isso estabeleceu a tendência para todas as séries” (COOKE, p. 107). Este tipo de equipamento reduzia muito os custos de produção em comparação ao filme cinematográfico, assim como a otimização da gravação com mais tempo de tela e de captação.

O uso deste equipamento passou a ser adotado por outras produções de séries pela BBC e suas subsidiárias. As séries gravadas com *Betacam digital* passaram a ter características similares, indo além do uso do equipamento. Uma estética passou a ser comum entre elas, como um jogo maior de planos, atribuído à agilidade do equipamento menor e móvel. Houve também um investimento maior em iluminação, em que planos mais fechados potencializam a interpretação dos atores, mais até do que longos diálogos.

Os diretores viam como nova tendência às mudanças que estavam acontecendo na BBC, sejam as econômicas ou as tecnológicas. Por exemplo, “em entrevista, Garnett [Tony Garnett,

diretor de *This Life*] explicou como a tecnologia da *Betacam* serviu tanto aos objetivos econômicos quanto estéticos do drama” (*ibid.*, p. 108, grifo nosso).

As mudanças e transformações não ocorriam só nas telas, a sociedade em geral também passava por transformações. Uma nova sociedade digital estava começando a surgir em um ritmo mais acelerado, e isso resulta nas telas em representações do cotidiano de forma mais ágil e dinâmica. Assim, uma nova característica das séries de televisão passa a ser presente, as edições elípticas, que tem como estilo as mudanças de um plano para outro em elipses temporais de passagem de tempo.

Ao passo que há uma montagem mais rítmica, a estrutura narrativa neste novo tipo de série também é mais dinâmica. Os personagens têm suas próprias linhas narrativas, são como fios que se entrelaçam em arcos próprios que estimulam a curiosidade dos espectadores. Teóricos como Robin Nelson observa este tipo de estrutura como uma “flexi-narrativa”, assim, “a vantagem conjunta de uma vertente narrativa não resolvida – cria um gancho para atrair o público a assistir o próximo episódio - e um novo grupo de personagens e histórias independentes em cada episódio” (NELSON, 1997, p. 34).

O diretor Tony Garnett deu um depoimento no qual exemplifica esse novo estilo de drama televisivo. Ao comentar sobre uma cena de *This Life*, um elemento importante da digitalização das cenas captadas é a possibilidade de manipular mais facilmente o material gravado na ilha de edição.

Sobre este depoimento, Lee Cooke comenta:

Ao discutir essa cena, Garnett revela que não é apenas o meio digital das câmeras *Betacam* que permitiram ao *This Life* alcançar um novo estilo, a capacidade de editar usando um conjunto de edição digital também foi importante, oferecendo a oportunidade de experimentar diferentes seleções e combinações de fotos escolhidas entre uma variedade de tomadas diferentes. Na edição final, essa sequência de 18 fotos dura 54 segundos, dando um corte muito rápido de 3 segundos, o que teria sido mais rápido, ainda tinha a câmera mantida em *plongê* por 11 segundos enquanto ele confessa Milly que o problema está com ele, não com ela: 'Estou farto, estou infeliz, Estou chateado, com raiva e com medo' (COOKE apud GARNETT, p. 113)

A fala do diretor sintetiza as demonstrações que apresentamos neste capítulo, uma contextualização histórica, econômica, tecnológica e estilística de como as séries britânicas foram, ao passar do tempo, saindo das peças de teatro adaptadas às séries de televisão para produções contemporâneas que representavam uma sociedade cada vez mais digital. São séries mais atuais, ágeis, rápidas e dinâmicas, em que há também fios narrativos diversos, arcos narrativos com ganchos e estímulos à curiosidade dos espectadores, assim como um uso maior

de *close-ups*, iluminação e interpretações mais intensas. Tudo isso graças a um equipamento digital mais leve e móvel que permitia movimentos e enquadramentos experimentais diferenciados.

Todos esses elementos permitiram a inclusão das produções britânicas no mercado internacional, não mais por séries históricas e dramas literários, mas com séries contemporâneas e atuais. A BBC, enquanto empresa, passa a se consolidar como um conglomerado midiático internacional e um exemplo de rede pública com financiamento e captação de recursos.

Foi nesse período de desenvolvimento da história da televisão que retratamos neste capítulo, suas produções, recursos disponíveis e formato televisivo, que em 1990 é exibida pela primeira vez a série de televisão *House of Cards*. Seguindo a tendência de adaptações literárias para séries de televisão, a trama retrata um romance escrito por Michael Dobbs em 1989, que continha fortes críticas ao governo de Margareth Thatcher, e, com isso, a produção seria uma forma da rede em criticar o cenário atual dos investimentos na própria BBC, que vinha sofrendo críticas e questionamento quanto a sua existência como empresa pública. Não foi à toa que o livro retratava a estrutura engessada do parlamentarismo britânico, e a televisão exibiu a complexa rede viciada de conchavos políticos entre as diversas esferas da sociedade britânica.

Buscamos entender até esse ponto o contexto em que a série *House of Cards* foi criada, e o quanto o panorama histórico, social, tecnológico e político podem ter influenciado em sua produção. Não nos atemos nesse momento em uma especificação da criação da série em si. Como dissemos, contextualizamos os fatores que precederam sua criação, sendo que o surgimento e o desenvolvimento da série serão abordados na análise comparativa com seu *remake* logo mais à frente (ver capítulo 5).

4.1. NÃO É TV, É HB... NETFLIX!

Passando da contextualização que precedeu ao surgimento da primeira versão de *House of Cards*, propomos fazer o mesmo caminho, mas agora ao que precede à fundação da Netflix, assim como o que antecedeu a criação do *remake* estadunidense de *House of Cards*. Não podemos falar sobre a evolução das séries de drama na televisão sem observar a revolução que a HBO trouxe para a mídia. No capítulo anterior, discutimos os processos que se deram da mudança entre os períodos da TV II para a TV III no âmbito britânico. Aqui detalharemos este mesmo processo, mas da perspectiva estadunidense.

Uma nova televisão estava se formando, uma televisão a cabo, segmentada e sem tantos anúncios. Para os canais deste modelo era importante mostrar-se como algo diferente, diferente da própria concepção dos espectadores do que era a própria televisão, como, por exemplo, no título deste capítulo parafraseamos o marcante *slogan* da HBO “Não é TV, é HBO”, assim o canal se posicionava a oferecer uma experiência totalmente nova e diferente, algo incomum aos seus espectadores, “Não é ‘TV comum’” (THOMPSON, 1997, p. 13).

As produções da HBO trouxeram “novas regras para falar e entender o que queremos dizer com ‘TV de qualidade’ no período pós-1996, pós-rede” (MCCABE; AKASS, 2008, p. 84), são séries com grande reconhecimento de público e crítica. O canal passou a ser associado a séries de uma qualidade técnica e narrativa diferente das demais, além de conteúdos *premium*, como conteúdo dos bastidores e reportagens exclusivas com os atores das produções recém lançadas no cinema e no canal.

O surgimento da HBO impulsionou a criação de outros canais a cabo com a mesma proposta, como: *Showtime*, FX, A&E, TNT e *Syfy*, dentre outras. Todos esses canais passam a investir em tramas complexas, com muitos personagens e arcos narrativos longos, mas ao mesmo tempo arcos menores de pequenos núcleos de personagens.

Em 1997, dois empresários fundam a Netflix, Reed Hastings e Marc Randolph. A empresa nasce como uma loja de alugueis de filmes, uma locadora com grande parte dos seus serviços online, mas ainda iniciante quanto às possibilidades que existem hoje em produtos e serviços. Era possível alugar CDs e DVDs online, com taxas de aluguel e entrega em 24 horas.

Este sistema, para a época, era inovador e acessível para a população estadunidense. Com apenas dois anos após a sua fundação, a empresa diversifica seus serviços e oferece uma taxa mensal de aluguel para seus clientes. Nela é possível receber em casa os lançamentos do cinema, e a empresa se responsabiliza pela entrega e retirada dos filmes.

A empresa é marcada pela constante inovação em seus serviços, alinhado aos desenvolvimentos digitais. Os anos 2000 trouxeram uma nova oferta de serviço, uma base de dados com recomendações de filmes para os usuários. Este tipo de solução permitia uma experiência diferenciada aos seus clientes em comparação às tradicionais locadoras, com isso, o número de usuários estava em constante crescimento.

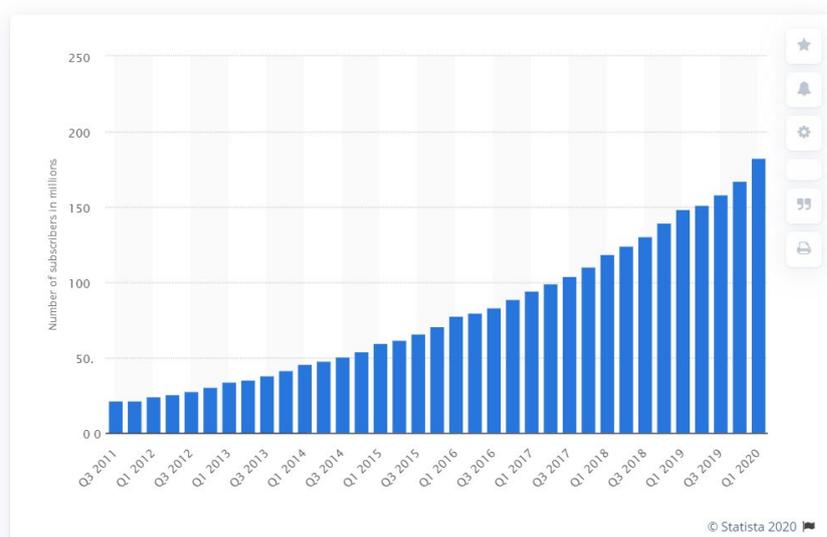
Em 2007 a Netflix já oferecia o serviço de *streaming* a seus usuários, eram filmes alugados e exibidos pela internet. A procura por este tipo de tecnologia e a interligação dos aparelhos e dispositivos com acesso à internet permitiram a empresa fazer acordos com outras corporações responsáveis pelo desenvolvimento e distribuição de dispositivos eletrônicos com

acesso à internet para integrar o aplicativo da Netflix. Nestes dispositivos os usuários poderiam assistir a seus filmes alugados.

Seguindo as inovações em sua prestação de serviços, a Netflix avança em sua atuação, saindo dos Estados Unidos começando em 2010 seus serviços no Canadá. A experiência internacional dá bons resultados, e seis anos mais tarde a empresa se torna uma grande corporação com atuação mundial, presente em todos os países. A maior atuação da corporação a tornou a principal no serviço de *streaming*. Em um gráfico podemos acompanhar o crescimento dos assinantes da Netflix pelo mundo (STATISTA, 2020).

No gráfico abaixo, podemos observar o número de assinantes do terceiro trimestre de 2011 até os números atuais do primeiro trimestre de 2020. Atualmente com 182.86 milhões de assinantes em todo o mundo, a empresa é a líder na prestação de serviços de *streaming*, sendo que, desde suas operações online, outras empresas concorrentes foram criadas, tais como: *Amazon Prime*, *HBO GO* e a mais recente *Disney+*.

Figura 3 - Número de assinantes de *streaming* pagos da Netflix em todo o mundo, do 3º trimestre de 2011 ao 1º trimestre de 2020 (em milhões)



Fonte: Site Statista (2020)

Mas antes de chegar a estes números tão expressivos, a empresa teve de tomar uma decisão importante, pois até 2012 a Netflix somente exibia filmes e séries de outras produtoras e canais de televisão em um processo de *syndication*, que já comentamos (ver capítulo 3). Porém, neste mesmo ano, ela decide produzir conteúdo original, e foi assim que a empresa começa a, mais uma vez, diversificar seus serviços, agora com conteúdo próprio, novo e original. Em 2013 a Netflix lança suas produções: *Hemlock Grove*, *Orange is the New Black*,

Lilyhammer, além da continuação da *Arrested Development*, bem como o seu carro chefe, a série *House of Cards*, objeto de estudo desta dissertação.

Com o lançamento destas produções, a Netflix marca mais um novo espaço nas produções de qualidade e com reconhecimento de crítica com muitos prêmios e indicações. A corporação se torna a primeira rede de televisão pela internet a receber indicações e prêmios, desafiando e rompendo com a tradição das “antigas mídias” de televisão aberta e a cabo (MARSHALL, 2013).

A vinda da Netflix para o mercado de séries de televisão marcou uma mudança entre os canais de televisão. Sempre associados a conteúdos de qualidade, com características cinematográficas de imagem e complexas tramas narrativas, a presença da Netflix começou a desafiar essa indústria já consolidada de produções seriadas. Com um diferencial crucial, a plataforma quebra as barreiras geográficas através do acesso online.

Em um mercado dominado pelos canais de televisão, que engajavam seus espectadores com tramas seriadas exibidas semanalmente em uma grade fixa de programação que condicionavam sua audiência a estarem na frente da tela da televisão em cada transmissão inédita, a Netflix precisava de um diferencial, e um deles foi o lançamento de temporadas completas das suas produções. Assim, os espectadores teriam autonomia maior para assistir a seus conteúdos onde quer que estejam, com acesso à internet e consumindo quantos episódios quiser. *House of Cards*, por exemplo, quando foi lançada, disponibilizou todos os seus episódios da primeira temporada, e esse modelo repetiu-se com as sete temporadas seguintes.

Determinar o início e o fim de um período histórico é algo muito complexo, em que sempre haverá divergências entre os autores sobre os pontos que iniciam ou terminam tais períodos. Mas podemos levar em consideração as contribuições de Amanda Lotz em seu *Television Will Be Revolutionized* (2014). A autora classifica o que para ela são três períodos distintos na historiografia televisiva, e cada um deles pautado por três elementos característicos: a estruturação do meio, a segmentação do seu conteúdo e a disponibilidade de acesso.

Esta classificação deu origem aos três períodos da televisão estadunidense, a “era das redes”, da “transição multicanal” e a “era ós-redes” (LOTZ, 2014). Cada uma dessas “eras” demonstra transformações culturais, econômicas e tecnológicas dos canais de televisão. Já comentamos sobre a imprecisão no marco inicial destes períodos, mas aproximadamente entre os anos de 1952 a meados da década de 1980, podemos considerar o processo de criação do primeiro período, a TV I para alguns autores e a “era das redes” como a autora classifica.

Iniciamos uma discussão anterior sobre estes períodos nos capítulos anteriores desta dissertação, resumidamente, a era das redes tem como principal característica a estruturação das redes de transmissão. Dada a escassez de opções de canais, os espectadores eram condicionados a assistir a poucas opções de programas, sendo limitados às produções dos principais existentes dominados pelas três principais redes nacionais: NBC, CBS e ABC (LOTZ, 2014, p. 22).

O segundo período, a transição multicanal, é marcado pelos desenvolvimentos tecnológicos na digitalização dos conteúdos e de transmissão, seja por satélite ou por canais a cabo. Nesta fase da televisão, os espectadores têm uma gama muito maior de opções de entretenimento, com múltiplos canais disponíveis e opções de filmes por videocassete. Com uma nova forma de assistir à televisão, “os produtores se ajustaram às regulamentações governamentais que forçaram as redes a abandonar parte de seu controle sobre os termos de criação do programa” (*ibid.* p. 25). Assim, havia uma liberdade maior dos espectadores em consumir os conteúdos específicos do seu interesse.

Apesar de haver um controle maior do espectador sobre os conteúdos, a disponibilidade ainda era um problema, pois, na TV I, as redes dominavam e direcionavam os conteúdos que seriam consumidos. Já na TV II, que, segundo a autora, é classificada como a era da transição multicanal, havia uma certa liberdade da audiência em opções de conteúdo, mas os espectadores ainda eram condicionados a assistir ao que estivesse na grade de programação. Por mais segmentado que o canal fosse, havia um dia e horário para cada produção nesses canais.

Já na terceira fase, a TV III, nomeada pela autora como a era pós-redes, não há mais o controle de transmissão dos conteúdos e traz consigo a “quebra de uma experiência dominante na era da rede, na qual os espectadores não tinham muito controle sobre quando e onde visualizar e escolher entre uma seleção limitada de opções de visualização linear determinadas externamente” (*ibid.* p. 28). Essa quebra de linearidade foi o que permitiu aos espectadores sair da grade de programação das redes de televisão e consumir seus programas onde quisessem. Assim, o termo “pós-redes” faz referência à saída da exclusividade das produções televisivas sob o monopólio dos grandes conglomerados midiáticos, sinalizando as novas relações no consumo de conteúdo narrativos seriados com sua audiência.

A nova relação dos consumidores com seus conteúdos é o principal ponto da estratégia da Netflix, pois “tornou-se viável imaginar uma era pós-rede desprovida de redes ou canais como as entidades industriais distintas que eles serviram até agora” (*ibid.* p. 28). Sendo assim, os hábitos dos espectadores passam a se basear em acesso e disponibilidade.

Os conteúdos criados para atender a essa nova fase da televisão são diferentes dos anteriores. Este é o nosso ponto de partida: entender como a primeira versão de *House of Cards*, que surge em um período da transição multicanal, segundo Lotz, transitando para o terceiro período, o início da era pós-redes, se difere da segunda versão que, além das mudanças transculturais e transnacionais, também revela mudanças das narrativas seriadas televisivas, sendo produzida em uma fase mais madura da era pós-redes com a consolidação das plataformas digitais na distribuição de conteúdo seriado.

Nesse processo de mudanças nas relações entre os canais e seus espectadores, as mudanças da narrativa nos chama a atenção, a complexidade também é um elemento importante nesse processo de consolidação da terceira fase da televisão. A mudança da série episódica tradicional, em uma produção altamente complexa, produz uma nova forma de se contar histórias na televisão, influenciando não só as séries, mas as narrativas em geral.

O principal teórico sobre a complexidade narrativa é o Jason Mittell. O autor compreende que os avanços narrativos das séries de televisão se intensificaram no final dos anos 1990, classificando esta fase como "a era da televisão complexa" (p. 30). Marcando uma nomenclatura e um ponto cronológico diferente das trazidas pela autora Amanda Lotz, o autor leva em consideração que o que determina os pontos de virada ou evolução das produções televisivas não se deram exclusivamente pelas avanços tecnológicos pelos avanços tecnológicos de distribuição e exibição, mas sim pelos avanços de seus conteúdos.

A "complexidade narrativa" (p. 17) é como o autor denomina a característica comum nas produções desta fase da TV III. Tanto na "era pós-redes" quanto na "era da televisão complexa", que apesar de serem vieses diferentes se debruçam sob os mesmos objetos de estudo, as séries de televisão, observamos mais semelhanças do que diferenças entre as nomenclaturas dos autores. São desenvolvimentos que caminham juntos, pois há características convergentes presentes em ambos. E as duas fases apresentam uma revolução da forma como as séries de televisão passam a ser produzidas, demonstrando mudanças tecnológicas, econômicas e midiáticas para essas produções.

Essas revoluções passam a modificar certas relações estabelecidas nas produções seriadas, novos profissionais são incluídos na equação, agregando diversas camadas às produções, seja nas tramas, como nos cenários, figurinos, efeitos e demais elementos narrativos. Assim, essas produções se aproximam dos processos cinematográficos das produções audiovisuais, pois "como meio de produção, onde escritores e criadores mantêm o controle de seus trabalhos mais do que no modelo centrado no diretor do filme" (MITTELL, 2015, p. 32).

Mas as mudanças narrativas e sua complexidade só ocorreram graças à concorrência entre as ofertas de entretenimento na televisão. Como já dissemos no capítulo anterior, todas as redes de televisão tiveram que mudar suas produções com a chegada dos canais a cabo, juntamente com o lançamento dos videocassetes e, mais à frente, os DVDs, pois era muito comum que "enquanto as reprises proliferam na organização, eles normalmente eram mostrados fora de ordem, incentivando narrativas episódicas que podiam acomodar uma apresentação quase aleatória de uma série" (MITTELL, 2015 p. 36). Desta forma, todas essas possibilidades de se consumir tais produções fora da grade de programação tornara-se concorrentes diretos dos canais abertos de televisão.

A lógica consistia em manter os espectadores assistindo aos canais de televisão, pois, com isso, os anunciantes se mantinham investindo no canal, mantendo, assim, a receita das produções e da rede. Se estivesse havendo uma evasão da audiência para o consumo de videocassetes e DVDs, os canais deveriam agir para sua própria sobrevivência financeira, trazendo novamente seus espectadores para frente da televisão.

Por este motivo a televisão precisava produzir séries interessantes, estimulantes e que estivessem condicionadas à exibição inédita em seus canais. A busca por produções mais atrativas fez com que as séries e programas em geral na televisão passassem a ser revistos por seus produtores e incluir camadas de complexidade e qualidade em suas criações. Tudo isso para que a audiência voltasse a se interessar em assistir a suas programações.

A alternativa foi em criar produções que estimulassem o interesse da audiência movida pela serialidade e continuidade da trama, diferente das séries procedurais em que o episódio se encerra em si, como já vimos anteriormente (ver capítulo 2). Essas séries deveriam ter arcos narrativos maiores que demandassem muitos episódios para serem concluídas, algumas com sua resolução somente muitas temporadas à frente. Serializar neste formato complexo é o que permite um interesse maior por parte do espectador e instiga sua curiosidade e identificação com a trama, Jason Mittell comenta sobre isso ao dizer que:

redefinindo formas episódicas sob a influência da narração serial - não necessariamente uma fusão completa de formas episódicas e seriais, mas um equilíbrio instável. Rejeitando a necessidade de fechamento da trama em cada episódio que tipifique a forma episódica convencional, a complexidade narrativa inclui histórias em andamento em vários gêneros (*ibid.*, p. 18).

O que o autor ressalta neste trecho é que não há uma distinção formal entre os dois modelos, série e seriado, mas sim uma justaposição entre eles. Para exemplificar isso, o autor utiliza de uma comparação entre duas séries, relacionando seus arcos narrativos, as séries *Buffy*

(1997) e *Angel* (1999). Podemos ainda incluir mais uma série entre as duas produções, *Charmed* (1998), que também tem os mesmos pontos que o autor destaca. Segundo ele, estas series são um exemplo de equilíbrio entre as narrativas novelescas tradicionais, com um estilo melodramático, mas também tem algo mais serial com arcos narrativos mais complexos que vão se desenvolvendo e se resolvendo durante os episódios e até entre as temporadas.

A estrutura comum que Jason Mittell observa nas séries citadas é de “uma mitologia rica e contínua de uma batalha entre as forças do bem e do mal, onde as tramas estão centradas nos arcos de uma temporada que apresentam um vilão em particular, ou 'grande mal', na linguagem de *Buffy*” (*ibid.*, p. 19). A presença deste “grande mal” durante a temporada desencadeia vários acontecimentos, ações e arcos menores que dão aos espectadores pequenas resoluções entre os episódios, deixando o grande final para o fim da temporada, que no caso seria a derrota de tal grande mal.

Todos esses arcos são criados e colocados na narrativa para ajudar a contar a história de maneira não óbvia, talvez este seja o grande objetivo das narrativas complexas: representar de uma maneira não usual como tal acontecimento da história pode ser retratado para o espectador. Essa forma é fora do convencional, mas é sutil e inovadora, algo que Jason Mittell comenta:

todos esses dispositivos, que variam do modo "extremamente óbvio" da narrativa de televisão convencional, normalmente maximizam sua obviedade sinalizando-os explicitamente como diferenciais de uma norma, predicados por narrativas expositivas ("Eu me lembro bem") ou cenários artificiais (como hipnose, testemunhos de tribunais) ou lembranças de um álbum de fotos) para destacar como a série está usando convenções não convencionais (*ibid.*, p. 39).

As técnicas ainda podem incluir Analepses, vozes internas dos personagens (*voz-off*) contando a mesma cena por perspectivas diferentes, episódios dentro de sonhos, adaptações a contos de fadas, episódios metalinguísticos com referências a outras séries ou a outros programas, tudo em favor da narrativa e criando complexidades que instiguem o espectador.

Favorecer a narrativa se expande além de complexidades quanto às ações da história. Recursos visuais e cinematográficos são uma possibilidade de enriquecer a trama e a tornar mais instigante, além de deixar uma sensação de “suspensão” quanto ao clímax do episódio. Dentre os recursos vindos da literatura e do cinema, são visíveis em tais produções seriadas o uso de Prolepse (*Flashforward*) e Analepse (*Flashback*).

Por exemplo, o uso do recurso *Flashforward* consiste na possibilidade de um pulo temporal para o futuro na diegese do episódio. Assim, nos primeiros minutos, o clímax já é revelado em uma pequena cena, e voltamos ao momento presente anterior a cena e passamos

no tempo linear da trama para entender quais as ações ocorreram para chegar ao ponto que nos foi apresentado. Ao chegarmos, temos a mesma sensação de clímax, pois seguir os desdobramentos da trama cria uma tensão gradual que chega ao seu ápice e cria o gancho para o próximo episódio, que também pode iniciar com um *Flashforward* de um novo clímax ou um *Flashback* justamente do gancho do episódio passado.

Tornar “maleável” as estruturas de tempo e espaço são um dos grandes diferenciais das séries e estruturas narrativas complexas, algo que a televisão absorveu da literatura e do cinema e as incorporou em sua linguagem através das séries, sendo uma das formas mais assertivas de suas produções. Há várias séries que utilizam tal recurso, como *FlashForward* (2009, ABC), *Heroes* (2006, NBC), *24* (2014, FOX), e provavelmente uma das mais conhecidas neste aspecto, *Lost* (2004, ABC).

Estas séries, dentre tantas outras, criam também uma nova forma de como os espectadores poderiam assistir a tais produções complexas. Nesse envolvimento por parte da audiência na busca por criar resoluções a questões que são colocadas pelas séries, ao mesmo tempo que a narrativa conta uma história que de alguma forma tem uma linearidade, em certos momentos, a falta desta orientação cria dúvidas e alguns desconfortos ao espectador. Claro que são desconfortos controlados que visam o engajamento para sanar tais dúvidas e responder aos questionamentos levantados, preenchendo as lacunas da narrativa criada pela própria.

O espectador sempre busca compreender e entender o que está acontecendo na série, isto é o que Jason Mittell argumenta ao dizer que “a televisão complexa aumentou a tolerância da mídia em confundir o espectador, incentivando-os a prestar atenção e juntar as peças para compreender a narrativa” (*ibid.*, p. 164). Diferentemente das produções das fases anteriores das séries narrativas, que buscavam não confundir ou deixar o mínimo de desconforto ao espectador, as produções complexas buscam justamente este estado de desconforto e de desafio, permitindo que o espectador chegue a suas próprias conclusões para que ele confirme se suas suposições estavam certas ou erradas.

Gerenciar as informações passadas pela narrativa da série é o grande desafio do espectador, pois cada espectador busca interiormente as vivências e experiências que o auxiliará no entendimento da série, o autor relaciona isso ao dizer que “a maior parte desse gerenciamento de informações é pré-consciente e automática, impulsionada por suposições e convenções subjacentes” (p. 167). Desta forma, as séries complexas criaram um espectador mais participativo e engajado em gerenciar tais informações. Isso se deu com o passar do tempo, em que foram sendo criadas normas intrínsecas entre os espectadores e suas séries.

Neste sentido, outro autor que podemos citar suas contribuições é David Bordwell, que argumenta sobre as normas criadas pela complexidade narrativa em obras audiovisuais, como no cinema e na televisão. O autor faz uma distinção entre normas extrínsecas e intrínsecas (2012). Segundo ele, as extrínsecas se referem às convenções criadas pelo estilo de representação e gênero, são as normas que são “codificadas pela tradição” (BORDWELL, 2012).

Já as normas intrínsecas são condicionadas pela própria mídia, no nosso caso a televisão. A série cria acordos com seus espectadores conduzindo-os e “educando-os” em como podem consumir a série. David Bordwell comenta, neste sentido, em como o método de contar essas histórias são como “regras de um jogo”, em que o filme se propõe a apresentar (2012). O autor se baseia em um filme, mas podemos transpor e relacionar como as séries de televisão complexas criam esses acordos com seus espectadores. Por exemplo, quando assistimos a uma série com essas manipulações de tempo e espaço, *Prolepse*, *Analepse*, *Flashforward* e *Flashback*, já estamos conscientes dos avanços e retrocessos temporais, pois já assistimos a outras várias produções com estas características e fomos educando nossas percepções.

Assim, todas as vezes que essas normas são quebradas ou ressaltadas, criam ao mesmo tempo um processo de identificação com as normas comuns de representação do cotidiano e uma ruptura com as normas (universais) criadas para manipular o espaço-tempo e, conseqüentemente, instigam a percepção e atenção do espectador. Jason Mittel argumenta, ainda, que essas ações visam uma participação do espectador e acabam “destruindo as expectativas, mudando os processos de compreensão de suposições e interferências pré-conscientes para hipóteses conscientes” (MITTELL, 2015, p. 169).

Seja pela concorrência ou por uma demanda maior dos espectadores, as séries têm se transformado em grandes enigmas narrativos, em que a audiência é convidada a pensar suas resoluções junto com a série, e que cada nova descoberta da trama cria uma sensação individual, na qual “a surpresa ideal é seguida por um espectador que pensa ‘eu deveria ter previsto isso’, sugerindo uma motivação interna inesperada, mas eficaz” (*ibid.*, p. 172).

Essa participação maior do espectador na construção da trama é visível e contrasta muito com a forma anterior, em que a televisão possuía o intuito de gerar o mínimo desconforto possível e buscava pouca interação da sua audiência, até pela falta de recursos tecnológicos da época. São aspectos como estes e outros tantos que iremos analisar no próximo capítulo, no qual refinaremos ainda mais nossas análises e a direcionaremos especificamente aos *remakes* de *House of Cards*.

Por este motivo, o intuito deste capítulo, assim como dos anteriores, foi o de contextualizar e fornecer informações teóricas, históricas e conceituais dos períodos da história da televisão em que cada uma das duas versões foi criada, e como elas em si mesmas são objetos de estudo sobre tais transformações, além de exemplificar as transições entres os períodos de desenvolvimentos das séries, demonstrando as comparações das condições culturais, nacionais, tecnológicas e narrativas em cada uma das versões de *House of Cards*.

5. ESTUDO DE CASO

5.1. *HOUSE OF CARDS* - ADAPTAÇÃO BBC, 1990

A minissérie britânica *House of Cards* foi baseada na novela literária de Michael Dobbs, que estreou na BBC em 18 de novembro de 1990, apenas um ano depois do lançamento do livro homônimo do autor adaptado. A série é lançada seguindo a tendência de dramas políticos em séries de televisão e adaptações literárias para a televisão pela rede britânica (ver capítulo 4).

Tanto a série quanto o livro tinham uma crítica política muito pontual e direta, mesclando ficção com acontecimentos políticos reais. Foi conferido ao autor do livro o título de Lorde Dobbs de Wylde em 2010 pelas suas contribuições à sociedade britânica (HANSARD, 2020). Antes do livro, foi ex-chefe de gabinete, vice-presidente do Partido Conservador e secretário da primeira-ministra Margareth Thatcher, seguindo no cargo até o fim do “Thatcherismo”, período de 1979 a 1990. Assim, ao sair do cargo público, o autor se dedica a escrever um drama político em forma de novela com forte influência de Shakespeare.

Andrews Davies e Michael Dobbs trabalharam juntos para a roteirização da série. Porém, após divergências entre o escritor e a rede de televisão, ele pede para que seu nome seja retirado dos créditos e sai da função. Segundo o mesmo, “quando um executivo da BBC me disse que, se eu tirasse meu nome, nunca mais trabalharia para a BBC novamente, pensei que eles tinham me dado absolutamente tudo o que eu precisava para sair pela porta, e Eu fiz.” (WHAT’S ON TV, 2020).

A série é uma adaptação muito próxima do livro, dada a presença do autor. Mesmo assim, como vimos logo acima, a presença dos executivos da BBC influenciou em mudanças no roteiro, o que culminou em divergências entre a equipe e o autor. Outra mudança foi que o livro havia sido escrito como volume único, e, sendo assim, a adaptação haveria de ser, inicialmente, pensada para ser uma minissérie de apenas 4 episódios. Mais uma vez uma mudança na adaptação permitiu uma abertura maior e a possibilidade de outras temporadas, graças ao sucesso da série e aos planos dos executivos da rede.

A morte que aconteceria ao final da temporada tem uma alteração significativa e, em vez do fim de Francis Urquhart, protagonista da trama, acontecer como no livro, a mudança cria um gancho para uma continuação que aconteceria 3 anos depois em *To Play the King*

(1993), em que o livro surge como uma demanda da continuação da série, assim como *The Final Cut* (1995), que também se tornou tanto livro quanto série.

A série foi um sucesso desde o início. O interesse pelos bastidores do poder, tendo como ponto de vista alguém que vivenciou esses acontecimentos, chamou a atenção de crítica e público, logo “House of Cards provou ser a série de maior sucesso da BBC até hoje, vendida para outros 24 países” (THE NEW YORK TIMES, 1994), algo que poderia ser mais longo se não fosse os diversos problemas internos com a equipe. Ian Richardson, ator *do Royal Shakespeare Company* que interpretou o protagonista Francis Urquhart, também demonstrou no final da terceira temporada que não tinha mais o interesse em continuar: “Ian cresceu para detestar o papel e insistiu que ele não faria mais.” (WHAT’S ON TV, 2015).

Grande parte do roteiro ficou por conta de Andrew Davies, devido aos problemas entre Dobbs e os executivos da BBC. Ele já era um roteirista muito respeitado, sendo responsável por inúmeras adaptações de peças em filmes televisivos e adaptações de romances em séries e seriados. O roteirista e o autor também tinham visões diferentes de mundo e principalmente de posicionamento político.

Assim afirma em reportagem da época:

As diferenças entre o conservador Dobbs e Davies, que se descreve como republicano (que defende a abolição da monarquia) e um "membro inativo do Partido Trabalhista", tinham principalmente a ver com a violência e o caráter do rei sem nome (Charles). Davies tem um gosto mais lúgubre por sexo e caos do que Dobbs, que quase foi morto em um bombardeio do Exército Republicano Irlandês em Brighton em 1984. E o rei de Davies é um pouco mais hesitante do que o de Dobbs, embora ainda extremamente solidário. (THE NEW YORK TIMES, 1994)

Sobre essas diferenças na construção dos personagens, no texto acima citamos o “Rei” da segunda temporada, um personagem que passou toda a segunda temporada sem nome apenas chamado de rei, como demonstra a reportagem acima. As alterações de Andrew Davies influenciaram na forma como a adaptação divergia do original (livro). Essas mudanças foram graduais, na primeira temporada a presença de Michael Dobbs fez com que uma certa pressão para que mantivessem a trama como no livro para a base da adaptação, mas, ao passar das temporadas e dos conflitos entre os executivos, o autor do romance, Michael Dobbs, e o roteirista convidado, Andrew Davies, acabaram se distanciando, e isso fica visível na afirmação: "Nós realmente não concordamos sobre como a história deveria ser. Então, basicamente, ele escreveu seu romance e eu escrevi meu roteiro". (*ibid.*).

Nossa intenção não é a análise da adaptação do livro em série e sim entre as duas séries televisivas, mas é interessante observar como a mídia preconiza novas alterações. Na televisão surge a necessidade de novos personagens, arcos narrativos e complexidades entre as ações e acontecimentos. Estas alterações das relações entre a adaptação vêm ao encontro das observações de Linda Hutcheon quanto ao adaptador:

As adições em adaptações performativas podem variar desse tipo de material estilístico e até mesmo ético ao acréscimo de novos personagens e de maior suspense. Ou, em termos estruturais, o adaptador pode impor a uma narrativa vagamente episódica ou picaresca um enredo familiarmente padronizado, com momentos de alta e baixa intensidade na ação, um começo claro, um meio e um fim; ou ele pode inclusive substituir deliberadamente um final feliz por um acontecimento trágico ou horroroso (2011, p. 66)

Apesar das possíveis alterações entre o livro e a série, muitas das características do romance permaneceram: a série se passa em Londres, mais especificamente tem como pano de fundo o parlamento britânico da Câmara dos Comuns do Reino Unido, no Palácio de Westminster, e se passa no ano 1990.

Mesmo antes da estreia e em diversos momentos, a narrativa da série se cruza com a realidade política britânica extradiegética, não é ao acaso as diversas referências à primeira-ministra, seja em frases, como em fotografias nas paredes durante a primeira temporada. A experiência de Michael Dobbs criou uma atmosfera quase documental para a série, tanto que a estreia do primeiro episódio acontece quatro dias antes do anúncio de renúncia de Margaret Thatcher, encerrando um ciclo de décadas para a política britânica e sendo um momento propício para a estreia da nova produção da BBC.

A premissa das três temporadas tem arcos narrativos muito parecidos, todas formadas por quatro episódios cada. Em sua primeira temporada, dirigida por Paul Seed, o conflito acontece quando o Francis Urquhart se decepciona com seu recém eleito primeiro-ministro, Henry Collingridge (David Lyon), pois, como vice-líder do partido e já a muito tempo na carreira pública, ele acreditava que todo o seu esforço durante a campanha resultaria em um cargo em um dos ministérios.

Porém, a frustração do personagem o move não somente a ter um cargo em um dos ministérios, mas sim em conspirar para derrubar o recém-eleito primeiro-ministro. Francis é motivado por sua esposa, Elizabeth Urquhart, interpretada pela atriz Diane Fletcher. Um ponto inicial das transposições presentes na série é que no original de Michael Dobbs, o nome da mulher de Francis Urquhart é “Mortina”, mas na adaptação para a televisão a personagem ganha

o nome de Elizabeth, o que nos permitiria uma possível comparação a uma referência às duas rainhas da monarquia britânica, Elizabeth I e Elizabeth II, dada a influência shakespeariana à usurpação do trono.

Outros dois personagens importantes para essa primeira temporada são a jornalista Mattie Storin, interpretada pela jovem atriz Susannah Harker, e Roger O'Neil, interpretado por Miles Anderson. Obstinada pelo trabalho, Mattie criará uma relação sexual entre Francis Urquhart e ela, algo incestuoso dada a diferença de idade e a forma como os personagens definem a relação deles. Esta relação entre os personagens também foi outro ponto transposto pela adaptação de Andrew Davies, o que não foi bem aceito por Michael Dobbs, e marca as divergências conflituosas entre os profissionais, como o escritor comenta em entrevista:

A mudança mais dramática ocorreu no final: em vez de Urquhart cometer suicídio, ele joga a repórter que era sua amante (não havia um relacionamento amoroso no romance) do telhado da Casa do Parlamento. De maneira mais difundida, todo o tom da série foi alterado, de um suspense rápido a um caos cada vez mais assassino. (THE NEW YORK TIMES, 1994)

E, por fim, o personagem do ator Miles Anderson, chefe de publicidade do partido conservador, Roger O'Neill, um viciado em cocaína que se torna refém das manipulações de Francis Urquhart, mas devido ao seu perfil desequilibrado, ameaça os planos do protagonista para se tornar primeiro-ministro e acaba sendo envenenado por ele. A descoberta do envolvimento do personagem com a morte do chefe de publicidade é o que ocasiona futuramente também a morte de Mattie Storin, que era até então uma forte aliada, mesmo sem saber diretamente da sua importância na rede dos boatos e vazamentos que Francis Urquhart fazia para minar a popularidade do primeiro-ministro, e depois dos possíveis concorrentes ao cargo após a renúncia de Henry Collingridge, deixando o caminho livre à sua candidatura.

Depois de todas as mortes, mentiras e intrigas, nosso protagonista/anti-herói chega ao seu objetivo e torna-se primeiro-ministro, mas, mesmo alcançando o maior posto do parlamento britânico, Francis Urquhart enfrenta novos obstáculos nas temporadas seguintes.

Na segunda temporada, o recém coroado Rei da Inglaterra deseja ser mais participativo nas políticas públicas e incentivar programas sociais de auxílio ao povo britânico menos favorecido. Esses ideais da monarquia contrariam completamente o posicionamento político de Estado menor de Francis Urquhart, o que resulta em conflitos entre o parlamento e a monarquia britânica. Isso ocasiona uma certa instabilidade política dentro e fora do parlamento, pois o rei articula apoio político dos adversários do primeiro-ministro para sua perda de apoio dentro do

próprio partido. Além disso, há a ameaça constante de ser desmascarado e que todos os seus crimes sejam revelados, haja vista que nesta temporada vemos que há provas do envolvimento do primeiro-ministro em pelo menos dois crimes e diversas atitudes antiéticas e criminosas quando ainda era vice-líder.

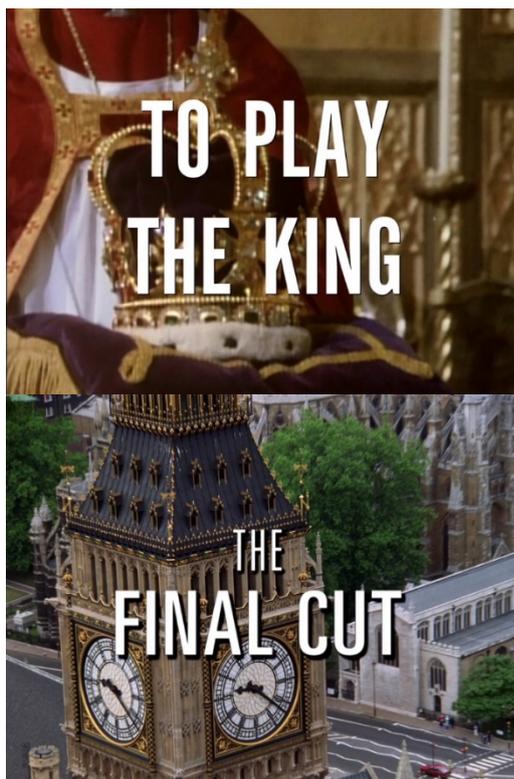
Mais uma vez, Francis Urquhart usa sua inescrupulosa astúcia e consegue não só se reeleger, como também se manter no cargo e, ainda, afastar a influência da família real no parlamento, se permanecendo por mais um mandato no cargo ao início da terceira e última temporada. Francis se mantém no cargo o máximo possível, mesmo com a constante ameaça de perder tudo o que havia conquistado. Além disso, ele é o primeiro-ministro com o maior tempo de mandato até então e o primeiro no cargo no novo século, feitos históricos que são claramente comparáveis aos da primeira-ministra Margareth Thatcher, sua eterna obsessão.

Vendo que sua permanência no parlamento não será possível, devido ao eminente crescimento do seu opositor ao cargo, e as complicações de todas as falcatruas e crimes que estão próximos de serem descobertos, o protagonista faz um verdadeiro “xeque-mate”, em que não só elimina seu opositor como mantém a sucessão para um candidato do partido conservador, além de entrar para a história da política britânica como exemplo de bravura e heroísmo, mesmo que isso lhe custe sua própria vida.

5.1.1. Ficha técnica da série

Figura 4 - Créditos Iniciais de *House of Cards* Trilogia





Fonte: BBC Worldwide (1990, 1993, 1995)

Tabela 3 - Informações da Série

<i>House of Cards</i> (BBC)	
Canal de Exibição original	<i>BBC One</i>
Temporadas	3
Número de episódios	12
Número de episódios por temporada	4
Exibição original do piloto	18 de novembro de 1990
Exibição do último episódio da trilogia	26 de novembro de 1995
Produção	British Broadcasting Corporation (BBC)
Distribuição	British Broadcasting Corporation (BBC) (1990) (UK) (TV) Public Broadcasting Service (PBS) (1991) (USA) (TV) NHK (1992) (Japão) (TV) BBC Video (2003) (USA) (DVD) LaLa TV (2007) (Japão) (TV) Imagica BS (2013) (Japão) (TV) (HD) Pandastorm Pictures (2014) (Alemanha) (DVD) Pandastorm Pictures (2014) (Alemanha) (Blu-ray) (DVD)
Criação	Michael Dobbs
Roteiro/adaptação	Andrew Davies, Michael Dobbs
Direção	Paul Seed (1990, 1993), Mike Vardy (1995)
Produtores executivos	Ken Riddington (1990, 1993, 1995) Rebecca Eaton (1993, 1995) Michael Wearing (1993, 1995)

Prêmios	British Academy Television Award: Melhor Ator 1991 · Ian Richardson Prêmio BAFTA de Cinema: Melhor Design de Produção 1991 · Ken Ledsham Prêmio Emmy do Primetime: Melhor Roteiro em Minissérie, Filme ou Especial Dramático 1991 · Andrew Davies Peabody Award 1997 · BBC London, WGBH-TV
---------	--

Fonte: Elaborado pelo autor com base em arquivo pessoal e BBC, IMDb, PEABODY e DMU (2020).

Informações: fontes primárias consultadas

Acesso aos episódios
<ul style="list-style-type: none"> • DVD Box <i>House Of Cards</i> - A Minissérie Completa - 6 Discos
Roteiros consultados
<ul style="list-style-type: none"> • Fotografia da página do roteiro – 1º Episódio, 3ª temporada

5.2. *HOUSE OF CARDS* – REMAKE NETFLIX, 2013

Neste momento, nosso interesse é analisar o surgimento do *remake* pela Netflix, a escolha da série, o investimento em um *remake* e, principalmente, como o desenvolvimento das séries de televisão, o uso de dados (*big data*) e tecnologia estão presentes nas novas produções televisivas mundiais.

Muitos de nós associam a série *House of Cards* como uma série da Netflix, como se fosse uma criação iniciada nas salas da companhia, o que não é o caso. O interesse por refazer a famosa série britânica surgiu antes, mais precisamente em 2011.

Para essas considerações, me utilizo de dois artigos publicados pela *The MIT Press* de 2016 e pela *Harvard Business School* de 2014, escritos por Michael D. Smith, Rahul Telang e Anita Elberse, consecutivamente. Neles é detalhado o processo de desenvolvimento da série pela Netflix e a participação da produtora independente MRC, que foi responsável pela ideia da criação da série em 2011.

Segundo os artigos, Mordecai Wiczyk e Asif Satchu, sócios e cofundadores da produtora, participaram de um *Pitching*, uma espécie de entrevista/seleção na qual é apresentada a proposta de uma série para produtores e diretores de canais de televisão com o intuito de conseguir financiamento para a produção da série e venda dos direitos de transmissão.

Nesta reunião estariam os diretores dos principais canais que poderiam se interessar por uma série de drama político com nomes importantes como David Fincher na direção, Kevin Spacey como protagonista e o roteiro de Beau Willimon, todos com indicações ou ganhadores de Óscares. Presentes estavam os representantes da HBO, Showtime, AMC e Netflix, e a ideia era apresentar a série, captar investimentos e negociar os direitos de transmissão, *First-run Syndication* e *Syndication* (ver capítulo 3).

Para a MRC, o processo de criação da série seguiria todos os tramites comuns das produções televisivas, até porque naquela época "‘Tínhamos o monopólio’, disse Kevin Reilly, ex-presidente de entretenimento da rede Fox" (SMITH; TELANG 2016, p. 4). Conseguir o financiamento do piloto é uma etapa comum pelos canais de televisão para investir em uma série. No piloto é possível fazer pesquisas de opinião, analisar os personagens, a premissa da história, sua estilística e arcos, dentre outros elementos mais visuais que roteiros e bíblias da série possibilitam.

Mas no caso de *House of Cards*, o desafio era vender uma série com um compromisso mais longo que as demais, pois o comum era que as séries fossem propostas com no máximo uma temporada, algumas tinham apenas o compromisso do piloto. A diferença é que o projeto da MRC já se propunha a ser uma série longa de vários capítulos e temporadas: "Queríamos começar a contar uma história que levaria muito tempo para contar", disse Kevin Spacey em 2013." (*Ibid.*).

O conflito existe, pois a criação do piloto também não garante a aquisição da série por parte das emissoras de televisão. .

O custo de um piloto pode variar entre as redes e os canais a cabo, já que "os pilotos de programas em redes a cabo podem custar entre US \$10 milhões e US \$ 20 milhões, enquanto os episódios regulares tendem a não custar mais de US \$6 milhões" (ELBERSE, 2014 p. 5).

Durante a reunião, apesar do interesse das redes com a proposta e o apelo dos participantes envolvidos, nenhuma delas estava interessada em investir na produção do piloto e da série em si. Havia um estigma, "já que nenhum drama político teve sucesso desde o episódio final de *The West Wing*, em 2006" (SMITH; TELANG 2016, p. 4).

A abordagem da Netflix foi diferente, ela havia sido convidada apenas para negociar um compromisso de exibição após a transmissão das redes de televisão (*Syndication*), mas o diretor de conteúdo, Ted Sarandos, tinha outros planos em mente. Com o interesse em produzir conteúdo original pela empresa de *Streaming* (ver capítulo 4), o diretor não só se interessa pelo

projeto, como também tem dados que comprovam a eficiência da proposta da série, algo que nos chama a atenção foi a base com a qual ele acredita no investimento:

- Seus dados - sobre os hábitos de visualização individual dos 33 milhões de assinantes da Netflix. Sua análise mostrou que muitos assinantes eram fãs de filmes dirigidos por David Fincher e filmes estrelados por Spacey. Os dados também revelaram que muitos clientes haviam alugado cópias em DVD da série original da BBC. Em suma, os dados mostraram a Sarandos que o programa funcionaria e o convenceram a fazer uma oferta para licenciá-lo diretamente no Netflix, ignorando completamente a janela de transmissão da televisão. (*Ibid.*)

Neste momento, a Netflix muda o processo de produção, criação e exibição das séries de televisão, tira o “monopólio” das redes de televisão e a cabo e passa a produzir conteúdo seriado televisivo por *streaming*. O uso dos dados de seus clientes, aliado às análises dos potenciais do *remake*, influenciaram na decisão de apoiar o projeto. Não só apoiaram o piloto, como também encomendaram duas temporadas, com um total de 26 episódios, sem ao menos ter visto o piloto. O custo inicial desta produção foi de US \$100 milhões (SMITH; TELANG, 2016).

Os dados que influenciaram a decisão de Ted Sarandos sobre *remake* não foram a única proposta do diretor. Para ele, a busca e consumo dos conteúdos ininterruptamente demonstrava que o modelo de exibição semanal dos episódios estava defasado. Com a possibilidade de disponibilizar todos os episódios de uma vez, os espectadores criariam sua própria programação, assistindo quando fosse conveniente. Outra questão é que caso o espectador quisesse assistir aos episódios um após o outro, a série teria 13 horas da atenção do seu público, sem comerciais, sem propaganda e pausas durante a transmissão.

A proposta dos 13 episódios disponibilizados ao mesmo tempo e os 26 adquiridos pela Netflix mudaram igualmente o processo de escrita do roteiro da série. Segundo Beau Willimon em entrevista:

Quando fizemos uma parceria com a Netflix, Kevin (Spacey) estava fazendo uma turnê mundial por Richard the Third, então ele não estaria disponível para filmar por nove meses”, explica Willimon. “Eu disse à equipe: 'Por que não começar imediatamente? Por que não escrever toda a temporada antes de filmarmos um único quadro? Então foi isso que fizemos. Eu contratei alguns escritores. Montei uma loja em uma casa de três andares em Venice, Califórnia. Eu morava no andar de cima, e a sala dos roteiristas ficava no andar de baixo. Após sete meses de trabalho duro, tivemos treze roteiros. Nós sabíamos como seria a temporada antes mesmo de chegarmos a Baltimore e começarmos a filmar. (CREATIVESCREENWRITING, 2013)

Podemos observar o controle narrativo do roteirista, a ideia de unidade é visível, ter todos os roteiros prontos fez com que os arcos e fios narrativos fossem criados e desenvolvidos do início ao final da temporada. Nos formatos tradicionais, a escrita e produção das séries acontecem em momentos muito próximos, a gravação dos episódios pode estar a apenas algumas semanas a frente da escrita dos novos episódios.

A inovação que a Netflix propunha, juntamente com os dados dos perfis dos usuários, fez com que a empresa desenvolvesse propagandas de divulgação do lançamento da série específicas para os mais diferentes públicos. Ao todo, foram 14 trailers exibidos na plataforma aos usuários.

A divisão foi de acordo com as preferências dos assinantes nas buscas e nos interesses por conteúdos na plataforma da Netflix. Dentre as opções, havia os trailers para os que buscavam produções em que o protagonista, Kevin Spacey, havia participado, para eles, o trailer continha mais a presença do ator. Para outros que consumiam produções com mulheres protagonistas, os trailers continham mais a presença da esposa do protagonista, interpretada pela atriz Robin Wright. Por fim, aqueles que se interessavam pelos filmes do David Fincher tinham também um trailer específico. Todos esses conteúdos tornavam a experiência do espectador pessoal e individualizada de acordo com seus gostos e preferências.

A criação da série e o uso da tecnologia no desenvolvimento das ações de divulgação, assim como o modelo de negócios da plataforma, mudaram a forma de consumo das narrativas seriadas televisivas. Isso é apontado pelo estudo no qual “2% dos 33,4 milhões de assinantes da Netflix nos EUA - ou cerca de 670.000 pessoas - assistiram compulsivamente todos os 13 episódios da segunda temporada de *House of Cards* durante seu primeiro fim de semana de estreia” (TV LINE, 2014). Nestas informações podemos observar como o planejamento da série foi assertivo, aliada aos dados obtidos pelos assinantes, com suas predisposições e gostos, permitiram um plano de negócios que influenciou o modo como se estabelecia as relações entre os canais de televisão e seus espectadores, além da forma diferenciada que o diretor da empresa, Ted Sarandos, desenvolveu o projeto.

5.2.1. Ficha técnica da série

Figura 5 – Créditos Iniciais de *House of Cards* (Netflix, 2013-2018)

Fonte: Netflix (2013 – 2018)

Tabela 4 - Informações da Série

House of Cards (Netflix)	
Canal de Exibição original	<i>Netflix</i>
Temporadas	6
Número de episódios	73
Número de episódios por temporada	13/8(6ª)
Exibição original do piloto	1 de fevereiro de 2013
Exibição do último episódio da série	2 de novembro de 2018
Produção	MRC
Distribuição	Netflix
Criação	Beau Willimon
Roteiro/adaptação	Andrew Davies (73 episódios, 2013-2018) Michael Dobbs (73 episódios, 2013-2018) Beau Willimon (73 episódios, 2013-2018) Laura Eason (35 episódios, 2014-2017) Bill Kennedy (22 episódios, 2014-2017) Tian Jun Gu (22 episódios, 2016-2018) Sam Forman (13 episódios, 2013) Melissa James Gibson (12 episódios, 2015-2018) Kate Barnow (11 episódios, 2013) Kenneth Lin (11 episódios, 2014-2017) Frank Pugliese (11 episódios, 2015-2018) John Mankiewicz (8 episódios, 2014-2017) Sharon Hoffman (8 episódios, 2018) Rick Cleveland (2 episódios, 2013) Keith Huff (2 episódios, 2013)

	<p>Sarah Treem (2 episódios, 2013) Jerome Hairston (2 episódios, 2018) Jason Horwitch (2 episódios, 2018) Charlotte Stoudt (2 episódios, 2018) Gina Gionfriddo (1 episódio, 2013) Bill Cain (1 episódio, 2014) David Manson (1 episódio, 2014)</p>
Direção	<p>James Foley (12 episódios, 2013-2015) Robin Wright (10 episódios, 2014-2018) John David Coles (5 episódios, 2014-2015) Alik Sakharov (5 episódios, 2017-2018) Carl Franklin (4 episódios, 2013-2014) Agnieszka Holland (4 episódios, 2015-2017) Tucker Gates (4 episódios, 2015-2016) Tom Shankland (3 episódios, 2016) Allen Coulter (2 episódios, 2013) David Fincher (2 episódios, 2013) Charles McDougall (2 episódios, 2013) Joel Schumacher (2 episódios, 2013) John Dahl (2 episódios, 2015) Jakob Verbruggen (2 episódios, 2016) Roxann Dawson (2 episódios, 2017) Daniel Minahan (2 episódios, 2017) Michael Morris (2 episódios, 2017) Jodie Foster (1 episódio, 2014) Alex Graves (1 episódio, 2016) Kari Skogland (1 episódio, 2016) Ernest R. Dickerson (1 episódio, 2018) Louise Friedberg (1 episódio, 2018) Ami Canaan Mann (1 episódio, 2018) Stacie Passon (1 episódio, 2018) Thomas Schlamme (1 episódio, 2018)</p>
Produtores executivos	<p>Dana Brunetti (73 episódios, 2013-2018) David Fincher (73 episódios, 2013-2018) Andrew Davies (65 episódios, 2013-2017) Michael Dobbs (65 episódios, 2013-2017) Joshua Donen (65 episódios, 2013-2017) Eric Roth (65 episódios, 2013-2017) Kevin Spacey (65 episódios, 2013-2017) Beau Willimon (52 episódios, 2013-2016) John Mankiewicz (52 episódios, 2014-2017) Frank Pugliese (47 episódios, 2015-2018) Hameed Shaukat (47 episódios, 2015-2018) Melissa James Gibson (34 episódios, 2016-2018) Robin Wright (34 episódios, 2016-2018) John P. Melfi (13 episódios, 2013) David Manson (13 episódios, 2014) John David Coles (13 episódios, 2015) Daniel Minahan (13 episódios, 2017)</p>

Prêmios	57 nomeações e 7 Emmys Prêmio Peabody Globo de Ouro Satellite Awards Writers Guild of America Award
---------	---

Fonte: Elaborado pelo autor com base em informações do IMDb (2020), EMMYs (2013), PEABODY (2013), NETFLIX (2013), THE NEW YORK TIMES (2013), PR NEWSWIRE (2013), CBS NEWS (2014) e Willimon (2013).

Informações: fontes primárias consultadas

Acesso aos episódios
<ul style="list-style-type: none"> • Netflix - House of Cards - A Série Completa
Roteiros consultados
<ul style="list-style-type: none"> • “<i>Show Bible</i>” Source: MRC company documents. (ELBERSE, 2014, p. 20-22); • Roteiro do primeiro episódio.

Iniciando a etapa de análises e discussões comparativas entre a versão do Reino Unido e Estados Unidos, podemos ver claramente como cada versão fica diretamente ligada à forma como se produzia e se produz narrativas seriadas, e esse é justamente o objetivo principal desta dissertação.

Os dados e informações que apresentamos aqui marcam os períodos da TV II para a TV III, ou da era das redes à era das pós-redes, como também pode ser chamado. Observamos na criação e produção da série da BBC uma maior presença da emissora. É possível perceber sua imposição, uma vez que o final da série, que havia sido pensando de uma forma por um dos roteiristas e o autor do livro adaptado, é modificado. Essa alteração abre espaço para outras continuações, mas acaba gerando atritos entre os profissionais envolvidos.

Outra característica presente é a diferença entre serial e seriado. Na versão britânica, os poucos episódios ou a própria trilogia da série, por mais que sejam sobre a mesma premissa, de alguma forma aparentam ser mais seriais do que seriadas. Pensamos nesta distinção quando observamos que de uma temporada para outra poucas informações da anterior permanecem, arcos e fios narrativos são deixados e resolvidos em cada temporada, e somente poucos personagens permanecem de uma temporada para outra, algo antológico presente nas temporadas que as distinguem.

Como dissemos anteriormente, os formatos serial e seriado estão cada vez mais se “contaminando” (ver capítulo 2), mas em *House of Cards* de 1990 é possível ver como ainda é um início desta contaminação que deve evoluir para uma maior complexidade narrativa.

Sobre complexidade, podemos observar justamente a ausência desses arcos na série britânica, A quantidade de personagens é menor em comparação a outras séries em geral, e esses personagens ficam restritos aos seus núcleos e todos invariavelmente orbitam sob o personagem principal, com pouca autonomia narrativa, algo completamente diferente das séries atuais em que certos personagens ganham uma relevância tamanha que se transformam em outras séries, os *spin-offs*.

Para fechar essas observações a respeito da versão britânica da série, podemos observar também como o personagem principal tem várias funções do formato serial: o de personagem, o de narrador e o de apresentador. Concluímos isso por uma característica presente na série, em todos os episódios em que os espectadores são recebidos pelo Francis. Ele inicia o episódio e, ao final, é ele também quem se despede, não de maneira literal, mas como quem detém a história e nos conduz por ela, como narrador ele também tem esse intuito.

Já nas informações levantadas sobre o *remake* estadunidense de *House of Cards*, podemos igualmente ver diversas modificações sobre a evolução das produções televisivas. A própria existência do *remake* marca uma mudança significativa, as redes de televisão não têm mais o “monopólio”, isso porque a Netflix mudou a cadeia de produção e distribuição das séries, sendo participante de uma ponta a outra do processo. Sendo assim, ela poderia ter uma presença ainda maior sob os produtos produzidos, mas como pudemos ver, ela deu uma maior liberdade aos produtores e roteiristas. Isso é notável, visto que a Netflix, mesmo não havendo nada concreto sobre a série, já havia firmado um acordo de duas temporadas e um investimento financeiro de mais de 10 vezes os valores comumente negociados com os principais canais.

A versão estadunidense já tem claramente desenvolvida a ideia de serial e seriado, seus múltiplos arcos permitem que seus personagens tenham uma maior autonomia narrativa e desenvolvam suas próprias jornadas sem necessariamente estarem ligados ao personagem principal. Isso também gera uma modificação, apesar do peso da presença de Frank, outros personagens têm seus protagonismos muito bem definidos ao longo da série, como Claire, Doug e Zoe. Assim, a série é pensada desde sua concepção para ser longa e desenvolver cada um desses núcleos, e muitos deles atravessam as temporadas até a sua resolução. Isso, juntamente ao grande número de personagens, permite uma série longa com muitos episódios e temporadas em comparação à primeira versão.

Algo que também podemos observar é como o personagem é concebido para ser um provocador, um anti-herói que estimula o espectador a acompanhá-lo durante sua jornada inescrupulosa. Sua intenção e presença não é de apresentar nada, ele cumplicia seu espectador e

o torna parte de seus atos, a quebra da quarta parede é mais uma confissão da sua mente doentia do que uma satisfação aos que o acompanham. Essa possibilidade de se dirigir ao espectador é um direito adquirido e não inato do personagem, tanto que quando Claire alcança o poder e passa a ser tão inescrupulosa quanto Frank, ou até mais, ela passa a ter o direito de quebrar a quarta parede e se dirigir aos espectadores, pois toma para si o controle da narrativa.

House of Cards pela Netflix é desenvolvida para um público global, exigente em um mercado altamente competitivo e amplo. Sendo assim, ela não pode se permitir erros ou má execuções em sua produção, pois a excelência e as críticas poderiam ser devastadoras. Ao pensarmos que, apesar do sucesso que a primeira versão obteve, todo o *remake* tem por objetivo superar o seu anterior, com isso, corrigir pontos que foram mal desenvolvidos na versão anterior.

Por fim, o processo de criação e roteirização da série já é um estudo de caso à parte. Ter essa liberdade, juntamente com a possibilidade de escrever toda a temporada de maneira conjunta, permitiu a Beau Willimon uma visão macro da sua criação, possibilitando ajustes e desenvolvimento em uma cadeia muito mais ampla. Cada personagem interfere no todo, pois o todo já está determinado, assim, a dinâmica e cadência dos episódios criam uma continuidade e sensação causal ao espectador.

Esta dinâmica também se dá pela ausência de pausas comerciais, mas isso também já existe nos canais a cabo. A diferença, e isso mostra outra mudança, é a possibilidade de assistir a todos os episódios continuamente sem pausas entre eles. Desta maneira, os espectadores dividem a posição do roteirista e do narrador, pois também podem ver a narrativa no macro, podendo visitar e revisitar qualquer ponto da trama quando e onde quiserem, e pelo tempo que acharem interessante. A Netflix rompe, assim, com mais uma imposição dos canais: a grade de programação.

5.3. ANALISANDO *HOUSE OF CARDS*

A proposta desta dissertação tem como objetivo analisar as transposições presentes no *remake* da série *House of Cards*. Neste ponto, nos ateremos ao estudo de caso propriamente dito. Demonstramos nos capítulos anteriores diversos casos de *remakes* que não se limitavam a produções nacionais, mas séries traspostas entre diferentes nações e culturas, além da

inevitável atualização temporal que todo *remake* está sujeito. Readequar uma história dentro do seu mesmo modo de representação (LEITCH, 1990) necessita de diversas transposições e modificações, e são essas necessidades que iremos analisar neste capítulo.

Porém, mesmo que sejam necessárias diversas alterações nas estruturas da narrativa, uma instância deve se manter preservada, pois tem uma característica imutável que é a premissa da história, e ela existe para atender a uma “dimensão cultural” (CATTRYSSSE, 2017, p. 10). Nela pressupomos que todas as sociedades compartilham problemas universais e comuns, da natureza humana, independentemente do tempo, espaço ou cultura. Assim, a história, mesmo modificada, deve preservar sua premissa, baseada nos problemas universais da sociedade.

Em síntese, as duas versões, tanto a britânica quanto a estadunidense, preservam a mesma dimensão cultural, a frustração dos planos criados, a desilusão e o plano de vingança para a tomada de poder. Estas características da “essência humana” permanecem em ambas as versões, o que se modifica é o “entorno” da história, que é como ela contará cada uma dessas premissas e a estrutura narrativa empregada para tal.

Baseando-nos nos conceitos e escopo teórico que desenvolvemos nos capítulos anteriores, especificamente na introdução desta dissertação, podemos propor uma análise formal, que tem como objetivo elencar as unidades sistematicamente organizadas que compõe a narrativa “uma hierarquia de instâncias” (BARTHES *et al.*, 1998 p. 11), na qual podemos observar quais modificações desencadearam outras ações e como elas influenciaram na criação do *remake*.

Partimos dos estudos da narrativa, pois entender a forma como esses textos discursivos, que no nosso caso são as séries de televisão, têm mecanismos estruturais e diferentes segmentos que os compõem e se relacionam, criando significado para o espectador, em que a própria série em si é a junção de todos esses mecanismos textuais que formam a narrativa.

Esse fato é devido a tantas instâncias presentes nos *remakes* e principalmente nas especificidades dos *remakes* de séries de televisão, pois formato, gênero e transmissão também são elementos específicos das séries que devemos levar em consideração. Isso já demonstra uma necessidade de uma sinergia entre toda a equipe envolvida. Também há a transposição cultural e nacional, entender traços pertencentes à cultura em que a primeira versão foi feita e a adaptar para a cultura local, sem perder sua importância na história ou sua função na narrativa. Além disso, trazer familiaridade e identificação à nova cultura transposta “baseia-se em um conjunto de processos, técnicas e dispositivos que são arranjados de maneira diferente em momentos diferentes” (MARA, 2009, p. 11).

É por este motivo que uma empresa como a Netflix, que exhibe suas produções para diversos países, deve ter uma concepção muito clara da série e dos materiais que a definem, como bíblia da série, roteiros, entrevistas etc., como as dimensões culturais devem ser preservadas para que a série dialogue com diferentes culturas e países, não por contraste, mas por similaridade. Por exemplo, a versão do Reino Unido da série foi um sucesso para os estadunidenses em sua exibição nos anos 1990 devido os contrastes entre a cultura britânica e estadunidense (ver capítulo 4).

Ao pensarmos em um *remake* feito por um canal para um público local/nacional, estamos falando inicialmente de transposições estéticas e culturais. Porém, somando a essa equação a proposta da Netflix de exibição mundial, precisamos levar em considerações outros elementos, como contextos culturais, sociais, tecnológicos e políticos, além das diferentes interpretações e contextos do discurso presente na série. De certa forma, a Netflix ao “pulverizar” sua narrativa política estadunidense também abre espaço para críticas e reinterpretções dos símbolos nacionais e sistema político dos EUA.

Como, por exemplo, o Irã (O GLOBO, 2016) e a China (VEJA, 2014), que usaram da dimensão que a série *House of Cards* ganhou mundialmente e seu retrato forte das relações políticas na trama para atribuírem isso a uma ideologia ocidental. Segundo seus porta-vozes, os países não censuraram a exibição da série em suas respectivas nações, mas usaram como um discurso conservador da corrupção presente nos países ocidentais e em especial os EUA.

Voltando nosso olhar para um momento anterior à recepção, nosso foco será a sua concepção e criação. Nos ateremos aos elementos formais presentes na série e não em sua recepção, algo que pode ser um desdobramento desta dissertação ou em estudos futuros de crítica e recepção da série em diferentes países e sistemas políticos diversos.

À vista disso, vamos estabelecer como David Fincher e Beau Willimon, entre outros profissionais envolvidos, conseguiram aliar aspectos criativos da escrita dos roteiros, de produção da série disponível com temporadas completas, juntamente aos aspectos técnicos da própria plataforma da Netflix, além dos aspectos de gênero e formato televisivo na “era pós-redes”.

Diversas abordagens poderiam ser utilizadas para este estudo, dada as diversas linhas de pesquisa da narrativa. Mas para esta dissertação, e levando em consideração as especificidades da mídia e do foco deste trabalho, para o conceito de *remake*, elencamos os elementos mais pertinentes para esta análise formal, sendo eles: conceito, premissa, gênero, personagens, espaço, tempo e ambientação cultural.

5.3.1. O Conceito de *House of Cards*

Como já dissemos anteriormente, o conceito está centrado em sua essência universal, questões humanas que independentemente do tempo, do lugar ou da obra, este elemento causa identificação. Nas séries, apesar dos diversos temas, formatos e gêneros, se analisarmos a fundo, sempre podemos observar o conceito como cerne de qualquer narrativa televisiva, sobre o que ela se trata e seu elemento-chave.

Em uma história de amor, vingança ou superação, o conceito é definido logo nos primeiros momentos do desenvolvimento da série, e principalmente deve ser claramente entendido em um *remake*, pois qualquer alteração desastrosa do conceito da série pode afetar o envolvimento emocional e afetivo dos espectadores que já conheciam a versão anterior, fazendo com que não se envolvam com a nova versão.

A fidelização e engajamento dos espectadores estão diretamente ligados à boa definição ou entendimento do conceito, pois a conexão que o público terá com a história impactará na audiência da série e nos investimentos e temporadas que se seguirão. Por este motivo, cada um dos itens que analisaremos são de extrema importância para o processo de transposições e adaptações em um *remake* de séries de televisão, como é o caso de *House of Cards*. Por fim, o conceito antecede a premissa, pois ele é um conceito universal e sobre ele que se desenvolverá a premissa da série.

Analisando o conceito de *House of Cards*, podemos observar que ambas as séries tratam do mesmo conceito: a ambição humana. Tanto Francis quanto Frank são homens ambiciosos que não mediram esforços para conseguir chegar onde queriam, este conceito nas duas versões se mantém, mas cabe uma ressalva. Dado o número de temporadas e episódios contidos na série *US*, outros conceitos são explorados, trazendo mais temáticas das questões universais.

Com isso, não podemos negar que *House of Cards* também é sobre sobrevivência, como todos os personagens, independentemente do seu grau de participação, são sobreviventes, seja de suas próprias ações, como Frank, Claire e Doug, como sobre as ameaças de outros, como Zoe Barnes, Rachel Posner e Peter Russo. Mesmo que estes últimos tenham morrido, os espectadores passam a acompanhar a luta destes personagens para sobreviver na série. Se analisarmos com mais atenção, de todos os personagens que tentam sobreviver durante a série, a única que se mantém viva até o final é Claire, que sobrevive para salvar seu bebê.

Já em uma escala menor, apesar de também tratar da ambição humana, na versão britânica nós não percebemos essa sensação de “sobrevivência”, mas sim de “se salvar”. Passamos os episódios na iminência de alguém descobrir os crimes de Francis, o clímax ou o “gancho” sempre parte de alguém que sabe os segredos do protagonista e quer revelar para as autoridades.

Mais um exemplo das camadas que existem no conceito da versão *US* é o relacionamento. Durante toda a série, independentemente das questões políticas, a narrativa tinha como um dos seus conceitos o casamento, o relacionamento de Frank e Claire, em que o espectador podia acompanhar em diversos momentos como eles foram parceiros inseparáveis, mas em outros foram adversários poderosos. O relacionamento dos dois criava ações de ambos, que desencadeavam diversos eventos e reações dos outros personagens, e, assim, movimentavam a trama de cada um em seu próprio arco narrativo, com objetivos, necessidades e ambições individuais. Por isso, o relacionamento é um conceito-chave presente na série.

Já não temos a mesma análise da versão britânica, em que a relação de Francis e Elizabeth não tem nenhum ponto de conflito, ela sempre esteve ao lado do marido e o apoia em suas decisões. Se observarmos que na maioria das cenas do casal eles estão na mesa do café lendo os jornais, talvez o ponto mais alto do arco narrativo do casal em si foi no último episódio da última temporada (T03E04²), quando temos conhecimento de que Elizabeth tem um caso com o chefe de segurança deles e juntos tramam a morte de Francis, mas isso fica limitado ao último episódio da última temporada. Antes disso, apesar dos diversos casos amorosos que Francis tem durante as temporadas, não há qualquer tensão entre o casal. Com isso, concluímos que, apesar do conceito do *remake* se manter, outros conceitos foram incluídos à nova versão da série.

5.3.2. A Premissa de *House of Cards*

Se pensarmos o conceito como sendo uma ideia mais abstrata, a premissa, por sua vez, já tem algo mais concreto e desenvolvido na história. Ela serve como ponto inicial da narrativa, muito ligada à Bíblia da série e à síntese do roteiro. A premissa precisa estar bem definida ou bem compreendida para um bom desenvolvimento do *remake*, pois uma premissa mal

² Estabeleceremos que T01 = Temporada 01 e E01 = Episódio 1

desenvolvida pode levar a série para um outro caminho, longe do conceito e da referência à versão anterior, além de parecer confusa para o espectador. Já mencionamos que há casos de séries interrompidas no meio do desenvolvimento de seus episódios por se perderem em seu conceito, ou seu *remake* estar fora da referência do seu anterior, e, assim, nem concluíram suas histórias, encerrando sua exibição no meio da temporada (ver capítulo 3).

Mais uma vez, a premissa das duas versões são similares, . Neste sentido, as duas premissas se mantêm, mas a transposição transnacional é um agente importante nesse elemento, pois o *remake* estadunidense tem como base o sistema presidencialista dos EUA e não o parlamentarismo britânico. Com isso, as etapas para o personagem chegar ao poder são diferentes, e como em ambos os casos o protagonista já é um político, os caminhos para a tomada do poder acontecem de dentro do sistema político e levam tempos narrativos diferentes.

Comparativamente vamos observar a jornada do protagonista desde o ponto em que ele está frustrado com a traição de seu superior e decide arquitetar um plano de vingança. O tempo que cada versão da série leva para desenvolver esse arco mostra as diferenças entre o formato e o gênero. O que gostaríamos de analisar aqui é como a premissa da série tem influência sobre as alterações, justamente pelo tempo que o personagem tem para alcançar seu objetivo principal.

Francis Urquhart, depois de saber que não terá um cargo ministerial no novo governo de Henry Collingridge (T01E01), resolve tramar para derrubar o recém primeiro-ministro e se tornar o chefe do parlamento britânico. Isso acontece logo no piloto, mostrando que essa é a premissa da história, e, assim, o espectador acompanhará a trajetória do personagem até este objetivo, o que acontece no último episódio da mesma temporada, três episódios após o piloto (T01E04).

Na temporada seguinte, a premissa da série se altera. Nela Francis precisa minimizar a presença do recém coroado Rei da Inglaterra, que quer influenciar em uma política mais populista, indo contra os planos ministeriais de Francis. Os passos para alcançar seu objetivo foram poucos e rápidos. Após criar um ambiente insustentável em que o primeiro-ministro pudesse governar, com vazamentos de informações de problemas políticos e familiares e forçar uma renúncia com a opinião pública, ele se torna uma opção. Assim, ao minar a candidatura dos seus concorrentes, ele se torna o primeiro-ministro.

Já na versão *US*, os passos de Frank Underwood levam muito mais tempo para alcançar a presidência dos EUA. Da mesma forma que na versão anterior, já no piloto observamos a premissa da história (T01E01), os planos do personagem em ter uma participação maior no

Assim, a premissa da série se mantém a mesma durante as duas temporadas. O que se modifica de uma versão para outra é como o arco do protagonista se torna muito maior, uma especificidade da serialização narrativa, que, por consequência, precisou de um número muito maior de personagens, subtramas e consecutivamente de episódios para que a história se mantenha no conceito estabelecido e atenda a premissa da série. Portanto, podemos concluir que o fator “tempo discursivo” tem grande impacto sobre as versões, sendo que, na primeira versão, a necessidade de concluir a premissa em 4 episódios fez com que a narrativa otimizasse os pontos importantes para mostrar ao espectador como o personagem alcançou seu objetivo.

Já na versão estadunidense, a narrativa precisou de um tempo maior. Devido ao próprio formato e gênero da série, foi possível desenvolver esse arco em duas temporadas, envolvendo diversos personagens, ações e eventos para isso.

5.3.3. O Gênero de *House of Cards*

Seguindo os desdobramentos que são transpostos para analisarmos os *remakes*, agora vamos observar o gênero. Ele está diretamente ligado ao formato televisivo, sendo assim, é formado por uma “fórmula” que foi convencionada com o passar dos anos das produções anteriores. O gênero engloba uma série de elementos estruturais do tema em que ele é inserido. Seja uma comédia, série policial, médica, ou um drama político, como é o nosso caso, cada um desses gêneros traz consigo especificidades que a própria mídia estabelece.

Dialogamos anteriormente como certos gêneros e formatos são, em certa medida, uma forma de *remake*, sendo as reinserções desses elementos convencionais do gênero da série. Neste sentido, podemos observar outra mudança da versão britânica para a estadunidense quanto ao gênero. Se observamos as nomenclaturas com que as séries se autointitulam, a versão britânica se nomeia como uma minissérie de drama político, isso dada a sua referência direta ao livro de Michael Dobbs.

Esta definição também atende ao planejamento quanto ao gênero e ao formato que a série foi criada para a BBC. Como já dissemos, ela é resultado de uma tendência de séries adaptadas de livros ou peças de teatro que eram exibidos como antologias pela BBC no *Masterpiece Theatre*. Sendo assim, sua carga dramática, influência das peças de teatro filmadas e sua curta serialização, de apenas 4 episódios, influenciaram em sua criação. Se voltarmos ao

tópico anterior, pudemos observar como o arco de ascensão do protagonista é alcançado de maneira muito rápida em comparação ao *remake*.

E, quanto ao *remake*, já vemos uma variação ou modificação do gênero dramático contemporâneo. Segundo o autor (SILVA, 2015), é possível enquadrar a série nessa variação, na qual o gênero dramático tem novos elementos inclusos, dada às novas formas de interação da série com o seu espectador, assim, modificando as novas convenções presentes em sua estrutura, pois:

Ao observar dramas seriados como *The Sopranos*, *The Wire*, *Battlestar Galactica*, *Breaking Bad*, *Homeland*, *House of Cards*, *The Newsroom*, *Girls*, *Game of Thrones* e *True Detective*, percebemos uma relação que ultrapassa, em muito os conteúdos representados (de guerras intergalácticas a crises profissionais em uma megalópole atual), os sistemas de exibição (hoje mais deslocados do estabelecimento determinante da grade de programação) e a relação com as audiências (cada vez mais parte integrante de um processo de mediação cultural bastante complexo). (SILVA, 2015 p. 139)

E o autor segue, após identificar a versão estadunidense de *House of Cards* nesse gênero contemporâneo, ele parte para uma definição do que, segundo ele, caracterizaria ou definiria o que é essa modificação do gênero dramático das séries de televisão contemporâneas.

[a série] define de modo mais radical o drama seriado contemporâneo: uma representação gradual e complexa de um mundo que aos poucos se revela em sua profundidade rizomática, cuja função primordial é deteriorar gradativamente a compreensão inicial do mundo e fazer revelar, pouco a pouco, uma verdade multiforme que habita no fundo dos personagens e das relações humanas ali representadas. (*ibid.* p. 140, grifo nosso)

Esta definição contempla o paralelo que estabelecemos nesta análise, pois podemos ver claramente como, com o passar dos episódios, a versão estadunidense de *House of Cards* vai ficando mais densa e revelando cada vez mais camadas da natureza humana dos personagens.

Considerando para esta afirmação os primeiros minutos do piloto da série (T01E01) da versão estadunidense, o protagonista, que até então não nos apresenta nenhuma informação anterior a seu respeito, sacrifica um cachorro agonizante, vítima de um atropelamento, ele comete este ato com frieza enquanto quebra a quarta parede e faz um discurso para o espectador sobre os tipos de dor. Algo chocante e impactante para os primeiros minutos do contato inicial do espectador com a série, com o personagem e com a trama.

Por esta cena de abertura da série, o espectador tem uma impressão inicial sobre o protagonista, mas minutos depois vemos este mesmo personagem, Frank Underwood,

conversar com seus vizinhos, donos do cachorro morto, momentos depois da morte do animal. O personagem interage com um cinismo como se nada houvesse acontecido. Só nestas poucas cenas já vemos diversas camadas da natureza humana e do “tom” que a série irá seguir.

Isso está diretamente ligado ao entendimento que o autor faz das características do personagem, que no nosso caso é o protagonista Frank, pois:

No drama seriado contemporâneo, os personagens são mais multifacetados do que tipos sociais de fácil apreensão. Como tais, não apenas apresentam falhas estruturais de caráter, como são objeto de transformações no *ethos* ao decorrer da narrativa, e nos melhores casos, se tornam personagens capazes de abrigar ambiguidades morais que resistem a qualquer classificação tipificante. (*ibid.*, p. 140)

Desta forma, podemos observar como, da versão britânica para a versão estadunidense, o próprio gênero dramático se modificou, incluindo em si novas convenções e formatos das demais produções com o passar dos anos, assim como as modificações de interação das séries com seus espectadores.

Com isso, podemos concluir mais um tópico em nosso estudo de caso. Os formatos e gêneros com o passar dos anos vão se modificando e se atualizando, incluindo em suas estruturas novas convenções sociais e demandas dos espectadores, como no nosso estudo, as séries contemporâneas estão mais densas e se dedicam a contar as multifacetadas características dos seus personagens.

5.3.4. Os Personagens em *House of Cards*

Os personagens são os agentes em que a história se desenvolve, são a partir deles que as ações da narrativa se desencadeiam. Essa “matéria-prima” (EPSTEIN, 2002, p. 22) é responsável pelas ações e motivações dentro da história, são figuras que representam as ações humanas, os sentimentos, desejos e eventos são “imitados” pelos personagens. São eles que emprestam suas imagens para representar as ações dentro de uma narrativa. O amor, o ódio e a ambição, por exemplo, são abstrações que não podem ser materializadas, mas através dos personagens estas representações dos sentimentos humanos ganham forma e podem ser materializados através da narrativa de uma história.

Todas as histórias fazem parte de uma “dimensão cultural”, na qual expressam questões da natureza humana. Assim, os personagens não representam a si próprios, mas sim as ações em uma narrativa, dando forma a ações de causa e efeito para os eventos contidos em uma trama. São essas ações que desempenham um efeito causal que movimenta e desdobra a narrativa no desenvolvimento do texto discursivo de uma história.

E por representarem desejos, sentimentos, motivações, os personagens são igualmente multifacetados, dotados de diversas características e valores morais. É no encontro de diversos valores e motivações que as ações acontecem em uma narrativa. O que motiva e impulsiona um personagem é o seu desejo e vontade, seguir adiante em sua busca. Se transpormos para as narrativas seriadas televisivas, o que o espectador faz é acompanhar esta motivação, assistindo aos desdobramentos dos personagens em ações que criam um efeito causal que desencadeia novas ações por parte dos personagens e assim por diante.

Neste aspecto podemos observar que em ambas as versões, o personagem principal, Francis e Frank, são a personificação de diversos desejos e vontades, são eles os responsáveis por todas as ações e desdobramentos da trama. Se analisarmos o tópico anterior sobre os arcos narrativos que Frank teve de desencadear para alcançar seu objetivo, foram todos movidos pela sua vontade e ambição. Frank não existe fora da narrativa, ele é um personagem ficcional, mesmo que suas ações e comportamentos espelhem ações e comportamentos da vida cotidiana dos espectadores.

O que ele representa são sentimentos e desejos, motivações e valores morais que encontram nos espectadores identificação, seja por assimilação ou contraste, pois "o caráter é reconstruído pelo público a partir de evidências anunciadas ou implícitas em uma construção original e comunicada pelo discurso, por qualquer meio" (CHATMAN, 1988, p. 119). O que difere entre as duas versões são novos elementos que compõe as ações e eventos movidos pelo personagem. A sociedade como um todo se modificou desde a versão do Reino Unido de 1990, trazendo com isso novas questões presentes nas ações humanas.

Sobre este ponto podemos acompanhar uma análise que o diretor da série e produtor executivo, David Fincher, faz no livro de Laurence F. Knapp, em que ela relata uma longa entrevista com o diretor, em 2014:

“Foi um programa de TV brilhante,” Fincher diz. “Mas hoje é um universo completamente diferente. *House of Cards* [versão *UK*] foi feito durante o *thatcherismo*. Foi uma olhada rígida em parlamentares políticos. Nosso negócio [versão *US*] é: Twitter, News Corp, hacking - e a noção da política quando você não representa nada. Política acima

de tudo. E isso foi a coisa que era transponível, sobre o enredo real. (KNAPP, 2014, p. 207-208)

Nesta análise nós podemos observar como o diretor tem uma ideia clara de que a série irá seguir um caminho diferente, incorporando novas necessidades da sociedade atual, mas sem deixar de tratar de questões universais, como política nas relações pessoais, manipulação, poder e influência. E nisso nós vemos uma clara diferença entre o personagem Francis e Frank, pois cada um tem uma postura diferente quanto às ações dentro da trama. A ideia de Francis ser um vilão que compartilha seus planos com o espectador por meio da quebra da quarta parede é revista por David Fincher. Na nova versão, o personagem não somente dialoga com o espectador, mas cinge o tecido narrativo e evoca uma reflexão sobre a própria condição humana, como podemos ver nesta continuação da entrevista:

Mas a noção de um “cara”, que pode estar no meio de uma conversa, volte-se para o público e dizer: 'Isso é o que me irrita em pessoas como esse cara'. Vê! É assim que a política funciona. É para isso que foi projetada. Está a noção de, deixe-me mostrar por que a política é necessária: porque isso é como você valida as pessoas dentro de uma burocracia. A confusão coletiva é muito mais importante do que clareza singular. (KNAPP, 2014, p. 208)

O personagem de Frank não está ali para responder aos questionamentos de seus espectadores, mas sim para trazer mais questionamentos e reflexões sobre suas ações, motivações e moralidade dentro da trama. Mas esta relação não acontece de uma hora para outra, é necessário tempo narrativo para que a estrutura estabeleça esta relação entre o personagem e o espectador.

Neste aspecto podemos observar outra diferença entre as versões, seu tempo narrativo. Comparativamente a versão britânica da série tem ao todo em sua trilogia 12 episódios, cada um com uma média de 58 a 60 minutos cada, sendo que na época em que foram exibidos na BBC, eles eram transmitidos com intervalos comerciais, seguindo os moldes das exibições “30X30”, um bloco inicial de trinta minutos de exibição do episódio precedido por uma pausa comercial e retornando para mais um bloco de trinta minutos.

Na versão estadunidense de *House of Cards*, nós já vemos uma diferença da própria estrutura narrativa dos episódios. A proposta da Netflix era que os episódios fossem exibidos sem pausas comerciais, algo que já é praticado por canais *premium*. O ponto que difere tanto as versões quanto as demais produções até então foi a proposta de temporada completa disponível ao mesmo tempo.

Segundo o criador e *showrunner* da versão estadunidense, Beau Willimon, a forma como ele desenvolveu a narrativa da série seguiu um processo contínuo de desdobramentos das ações dos personagens, em suas palavras “Abordamos isso criativamente como um filme de 13 horas” (THE NEW YORK TIMES, 2013), o que podemos considerar como um “continuum sensorial e estético, um continuum dramático” (COMPARATO, 1998, p. 180).

Mas isso só foi possível graças à forma como foi estabelecida a relação entre a produção da série com a Netflix. Sem essas possibilidades não seria possível pensar estruturalmente a série e, com isso, o desenvolvimento gradual e constante dos personagens. Como já comentamos anteriormente, a empresa de *streaming* fez um grande investimento, tanto financeiro quanto criativo, permitindo, assim, uma relação não usual com a equipe de criação da série e uma forma de trabalho e de exibição da série diferente da usual. Esses elementos modificam profundamente de uma versão para outra da série, e isso se reflete na narrativa, como podemos observar nas afirmações de Willimon:

“Sabendo que tínhamos duas temporadas completas de antecedência, não senti a pressão de vender o final de cada episódio com precipitações superficiais ou táticas de choque para continuar voltando, a fim de aumentar a audiência semana a semana”, ele disse. “Espero que nossa versão de um momento de angústia contenha personagens sofisticados e atraentes e uma narrativa complexa” (THE NEW YORK TIMES, 2013)

Voltando ao desenvolvimento dos personagens, algo que se reflete nos personagens da versão US, apesar de citarmos até agora o personagem principal, é que todos têm diversas camadas, e, ao passar dos episódios, vamos conhecendo e nos aprofundando em suas questões pessoais, seus valores morais, desejos e vontades. O próprio desenvolvimento dos personagens, mesmo que pensados antecipadamente pelo criador da série, sofreu alterações. Em outra entrevista, Beau Willimon comenta sobre dois personagens que ganharam destaque durante as gravações da série e, com isso, foram necessárias alterações no roteiro e consecutivamente na narrativa.

Esses personagens são Peter Russo e Rachel Posner. Peter seria o correspondente ao personagem de Roger O'Neill da versão britânica da série, um personagem altamente manipulado por Francis, pois o líder da bancada sabe do vício de O'Neill em cocaína e o ameaça com provas de corrupção nas eleições do primeiro-ministro. Roger O'Neill é publicitário na trama. Chantageado, o personagem decide ajudar o protagonista no plano de ascensão ao cargo de primeiro-ministro, mas ao fazer isso é morto envenenado por Francis.

No *remake* da série, o personagem Peter Russo é um político, um promissor deputado do estado da Pensilvânia. Igualmente viciado em drogas e prostituição, o político também é manipulado pelo protagonista, Frank Underwood. Entre as versões, o personagem Peter tem diferentes camadas de complexidade, diferente do seu antecessor. Essa presença maior que a série deu a ele e, com isso, os desdobramentos que as suas ações trouxeram acabou criando a necessidade de mais espaço na narrativa e com um arco dramático maior do personagem na trama por escolha do seu criador:

Peter Russo sempre foi destinado a ser um personagem importante, e sempre pretendi que ele encontrasse sua morte por volta do episódio onze”, diz Willimon. “Originalmente, ele não estava concorrendo a governador, era um personagem totalmente diferente. Corey (Stoll que interpreta Russo) é um ator fenomenal. Quando vimos Corey e Kevin agindo no mesmo quadro, realmente saltou para fora da tela. Nós sabíamos que Corey estava indo muito bem, mas ele superou as expectativas que tínhamos para ele. Queria vê-lo na tela o máximo possível. Olhei para a história à frente e pensei comigo mesmo: 'Se eu mudar a história da candidatura a governador desse outro personagem que ainda nem escalamos e entregá-lo a Peter Russo, o que acontece?' Quando comecei a responder a essas perguntas para mim mesmo, o que vi foi que isso colocava Kevin e Corey muito mais na tela, e isso aprofundou seu relacionamento e suas complexidades. Isso fez a queda de Russo em desgraça muito mais poderosa. (THE NEW YORK TIMES, 2013)

Estas alterações feitas ao longo da produção são necessárias para criar esse envolvimento com o personagem. As diferentes camadas e a profundidade que a narrativa estabelece ao seu arco dramático faz com que o espectador se envolva com a sua trama particular, que pode acontecer separadamente do arco principal do protagonista, assim aconteceu com a outra personagem, Rachel Posner, uma prostituta que apareceria sem nome na série e seria uma figuração na trama, mas que segundo o criador da série:

Também teve um efeito cascata, como a personagem Rachel Posner se tornando muito mais ativa na primeira temporada. A personagem de Rachel Posner nos primeiros episódios não era nada mais do que uma prostituta. Ela nem tinha nome, e nunca tive a intenção de que aquela personagem voltasse. Quando comecei a explorar mais Peter Russo, pensei: 'Qual é a melhor maneira de realmente prendê-lo e dramatizar sua queda em desgraça?' Voltei para a prostituta que é um rosto que iríamos reconhecer e com o qual teríamos um pouco de história e comecei a desenvolvê-la. Rachel Brosnahan desempenhou o papel e foi uma verdadeira descoberta para nós. Ela acabou sendo fenomenal. Quanto mais demos a ela, mais interessados ficamos em ver para onde esse personagem iria. (THE NEW YORK TIMES, 2013)

Este “efeito cascata” que Beau Willimon se refere desempenha um papel importante durante toda a série e, com isso, em toda a narrativa é o nexos causal, uma lógica de eventos e ações que são encadeados pelos personagens. Quando a narrativa está bem estruturada e estabelece na história uma lógica de causalidade, cada ação substancial dos personagens desencadeia novas ações e assim por diante. O que vemos no final do episódio, da temporada ou da série são as resoluções dessas ações e eventos desencadeados.

Quando Beau Willimon experimenta e dá mais espaço aos personagens, ele interfere na narrativa como um todo, pois todas as ações dentro da narrativa são “uma só ação” (ARISTOTELES, Poét. 8. 1451a), assim, todas estão interligadas direta ou indiretamente. Por este motivo, desenvolver o arco do personagem Peter Russo, ou dar mais espaço para a personagem Rachel Posner traz novas alterações entre as versões e desdobra em outros caminhos.

Portanto, como vimos anteriormente nas diversas linhas e arcos narrativos que foram iniciados por Frank Underwood, pois com isso ele tem a causalidade a seu favor, vemos como qualquer alteração em um dos personagens, por mais irrelevante que possa parecer, é “movida ou retirada uma só das suas partes, também o todo se move” (*Ibid.*). Dessa forma, pudemos ver como os arcos dramáticos de ascensão do protagonista, como todos os fios narrativos, se encaminham para o final da segunda temporada, em que Beau Willimon já havia definido como o momento de conclusão da premissa inicial da série e conclusão do arco de ascensão do personagem Frank.

Por fim, trataremos da personagem Claire Underwood, que igualmente tem o mesmo peso para a série como seu marido Frank Underwood. Robin Wright, desde o início, tinha uma personagem importante. Como atriz, ela também precisaria ter essa “carga” dramática para que seu personagem não ficasse apagada ao lado de Kevin Spacey, algo que com o tempo foi se tornando acirrado entre os personagens quanto o protagonismo da série. Há uma disputa de poder e de controle da sua própria narrativa, chegando ao final da quinta temporada e toda a sexta temporada somente com Claire como protagonista.

No desenvolvimento da série, David Fincher tinha claramente o “tom” que a personagem teria e, ao escalar a atriz, ele pôde visualizar as relações entre a trama shakespeariana e a série estadunidense: “Já tínhamos Kevin Spacey em mente e precisávamos de uma Lady Macbeth formidável. Sempre fui pasmo por ela, e todos nós pensamos que ela seria notável.” (THE NEW YORK TIMES, 2014).

Possivelmente a personagem de Claire já na primeira temporada havia recebido um retorno positivo de público e crítica. Assim, na segunda temporada, Beau Willimon resolveu desenvolver mais a personagem, segundo ele em entrevista:

Se Claire Underwood (Robin Wright) é uma das razões pelas quais você gostou da 1ª temporada, você verá muito mais dela na 2ª temporada e aprenderá muito mais sobre ela. Há um núcleo no programa, ao qual você se apegua, mas você está procurando em cada episódio e em cada temporada maneiras de expandir e surpreender a si mesmo [Beau Willimon] e ao público. (THE STEUBEN COURIER ADVOCATE *apud* TV GUIDE, 2014, grifo nosso)

Assim, o desenvolvimento da personagem e os diferentes núcleos e arcos narrativos que ela desenvolve cria uma certa autonomia narrativa para ela, algo que cria um “o encadeamento geral consequente, criam um desenvolvimento progressivo de causa e efeito na história” (VAROTSIS, 2013, p. 161). É assim que a personagem é mais uma das alterações e modificações da versão britânica, pois o papel de Elizabeth, apesar de ter uma importância na relação com Francis, está sempre subordinado ao do marido. Somente no fim da série, no último episódio (T03E04), é que temos mais informações sobre a personagem, sobre seu plano de preservar o legado do marido planejando um atentado terrorista contra Francis com a ajuda de seu amante McCullough, chefe de segurança do casal, o que até aquele momento era desconhecido pelo espectador,.

Claire, diferente da versão anterior, tem seus próprios objetivos e, como uma personagem densa e multifacetada, tem em si diversas questões éticas e morais, tal qual Frank. Os objetivos e motivações de Claire foram ganhando forma com o tempo, o espectador é gradualmente envolvido com suas ações e acompanha o desdobrar dos eventos que a rodeia. Pois, para isso:

a empatia do público representa um tipo particular de relacionamento entre um espectador e um personagem. Para desenvolver tal relacionamento, seja com uma pessoa real ou um personagem fictício, requer tempo. Na verdade, leva tempo para um estranho (real ou fictício) se tornar um amigo. Este fato tem relevância imediata para o contador de histórias que deseja desenvolver empatia do público pelo personagem (CATTRYSSSE, 2017 p. 14)

Esta empatia foi desenvolvida ao passar dos episódios com os arcos e núcleos próprios da personagem. Comparativamente, podemos observar o percurso que igualmente Claire Underwood desenvolve para chegar ao posto de primeira mulher presidente dos EUA e como isso já dá ao *remake* de *House of Cards* uma nova possibilidade e um caminho próprio, distante

ocupasse a trama principal da narrativa. Mas, como pudemos ver, o desenvolvimento da personagem já era anterior aos problemas externos. Seguindo nossa pesquisa, a sexta temporada já estava estruturada e tinha o mesmo tom da temporada anterior, um confronto entre Claire e Frank:

Os coapresentadores Melissa James Gibson, Frank Pugliese e os cinco escritores do programa estavam reunidos em seu escritório em Nova York desde junho de 2017. Eles terminaram de escrever 9 episódios e delinearam 11 dos 13 no geral. Embora eles não tivessem descoberto como exatamente a batalha épica de poder entre Claire (Robin Wright) e Frank (Kevin Spacey) iria terminar, eles estavam perto. A cerca de 320 quilômetros de Baltimore, os dois primeiros episódios da temporada final foram filmados. Uma mulher poderosa era a líder do mundo livre, e embora fosse fictício, havia uma energia elevada no set por causa disso. (VULTURE, 2018)

O que aconteceu é que, devido aos problemas que envolviam o ator, a empresa Netflix agiu para contornar a situação, pois ela está inserida em uma lógica de mídia que a repercussão negativa das acusações acaba refletindo na empresa como um todo. Se voltarmos para os capítulos anteriores, nós comentamos como as séries estão inseridas em uma rede de consumo que é interligada em todos os seus conteúdos, assim, os fãs da série e os protestos contra o ator ganham uma proporção gigantesca. Então, da mesma forma que a série e consecutivamente a empresa ganham uma projeção mundial com a convergência das mídias, ela também pode ser alvo de represarias quando há um movimento que parte dos espectadores, que foi o caso (ver capítulo 3).

Os coprodutores prosseguem em demonstrar como a série seguiria se não houvesse esse problema externo:

A temporada de House of Cards escrita antes das revelações de Spacey girava em torno de Claire coagindo Frank a lhe dar o divórcio. Frank se retiraria para segundo plano enquanto lutava para manter o controle do Salão Oval com a ajuda de dois novos personagens, os Pastores, corretores de poder republicanos irmãos (interpretados por Greg Kinnear e Diane Lane) [...] com seu dinheiro e influência, os pastores controlariam a Casa Branca para Frank Underwood. Mas eles não podiam controlar Claire; a temporada teria colocado Frank contra Claire até o amargo fim. (*Ibid.*)

Esses desdobramentos, modificações e novos rumos dentro da narrativa exemplificam sua característica mutável, em que as linhas narrativas desenvolvidas para Claire durante as temporadas “demonstra a força da estrutura em definir a duração dramática como o tempo que se gasta para alcançar ou deixar de alcançar um objetivo” (BORDWELL, 2005, p. 280).

Para isso, chamamos atenção a dois momentos desse arco de ascensão de Claire. O primeiro foi na terceira temporada (T03E10), apesar de vários projetos de leis e a posição de CEO na ONG, Claire efetivamente vivia à sombra do marido, um político audacioso e obstinado, em que os desejos de Frank sempre foram os desejos do casal. Entretanto, ao passo que Claire passa a ganhar destaque politicamente, como segunda-dama ou quando ela se torna efetivamente embaixadora estadunidense na ONU, ela tem realmente uma posição de destaque e passa a ter desejos próprios, mas o conflito estabelecido entre Claire, Frank e o presidente russo, Petrov, faz com que fique claro que os desejos e objetivos de Frank são maiores que de Claire, e suas prioridades ficam em segundo plano.

Com isso, ela deixa o cargo e é “obrigada” a voltar a ser coadjuvante na carreira de Frank. Neste episódio vemos o “racha” da relação dos dois personagens. Apesar dos casos extraconjugais, abortos e várias concessões de ambos, o casal sempre esteve junto. Isso é algo que na versão anterior também era muito visível, tanto Francis quanto Elizabeth tinham uma relação aberta, tanto que partiu da própria esposa o envolvimento sexual com a jornalista Mattie Storin por Francis Urquhart.

Na versão *US*, o criador comenta sobre a relação do casal:

Revista TV Guide: Como você descreveria a relação entre Frank e Claire?

Willimon: Estamos tentando fazer algo muito radical, que é dramatizar um casamento bem-sucedido. A razão de seu casamento ter sucesso é porque eles fazem suas próprias regras. Não é convencional, não é ortodoxo, mas funciona para eles. (THE STEUBEN COURIER ADVOCATE *apud* TV GUIDE, 2014)

O que vemos nesse episódio que pontuamos da terceira temporada foi uma divisão entre as duas forças narrativas, os dois “agentes” que desencadeiam as ações e eventos da trama. Nesse ponto, Claire passa a buscar com seus próprios objetivo e interesses como personagem. O que havia até então, e que acontece em diversos momentos da trama, é que os interesses de Claire e Frank passam a ser em determinados momentos os interesses de ambos, e nisso eles se aliam e convergem suas forças. Fora isso, eles têm motivações individuais e se confrontam quando estão em lados opostos.

Em outro episódio (T4E13), vemos a primeira quebra da quarta parede por Claire. Ela passa a “entrar no jogo”, criando uma instabilidade pública estimulada pelo que eles chamam de “guerra ao terror”. Cruzar essa fronteira a iguala a Frank, não em peso na narrativa, mas em consciência da existência da narrativa. Se na primeira vez que Frank quebra a quarta parede (T01E01), ele está tendo uma atitude moralmente questionável, Claire tem a mesma inserção,

criando “o grau de reconhecimento, pela narração, de sua veiculação ao espectador” (BORDWELL, 2005, p. 278). Isso é algo que não acontece na versão anterior, Elizabeth nunca interage com o espectador, somente Frank, mas essa possibilidade é incorporada ao *remake*.

Mais uma conclusão que podemos chegar é a diferença entre as versões quanto ao desenvolvimento dos personagens. Eles são multifacetados, e a narrativa consegue ao longo da trama exibir as mais variadas camadas dos desejos, motivações e valores morais dos personagens, em que muitos deles foram ganhando espaço ao longo da produção, mesmo que a série estivesse “fechada” com duas temporadas sendo desenvolvidas. A narrativa tem essa característica mutável que permite alterações em sua trama, mas ciente que essas alterações desencadeiam novas ações e eventos, pois pertencem a uma só estrutura. Assim, a versão estadunidense teve um tempo discursivo maior que sua versão anterior e pôde desenvolver mais os personagens, como também incluir muitos outros em sua história.

5.3.5. Ambientação cultural em *House of Cards*

O último item que iremos analisar neste estudo de caso consiste na ambientação cultural. Neste item iremos analisá-la por duas perspectivas: a primeira consiste no deslocamento geográfico e cronológico, em que vemos o *remake* sendo feito em outro país, anos após sua primeira versão; a outra perspectiva que iremos analisar é a de local quanto ao armazenamento e disponibilidade, e nisso a Netflix propõe a descentralização quanto à transmissão de seus conteúdos, mudando a lógica dos canais de televisão e rompendo as barreiras geográficas de exibição e consecutivamente influenciando no *remake* da série.

A instância espaço-tempo é uma das primeiras alterações presentes em um *remake*, dado ao deslocamento da nova produção, o cenário se atualiza. Durante a narrativa, toda a história acontece em um espaço e tempo, na trama somos inseridos no local e no tempo em que a narrativa conta essa história. Quando vemos um *remake*, apesar de se reinserir a história, a estrutura se altera, se atualiza para um novo local e tempo.

Isso é mais visível em *remakes* transnacionais e transculturais pela própria condição de adaptação cultural e pela mudança geográfica necessária. Tais alterações modificam sua estrutura e, com isso, desencadeiam alterações na própria narrativa, incorporando novos hábitos, valores e costumes. Por este motivo a importância da localização e da ambientação

cultural na análise do *remake*, pois ele complementa o conjunto de tópicos que propomos neste estudo de caso. Assim, todos eles estão inseridos em um cenário, em um local, e representam internamente a cultura daquele local. Como já dissemos em outro capítulo, o uso do *remake* visa readaptar questões culturais e nacionais em uma nova versão (ver capítulo 3).

A principal característica do *remake* de *House of Cards*, quanto às transposições culturais e nacionais, vem da alteração entre Londres de 1990 e Washington de 2013, ou entre a Inglaterra e os Estados Unidos da América, mas em uma esfera maior, a alteração vem da mudança entre o parlamentarismo britânico e o presidencialismo estadunidense. Como dissemos anteriormente, essas transposições influenciaram na premissa e no conceito da série, pois essas alterações criaram novos arcos narrativos para o protagonista alcançar seu objetivo. A proximidade entre o sistema político estadunidense que é retratada na série evidencia que “esse tipo de *remake* mostra que se pode presumir a existência de uma relação entre a cultura e a sociedade em que ela ocorre” (MILLS, 2012, p. 133).

Mas, apesar dessa representação e adaptação cultural, alguns teóricos sobre política estadunidense alertam quanto a modificações presentes na série que não condizem com a realidade política estadunidense, segundo o artigo ‘*House of Cards*’ is the worst show about American politics. Ever. A série tem grandes modificações em sua narrativa que não condizem com o sistema político estadunidense. Cabe ressaltar que a série é uma obra de ficção e, como tal, não há o compromisso com a verossimilhança, “mas ‘*House of Cards*’ parece ir além de exagerar na rotina. Ele retrata agressivamente as coisas como elas não são” (THE WASHINGTON POST, 2015). Esse retrato, como apresentamos acima nos tópicos anteriores, foi usado por alguns países para generalizar e banalizar o que seria o exemplo de como é a política estadunidense e ocidental.

Apesar dos diversos contrassensos que o artigo pontua na representação política na série, o que nos chama a atenção é como a história cria um “*pastiche*”, uma forma de hibridizar diversas características, ou “uma canibalização de todos os estilos do passado, o jogo aleatório de alusão estilística” (HUTCHEON, 1988 p. 26). Neste, chamamos a atenção para duas instâncias. Ao nosso ver, este *pastiche* vem não para buscar uma representação fiel da política estadunidense, mas sim para “universalizar” a trama de modo geral, colocando nela diversas características culturais e políticas que são assimiladas por diversos países.

Apesar da série se passar nos EUA e supostamente se adequar à cultura local estadunidense, a Netflix já a produziu com o intuito de a disponibilizar para vários países por

streaming, tornando-a global. Essa disparidade entre o local e o global também é expressa como "televisão globalmente local" (JENSEN, 2007, p. 27).

Seguindo este conceito, podemos voltar à ideia de dimensão cultural, pois a série adapta as características culturais e nacionais do país, no caso os EUA, se tornando local. Porém, ao mesmo tempo, dá a narrativa um discurso textual global, pois na sua estrutura narrativa, premissa, conceito e motivações dos personagens, há diversas características deste “amalgama” da essência humana. Além disso, sua trama trata de questões “universais” que, independentemente do prisma local, se expressam na maioria das nações e culturas, seja por jogos políticos ou nas relações pessoais.

Quando fazemos tais considerações entre o local e o global que a série retrata, nos vem em mente a proposta da Netflix em disponibilizar a série mundialmente, para vários países com culturas variadas. Esta disponibilidade nos leva a seguir nas considerações a respeito do local e global, pois podemos analisar nosso outro ponto de vista sobre as análises de localização, que é o armazenamento e transmissão.

Diante disso, colocamos algumas considerações teóricas que fundamentam nossa proposta de demonstrar como cada versão de *House of Cards* reflete o período das produções televisivas, e como cada “*House*” abriga uma fase diferente da televisão, entre a era das redes e a era da pós-redes.

Para isso, trazemos duas contribuições que julgamos pertinentes a esse respeito: dois artigos escritos por Amanda Lotz e Jason Mittell de 2015 para o site *theconversation*, uma plataforma online de produção científica. Intitulados *Why 2015 was the year that changed TV forever* (2015) e *Why has TV storytelling become so complex?* (2015), respectivamente, as duas publicações tratam de questões que julgamos pertinentes para a conclusão deste estudo de caso.

Amanda Lotz inicia o artigo sob a afirmação “o fim da televisão”, algo que é presente em todas as grandes transformações tecnológicas, estamos sempre na eminência de algum fim. A autora comenta como estamos todos passando por transformações da forma como consumimos televisão e aponta a queda nas assinaturas das televisões a cabo (VARIETY, 2015), e como as emissões estão se adaptando e ofertando pacotes de assinatura mais “*slim*”, priorizando os canais de maior interesse de acordo com os gostos dos seus usuários e com custo menor. Tal tática já demonstra as mudanças dos planos de negócios em se adaptar às necessidades e interesses dos seus usuários e não os impor, como era antes, com as grades de programação, característica da TV II, período das redes.

Algo que também é pontuado pela autora é que há uma queda no número de assinatura, o que poderia parecer um sinal de perda de audiência nos produtos televisivos, “mas os espectadores estão realmente assistindo mais TV do que nunca. Eles estão simplesmente mudando para opções sob demanda de operadoras de cabo e serviços de banda larga.” (LOTZ, 2015, p. 02). Isso demonstra como as narrativas televisivas seriadas ainda são produto de grande apelo aos espectadores.

Desta forma, Lotz argumenta que a TV não está em disputa com a internet ou ameaçada de “morte” por ela, mas sim busca cada vez mais assimilar suas características e as incorporar à sua linguagem, pois “ao contrário do que as manchetes costumam sugerir, a Internet - ou melhor, a distribuição de banda larga - não chegou a matar a televisão. Em vez disso, está a melhorando radicalmente.” (*Ibid.* p, 01). A autora lembra que mesmo a Netflix mudando a cadeia de produção e exibição de séries e conteúdos televisivos, ela ainda paga altas taxas de direitos de exibição aos canais para exibir seus conteúdos através da plataforma para públicos que canais talvez não chegassem de maneira tão pulverizada.

Então, ao invés de inimigos em alguns pontos, a Netflix é uma fonte de receita importante para os canais de televisão, mas essas relações não são tão harmônicas, já que estamos falando de faturamentos na casa dos bilhões. Conseqüentemente, os canais também iniciaram seus processos de prestação de *streamings* a seus assinantes, alguns ainda com anúncios comerciais, como no caso da CBS com o *All Access*, como comenta Amanda Lotz.

A autora ainda observa as mudanças tecnológicas e os desdobramentos destas mudanças:

Às vezes, a chegada de novas tecnologias de distribuição introduz apenas mudanças moderadas, como quando a indústria da música passou de discos para cassetes. Outras vezes, as novas tecnologias de distribuição exigem uma reconfiguração radical dos modelos de negócios e alteram completamente a experiência do usuário de um meio. É isso que está acontecendo agora na televisão. (LOTZ, 2015, p. 02)

E, para concluir suas previsões, Amanda Lotz compartilha das informações prestadas na conferência anual da Apple, em que Tim Cook, CEO da empresa, afirma: "futuro da TV são os aplicativos" (THE WALL STREET JOURNAL, 2015). Assim, demonstra como a televisão está se “hibridando” cada vez mais com a tecnologia e com os aparatos tecnológicos.

Por sua vez, Jason Mittell argumenta como a complexidade está cada vez mais marcando as produções de séries televisivas dos últimos tempos. O autor destaca a “paleta” de histórias

que o espectador tem acesso nos canais de televisão, e como ela explora diversos níveis de complexificação:

Podemos ver o uso pesado da serialização em outros dramas (*The Good Wife* e *Fargo*) e comédias (*Girls* e *New Girl*). E algumas séries usaram dispositivos narrativos autoconscientes, como prazos duplos (*True Detective*), narração de voz (*Jane the Virgin*) e endereço direto do espectador (*House of Cards*). (MITTELL, 2015, p. 03)

O autor ainda argumenta sobre as mudanças das estruturas narrativas e estilísticas presentes nas séries de televisão, mas diverge em dizer que, além de alterações “novelísticas” e “cinematográficas”, as mudanças que ele nomeia são da “TV complexa” como um todo, abrindo, assim, o questionamento sobre seu próprio livro “por que a televisão americana adotou subitamente uma narrativa complexa nos últimos anos?” (*Ibid.* p. 03).

Jason passa a debater sobre, segundo ele, as características que marcam as mudanças narrativas para a complexidade que vemos hoje em franca ascensão. E nelas podemos observar uma forte inclinação dos objetivos da Netflix em suas produções, mais especificamente o *remake* de *House of Cards*.

Ele ressalta a difusão do público em meados dos anos 1990, e como a televisão passou a produzir séries para nichos, em vez de grandes produções que visavam atingir uma totalidade dos espectadores. Segundo o autor, “o efeito dessa mudança foi tornar a televisão complexa como uma estratégia de negócios desejável. Não é mais a proposta arriscada para a maior parte do século XX.” (MITTELL, 2015, p. 01). Isso é algo que a Netflix assimilou com seu catálogo, direcionado as preferências dos assinantes e propostas de produções diversas que visam atingir diferentes públicos, mas no seu caso em nível global.

Outro ponto que o autor coloca é que “no século 20, revisar um programa significava confiar em reprises quase aleatórias ou ser experiente o suficiente para gravar o programa no seu videocassete” (*Ibid.* p. 02). Mais uma vez, a Netflix entende a demanda dos seus usuários e cria uma plataforma que pode ser revisitada diversas vezes, permitindo uma nova forma de relação entre os espectadores e a narrativa, pois “pense em exemplos como *Lost*, *Arrested Development* e *Game of Thrones*. Tais séries abraçam a complexidade a ponto de quase exigirem múltiplas visualizações simplesmente para serem entendidas.” (*Ibid.* p. 03).

Por último, parafraseamos as palavras de Jason Mittell quando o autor diz que:

o sucesso da ~~televisão complexa~~ [Netflix] levou a mudanças na forma como o meio conceitua os personagens, abraça o melodrama, reestrutura a autoria e se envolve com outras mídias. Mas esses são tópicos mais amplos para outro capítulo - ou, como a televisão

frequentemente promete, continua... (MITTELL, 2015, p. 04, grifo nosso)

Seguiremos para as considerações finais desta dissertação cientes de que não há como concluir algo tão complexo e abrangente como os estudos de narrativa, *remakes* e principalmente das pesquisas sobre narrativas seriadas televisivas, mas podemos confirmar alguns pontos que ficaram mais bem definidos durante os capítulos desta dissertação.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que buscamos apresentar ao longo desta dissertação foi como os *remakes* transculturais e transnacionais são dotados de aspectos pertinentes à análise acadêmica, seja pelo seu processo de criação e relação com a cinematografia como também pela possibilidade de análise narratológica de sua estrutura narrativa, além dos processos de reescrita da história em novas produções, graças ao seu processo intertextual e hipertextual, uma instância do Palimpsesto discursivo textual.

Nossa análise criou paralelos ao gênero do *remake*, sua proximidade com o cinema, mas também suas especificidades dadas à mídia e seu formato televisivo. Entre as especificidades citadas, podemos ressaltar como os *remakes* de forma geral são reinserções de sucessos anteriores que são refeitos com o intuito de atualizar a história anterior, sendo um apelo afetivo ao público que anteriormente acompanhou a série e que, ao mesmo tempo, pode dialogar com novos públicos e espectadores, uma aposta dos canais de televisão em um produto já conhecido com grande potencial de sucesso.

Essas reinserções podem ser em nível local, de um mesmo país onde o deslocamento é temporal, uma produção antiga passa a ser refeita anos após o encerramento de suas atividades. Mas podemos ter o *remake* transcultural e transnacional, que além dos deslocamentos temporais e geográficos, necessita igualmente de adaptações culturais e linguísticas, como idioma e símbolos culturais adaptados à cultura do *remake*.

Nesse tipo de *remake*, as possibilidades de mudanças são diversas, desde alterações em sua estrutura narrativa, como eventos, ações e personagens podem ser inseridos ou retirados, como também cenas e histórias podem ser adequadas a culturas mais conservadoras ou mais progressistas. Isso demonstra como as séries de televisão são produtos culturais que têm grande influência sobre a sociedade, sendo necessária uma atenção maior quanto às modificações entre os *remakes* e como isso demonstra os valores morais do país do *remake*.

Nosso entendimento também se baseou na busca por estabelecer o *remake* em diferentes graus de referência ao seu anterior, sendo, em alguns casos, uma referência maior, na qual é possível ver a presença de um *remake* de uma produção anterior. No entanto, também pontuamos alguns exemplos de como *remakes* podem ser “disfarçados” e, com isso, apagar a existência anterior de outra produção pregressa.

Outro ponto que os *remakes* são passíveis de diversas análises são seus processos referenciais, como um formato, gênero e premissa influenciam diversas produções locais e

globais. Expressamos como diversas séries definiram tendências temáticas para as demais produções seguintes, o que definimos como uma forma de *remake*, pois reinserem diversas estruturas de uma produção para outra.

Com isso, realizamos a revisão bibliográfica estabelecendo o escopo dos teóricos, teorias e conceitos que apresentam os diferentes processos textuais presentes em *remakes*, assim como suas transposições e modificações nas diferentes camadas da história e da estrutura narrativa presentes nas séries de televisão.

Esse caráter adaptativo dos *remakes* transculturais e transnacionais demonstra como empresas como a Netflix cria produções que se inserem em instâncias globais e locais, em que “o universal é o local sem paredes. É a coisa autêntica que se vê de todos os lados, e isso vale em toda parte” (TORGA, 2001, p. 147). Assim, produções como a série *House of Cards* são um exemplo pertinente destes processos adaptativos das narrativas, que mesclam o local e o global em suas histórias, daí a escolha desta série como estudo norteador desta dissertação.

O processo que se hibridiza e torna a narrativa global, mas sem perder suas particularidades locais, só é possível graças à convergência das mídias, em que as séries expandem suas produções a diversos suportes e mídias sociais, digitais ou não, possibilitando ao espectador uma experiência individual e particular das séries que ele é fã. Esta experiência é mediada pelo interesse em consumir mais sobre a série que ele acompanha, seja em comunidades *online*, fóruns de debate, redes sociais digitais, materiais impressos e demais mídias e suportes em que a narrativa da série se expanda. Todos esses produtos estão integrados a uma mídia 360° na qual a série está inserida, portanto, todas as produções que buscam ser globais precisam estar inseridas nas mais diversas mídias de entretenimento dos seus espectadores como forma de manter o interesse e estimular o engajamento pela série além da transmissão dos episódios.

Mas para esse entendimento que estabelecemos ao longo dos capítulos iniciais desta dissertação, nossa atenção se voltou para às coproduções entre os britânicos e os estadunidenses. O intuito dessa contextualização histórica das produções seriadas televisivas e da própria estruturação e fortalecimento das redes de televisão dos dois países visou criar os paralelos que, nas análises posteriores, exemplificariam como a evolução das séries de televisão são perceptíveis através do *remake*, em que em cada versão vemos como era o processo de criação e produção das narrativas televisivas de cada época, e como ela vem se transformando e incorporando novos elementos em suas produções. Esses elementos podem ser técnicos, com novos equipamentos mais leves e compactos, permitindo novos movimentos de câmera,

grafismos e efeitos visuais, ou por mudanças tecnológicas, como novas formas de transmissão e acesso por parte dos espectadores. Com isso, a Netflix tem uma proposta nova nesse quesito, o que influenciou nas relações entre os espectadores e as séries de televisão. Por fim, há a questão social, pois as séries passam a se comunicar cada vez mais com seus espectadores e representar em suas tramas as demandas e necessidades da sociedade atual.

Não é à toa que propomos analisar a série *House of Cards*, pois ela permite essas análises em todos estes elementos: técnicos, tecnológicos e sociais. A forma como todos eles estão expressos em sua narrativa demonstra como a estrutura narrativa das séries contemporâneas estão hibridando diversos elementos externos à própria mídiaprópria mídia, criando uma organização cada vez mais complexa com instâncias de dados coletados (*big data*), hábitos de consumo de mídia dos espectadores, demandas morais da sociedade, assim como novos usos da tecnologia de transmissão de conteúdos digitais (*streaming, binge-watching*).

Isso parecia inimaginável quando a BBC produziu a primeira versão de *House of Cards*. Baseando-se na obra literária de Michael Dobbs, o canal buscou seguir uma tendência de adaptações literárias em minisséries antológicas para o programa *Masterpiece Theatre*, mas a premissa da série e a relevância do momento em que ela foi ao ar, uma referência direta ao “Thatcherismo”, fez com que a trama inicial de apenas 4 episódios se modificasse e ganhasse uma trilogia com 12 episódios ao total.

Dotada de diversos prêmios e indicações ao elenco e à equipe, a série britânica fez igualmente sucesso no público estadunidense, sendo uma referência de cultura elitista e do contraste cultural no canal público PBS. Não é ao acaso que a série dos anos 1990 demonstra a mudança no plano de negócio da BBC, uma mudança de sua proposta que passa a ser mais comercial e menos pedagógica nas produções seriadas televisivas.

Desta forma, a incorporação de novos equipamentos, como as câmeras *Betacam*, propõe uma mudança estilística que irá influenciar nas novas produções do canal daquele ponto em diante. Este ponto demonstra como as mudanças narrativas das séries acompanham mudanças tecnológicas, técnicas e sociais. A fragmentação do público, um efeito dos canais a cabo e por satélite, definiu significativamente a necessidade de se criar novas produções seriadas televisivas com estilística diferenciada e mais atrativa ao público, com temáticas contemporâneas e cosmopolitas. Isso é devido à grande oferta de produções entre as redes, além da expansão das operações das grandes redes de televisão em diversos países.

Nosso objetivo nesta dissertação é apresentar o *remake* de *House of Cards* como um processo de transposições transculturais e transnacionais de uma produção narrativa televisiva

inserida em uma convergência de mídia, que dá as narrativas televisivas um âmbito global de transmissão e consumo pelos espectadores.

A produção da série pela Netflix apresenta uma proposta diferenciada da empresa de *streaming* em descentralizar a transmissão de seus conteúdos em uma plataforma digital disponível mundialmente, através de dispositivos com acesso à internet. Essas ações contextualizam a mudança dos períodos da história televisiva entre a “era das redes” e a “era pós-redes”.

Enquanto antes os canais de televisão condicionavam seus espectadores a horários e dias determinados pela programação, hoje os espectadores podem escolher quando, onde e por quanto tempo querem consumir seus conteúdos televisivos, além de uma gama maior de produções seriadas disponíveis para o espectador. Nesse momento, as grandes redes saem de plano e os canais e empresas se inserem em uma dinâmica de acessibilidade de suas produções com seus assinantes, que possuem agora uma autonomia maior.

Nesses conteúdos presentes na era pós-redes, as narrativas complexas são evidentes, não sendo uma condição somente deste período da história das séries, pois sempre houve, em maior ou menor grau, complexidade nas séries em toda a história das produções televisivas. O que temos agora é um aprofundamento das características multifacetadas dos personagens da trama.

Mais uma vez, a série que escolhemos como estudo de caso se destaca ao criar um paralelo com sua versão anterior, pois demonstra como os personagens são profundamente desenvolvidos em arcos dramáticos longos, já que na primeira versão não havia esse tempo discursivo para tal desenvolvimento. O *remake* estadunidense da série *House of Cards* é um caso de diversas modificações da forma usual de criação, desenvolvimento e interação com a série.

Desde seu desenvolvimento, todos os envolvidos em diferentes níveis de sua criação, seja entre a equipe, com David Fincher e Beau Willimon, seus atores principais, Robin Wright e Kevin Spacey, e seu CEO Ted Sarandos, estavam cientes das mudanças presentes na série e a proposta de diferenciar as produções da empresa Netflix.

A série ganha um tom cinematográfico ao ser pensada como um “filme de 13 horas”, pois toda a temporada é disponível ao mesmo tempo, o que permitiu aos seus criadores a possibilidade de criar uma narrativa fluída e contínua, diferente da versão anterior, em que os episódios eram exibidos semanalmente e com intervalos comerciais durante sua transmissão.

O exemplo de *House of Cards*, por mais uma vez, demonstra a mudança intrínseca em sua estrutura narrativa, a forma como ela foi desenvolvida não difere só de sua versão anterior,

mas se destaca da maioria das produções de séries de televisão de forma geral. A liberdade criativa que a empresa MCR, produtora da série, e a Netflix mostra outra mudança da proposta de relação entre o canal e sua produtora. A equipe de produção teve total autonomia criativa para desenvolver a série que pôde acontecer antes mesmo de se começar a produzir os episódios, todos os 13 roteiros da primeira temporada já estavam prontos antes mesmo das gravações.

Mas como pudemos observar no estudo de caso desta dissertação, a mutabilidade da estrutura narrativa ainda permitiu mudanças durante a produção dos episódios, o que aconteceu com diversos personagens secundários, como também com o casal principal.

Tanto Frank Underwood quanto Claire Underwood estão inseridos em uma complexa trama com diversos fios narrativos criada para dar aos personagens diversas camadas, com ambiguidade de valores morais, desejos e motivações diversas. Estes e outros personagens desencadeiam eventos e ações, estruturando uma narrativa na qual o espectador participa, acompanhando as imprevisibilidades das reações dos personagens em suas relações representadas na série.

As ações dos personagens movimentam a trama como um todo, isso é uma característica das narrativas complexas. Sua criação em uma plataforma de *streaming* permite à série uma projeção global, tornando-a uma narrativa com características locais, como a cultura estadunidense, mas ao mesmo tempo possui uma premissa global, pois retrata um “*pastiche*” de questões humanas presentes na sociedade como um todo.

Essa dimensão cultural presente na série dialoga com diversos públicos graças à sua transmissão por *streaming* na plataforma da Netflix. Isto também é uma característica das narrativas complexas inseridas no período pós-redes, em que a expansão da narrativa permite à indústria do entretenimento uma hibridização cultural dos conteúdos (LOTZ, 2007). Assim, os espectadores inseridos neste processo midiático digital, em que “a maioria dos espectadores aproveita as oportunidades que as novas tecnologias e práticas industriais disponibilizam” (LOTZ, 2007, p. 19), estão consumindo a narrativa de *House of Cards* em uma escala global. Esse processo foi muito diferente da sua versão anterior, que existiu em um período das redes, em que os canais eram a única fonte de exibição das narrativas seriadas televisivas.

Para pesquisas futuras, podemos ainda desdobrar os estudos por nós iniciados quanto aos contextos políticos e sociais do *remake* da série. A sua audiência e recepção podem ser um campo interessante para pesquisas futuras, além do contraste de diversos países onde a série foi exibida e como o público assimilou as transposições presentes na série, ainda mais com aqueles

que puderam ver a primeira versão e seu *remake* posterior, como as características da natureza humana foram percebidas por públicos heterogêneos.

Assim, poderíamos ver como as versões da série têm interações e interpretações diversas quanto ao público que as assiste, mas isso é algo para pesquisas futuras que podemos, de alguma forma, contribuir com esta dissertação, na qual o *remake* é o foco de pesquisa e demonstra como as reinscrições de séries narrativas permitem diversos e complexos processos de criação em sua produção.

Por fim, gostaríamos de tecer algumas considerações quanto ao futuro das produções televisivas, em que o próprio entendimento de produções televisivas irá cada vez mais estar em pauta das discussões: o que é a televisão? O aparelho? O formato? O gênero? Seus conteúdos? Acreditamos que cada vez mais as mídias se converteram em processos digitais, não para uma canibalização entre as plataformas ou “mídias tradicionais”, mas sim em um processo de adaptação e modificação de seus conteúdos, nos quais as narrativas seriadas televisivas ainda serão uma forte aposta dos canais, mas as possibilidades digitais também estarão presentes para dar ao espectador uma maior liberdade de interação e entretenimento.

Portanto, novas séries surgirão e outras tantas voltarão a existir em *remakes*, em que alterações da estrutura narrativa da mesma permitirão que, ao mesmo tempo, o espectador tenha uma proximidade afetiva com a produção anterior, na qual ele terá uma sensação nostálgica da série, mediada por novas possibilidades narrativas, uma vez chanceladas por novas interações digitais com as plataformas de *streamings* tais como: Netflix, Amazon Prime Video, Globoplay, Apple TV+ e Disney+. E essas empresas só estão começando.

REFERÊNCIAS

- ALLRATH, Gaby; GYMNICH, Marion; SURKAMP, Carola. Introduction: Towards a narratology of TV series. *In: Narrative strategies in television series*. Palgrave Macmillan, London, 2005. p. 1-43.
- BAFTA. **Michael Tuchner**. Disponível em: <http://www.bafta.org/heritage/in-memory-of/michael-tuchner>. Acesso em: 02 de Março de 2018.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Estética da criação verbal: Os gêneros do discurso**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich; SANDLER, Sergeiy. **Bakhtin on Shakespeare: Excerpt from “Additions and Changes to Rabelais”**. PMLA, v. 129, n. 3, p. 522-537, 2014.
- BARTHES, R.; ECO, U.; TODOROV, T. *et al.* **Análisis estructural del relato**. México: Ediciones Coyoacán, 1998.
- BAZIN, André. **Qu'est-ce que c'est le cinéma**. Paris: Editions du Cerf, 1990.
- BBC. **House Of Cards**. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/1F1TT8ng10xQn3fTrdgy2RM/house-of-cards-trilogy>. Acesso em: 02 de Março de 2018.
- BENJAMIN, Walter *et al.* Narrativa e cura. **Jornal de Psicanálise**. São Paulo, v. 35, n. 64/65, p. 115-116, 2002.
- BLANCHARD, Simon, ‘The Wrong Type Of Television: New Labour, British Broadcasting And The Rise And Fall Of An Exports Problem’. *In: Sylvia Harvey (org.), Trading Culture: Global Traffic And Local Cultures In Film and Television Eastleigh*. UK: John Libbey Publishing, 2006, pp. 33-46.
- BORDWELL, David. **O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. Teoria contemporânea do cinema**, v. 2, p. 277-301, 2005.
- BRAUDY, Leo. **Play it again, Sam: Retakes on remakes**. Univ of California Press, 1998.
- CASCAJOSA, Concepcion. **El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood**. Universidad de Sevilla, 2006.
- CATTRYSSE, P. Cultural dimensions and an intercultural study of screenwriting. *In: BRENES, Carmen Sofia; CATTRYSSE, Patrick; McCEIGH, Margaret (org.) Transcultural screenwriting: Telling stories for a global world*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 8 – 27, 2017.
- CBS NEWS. **WGA Awards 2014: "Captain Phillips," "Her" win top honors**. 03 de fev de 2014. Disponível em: <https://www.cbsnews.com/news/wga-awards-2014-captain-phillips-her-win-top-honors/>. Acesso em: 15 de Julho de 2019.

CHAMPOUX, Joseph E. **Film remakes as a comparative view of time.** Education Media International, v. 36, n. 3, p. 210-217, 1999.

CHATMAN, Seymour Benjamin. **Coming to terms: The rhetoric of narrative in fiction and film.** Cornell University Press, 1990.

CHATMAN, Seymour. **Story and discourse: Narrative structure in fiction and film.** Ithaca, NY: Cornell University, 1978.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro.** Rocco, 1998.

COOKE, Lez. **Style in British television drama.** Springer, 2013.

CRISELL, Andrew. **An introductory history of British broadcasting.** Psychology Press, 2002.

DAS NEVES, Sheron Helena Martins. **'Running a brothel from inside a monastery': drama co-productions at the BBC and the trade relationship with America from the 1970s to the 1990s.** 2013. Tese de Doutorado. Birkbeck, University of London.

DAVIES, A. DOBBS, M (Roteirista); SEED, P (Diretor). *In:* Riddington, K (Producer), House of Cards. 1990.

DE MORAES, Lisa. **Score one for old media: Dems' debate is the night's hit, while webby'Quarterlife's shows none.** 2008.

DMU. Disponível em: <https://dmuheritage.our.dmu.ac.uk/wp-content/uploads/sites/22/2016/07/AD-house-of-cards.jpg>. Acesso em: 15 de Julho de 2019.

DOBBS, M. **House of Cards.** Tradução de: Luis Reyes Gil. São Paulo: Benvirá, 2014.

DRUXMAN, Michael B. **Make it again, Sam: a survey of movie remakes.** AS Barnes, 1975.

DWYER, Tim. **Media convergence.** McGraw-Hill Education (UK), 2010.

EBERWEIN, Robert. Remakes and cultural studies. *In:* _____. **Play it again, Sam: retakes on remakes,** p. 15-33, 1998.

ECO, Umberto. **Limits of Interpretation (Advances in Semiotics).** Indiana University Press, 1994.

ELBERSE, Anita. **MRC's House of Cards.** 2014.

EMMYS. **Awards & Nominations.** Disponível em: <https://www.emmys.com/shows/house-cards#awards>. Acesso em: 17 de Novembro de 2019.

EPSTEIN, A. **Crafty screenwriting: Writing movies that get made.** New York: Henry Holt and Company, 2002.

ERMANN, M. David. **The operative goals of corporate philanthropy: Contributions to the public broadcasting service, 1972-1976.** *Social Problems*, v. 25, n. 5, p. 504-514, 1978.
FAGERJORD, Anders; STORSUL, Tanja. **Questioning convergence.** 2007.

FORBES. **'Friends' May Return On HBO Max—But It Will Come At A Price.** 13 de nov de 2019. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/maddieberg/2019/11/13/friends-may-return-on-hbo-maxbut-it-will-come-at-a-price/#25efc6927bf3>. Acesso em: 03 de Fevereiro de 2020.

FORREST, Jennifer; KOOS, Leonard R. Reviewing remakes: An introduction. *In: _____*. **Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice**, p. 1-36, 2002.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance.** 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Globo, 2005.

GARCÍA AVIS, Isadora *et al.* **La «glocalización» como rasgo definitorio del remake transcultural en televisión.** 2017.

GAUDREAUT, André & JOST, François. **A narrativa cinematográfica.** Brasília: Editora UNB, 2005.

GENETTE, Gérard. **Narrative discourse.** Ithaca, NY: Cornell UP, 1980.

GENETTE, Gérard. Palimpsestos: a literatura de segunda mão. Tradução de: Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. *In: Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas.* Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2006.

GENETTE, Gérard. **Palimpsests: literature in the second degree.** Tradução de: Channa Newman; Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

GENETTE, Gérard; MANZANO, Carlos. **Metalepsis: De la figura a la ficción.** Reverso, 2006.

GENETTE, Gérard; PRIETO, Celia Fernández. **Palimpsestos.** Madrid: Taurus, 1989.

GIDDINGS, Robert; SELBY, Keith. **The Classic Serial on Television and Radio.** Springer, 2001.

GIL, Steven. **Science Wars Through the Stargate: Explorations of Science and Society in Stargate SG-1.** Rowman & Littlefield, 2015.

GUINNESS WORLD RECORDS. **Longest running TV soap opera.** Disponível em: https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/longest-running-tv-soap-opera?fb_comment_id=701603016614407_1438012719640096/. Acesso em: 27 de Julho de 2019.

GUINNESS WORLD RECORDS. **Most Adapted Novela.** Disponível em: <https://www.guinnessworldrecords.com.br/search/applicationrecordsearch?term=Yo+soy+Betty%2C+la+fea&contentType=record>. Acesso em: 04 de Abril de 2019.

GUZ, Savannah Schroll. **Stephen King: A Literary Companion**. 2011.

HALVEY, Martin J.; KEANE, Mark T. Exploring social dynamics in online media sharing. *In: Proceedings of the 16th international conference on World Wide Web*. 2007. p. 1273-1274.

HANSARD. **Lord Dobbs – Contributions**. 2020. Disponível em: <https://hansard.parliament.uk/search/MemberContributions?memberId=4192&type=Spoken>. Acesso em: 29 de Julho de 2020.

HARK, Ina Rae. Decent Burial or Miraculous Resurrection: Serenity, Mourning, and Sequels to Dead Television Shows. *In: _____*. **Second Takes: Critical Approaches to the Film Sequel**, p. 121-137, 2010.

HEINZE, R.; KRÄMER, L. (org.). **Remakes and Remaking: Concepts, Media, Practices**. Bielefeld: Tran-script Verlag, 2015.

HILMES, Michele; JACOBS, Jason (org.). **The television history book**. London: British Film Institute, 2003.

HORTON, A., & MCDUGAL, S. Y. **Play it again, Sam: retakes on remakes**. University of California Press, 1998.

HOUSE of Cards. Produção de David Fincher. Netflix, 2013. (Série).

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Ed. da UFSC, 2011.

IMDB. **House Of Cards**. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0098825/companycredits?ref_=ttfc_sa_3. Acesso em: 10 de Agosto de 2019.

IMDB. **House Of Cards: full cast & crew**. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt1856010/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast. Acesso em: 10 de Agosto de 2019.

JENKINS, Henry. **Fans, bloggers, and gamers: Exploring participatory culture**. NYU Press, 2006.

JENKINS, Henry. **Transmedia storytelling**. Volume, n. 1, p. 56, 2009.

JENSEN, Klaus Bruhn. **Media convergence: The three degrees of network, mass and interpersonal communication**. Routledge, 2010.

JENSEN, Klaus Bruhn. **The social semiotics of mass communication**. 1995.

JENSEN, P. M. **Television Format Adaption in a Transnational Perspective: An Australian and Danish Case Study**. Tese de Doutorado, Aarhus University, 2007.

JESS-COOKE, Carolyn; VEREVIS, Constantine (org.). **Second takes: critical approaches to the film sequel**. SUNY Press, 2012.

KNAPP, Laurence F. (org.). **David Fincher: Interviews**. Univ. Press of Mississippi, 2014.

KONZAL, A. W. **Entertainment Architecture: Constructing a Framework for the Creation of an Emerging Transmedia Form**. *Cultural Science*. p. 120-152, 2012.

Disponível em: <https://bit.ly/2RDhOnC>. Acesso em: 19 de mar de 2020.

KOZLOFF, Sarah. **Narrative theory and television. Channels of discourse, reassembled: Television and contemporary criticism**, v. 2, p. 67-100, 1992.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAVIGNE, C. (org.). **Remake Television: Reboot, Re-Use, Recycle**. Lexington Books, 2014.

LEHTONEN, Mikko. On no man's land: Theses on intermediality. *In: Nordicom Review*, v. 22, n. 1, p. 71-83, 2001.

LEITCH, T. M. (1990). **Twice-told tales: The rhetoric of the remake**. *Literature/Film Quarterly*, 18(3), 138-149.

LEITCH, T. **Twice-told tales: The rhetoric of the remake**. *Literature Film Quarterly*, 16(3), 138-149, 1990.

LIEW, Kai Khiun; TAY, Jinna. **Transnational Television**. 2011.

LOTZ, Amanda D. **The Television Will Be Revolutionized**. NYU Press, 2014.

LOTZ, Amanda D. **What is US television now? The annals of the American academy of political and social science**, v. 625, n. 1, p. 49-59, 2009.

LOTZ, Amanda. **Why 2015 was the year that changed TV forever**. 23 de dez de 2015.

Disponível em: https://theconversation.com/why-2015-was-the-year-that-changed-tv-forever-52422?utm_medium=email&utm_campaign=Latest%20from%20The%20Conversation%252. Acesso em: 07 de Abril de 2020.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. Editora Senac São Paulo, 2000.

MARAS, S. **Screenwriting: History, theory and practice**. London: Wallflower Press. v. 9 – n. 1, jan./jun. 2015. Tradução de: Marcel Vieira Barreto Silva, p. 127-143, 2009.

MARTIN, Brett. **Homens difíceis: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias**. Aleph, 2015.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Editora Dinalivro, 2005.

MCCABE, Janet; AKASS, Kim. It's not TV, it's HBO's original programming. *In: It's not TV: Watching HBO in the post-television era*, p. 83-93, 2008.

MCLUHAN, Marshall. *Laws of the Media. ETC: A Review of General Semantics*, v. 70, n. 4, p. 449-455, 2013.

MEDHURST, James, 'Competition And Change In British Television'. *In: Michele Hilmes (org.). The Television History Book*. London: BFI, 2003, p. 40.

MEIKLE, Graham; YOUNG, Sherman. **Media convergence: Networked digital media in everyday life**. Macmillan International Higher Education, 2011.

MIKOS, Lothar; PERROTTA, Marta. Traveling style: Aesthetic differences and similarities in national adaptations of Yo soy Betty, la fea. *In: International Journal of Cultural Studies*, v. 15, n. 1, p. 81-97, 2012.

MILLS, B. **American Remake – Shudder, Life on Mars: From Manchester to New York**. Cardiff: Uni-versity of Wales Press, 133-144, 2012.

MITTEL, Jason. **Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling**. NYU Press, 2015.

MITTEL, Jason. **Notes on Rewatching” in JustTV**. 2011. Disponível em <http://justtv.wordpress.com/2011/01/27/notes-on-rewatching/>. Acesso em 19 de março de 2020.

MITTEL, Jason. **Why has TV storytelling become so complex?**. 27 de mar de 2015. Disponível em: <https://theconversation.com/why-has-tv-storytelling-become-so-complex-37442>. Acesso em: 01 de Setembro de 2019.

MORAN, Albert; MALBON, Justin. **Understanding the global TV format**. Intellect Books, 2006.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; PELEGRINI, Christian. Narrativas complexas na ficção televisiva. *In: Revista Contracampo*, n. 26, p. 21-37, 2013.

NAVAS, Eduardo. Remix Theory. *In: Remix Theory*. Springer, Vienna, 2012. p. 63-127.

NELSON, Robin. TV drama in transition: Forms, values and cultural change. *In: PALLOTTINI, Renata. Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

NETFLIX. **House Of Cards**. 2013. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/70178217>. Acesso em: 24 de Fevereiro de 2020.

O GLOBO. **‘House of Cards’ é liberado no Irã para mostrar mau exemplo na política dos EUA**. 13 de Out de 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/house-of-cards-liberado-no-ira-para-mostrar-mau-exemplo-na-politica-dos-eua-20281873>. Acesso em: 03 de Março de 2020.

PEABODY. **House Of Cards (Netflix)**. Disponível em: <http://www.peabodyawards.com/award-profile/house-of-cards-netflix>. Acesso em: 03 de Março de 2020.

PEABODY. **Mobile Masterpiece Theatre's "House of Cards," "To Play the King," and "The Final Cut"**. Disponível em: <http://www.peabodyawards.com/award-profile/mobile-masterpiece-theatre-series>. Acesso em: 03 de Março de 2020.

PELEGRINI, Christian Hugo. A poética do cômico em *Arrested Development* e a reassistibilidade. *In: Revista de Cine de La Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, n. 9, p. 123-144, 2013.

PERTIERRA, Anna Cristina; TURNER, Graeme. **Locating television: Zones of consumption**. Routledge, 2013.

PR NEWSWIRE. **The International Press Academy Announces Nominations For The 18th Annual Satellite Awards™**. 02 de dez de 2013. Disponível em: <https://www.prnewswire.com/news-releases/the-international-press-academy-announces-nominations-for-the-18th-annual-satellite-awards-234075351.html>. Acesso em: 03 de Março de 2020.

PROTOPOPOFF, Daniel. **Qu'est-ce qu'un remake. Le remake et l'adaptation**, CinémaAction, v. 53, p. 13-17, 1989.

RAMIS, Harold *et al.* **Groundhog day**. Columbia TriStar Home Video, 1993.

SEGRAVE, Kerry. **American television abroad: Hollywood's attempt to dominate world television**. Jefferson, NC: McFarland, 1998.

SEITER, Ellen. Semiotics. Structuralism and Television. *In: Channels of discourse*. reassembled, p. 31-66, 1992.

SERCEAU, Michel. **Le remake et l'adaptation**. Corlet, 1989.

SMITH, Michael D.; TELANG, Rahul. **Streaming, sharing, stealing: big data and the future of entertainment**. Mit Press, 2016.

STAIGER, Janet; HAKE, Sabine (org.). **Convergence media history**. Routledge, 2009.

STATISTA. **Number of Netflix paying streaming subscribers worldwide from 3rd quarter 2011 to 2nd quarter 2020**. Julho de 2020. Disponível em: <https://www.statista.com/statistics/250934/quarterly-number-of-netflix-streaming-subscribers-worldwide/>. Acesso em: 25 de Março de 2020.

STEEMERS, Jeanette. **Selling television: British television in the global marketplace**. British Film Institute, 2004.

TAY, Jinna; TURNER, Graeme. Not the apocalypse: Television futures in the digital age. *In: International Journal of Digital Television*, v. 1, n. 1, p. 31-50, 2010.

THE GUARDIAN. **Mulder and Scully at San Diego Comic-Con: the 13 best X-Files episodes ever**. 18 de jul de 2013. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2013/jul/18/san-diego-comic-con-x-files>. Acesso em: 24 de Fevereiro de 2020.

THE NEW YORK TIMES. **A Drama's Streaming Premiere.** 18 de jan de 2013. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2013/01/20/arts/television/house-of-cards-arrives-as-a-netflix-series.html>. Acesso em: 25 de Março de 2020.

THE NEW YORK TIMES. **Britain Undone, With Evil Delight.** 13 de jan de 1994. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1994/01/13/arts/britain-undone-with-evil-delight.html>. Acesso em: 25 de Março de 2020.

THE NEW YORK TIMES. **Netflix Does Well in 2013 Primetime Emmy Nominations.** 18 de jul de 2013. Disponível em: <https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2013/07/18/watching-for-the-2013-primetime-emmy-nominations/?mtrref=www.google.com&gwh=063B5316B4E32B638241B9C16B0DD043>=pay&assetType=REGIWALL>. Acesso em: 25 de Março de 2020.

THE NEW YORK TIMES. **This Time, Ready to Take Charge.** 05 de fev de 2014. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2014/02/09/arts/television/robin-wright-putting-on-a-directors-cap.html?searchResultPosition=11>. Acesso em: 25 de Março de 2020.

THE STEUBEN COURIER ADVOCATE. **House of Cards Creator Beau Willimon on the D.C. Thriller's Second Season.** 13 de fev de 2014. Disponível em: <https://www.steubencourier.com/article/20140213/NEWS/302139983>. Acesso em: 18 de Abril de 2020.

THE WALL STREET JOURNAL. **Apple's Tim Cook: "We Believe the Future of TV Is Apps".** 09 de set de 2015. Disponível em: <https://blogs.wsj.com/personal-technology/2015/09/09/apples-tim-cook-we-believe-the-future-of-tv-is-apps/>. Acesso em: 18 de Abril de 2020.

THE WASHINGTON POST. **'House of Cards' is the worst show about American politics. Ever.** 08 de mar de 2015. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/news/monkey-cage/wp/2015/03/08/house-of-cards-is-the-worst-show-about-american-politics-ever/?arc404=true>. Acesso em: 18 de Abril de 2020.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in film and television.** Harvard University Press, 2003.

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

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** Editora Perspectiva, 1969.

TORGA, M. **Ensaios e discursos.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

TV BY THE NUMBERS. **TV Reboots Mote Successful Than Original Programming Nope.** Disponível em: <https://tvbythenumbers.zap2it.com/more-tv-news/are-tv-reboots-more-successful-than-original-programming-nope/>. Acesso em: 27 de Outubro de 2019.

TV LINE. **Report: 2% of Netflix Users Binged All of House of Cards Season 2 ASAP -- Are You Done Yet?.** 21 de fev de 2014. Disponível em:

<https://tvline.com/2014/02/21/ratings-house-of-cards-season-2-binge-watching/>. Acesso em: 27 de Outubro de 2019.

VAN EDE, E. F. **Gaps and recaps: exploring the binge-published television serial**. 2015. Dissertação de Mestrado.

VARIETY. **TV's New Math: Networks Crunch Their Own Ratings to Track Multiplatform Viewing**. 11 de fev de 2015. Disponível em: <https://variety.com/2015/tv/features/broadcast-nets-move-closer-to-developing-ratings-that-consider-auds-delayed-viewing-habits-1201430321/>. Acesso em: 19 de Julho de 2020.

VAROTSIS, George. **Approaching the screenplay as a complex system: underlying mechanics, interrelating dynamics and the plot-algorithmic process**. Birmingham: University of Birmingham, 2013.

VEJA. **China usa 'House of Cards' para dizer que Ocidente é corrupto**. 21 de jun de 2014. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/mundo/china-usa-house-of-cards-para-dizer-que-ocidente-e-corrupto/>. Acesso em: 19 de Julho de 2020.

VEREVIS, C. **Film remakes**. Edinburgh University Press. 2005.

VULTURE. **The House of Cards Team Wrote Their Final Season. Then They Wrote It Again**. 05 de nov de 2018. Disponível em: <https://www.vulture.com/2018/11/house-of-cards-final-season-without-kevin-spacey.html>. Acesso em: 19 de Julho de 2020.

WAISBORD, Silvio. **McTV: Understanding the global popularity of television formats**. Television & New Media, v. 5, n. 4, p. 359-383, 2004.

WEBSTER, Frank. **Theories of the information society**. Routledge, 2014.

WHAT'S ON TV. **House Of Cards author Michael Dobbs reveals feud with the BBC**. 24 de fev de 2015. Disponível em: <https://www.whatsontv.co.uk/news/house-of-cards-author-michael-dobbs-reveals-feud-with-the-bbc-75284/>. Acesso em: 01 de Setembro de 2019.

WIETEN, Jan; MURDOCK, Graham; DAHLGREN, Peter (org.). **Television across Europe: A comparative introduction**. Sage, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Television: Technology and Cultural**. London: Routledge. 1990.

WILLIMON, Billi. **House Of Cards. "Chapter 1"**. 2013. Disponível em: <https://www.scriptslug.com/assets/uploads/scripts/house-of-card-101-chapter-1-2013.pdf>. Acesso em: 01 de Setembro de 2019.

WOOD, Helen; SKEGGS, Beverley. **Reality television and class**. BFI Publishing, 2011.

WOOD, James. **Como funciona a ficção. Tradução de Denise Bottmann**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.