

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

Octávio Nascimento Neto

**SÉRIE NA TV SOB DEMANDA:
AS ESTRUTURAS NARRATIVAS FRENTE AS MUDANÇAS NAS PRÁTICAS DE
CONSUMO**

BAURU

2016

Octávio Nascimento Neto

**SÉRIE NA TV SOB DEMANDA:
AS ESTRUTURAS NARRATIVAS FRENTE AS MUDANÇAS NAS PRÁTICAS DE
CONSUMO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de Bauru, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Comunicação, sob orientação da Professora Doutora Ana Silvia Lopes Davi Médola.

BAURU

2016

NASCIMENTO NETO, Octavio

Série na tv sob demanda: as estruturas narrativas
frente as mudanças nas práticas de consumo / Octávio
Nascimento Neto, 2016

131 f.

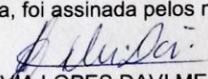
Orientador: Ana Silvia Lopes Davi Médola

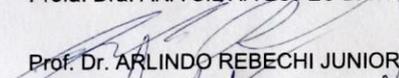
Dissertação (Mestrado)-Universidade Estadual
Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e
Comunicação, Bauru, 2015

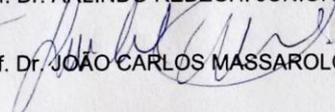
1. Séries televisivas. 2. Estrutura narrativa. 3.
Semiótica. 4. Netflix. 5. TVShow Time I. Universidade
Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e
Comunicação. II. Título.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE Mestrado de OCTÁVIO NASCIMENTO NETO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO.

Aos 25 dias do mês de agosto do ano de 2016, às 10:00 horas, no(a) Auditório dos Programas de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Profa. Dra. ANA SILVIA LOPES DAVI MEDOLA - Orientador(a) do(a) Departamento de Comunicação Social / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof. Dr. ARLINDO REBECHI JUNIOR do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof. Dr. JOÃO CARLOS MASSAROLO do(a) Departamento de Artes e Comunicação / Universidade Federal de São Carlos, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE Mestrado de OCTÁVIO NASCIMENTO NETO, intitulada **Série na TV sob demanda: as estruturas narrativas frente as mudanças nas práticas de consumo**. Após a exposição, o discente foi arguido oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: APROVADO. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.


Profa. Dra. ANA SILVIA LOPES DAVI MEDOLA


Prof. Dr. ARLINDO REBECHI JUNIOR


Prof. Dr. JOÃO CARLOS MASSAROLO

Octávio Nascimento Neto

**SÉRIE NA TV SOB DEMANDA:
AS ESTRUTURAS NARRATIVAS FRENTE AS MUDANÇAS NAS PRÁTICAS DE
CONSUMO**

Área de concentração: Comunicação Midiática

Linha de pesquisa: 2 – Produção de Sentido na Comunicação Midiática

Banca Examinadora:

Presidente/Orientadora: Professora Doutora Ana Silvia Lopes Davi Médola
Instituição: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

Professor 1: Professor Doutor Arlindo Rebechi Júnior
Instituição: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

Professor 2: Professor Doutor João Carlos Massarolo
Instituição: Universidade Federal de São Carlos – UFSCar

Resultado:

Bauru, 25 de agosto de 2016.

Nascimento Neto, Octávio. **Série na TV sob demanda: as estruturas narrativas frente as mudanças nas práticas de consumo**. 2016. 131 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação – Área de Concentração: Comunicação Midiática) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista - Unesp, sob a orientação da Professora Doutora Ana Silvia Lopes Davi Médola, Bauru, 2016.

Agradecimentos

Meu agradecimento inicial é ao Bruno que me ajudou em todos os momentos difíceis de incertezas em relação à pesquisa e à vida acadêmica.

Aos integrantes do GEA, que proporcionaram o amadurecimento do trabalho com leituras, discussões e apresentação de objetos de estudos intrigantes. Em especial a minha orientadora Ana Silvia, por confiar no meu trabalho e indicar os caminhos para a estruturação do estudo.

Agradeço também a jornada de pesquisas do CPS, na qual os participantes colaboraram muito para o desenvolvimento da análise.

Às colegas de mestrado que se tornaram próximas: Ana Heloiza, Natália e Bárbara, que, com encontros gastronômicos, fizeram a passagem pelo mestrado ainda mais agradável.

Ao pessoal da TV Unesp, pelas dicas, preocupações e conversas tranquilizantes. Em especial à Mayra, que além das ações mencionadas, indicou leituras que orientaram a construção da estrutura da pesquisa.

Aos professores Arlindo e Bulhões que, na banca de qualificação, apontaram a estrada para se trilhar.

Nascimento Neto, Octávio. **Série na TV sob demanda:** as estruturas narrativas frente as mudanças nas práticas de consumo. 2016. 131 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Unesp, Bauru, 2016.

RESUMO

As maneiras de assistir seriados televisivos vêm mudando e, como consequência, alteram os modos de discursivização das estruturas narrativas, bem como as formas de consumo. Diante de um cenário comunicacional em que o público ganha, por meio dos avanços tecnológicos e mudanças culturais, autonomia para organizar a sua própria programação de conteúdos audiovisuais, as formas de se contar histórias passam a enfrentar novos desafios. Por meio da análise da série *House of Cards* – da Netflix, com base na semiótica discursiva e nos estudos de televisão, procura-se identificar quais são as características narrativas permanecem e quais são inauguradas na TV por demanda. Como decorrência da fragmentação do consumo, também é analisado o surgimento de aplicativos como o *TVShow Time* que realizam o gerenciamento do consumo e das relações entre os telespectadores no âmbito da cultura de fãs.

Palavras-chave: séries televisivas; estrutura narrativa; semiótica; Netflix; TVShow Time.

Nascimento Neto, Octávio. **TV shows on demand**: the narrative structures facing the changes on the consumption habits. 2016. 131 f. Dissertation (Master Degree in Communication) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Unesp, Bauru, 2016

ABSTRACT

The way we watch TV shows has changed and, as a consequence, it alters the discursivization modes of narrative structures, as well as the ways of consumption. As a consequence of the technological advances and cultural changes, the public starts to gain the autonomy to organize their own schedule of audiovisual content, giving us a new communication scenario where the forms of storytelling come to face new challenges. Through the analysis of the show House of Cards – from Netflix, based on discursive semiotics and television studies, it seeks to identify which are the narrative features that remain and which are introduced by TV on demand. As a result of the fragmentation of consumption, it is also analyzed the app appearance, such as the TVShow Time, that performs a management of consumption and interaction among viewers within the fan bases.

Palavras-chave: TV shows; narrative structure; semiotics; Netflix; TVShow Time.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Postagens da Netflix no Facebook incentivando a prática do binge watching.	50
Figura 2 – Gráfico de índice de maratona da Netflix.	51
Figura 3 – Gráfico da Netflix revelando o episódio-gancho de algumas séries.	68
Figura 4 – Divulgação do TVShow Time.	83
Figura 5 – Tela de download do app para Android (à esquerda) e interface do site TV Show Time (à direita).	84
Figura 6 – Página inicial do TV Show Time, antes do login do usuário.	85
Figura 7 – Tela “explorar” do aplicativo – lista de séries por popularidade.	85
Figura 8 – Tela da série Bones (à esquerda) e Hall da fama (à direita).	86
Figura 9 – Tela inicial do aplicativo – Calendário (à esquerda e meio) e tela de notificação (à direita).	87
Figura 10 – Tela “Na lista” do aplicativo (à esquerda) e “Feed” (à direita).	88
Figura 11 – Tela do episódio antes de marcado como visto (à esquerda) e depois (à direita).	89
Figura 12 – Tela dos comentários (à esquerda) e de um comentário sinalizado como spoiler (à direita).	90
Figura 13 – Tela publicar um comentário (à esquerda), criar um meme com capturas de tela (meio) e criar um meme com conteúdo engraçado (à direita).	91
Figura 14 – Tela do perfil (à esquerda), estatísticas (meio) e ranking entre os seguidores (à direita).	92
Figura 15 – Imagem usada no comentário do aplicativo para mostrar que o coelho dado ao personagem Norman em <i>Bates Motel</i> é o mesmo que aparece no filme <i>Psicose</i> .	94

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Programas narrativos presentes na quarta temporada de *House of Cards*. 60

SUMÁRIO

1. Introdução	11
2. Séries de TV: formato e estrutura narrativa	15
2.1 A TV e a ficção	15
2.2 Os seriados de TV	18
2.3 O Fluxo Televisivo	23
2.4 Séries: a caracterização do formato dentro do meio que transmite	25
2.5 A complexidade narrativa	29
3. Apropriação do vídeo: gravação e posse de conteúdos televisivos	34
3.1 Internet	36
3.2 TV e as telas	41
3.3 A Netflix	43
3.4 O <i>Binge Watching</i>	48
4. A estrutura narrativa nas séries por demanda	55
4.1 House of Cards: um exemplo paradigmático	56
5. Interação e consumo na TV sob demanda	76
5.1 Cultura participativa e a cultura de fãs	76
5.2 Aplicativos de gerenciamento da experiência de consumo	81
5.3 TVShow Time	83
6. Considerações Finais	95
Referências	98
Anexo A – Decupagem da 4ª Temporada de <i>House of Cards</i>	101
Anexo B – Decupagem da 5ª Temporada de <i>Scandal</i>	127

1. Introdução

Com a difusão da internet, a forma de se relacionar com a televisão ganhou novas possibilidades, incluindo interações com uso de redes sociais e a possibilidade de distribuição de conteúdo por demanda. Nesse contexto, as ficções seriadas ganharam destaque entre os programas produzidos para a veiculação on-line. Porém a estrutura narrativa desse formato que hoje conhecemos foi configurada a partir do meio que a transmite: a televisão – que possui características geradas pelo fluxo televisivo que rege seus programas, uma grade de programação. Quando a maneira de assistir muda, ela deve ser levada em conta na estruturação narrativa do conteúdo. E já que a segmentação do conteúdo ficcional seriado é pautada no controle do espectador, conseqüentemente, a fragmentação de uma temporada em episódios sofre alterações na construção narrativa. A partir dessa constatação surge a elaboração deste estudo.

Um fator vital relacionado diretamente tanto ao formato quanto ao conteúdo é a estrutura narrativa. O desenvolvimento de uma planejada disposição do enredo de acordo com o caráter episódico é essencial para garantir que a produção seja bem-sucedida. Esta continuidade que pauta a estrutura de episódios assume um papel fundamental na produção de sentido da série, e é considerada na criação e estruturação da história. Deste modo, a distribuição e veiculação tornam-se importantes na própria construção narrativa, já que as séries adquiriram características do modelo tradicional de transmissão (fluxo televisivo).

Considerando que as séries se adequaram ao meio que as transmitem, e principalmente, ao modo com que são assistidas, cabe investigar: quais características da estrutura narrativa das séries devem ser levadas em conta desde a sua concepção, quando o modelo tradicional de veiculação é substituído por vídeo sob demanda pela internet? Ou ainda, quando o modo de assistir fica à escolha do telespectador. E, além da estrutura narrativa, como se reconfigura a sociabilidade do público nas redes sociais quando cada um deles, está acompanhando aos programas de maneira diferente?

Wolton (2007) define a televisão como meio capaz de gerar união na sociedade, no qual, mesmo dividida por classes econômicas, políticas e sociais, todos tem um assunto em comum: os programas televisivos. E eles são importantes porque fazem com que essas diferentes pessoas consigam dialogar entre si, criando vínculos uns com os outros. Quando se altera o fluxo televisivo para um conteúdo por demanda conseqüentemente suscita uma sociedade dividida. Com o controle da própria programação, os telespectadores dificilmente assistem às mesmas coisas nos mesmo período. Desse modo, como esse público mantém o diálogo sobre a TV no

universo digital? Essa é outra indagação que a presente pesquisa abordará, já que, o sucesso e desenvolvimento do formato seriado televisivo foi impulsionado através do universo fomentado pelos próprios fãs na internet.

O formato das séries foi sendo modificado e atualizado conforme trilhou por meios diferentes, seguindo as possibilidades de cada um e as necessidades ou vontades dos espectadores. Sobre isso Machado (2011) diz que:

Os profissionais de televisão e do audiovisual em geral vivem um momento de estupefação, desafio e necessidade de riscos em direção a alguma coisa que ainda não se sabe bem o que poderá vir a ser. Vamos viver um período de muita experimentação de novos modelos de televisão, onde alguns vingarão e outros provavelmente fracassarão. Tudo indica que estamos vivendo o fim de um modelo de televisão e o surgimento de experiências ainda não muito nítidas, mas suficientemente expressivas para demandar pesquisa e análise (MACHADO, 2011, p.88).

Os sucesso e apelo das ficções seriadas audiovisuais podem ser atribuídos a muitos fatores característicos do seu formato e conteúdo. Segundo Mittell (2012, p.33) “muitos dos programas televisivos inovadores dos últimos 20 anos são obras de realizadores que começaram suas carreiras com filmes, um meio culturalmente mais distinto. ” Alguns profissionais do cinema transitaram para conteúdos seriados televisivos alegando que a estrutura segmentada em episódios e ao longo de temporadas permite criar personagens mais reais e narrativas complexas (MITTELL, 2012). Além disso, a possibilidade de acompanhar a esses programas a partir de conteúdos on-line, seja por meio de download ou por streaming, permitiu a universalização das séries. “O interesse pelo universo das séries tem ampliado de modo considerável a oferta de material televisivo para além do que está sendo exibido sincronicamente” (SILVA, M.V.B, 2014b, p. 247).

Nesse contexto, surgem novos modelos de TV e entre eles destaca-se a Netflix que em 2016 atingiu a marca de 190 países¹. A produção de conteúdo próprio pela empresa impulsionou seu sucesso e a colocou em destaque em relação à crítica e as premiações de TV, juntamente com emissoras de transmissão aberta e do cabo. A estratégia da empresa é de lançar as séries com temporadas completas, e permitir assim, que o assinante assista a todo o conteúdo de uma só vez, alimentando assim a competitividade entre os fãs que desejam terminar logo o conteúdo todo. Essa prática é realizada de forma conectada e compartilhada nas redes sociais criando

¹ Informação disponível na página da empresa no Facebook:
<https://www.facebook.com/netflixbrasil/info/?tab=page_info>. Acesso em: 23 fev. 2016.

novas formas de engajamento (MASSAROLO, MESQUITA, 2016). Sobre isso a mudança de distribuição e circulação Jenkins, Green e Ford (2014) afirmam que ela:

Sinaliza um movimento na direção de um modelo mais participativo de cultura, em que o público não é mais visto como simplesmente um grupo de consumidores de mensagens pré-construídas, mas como pessoas que estão moldando, compartilhando, reconfigurando e remixando conteúdos de mídia de maneiras que não poderiam ter sido imaginadas antes. E estão fazendo isso não como indivíduos isolados, mas como integrantes de comunidades mais amplas e de redes que lhes permitem propagar conteúdos muito além de sua vizinhança geográfica. (JENKIS, GREEN, FORD, 2014, p. 24).

Essas interações entre os telespectadores têm importância não só para as narrativas, mas também como laço social (WOLTON, 1990) e elas também são reconfiguradas nesse modelo de se assistir aos conteúdos. Redes sociais e aplicativos organizam o público para estabelecer um diálogo de forma sincronizada com os programas assistidos. Assim, fãs de diferentes localidades se unem por através da maneira com que montam suas programações com os vídeos por demanda. Este estudo pretende investigar essa reorganização dos usuários realizada por um conjunto de regras das interações colocadas por essas redes, e supervisionadas pelos próprios fãs.

Para atingir os objetivos desejados, o texto inicialmente irá tratar dos conceitos de gênero e formato, com o propósito de diferenciar os programas televisivos foco da pesquisa dos demais. A partir de levantamento bibliográfico de estudiosos da televisão como Machado, Balogh, Pallotini, Scholari e Jost, principalmente, serão investigadas como as ficções seriadas se adequaram ao fluxo televisivo, adquirindo características próprias desse modo de transmissão. Nos capítulos iniciais será traçada a trajetória do formato seriado ao decorrer dos anos: com o avanço da tecnologia, a possibilidade de gravação de conteúdo – inicialmente por VHS e depois por DVD ou digitalmente –, e a disseminação da internet que possibilitou a construção de laços sociais dos telespectadores por meio de redes sociais e também deu suporte à TV por demanda.

A série *House of Cards*, mais precisamente a quarta temporada, será o corpus desta pesquisa. A análise por meio de comparação com séries transmitidas no fluxo televisivo (modelo tradicional) explorará as possibilidades de alterações na construção do formato e como elas modificam as narrativas. Com o aporte da semiótica discursiva sobretudo os estudos relacionados à narratividade, será averiguado como se dá a complexidade entre os programas narrativos, e como eles são inseridos e desenvolvidos ao longo dos episódios. Também usando de comparação com uma série do fluxo, será objetivo investigar quais mudanças ocorrem nesses programas com a alteração da fragmentação na TV por demanda.

No capítulo seguinte será abordado a questão da sociabilidade entre os fãs desses programas televisivos. O foco deste capítulo será a problemática da interação dos telespectadores no contexto da TV por demanda – no qual cada um se encontra em um momento diferente da narrativa. Para isso, foi selecionado o aplicativo TVShow Time – consiste em uma rede social/aplicativo que oferece serviço de calendário das séries de TV e possibilidades de discussões com o uso da segmentação do conteúdo – que assim como outros do gênero buscam resolver essas novas maneiras de consumir mídias. A análise do aplicativo irá mostrar como essas redes reconfiguram e programam a grade dos telespectadores de séries em meios de transmissão por demanda. Para isso, as ferramentas do TVShow Time serão explicadas e analisadas a partir das constatações feitas previamente no estudo.

Desse modo a pesquisa se debruça sobre a ficção seriada televisiva produzidas para veiculação sob demanda e distribuída através de temporadas completas, com a intenção de contribuir com a construção do conhecimento e a criação de novos conteúdos audiovisuais, produzindo um material a ser usado por profissionais da área e por pesquisadores dessa temática. Por fim, o estudo buscará sistematizar questões que permitam entender como as práticas de consumo da TV por demanda causam mudanças nas narrativas seriadas e nas interações sociais do público que a acompanha, propondo alguns dos caminhos possíveis para a adequação do formato televisivo nos servidores on-line.

2. Séries de TV: formato e estrutura narrativa

É inegável a importância da televisão como meio de comunicação de massa para a sociedade. De acordo com a Pesquisa Brasileira de Mídia, 95% dos brasileiros assistem TV regularmente e 74% a veem todos os dias², ou seja, é o meio de comunicação predominante. Sobre a relação entre televisão e sociedade, Wolton (2007) diz que “não há televisão sem uma concepção implícita ou explícita de seu papel na sociedade”. Segundo ele, a TV une a sociedade, mesmo formada por culturas, etnias, classes sociais, econômicas, ou políticas diferentes, acompanham uma mesma programação. E, desse modo, torna-se possível um diálogo sobre esse assunto. E mais do que isso, mesmo diante inúmeras diferenças, encontra-se esse ponto em comum: assistir televisão.

2.1 A TV e a ficção

No mundo televisivo, é possível encontrar programas de vários formatos e gêneros. Por isso, falar a respeito dos gêneros televisivos não é algo fácil. Muitos autores problematizam a terminologia gênero e muitas dessas opiniões são divergentes entre si em algum ponto. Contudo, define-se, para esse estudo, o que será compreendido como gênero segundo os autores selecionados. Bakhtin (1992) teorizou os gêneros do discurso e, para o autor, mesmo que um indivíduo ignore a existência desses gêneros na teoria; na prática, ele os usa com segurança e inconscientemente, sabendo diferenciar uma novela de um conteúdo jornalístico, por exemplo. Ou ainda, ao optar pelo que assistirá. Para Bakhtin, é através do gênero da linguagem que se torna possível mesclá-la e consolidá-la, endossando a comunicabilidade. Os gêneros são inúmeros, e surgem novos e desaparecem com o passar do tempo – dado às etapas da literatura e da cultura –, além de se subdividirem em gêneros menores. (BAKHTIN, 1981, p. 91).

No que diz respeito aos meios televisuais, Jost (2004) confirma essa destreza de cada um em diferenciar os programas da televisão: “a primeira questão que se põe ao telespectador é saber se as imagens que ele vê remetem a objetos existentes ou a quimeras, entidades fictícias” (JOST, 2004, 33), mostrando que é natural saber opor gêneros informativos (telejornal ou documentários) de ficcionais (filmes e novelas), por exemplo. Contudo, esses gêneros televisuais foram adquirindo uma grande diversidade ao longo do tempo, tornando complicado

² Informação disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/governo/2014/12/televisao-ainda-e-o-meio-de-comunicacao-predominante-entre-os-brasileiros#>>. Acesso em: 23 fev. 2016.

estudá-los enquanto categorias (MACHADO, 2000). Obras individuais foram renovando gêneros, e, também com as mudanças das práticas sociais e o surgimento de novas tecnologias, criaram-se novos gêneros.

Machado ainda define que “a palavra gênero deriva do latim *generus/generis* (família, espécie)”, mas como se trata de uma questão cultural humana, deve-se pensar em um equivalente ao cultural do gene (p. 69). Por isso a dificuldade em se enquadrar um produto audiovisual entre um gênero ou outro, ou se definir exatamente o conceito de gênero. Inserido no contexto cultural, torna-se algo em constantes transformações, e também passível de se replicar diferentes gêneros em um mesmo texto (BAKHTIN, 1981, p. 91).

Essa inovação ou evolução dos gêneros é contemplada nos estudos de Bakhtin (1992), que nomeia como transmutação dos gêneros ou assimilação de um gênero por outro. Lima, Moreira e Calazans explicam isso com exemplo da telenovela:

Veja-se o caso da telenovela. Ela tem uma ancoragem no folhetim e na radionovela, mas o canal é outro e, portanto, apresenta-se com características bem próprias. Isso mostra que, em alguns casos, será o próprio suporte ou ambiente em que os textos aparecem que determinam o gênero. (LIMA, MOREIRA, CALAZANS, 2015, p.245).

Partindo das reflexões relativas à questão dos gêneros televisuais, entende-se que o presente estudo foca no gênero ficcional televisivo, em específico, nas ficções seriadas. Sobre isso, Pallottini (1998) define que:

O programa televisivo de ficção é a história, mais ou menos longa, mais ou menos fracionada, inventada por um ou mais autores, representada por atores, que se transmite com linguagem e recursos de TV, para contar uma fábula, um enredo, como em outros tempos se fazia só com o teatro e depois passou a fazer também em cinema. (PALLOTTINI, 1998, p.23-24).

Dentro desse gênero ficcional, encontra-se o formato em série. Essa forma de contar histórias já existia antes com as narrativas epistolares da literatura, nos folhetins (publicados em jornais), no radiodrama ou radionovela, chegando, finalmente, aos seriados do cinema em 1913 (MACHADO, 2000). Machado diz que “foi o cinema que forneceu o modelo básico de serialização audiovisual de que se vale hoje a televisão.” (2000, p.86). A televisão incorporou características próprias transformando o gênero em uma forma particular, sua periodicidade mais frequente (em relação ao cinema) faz parecer que o gênero é oriundo da própria TV (MACHADO, 2000).

Apropriado e importado da cultura norte-americana, esse formato rompeu limites geográficos e se tornou mundialmente consumido, como confirma Balogh (2002, p.95): “séries

e seriados foram primeiramente tradição na cultura norte-americana, não por acaso a pátria do fordismo”. Em relação ao sucesso das características desse formato, Jost (2012) explica como ele se espalhou pelas diferentes culturas:

A força das séries americanas advém da contemplação de duas aspirações contraditórias: o desejo de explorar o novo continente, de ir ao rumo ao desconhecido, de descobrir o estrangeiro e, ao mesmo tempo, de encontrar nesses mundos construídos a familiaridade reconfortante de uma atualidade que é também a nossa, as contradições humanas que conhecemos e, enfim, os heróis que, como o telespectador, chegam à verdade pela imagem do que pelo contato direto. (JOST, 2012, p.32).

Antes de aprofundar nas características desse formato, é necessário diferenciá-lo dos outros formatos ficcionais televisivos. A ficção na TV é dividida em série e unitário (PALLOTTINI, 1998). Dentro do formato série encontramos diferentes sub-formatos como: novelas, minisséries e seriados. Sobre formatos televisivos Fachine define que:

No caso específico da televisão, a noção de formato incorpora toda dinâmica de produção e recepção da televisão a partir daquilo que lhe parece mais característico como princípio de organização: uma fragmentação que remete tanto às formas quanto ao nosso modo de consumi-las. (FACHINE, 2001, p.19).

Assim como o gênero, o formato é um meio de padronizar a linguagem, nesse caso: a linguagem televisiva, “permitindo ao programa inserir-se em um maior número possível de programações estrangeiras, sem alterar demasiadamente sua coerência inicial ” (CHAMBAT-HOUILLON, 2007, p.153). Além dos elementos estruturais que permitem serializar a emissão, o formato serve também para distinguir os telespectadores, ou seja, segmentar o público através de suas preferências na programação. Elucidar o gênero e formato de um produto televisivo, mesmo sem informar uma sinopse (resumo da narrativa), já é capaz de atrair interesse de telespectadores específicos. Dessa maneira, o formato televisivo colabora também para a universalização dos conteúdos.

As novelas e minisséries diferenciam-se em relação à quantidade de capítulos, ou seja, duração total da série, independente da duração de cada exibição. As tramas de ambas se dividem em principal e paralelas e se desenvolvem ao longo dos capítulos chegando à resolução somente no capítulo final. A exibição desses capítulos, em geral, acontece em caráter diário. Já os seriados são bem diferentes, a começar pela exibição dos episódios. Sobre isso, Balogh afirma que:

Os seriados tradicionais costumavam ser exibidos em um dia específico da semana, revelavam uma clara adscrição a um gênero específico (aventura,

policial, saga de família, etc). Eram construídos com base num núcleo reduzido de protagonistas fixos, funções narrativas reiteradas a cada episódio e um conjunto de elementos discursivos (tempo, espaço, figurativização) também recorrentes. (BALOGH, 2002, p.95)

Esse formato apresenta uma disposição de roteiro de acordo com o caráter episódico. Relacionada a essa questão, está a frequência de acompanhamento destes fragmentos por parte do público. Segundo Pallottini, o episódio do seriado tem uma estrutura mista de unitário com o capítulo, de modo a manter sentido mesmo quando assistido de maneira aleatória, mostrando um caráter cíclico na estrutura narrativas dessas exposições semanais. Para entender melhor essa diferença entre capítulo e episódio, recorre-se a Médola que afirma que:

Os episódios apresentam em sua estrutura tanto as características dos unitários, quanto a de capítulos de minisséries e telenovelas. Ocorre que o discurso teleológico do unitário, com começo meio e fim, restringe-se ao episódio, mas enquanto série, essa só pode ser percebida no conjunto dos episódios, adquirindo dessa forma ‘nuances’ de capítulo que se pauta pela continuidade. (MÉDOLA, 2004, p. 2).

2.2 Os seriados de TV

Os seriados começaram a fazer parte da programação televisiva na década de 60 nos Estados Unidos (MACHADO, 2000). Estruturados em episódios transmitidos semanalmente, essas séries foram se espalhando por vários países através da compra do conteúdo para serem retransmitidos por emissoras locais. Elas apresentam, em geral, uma narrativa planejada para toda a temporada, deixando um final em aberto. Quando a série atinge ou ultrapassa expectativas, é renovada para uma nova temporada, que é transmitida no ano seguinte. Quando a audiência é inferior ao esperado, pode ser cancelada, muitas vezes deixando os espectadores sem desfecho da narrativa. Em síntese, essa estrutura, o seriado, é transmitida em episódios semanais que se estendem ao longo de meses - totalizando aproximadamente 12 episódios na TV paga ou 24 episódios nos canais abertos - encerrando, em parte, a narrativa ao fim da temporada, a qual, na maioria das vezes, ainda termina com um gancho narrativo para o início da próxima temporada.

A narrativa desses seriados é dividida, pelas emissoras e pela crítica, em dois grandes grupos: o drama e a comédia. Essa divisão geral dos seriados define, em sua maioria, a duração dos episódios desde conteúdo. Os episódios das séries drama têm duração de aproximadamente 40 minutos; já os de comédia duram 20 minutos. Dentro dessa categorização geral, encontramos, nas séries dramáticas, vários outros gêneros narrativos, como suspense, romance,

policial, terror, aventura, fantasia, ficção científica, entre outros. Segundo Rodrigues (2014), “profissão é um atributo essencial aos personagens em nossa época, assim como vínculos amorosos e familiares em alguns contextos ” (p.48). Dessa forma, alguns seriados adquiriram uma forma de dividir em gêneros através da profissão do (s) protagonistas (s). Como a autora define (p.20), a diferença entre as histórias-base de filmes e de series é que, para o formato televisivo, elas são criadas através de antologias, exemplo “se uma advogada tiver uma ONG destinada a reparar injustiças contra prostitutas, ao mesmo tempo em que precisa manter em segredo seu passado misterioso”, você tem uma história cíclica. Como Rodrigues explica: no cinema, seria a história de uma prostituta tentando se inocentar de um crime que não cometeu, pois, assim que ela consegue provar inocência, a história acaba. Contudo, se o foco da narrativa estivesse na advogada, esse primeiro caso seria apenas o piloto da série, que seguiria com outras histórias diferentes nos episódios seguintes e, aos poucos, acrescentando informações para que o público conheça esse passado misterioso da protagonista.

Como se pode notar, as histórias dos seriados têm possibilidade de serem mais completas no sentido de abarcarem todos os aspectos da vida do protagonista – o que é possível por terem a disposição maior quantidade de tempo de narrativa. Os seriados trabalham com diferentes tramas, como: vida profissional, problemas familiares e trajetória romântica, intercalando essas tramas ao longo dos episódios. Isso acontece por esses seriados disponibilizarem de uma duração de conteúdo dezenas de vezes superior ao cinema, dessa forma, acabam conduzindo vários acontecimentos na vida do personagem, incluindo a rotina, o emprego, a vida amorosa, entre outros. Sobre essas diferentes tramas Rodrigues explica e exemplifica através da série *Scandal* (2012):

Séries que apresentam histórias A, B e C costumam ter uma quantidade determinada de cenas para cada uma, por episódios. Em *Scandal*, no episódio sete da segunda temporada, “Spike Like Us” , temos 22 cenas da história A, que é o escândalo que Liv foi contratada para administrar; oito cenas da história B, que é uma história de amor entre uma pessoa da equipe de Liv e um adversário/aliado permanente e quatro cenas da história C, o escândalo envolvendo a Casa Branca. (RODRIGUES, 2014, p.99).

Analisando essa divisão a partir do exemplo da série *Scandal*, pode-se concluir que as diferentes histórias se desenvolvem de maneira diversa ao longo da temporada. O caráter teleológico presente na TV, ou seja, com começo, meio e fim, funciona com a transmissão desse formato de maneira descontínua. Ao ater-se às diferentes histórias, pode-se notar que – no exemplo desse episódio de *Scandal* – a história A desenvolve-se ao longo do episódio, chegando a uma conclusão ao final da transmissão. Já a história B se estende ao longo de alguns

episódios dentro da temporada. E, por fim, a história C está presente ao longo de toda a série, inclusive nas outras temporadas. Levando em consideração o primeiro episódio de *Scandal*³ da quinta temporada: trama A – caso do acidente/assassinato da princesa; trama B – desenvolvimento da trajetória dos personagens secundários: conflito entre Quinn e Huck, trajetória política de Mellie, relação entre Abby e Olivia entre mentiras por causa da relação de cada uma com o presidente; e, por fim, trama C – relacionamento de Olivia com Fitz, o presidente.

Esta continuidade que pauta a estrutura, tanto do episódio quanto da temporada, assume então um papel fundamental na produção de sentido da série, e é, deste modo, fator considerado na criação e estruturação da história. Pensando que o episódio deve manter um pouco a característica do unitário, nesse caso, de apresentação descontínua ao longo da temporada, é possível perceber que dentro de cada exibição é contida alguma trama que se encerra ao final daquele episódio, mantendo o caráter do unitário. Ao mesmo tempo em que outras tramas e principalmente aquela que ronda o personagem principal se estende ao longo de toda a temporada, de maneira descontínua, reiterando esse *plot* episódio após episódio. Sobre essa oposição entre contínuo e descontínuo, recorre-se ao dicionário de semiótica: “em semiótica discursiva, a oposição contínuo/descontínuo apresenta-se como uma categoria aspectual, que articula o aspecto durativo: em durativo contínuo/durativo descontínuo.” (GREIMAS, COURTÉS, 2008, p.83). No caso das séries, esse aspecto durativo pode ser analisado tanto do ponto de vista das exibições (episódios), quanto do ponto de vista do desenrolar das tramas dentro da narrativa – como se nota em relação ao formato: narrativa seriada remete à segmentação da história. Sobre essa segmentação do formato Machado diz,

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. (MACHADO, 2000, p. 83)

Não existe exatamente uma regra para a segmentação das tramas dentro das séries, sendo que cada gênero narrativo parece funcionar melhor com cada tipo de serialidade das facetas das histórias. Os roteiristas ainda estão passando por uma fase de experimentações com a narrativa dessas séries. Porém, é necessário esquematizar as diferenças entre elas para facilitar os estudos que levarão a entender as alterações narrativas que o formato passou e ainda passa com as

³ Decupagem do episódio em: Anexo 2

mudanças de transmissões, plataformas e sequencialidade de exibições em que estão envolvidas.

Para facilitar o estudo desse formato televisivo, recorre-se novamente a Machado (2000) que problematiza a narrativa seriada televisiva segundo a segmentação da narrativa. O autor divide as séries em três diferentes tipos. Primeiro, o mais comum, aqueles em que há uma única narrativa, ou várias entrelaçadas, que vão se desenvolvendo ao longo dos episódios, um conflito base é explorado do começo ao fim da narrativa. São os casos das novelas, minisséries e alguns tipos de séries. Sobre isso, Machado explica que:

[...] se resume fundamentalmente num (ou mais) conflito(s) básico(s), que estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais (MACHADO, 2000, p. 84)

O segundo tipo de seriado é aquele que os episódios são autônomos, têm começo meio e fim. Os personagens são os mesmos e o formato do episódio se repete. Como se tivesse uma forma base e o que muda são apenas as variantes. Nesse tipo, podemos enquadrar séries como *CSI* (2000) e *Law & Order* (1990), por exemplo. *CSI* é uma série policial com investigações criminais e *Law & Order* uma série de tribunal com todos tipos de casos legais; ambas possuem o caráter de iniciar os episódios com a introdução de um novo caso, com personagens novos, e, ao final desse mesmo episódio, apresentam a resolução do mistério, liberando esse personagem secundário que foi o autor da ação que permitiu que a trama acontecesse, e mantendo na trama policiais/advogados que resolverão novos casos na semana seguinte.

Nessa modalidade, um episódio, via de regra, não se recorda dos anteriores nem interfere nos posteriores: o personagem principal aparece ferido no final de um episódio, o vilão é colocado na cadeia, mas no episódio seguinte já não há mais sinal do ferimento nem o vilão está mais na prisão. (MACHADO, 2000, p. 84).

Esse tipo, por mais que tenha uma história que ao longo dos episódios ajude na formação da personalidade dos personagens, as informações que constroem ao longo dos episódios não são cruciais para o acompanhamento de toda a temporada, importando mesmo a narrativa que é desenvolvida e concluída a cada episódio. Seriadados como esses ganharam forças dentro da TV, pois não exigem a fidelidade do espectador, assim, mesmo que ele perca uma ou duas exibições pode voltar a assistir sem comprometer o entendimento. Essas séries tornaram-se destaque na conquista de grandes audiências na TV.

Law & Order, por exemplo, foi exibida por 20 anos e seu sucesso gerou quatro outras séries: *Law & Order: Special Victims Unit* (1999) – no ar há 17 anos; *Law & Order: Criminal Intent* (2001) – exibida por 10 anos; *Law & Order: Trial by Jury* (2005) e *Law & Order: Los Angeles* (2010), ambas com temporada única. Além de ter tido o formato regravado em outros países como Inglaterra - *Law & Order: UK* (2009).

Tal modelo de serialização é segmentado em episódios de seriado (PALLOTINNI), e não em capítulos como o tipo anterior. Sobre esse formato de episódio a autora define:

O episódio de seriado, por sua parte, tem algumas características, na medida em que se supõe possível, eventualmente, assistir a um único episódio de seriado com fruição, com prazer total. Esse episódio tem começo, meio e fim, como o unitário, mas está inserido num conjunto maior, que lhe dá sentido total. (PALLOTTINI, 1998, p. 45).

Seguindo essa definição de Pallottini, percebe-se que, diferente de como pontua Machado, dentro desse segundo modelo de serialização deveria estar também aquelas séries que mantêm uma trama com começo, meio e fim, porém, em todos os episódios, encaminha-se para a resolução da trama principal, que só acontece ao final do seriado.

Categorizada nesse tipo, estaria a série *Scandal*, que, como mencionada anteriormente, mesmo contendo essa narrativa que se entende ao longo de toda a temporada ou toda a série, apresenta também tramas que se encerram ao final de cada episódio. Dentro desse modelo, utilizado em *Lost* ou *Dexter* também, começa-se a explorar a complexidade narrativa que será tratada em breve nesse estudo.

Já o terceiro tipo (MACHADO, 2000), além de histórias diferentes por episódios, apresenta também personagens, atores e cenários diferentes, o que se mantém ao longo da temporada é o estilo das histórias ou a temática. Nesse tipo, encontram-se mais exemplos em terror e comédia, com diferentes contos a cada episódio. Exemplos: *The Outer Limits* e *Comédia da Vida Privada*. Pallotini (1998) define a existência de três tipos de exibição diferente para as narrativas seriadas: capítulo (no primeiro tipo), episódio seriado – aquele que contém começo, meio e fim, mas também se estende ao longo de vários episódios ou até mesmo de toda a temporada ou série - e o episódio unitário, que se encaixa no terceiro tipo (MACHADO, 2000) no qual os episódios só possuem conexão pela temática.

Essa divisão, feita por Machado (2000) – como o próprio autor declara - é mais um guia, alguns seriados não se enquadram perfeitamente em nenhum desses três. E, ainda, há alguns outros que podem ser considerados como a união de dois desses tipos.

Levando em consideração a série que é transmitida através do episódio seriado – que seria um misto entre episódio e capítulo - o espectador precisa acompanhar o seriado por meses, ou até anos para que veja por completo o desenvolver da narrativa, episódio após episódio e temporada após temporada, até chegar ao fim. Esse será o modelo de seriado em que estará embasado o presente trabalho.

Com o sucesso do formato, a sua produção foi crescendo cada vez mais. Tanto canais abertos quanto canais pagos investiram nesse modelo de ficção seriada e, conforme foram sendo produzidos mais seriados, o tipos e gêneros foram sendo modificados e misturados cada vez mais, assim como a maneira de contar as narrativas, de produzir e também de transmitir esses episódios. Sobre isso Balogh diz:

A TV por assinatura vem fazendo uma verdadeira avalanche com esses formatos, que são exibidos indiscriminadamente em qualquer horário. Perdem-se, assim, a periodicidade original, o horário de exibição original e o público-alvo, pondo em xeque o termo “seriado” em benefício do termo genérico “série”. (BALOGH, 2002, p.95).

Nota-se, então, que, com a TV por assinatura, os seriados encaminharam-se para uma estruturação nova, ou um período de experimentações – a citação de Balogh, em 2002, mostra uma fase do percurso que o formato que já passou. Esse período foi muito importante para tal formato televisivo. As séries não tinham mais tantas regras quanto a exibição e a manterem-se em um gênero específico. Esse facilitador que os canais a cabo possuíram pode ser atribuído ao modelo de TV por assinatura – que, diferente da TV aberta, a qual necessita dos anunciantes, já possui parte de seu capital através da assinatura do canal – dessa forma, em relação ao formato do seriado foi o assumindo mercado de nicho desses canais. Enquanto a TV aberta obedece um fluxo televisivo que tenta agradar grande parte da população, o canal por assinatura se fixa em um conteúdo ou tema específico e se dedica a um público-alvo segmentado.

2.3 O Fluxo Televisivo

Para entender melhor essa diferença da TV aberta e da TV por assinatura, deve-se começar por entender como funciona o fluxo televisivo. A televisão segue uma programação. O espectador tem opção de ligar/desligar e mudar os canais, mas os canais seguem uma grade da emissora.

Em todos os sistemas de *broadcasting* desenvolvidos, sua organização característica e, portanto, sua experiência característica é de sequência ou de fluxo. Tal fenômeno de fluxo planejado talvez possa ser a característica

definidora do *broadcasting*, simultaneamente enquanto tecnologia e enquanto forma cultural. (WILLIAMS, 2004, p.86)

Segundo Williams, o fluxo descreve a natureza estável da programação. A sequência de programas televisivos que intercala vários formatos e gêneros não é algo aleatório, esse fluxo é planejado. Em geral, ele segue uma linha de raciocínio segundo os objetivos da emissora, tentando, em cada momento do dia, alcançar o público desejado. E, em especial, numa faixa denominada horário nobre, as emissoras tentam atingir a maior parte da população, sendo nesses horários os maiores picos de audiência da TV (CANNITO, 2009).

Para que o espectador tenha um conhecimento prévio da programação, foi estruturada uma grade de programação (CANNITO, 2009) que possui dois sentidos: vertical (diário) e horizontal (semanal). Cannito (2009) discute a relevância dessa grade de programação na hora de determinar qual conteúdo televisivo se enquadra melhor com cada tipo de audiência, ou seja, levando em conta o público em cada horário e determinar os formatos que esse público tem preferência:

A organização da grade dialoga diretamente com a temporalidade padrão de cada povo. O padrão é dividir por turnos: manhã para crianças e donas-de-casa, tarde para público jovem, novela das seis ainda para dona-de-casa e novela das oito para o público em geral. Isso é o padrão. Mas outra estratégia comum de contra-programação é colocar programas para públicos diferenciados em horários inusitados, preenchendo uma demanda de audiência e conquistando parte do público. (CANNITO, 2009, p. 27)

Desse modo, o espectador, mesmo sem ter participação ativa na programação, pode prever o tipo de conteúdo que estará sendo exibido naquele momento. O fluxo televisivo gera a necessidade de um comprometimento por parte do público, que precisa se manter na rotina estabelecida pela emissora para acompanhar a sua programação. Portanto, acompanhar uma série que tem o episódio inédito transmitido às terças oito horas da noite significa manter-se em casa sempre nesse horário para não perder a transmissão. Como diz Cannito (2009), “Trata-se de um “eterno ao vivo”, ainda que o “ao vivo” tenha sido gravado previamente”. Mesmo quando a TV transmite a eventos pontuais como jogos, palestras ou shows, eles são inseridos dentro da programação de modo a parecer parte dessa programação, formatados e segmentados como se fossem programas televisivos.

Nos anos 80, a TV passou por uma transformação (SCOLARI, 2014): os grandes monopólios estatais começaram a compartilhar espaço com os canais privados, e essa multiplicação de canais modificou o padrão de consumo dos telespectadores. Com a disseminação dos canais por assinatura, podemos notar uma mudança no comportamento dessa

grade de programação. Os canais pagos são, em sua maioria, especializados em determinado conteúdo. Ou seja, alguns transmitem apenas filmes, outros transmitem séries, outros apenas notícias, ou ainda conteúdos educativos através de documentários. Desse modo, a audiência foi se disseminando. E emissoras se focaram em agradar determinados nichos específicos, conforme afirma Mittell:

conforme o número de canais cresceu e a audiência de qualquer tipo de programa foi reduzida, as redes de televisão e seus canais acabaram por reconhecer que para um programa ser economicamente viável pode ser suficiente um público seguidor pequeno, porém dedicado. (MITTELL, 2012, p.34)

Nesse momento, as séries passaram a tratar de mais temas, principalmente temas polêmicos e gêneros que antes eram mais comuns ao cinema. Como explica Chris Anderson (2006), no livro *A Cauda Longa*, “nossa cultura e nossa economia estão cada vez mais se afastando do foco de alguns hits relativamente pouco numerosos (...) e avançando em direção a uma grande quantidade de nichos na parte inferior”. Nem todas as séries sofreram essa alteração de focar em um público-alvo específico, mas grande parte delas, em geral aquelas produzidas e transmitidas na TV por assinatura.

Além desse foco em um público determinado, os canais pagos deram maior liberdade para que as narrativas seriadas tratassem de assuntos polêmicos e mostrassem cenas de sexo e violência - já que esses canais possuem um padrão de censura diferente daqueles transmitidos por sinal aberto. Um dos canais que mais se destacou nessa fase foi a HBO. Sobre isso:

A HBO se tornou referência em qualidade de televisão ao afirmar, justamente, que não era televisão. O slogan “It’s not TV. It’s HBO” foi o lema da empresa dos anos 1996 a 2009, numa época em que o canal consolidava seu sucesso no mercado com produções ousadas, que exploravam temas espinhosos, como drogas, homossexualidade e crime, sem se esquivar de nudez e violência. (LIMA, MOREIRA, CALAZANS - 250)

2.4 Séries: a caracterização do formato de acordo com o meio que transmite

Não foi só em relação à temática e ao conteúdo artístico que canais a cabo inovaram. Alguns canais pagos modificaram a exibição dos episódios que começaram a ser transmitidos sem intervalos comerciais, sem a fragmentação em blocos desses fragmentos da temporada, mudando a forma descontínua tradicional de exibição do episódio - ainda que continue uma descontinuidade em relação ao todo (temporada), cada exibição, ou seja, cada episódio, passou a ser exibido de maneira contínua. Essa continuidade do episódio deixou os roteiristas mais

livres na construção das cenas, trazendo uma narrativa mais fluída, como problematizam os autores Lima, Moreira e Calazans:

Os episódios de seriados nesses canais são exibidos na íntegra durante todo o horário da grade, sem *breaks*, trazendo uma experiência sem interrupções e com tempo maior de exibição. Esse detalhe provocou fortes variações na maneira de estabelecer os momentos de maior tensão do enredo em um gênero de narrativa seriada. (LIMA, MOREIRA, CALAZANS, 2015, p.246).

Portanto, de imediato, já houve um impacto no formato – a duração dos episódios. Enquanto na TV aberta as séries-drama tinham a duração de 40 minutos, aproximadamente, as séries produzidas pelos canais por assinatura passaram a ter mais de 50 minutos, por terem cortado os *breaks* ao longo da transmissão. Ainda que pareça pouco trata-se de 20% a mais de conteúdo por episódio, trazendo mais uma vez modificações no desenvolver da narrativa. Resumindo: os episódios passaram a ter aproximadamente 10 minutos a mais e não precisavam mais da fragmentação por blocos.

Para entender melhor o quanto essa alteração de exibição dos episódios nesses canais por assinatura altera a maneira da construção da narrativa, deve-se entender como as séries se relacionam com o fluxo. Essa foi a maneira na qual se originou na TV e, por estar inserido nesse fluxo televisivo, os seriados adquiriram algumas características do modelo de transmissão tradicional. A televisão divide sua programação em diferentes programas que, por sua vez, são divididos em blocos, os quais são separados por um intervalo comercial. Nesse intervalo, anunciantes expõem seus produtos. Esse é o modelo tradicional que sustenta a TV comercial (Machado, 2000).

Por esse motivo, criou-se uma estratégia com intenção de segurar a audiência da emissora durante o intervalo comercial e garantir que o espectador se mantenha interessado no programa exibido e não perca o retorno da transmissão após os comerciais. Os seriados posicionaram aos finais dos blocos e episódios os ganchos da narrativa. A história é cortada no meio de uma cena e não no final dela (BALOGH, 2002). Dessa forma, o público, curioso para ver como termina aquela sequência, mantém-se na emissora para não perder nenhum segundo do episódio quando voltar do comercial. Esses ganchos são feitos, geralmente, em cenas importantes do episódio, ou pelo menos, cenas que pareçam importantes. Essa estratégia pode ser notada em *Scandal*⁴ - episódio 01 da quinta temporada - entre as cenas 28 e 29, quando nota-se o posicionamento de um intervalo logo após a protagonista finalmente descobrir a verdade sobre o caso que está investigando.

⁴ Decupagem do episódio em: Anexo 2

O final dos episódios é estruturado com importantes ganchos para os próximos episódios, alguma cena capaz de alterar a narrativa, mais do que os ganchos entre blocos - por vezes deixando alguma pergunta no ar sobre o futuro dos personagens - a fim de garantir que o público fique curioso e se mantenha atento à programação para não perder o início do próximo episódio, na semana seguinte. Pallotini (1998) - em relação às novelas – problematizou essa estratégia televisiva para convencer o telespectador a retornar à próxima exibição:

O amanhã é o que interessa ao espectador, e é o que interessa aos produtores da novela. É preciso que a audiência acredite no amanhã (pelo menos no amanhã da novela), e volte a ligar o seu receptor. É para isso que se cria o gancho, é para isso que se criam todas as velhíssimas técnicas de despertar suspense, expectativa. (PALLOTTINI, 1998, p.123)

Lima, Moreira e Calazans (2015) usam um como exemplo para elucidar o uso dos ganchos aos finais de episódios o último episódio da primeira temporada de *Orange is the New Black*. Apresentando, assim, um momento ainda mais surpreendente em relação à tensão da narrativa:

O final da primeira temporada de *Orange is the New Black*, como exemplo mais significativo do uso desse recurso entre as séries em questão, mostra a protagonista Piper Chapman se envolvendo numa briga sangrenta com outra presidiária, mas o desfecho da disputa fica em suspenso e a resolução só será apresentada no início da temporada seguinte. (LIMA, MOREIRA, CALAZANS, 2015, p.253)

Usando novamente como exemplo o episódio de *Scandal*: na cena final, o programa de TV revela o relacionamento de Olivia com o presidente, e intercala mostrando todos os personagens tomando conhecimento da notícia. O telespectador sente a narrativa interrompida e necessita saber como o casal reagirá com as informações divulgadas e também como os demais personagens aceitarão esse casal.

Com essa alteração de exibição dos canais – eliminando os intervalos comerciais, os conteúdos das séries já ficam mais livres para construir de maneira mais longa a narrativa no decorrer do episódio, sem precisar da fragmentação por blocos, tornando possível um maior desenvolvimento da trama. Isso se levado em conta que a interrupção dos blocos gera uma quebra na narrativa, a necessidade de ganchos exige o posicionamento estratégico de pontos de virada que acaba tornando a narrativa dos seriados mais dinâmica. Sem essa fragmentação e necessidade de ganchos, a narrativa pode ser construída com mais tempo, tornando as motivações mais profunda e os personagens mais complexos, além de possibilitar cenas mais extensas.

Além dos ganchos, outra importante ferramenta criada para manter o público fã da série atento ao fluxo foi a recapitulação no início dos episódios. Como afirma Machado (2000), é comum haver uma rápida montagem que busca retomar os principais acontecimentos da série, “uma pequena contextualização do que estava acontecendo antes (para refrescar a memória [...])” (MACHADO, 2000, p.83). Pensando que, ao longo das semanas, o público pode esquecer detalhes importantes da narrativa, os seriados adquiriram um modelo de expor esse resumo no começo das exibições, que apresenta as cenas necessárias para que os telespectadores relembrem os pontos relevantes para que o episódio a seguir seja compreendido. Na maioria das vezes, essa recapitulação é feita com cenas do episódio anterior, mas, algumas vezes, retoma acontecimentos de muito tempo atrás, até mesmo de temporadas passadas, ou seja, o que for preciso de informações para que o episódio que será transmitido faça sentido. Essa recapitulação acabou servindo também como ferramenta de atualização da narrativa para aqueles telespectadores que perderam algum episódio ao longo da temporada. Analisando a recapitulação de *Scandal*⁵ – por se tratar de um início de temporada –, é mostrado o momento atual de cada um dos personagens, resumindo os últimos acontecimentos todos eles, para que o telespectador possa continuar de onde parou, meses antes, sem que fique perdido na narrativa.

Algumas séries encontram uma maneira diegética⁶ de introduzirem essa recapitulação, ou seja, introduzem esse resumo através da própria linguagem narrativa. Como o caso da série *Shameless* (2011), da Showtime, que, no início dos episódios, coloca sempre um personagem quebrando a quarta parede⁷ – com olhar direto para a câmera, fala com o público, criando uma relação de fala com quem assiste - e questiona o telespectador sobre ter perdido o último episódio. Como exemplo, o episódio 5 da sexta temporada⁸ inicia com a personagem Veronica dizendo: “Você perdeu outro episódio de *Shameless*, e agora temos que usar um tempo precioso do nosso show para mostrar o que você perdeu porque é muito preguiçoso para levantar-se e assistir à maldita TV?”⁹ Dessa forma, os produtores inserem na narrativa esse resumo do início dos episódios, usando a linguagem da série e o personagem que vive os acontecimentos sintetizados no clipe. Alguns outros textos dentro da série dizem que o telespectador estava muito ocupado para ligar a TV, mostrando assim a preocupação e conhecimento dos produtores

⁵ Decupagem do episódio em: Anexo 2

⁶ Conceito de diegese segundo o Ponto de Cinema, da Universidade de Passo Fundo: “Quando falamos em DIEGESE podemos falar do narrador, do tempo e do espaço. O tempo diegético e o espaço diegético são, assim, o tempo e o espaço que decorrem ou existem dentro da trama, com suas particularidades, limites e coerências determinadas pelo autor. Disponível em <<http://www.upf.br/pontodecinema/?p=33>>. Acesso em: 23 fev. 2016.

⁷ O conceito de quarta parede será trabalhado mais adiante – no módulo 4

⁸ Transmitido em 15 de fevereiro de 2016.

⁹ Tradução do autor.

de que nem sempre o telespectador, mesmo aquele interessado no conteúdo, consegue acompanhá-lo por causa de suas obrigações da rotina.

Para não perder o público que depende dessa rotina e serialidade para acompanhar o fluxo, algumas emissoras criaram um esquema de reprises, mas, ainda assim, o espectador depende de uma programação imposta que, muitas vezes, não corresponde com seus horários disponíveis para o entretenimento. Junto com essas reprises, algumas emissoras – geralmente as pertencentes à TV por assinatura – iniciaram também a transmissão do que foi nomeado de maratonas. Diferente da modalidade esportiva do atletismo, que consiste em uma corrida de rua por 42 quilômetros aproximadamente, as maratonas na TV compreendem a exibição de episódios não inéditos em sequência, simulando uma continuidade dentro da temporada.

Diante de tudo que já foi listado, pode-se notar que o formato televisivo se encontra em constante modificação, ou atualização, seguindo as possibilidades do meio e as necessidades ou vontades dos espectadores. Sobre isso, Machado (2011) diz que:

Os profissionais de televisão e do audiovisual em geral vivem um momento de estupefação, desafio e necessidade de riscos em direção a alguma coisa que ainda não se sabe bem o que poderá vir a ser. Vamos viver um período de muita experimentação de novos modelos de televisão, onde alguns vingarão e outros provavelmente fracassarão. Tudo indica que estamos vivendo o fim de um modelo de televisão e o surgimento de experiências ainda não muito nítidas, mas suficientemente expressivas para demandar pesquisa e análise (MACHADO, 2011, p.88).

2.5 A complexidade narrativa

As narrativas das séries vêm sendo inovadas, assim como o modo de contar as histórias, sempre buscando agradar novos públicos. Quando a estrutura narrativa agrada aos fãs, a série pode se estender por vários anos. Não existe mais receita básica para um bom roteiro de série, um modelo seguido alterando temas dentro da construção da trajetória do herói e assim conquistando o público. Os telespectadores não esperam mais o protagonista perfeito, nem a trajetória clássica e muito menos o final feliz. A narrativa desses conteúdos caminhou para um grau maior de complexidade. Silva (2014b) afirma isso ilustrando com uma matéria do jornal Folha de São Paulo:

a sofisticação do texto é um dos motivos – senão o artisticamente mais relevante – que garante o período de bonança que caracteriza as séries de televisão contemporâneas nos Estados Unidos. O argumento apresentado pela autora da matéria é que o ponto crucial desse momento seria o roteiro, capaz

de fugir dos clichês e das formas narrativas consagradas, que Hollywood insiste em repetir ano a ano nos cinemas. (SILVA, M.V.B., 2014b, p.243).

O telespectador é levado a pensamentos que não lhe parecem justos ou morais. Como ao assistir *Dexter*, e torcer para que o serial killer consiga sempre se livrar de todos os seus crimes, assim como, realizá-los. Ou em *Six Feet Under*, que é centrado em uma família que depende da morte dos outros para garantir o sustento. Sobre essa relação do texto com o telespectador, Jost (2012) afirma que:

O golpe de gênio dos roteiristas é ter rompido com o jugo da psicologia implementado pelo discurso realista, que se baseia em traços estáveis e intangíveis (com o perverso, o bom, o terno, o ingênuo, o distraído etc.), para tocar naquilo que há de mais humano e de mais social em nós. (JOST, 2015, p. 30)

Assim como Machado, Silva e Jost, Mittell (2012) também acredita que: “a televisão dos últimos 20 anos será lembrada como uma era de experimentação e inovação narrativa, desafiando as regras do que pode ser feito nesse meio.” (p.31). Mais do que fugir dos clichês, essas narrativas encaminharam para um momento em que, em alguns casos, os telespectadores buscam por fora das transmissões informações, geralmente on-line, que possam ajudar no entendimento, ou na investigação dos mistérios dentro da narrativa. Ainda, segundo o autor, o sucesso desse formato televisivo se deve não somente às narrativas diferenciadas, mas também pela forma de contar as histórias, que, desde os anos 90, vêm quebrando as regras das produções televisivas. O autor denomina essas novas produções de sucesso como narrativas complexas:

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

Com essa afirmação, mais uma vez nos deparamos na problemática da fragmentação das séries, no contínuo *versus* descontínuo. O conteúdo das narrativas e o jeito de contar as histórias evoluem o próprio formato seriado, mesclando o formato pautado em episódios com os pautados em capítulos, “a marca central da complexidade narrativa: uma interação entre as demandas da narração episódica e seriada.” (MITTELL, 2012, p.38).

Ainda sobre esse momento, vivido pela TV, o autor diz que “a complexidade narrativa oferece uma gama de oportunidades criativas e uma perspectiva de retorno do público que são únicas no meio televisivo.” (MITTELL, 2012, p.31). Nesse contexto, surgem novas características nas séries em relação ao caráter televisivo, são *flashbacks*, *flashforward*,

episódios contando o mesmo acontecimento, porém com pontos de vista diferentes, através de personagens diferentes. Os discursos narrativos de algumas dessas séries se tornaram verdadeiros quebra-cabeças temporais, fazendo com que o público necessite voltar toda sua atenção aos mínimos detalhes para acompanhar a narrativa, e essa dificuldade de montar a história na cabeça de cada fã está o desafio que torna a série ainda mais interessante. Como afirma MITTEL (2012, p.45) “ (...)regozijamo-nos tanto pela história que está sendo contada quanto pela forma com que esse contar rompe com as regras da produção televisiva”.

Como facilitadores dessa experiência, as redes sociais e fóruns na internet uniram os fãs em busca de encontrar informações escondidas nas narrativas. Através dessa comunicação entre os telespectadores, as informações são trocadas. Aqueles mais atentos e interessados buscam informações escondidas e compartilham esse conhecimento na internet. Sobre esse engajamento dos telespectadores, fãs desse formato televisivo, Mittell afirma que:

Através da estética operacional essas narrativas complexas convidam os espectadores a se engajarem no programa assumindo o mesmo patamar de analistas formais, dissecando as técnicas utilizadas para transmitir demonstrações espetacular da arte do *storytelling*; este modelo de acompanhamento formalmente consciente é altamente encorajado já que sua fruição está associada ao nível de consciência que transcende o foco tradicional na ação diegética típica de muitos espectadores. (MITTELL, 2012, p.44)

Esse contexto, de narrativas complexas, desenvolvimento tecnológico e modos de consumo, forma o que Silva (2014b) denominou cultura de séries. Segundo o autor, cultura de séries é o momento vivido, e diz respeito à estupefação desse formato. Esse contexto em que as séries, estão sendo consideradas o cinema da tv. Silva diz que essa cultura de séries foi possível por três motivos: a complexidade narrativa atingida por esse formato televisivo como diz Mittell (2012), ou seja, essa sofisticação de texto; o contexto tecnológico digital, sendo esse suporte digital do conteúdo televisivo, permitindo o consumo mesmo sem o acompanhamento do fluxo televisivo¹⁰; e por fim, os modos de consumo, no sentido de participações on-line, interagindo com os conteúdos e com outros fãs da série. Segundo Silva, (2014b) esses são os fatores que garantem a veneração das séries como formato televisivo.

Cultura de séries faz com que o telespectador não se considere apenas um sujeito assistindo à televisão, nesse contexto, o telespectador se denomina fã. E mais do que acompanhar o desenvolver da narrativa ao longo dos episódios, ele busca, através da internet,

¹⁰ A apropriação das séries como produtos digitais será explorada no próximo capítulo

encontrar mais conteúdo sobre a série que está assistindo e interagir com outros fãs. Toledo (2016) aponta que:

Concomitantemente à crescente complexificação das obras de entretenimento, observa-se por parte do público a organização de movimentos de discussão, debate e troca de informações, cada vez mais específicos e direcionados, já que os dispositivos digitais de interação possibilitam encontrar os interlocutores realmente interessados no assunto. Nesse contexto, cada espectador engajado pode contribuir, à sua maneira, seja trazendo material de outros lugares ou comunidades, seja prospectando mais elementos da narrativa escondidos na web. Sob o ângulo da construção dos produtos, estimular esses comportamentos é vantajoso para a manutenção do envolvimento do público. (TOLEDO, 2016, p.1)

Toda essa migração do formato televisivo para a rede e cultura de fãs acontece dentro do contexto favorecedor da convergência midiática (JENKIS, 2008). Não só as tecnologias permitiram essa migração de conteúdos como também os telespectadores da era digital buscaram todo tipo de conteúdo em todos os meios. Como define o autor:

Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca de experiências de entretenimento que desejam. (JENKIS, 2008, p.29).

Antes de prosseguir em relação à apropriação e disseminação das séries como conteúdo digital migrando por meio da internet para outros dispositivos, faz-se necessário avaliar também nas práticas de consumo do conteúdo televisivo por parte do público. Um dos papéis da TV é fazer companhia para o espectador: ela está ligada durante o jantar em família, nas noites de insônia, na manhã enquanto se realizam os afazeres da casa, durante o almoço, e assim por diante. O espectador passa a ter um relacionamento muito diferente com o conteúdo audiovisual se compararmos com o cinema, por exemplo. Em sua maior parte, a TV não exige do telespectador toda sua atenção, então ela passa a ser companhia enquanto realiza outras ações.

Fechine (2014) considera dois modos de “ver TV”: um realizado de forma secundária e o outro de forma primária. O primeiro pensando em uma TV ligada como companhia, e o segundo modo seria com toda a atenção no seu conteúdo. Para a autora:

No regime da “olhadela”, o espectador apenas “acompanha” a televisão, muitas vezes enquanto realiza outras atividades, dedicando-lhe uma atenção intermitente ou esporádica. Nesse caso, a TV é tão somente uma atividade secundária, que sugere agora uma investigação da nossa própria relação com o fluxo contínuo da sua programação. No regime do “olhar”, ao contrário, o espectador é absorvido pelo que vê na TV, conferindo uma grande atenção àquilo que está sendo transmitido. Agora, assistir à TV é uma atividade

primária, que nos permite, a partir de uma pressuposta relação do espectador com programas específicos, analisar os efeitos de sentido por estes produzidos. (FECHINE, 2014, p. 117)

Portanto, pode-se afirmar que o telespectador se habituou com o consumo através do regime da “olhadela”, sem focar totalmente sua atenção à televisão, acostumando-se com a presença/companhia televisiva durante a execução de outras atividades. Seguindo esse pensamento pode-se inferir também que, quando se trata do consumo dessas séries analisadas até o momento, no contexto de narrativas complexas – que possuem multiplicidade de personagens principais, sofisticação do texto, necessidade de recapitulação e onde cada episódio contribui para alcançar a resolução da trama principal ao final da série - é exigida do telespectador maior atenção/ dedicação a tarefa de “assistir TV” do que o habitual. Ou seja, quando falamos em acompanhar a transmissão dessas séries, estamos falando em regime do “olhar”, principalmente.

3. Apropriação do vídeo: gravação e posse de conteúdos televisivos

Tanto o videocassete quanto a locadora de vídeos sinalizavam o início da era da escolha infinita, pois ambas aumentaram em talvez cem vezes a disponibilidade de filmes em qualquer noite de sábado. As TVs a cabo também multiplicaram por igual fator a oferta de programas de televisão. Hoje, o aluguel de DVDs na Netflix por via eletrônica acrescenta pelo menos um zero à direita desses multiplicadores. E, finalmente, a Internet ainda adiciona mais três zeros, e com ela as escolhas atingem a casa dos milhões. (ANDERSON, 2006, p.199).

Neste capítulo, apura-se o desenvolvimento do programa televisivo através dos meios, tornando-se um produto passivo de ser capturado. Quando a tecnologia dá poder ao telespectador de gravar a programação e o possibilita assistir quando quiser, fora do fluxo televisivo; depois o próprio mercado oferece esses produtos através de compra ou aluguel, e a seguir, quando esses conteúdos são disponibilizados através da internet a disseminam-se para todo o mundo de maneira muito rápida.

Inicialmente, a TV era essencialmente ao vivo. Foi em 1956 que foi produzido o primeiro equipamento de gravação de imagem e som em fita magnética (BALAN, 2012, arquivo digital). “O surgimento do VT mudou sistematicamente todo o processo de se produzir conteúdo audiovisual para a televisão.” A partir desse advento, os formatos de programas de TV foram sendo testados e criados, tornando possível a transmissão de conteúdo gravado previamente e editado. Foram necessários quase 20 anos para que esse aparelho fosse adaptado para ser comercializado para o público amador e se pode concluir que novas mudanças no sintagma televisual começaram a surgir a partir da invenção do VHS, sucessor do videocassete profissional U-matic da Sony (1971), e também do Betamax (1975), lançado em 1976 pela JVC (BALAN, 2012).

O advento do videocassete foi um ótimo aliado do telespectador, que passou a ter o controle de gravar a grade televisiva para posteriormente criar a sua programação, assistindo ao conteúdo gravado da forma que escolher. Com esse aparelho conectado à televisão, foi possível o arquivamento pessoal dos conteúdos televisivos de maneira programada para ser assistido em qualquer horário do dia. O espectador conquistou a possibilidade de, mesmo sem disponibilidade de ver TV nos horários de seus programas preferidos, deixar o videocassete programado para gravação e depois ter posse desse material, sem depender da transmissão da emissora. Esse foi o início da apropriação do conteúdo televisivo através de outros meios e também foi a primeira possibilidade de acesso aos programas fora da transmissão da emissora. Como afirma Balogh (2002), isso causou uma mudança na postura do telespectador:

O VHS (video home system) propiciou ao espectador a oportunidade de gravar, programar gravações, determinar pausas, velocidade para a imagem etc., poderes antes exclusivos dos realizadores. O controle remoto, tão pequeno quanto diabólico, mexeu com todos os intervalos para os comerciais, a sustentação econômica da TV e, mais, permitiu ao espectador que passasse, da antes patética condição de "videota passivo à atual condição de "zapeador obsessivo", levando ao paroxismo os mecanismos de edição próprios do processo criativo e até de recepção. (BALOGH, 2002, p.43).

A possibilidade de gravação da programação do fluxo leva ao questionamento sobre qual conteúdo seria mais visado para esse processo. Entre os vários formatos que a TV produz e transmite, os formatos em série se tornam os mais passíveis de mudanças desse consumo audiovisual, já que interfere toda uma periodicidade do fluxo. Os formatos unitários, quando gravados e assistidos posteriormente, não influenciam tanto na experiência do consumo televisivo, visto que o fluxo a partir daquele programa gravado não depende que ele seja assistido. Os conteúdos em série gerarão maiores alterações nos padrões de consumo. Os episódios seguintes dependem do consumo dos episódios anteriores. Portanto, o telespectador que grava esse tipo de conteúdo precisa primeiro assisti-lo para então retornar ao consumo do fluxo. E quando essa série, que é transmitida em algum horário estabelecido pela programação da emissora, não coincide com um horário possível de ser acompanhado por este telespectador, ele cria o hábito de sempre gravar o conteúdo para assistir posteriormente em algum momento oportuno para ele. Como demonstra Machado (2000), isso causa um problema no modelo tradicional de televisão:

Ou seja, o espectador tende a produzir a sua própria grade com o material que ele mesmo vai buscar. O Ibope não tem mecanismos para medir "vida" de um programa, isto é, quantas vezes o programa foi visto *depois* da sua exibição *broadcast*. Com a crescente disponibilidade da autoprogramação, a audiência de televisão tende a se reduzir a um único espectador, com poderes para determinar especificamente quando, como e o que ver. Portanto, os indicadores existentes são inadequados para medir audiência, num momento em que ela se esfacela, se desmembra e se pulveriza em miríades de possibilidades de composição. (MACHADO, 2000, p.57)

Depois do videocassete, o público contou com outras maneiras - através do avanço da tecnologia - de gravar e assistir aos programas fora do fluxo. Do analógico VHS, a tecnologia evoluiu para o DVD, e mais recentemente para a gravação direta nos televisores com HD interno. Via DVDs, houve também um novo modelo de negócio, iniciado com o VHS, mas tomando força através da nova tecnologia em formato digital, as séries ganharam maior destaque na comercialização dos DVDs das temporadas já exibidas pelas emissoras. Essa comercialização tornou-se comum, trazendo esse produto televisivo para o mercado antes ocupado apenas pelo

cinema, de venda e locação do produto audiovisual. Um novo modelo de negócio para o produto televisivo fora da televisão, que contribuiu para a rentabilidade dessas séries, colaborando com o orçamento das novas temporadas.

Retomando o capítulo anterior, a evolução no conteúdo das séries foi possível graças ao poder do telespectador, adquirido com a posse do conteúdo televisivo. Tornar o conteúdo complexo (MITTELL, 2012) depende de garantias que o público conseguirá acompanhar essas narrativas, e, como o autor afirma, esse novo modelo de comercialização das séries inicia o processo de mudança na produção dessas narrativas:

E, um dado mais importante no sentido da construção da narrativa, eles podem rever episódios ou partes deles para analisar momentos complexos. Enquanto séries selecionadas foram vendidas em fitas de vídeo durante anos, o tamanho compacto e a qualidade visual dos DVDs levaram a uma explosão de um novo modelo de como assistir televisão, em que os fãs, acompanhando uma temporada por vez de um determinado programa (como as tentativas muitas vezes relatadas de assistir uma temporada inteira da série 24 horas para recuperar seu enquadramento temporal diegético) são encorajados a ver múltiplas vezes o que antes era uma forma de entretenimento essencialmente efêmera. (MITTELL, 2012, p.35).

A série *24 Horas* (2001), transmitida pela Fox, tem em sua premissa uma corrida contra o tempo. O personagem principal, um oficial antiterrorismo, tem 24 horas para impedir que um desastre aconteça. O principal chamativo da série foi exatamente o fato de tratar o tempo narrativo da mesma forma do tempo real. Assim, cada minuto de episódio representa também um minuto da história, totalizando 24 horas por temporada. O sucesso desse formato de temporalidade narrativa diegética rendeu 8 temporadas.

3.1 Internet

Nas últimas décadas, outra tecnologia surgiu para agregar e ao mesmo tempo “ameaçar” a TV tradicional: a internet. Nos anos 90, a internet foi apropriada para o uso doméstico. Ainda que com uma taxa de velocidade baixa, esse novo meio, junto com a digitalização dos conteúdos de áudio e vídeo, tornou-se uma ameaça para o mercado de musical e de cinema e TV. Sobre o a crise da indústria fonográfica, Machado (2000) resume:

Até finais do século XX, essa indústria encontrava-se agraciada com uma estável taxa de crescimento de vendas de CDs, mas, com o aparecimento do Napster, a situação mudou completamente. No ano 2000, o Napster já havia atingido o pico de 80 milhões de usuários em todo o mundo, que trocaram entre si, por meio do sistema P2P (*peer-to-peer*) mais de 15 bilhões de canções, enquanto as vendas de CDs despencavam em aproximadamente

30%, com promessas de cair ainda mais nos anos seguintes (em 2006, a Tower Records, a mais poderosa rede americana de venda de discos, quebrou e fechou as portas). O site Napster foi fechado, por decisão judicial, no começo de 2001, por pressão da indústria fonográfica, mas outros sites similares a ele começaram a proliferar na net, não apenas para a disponibilização gratuita de música, mas também de filmes e programas de televisão. (MACHADO, 2000, p.57).

O uso indiscriminado da tecnologia P2P - ou *peer-to-peer* (ponto a ponto, em livre tradução) é uma rede de computadores que compartilham arquivos pela internet – afetou o faturamento do mercado musical e cinematográfico, inicialmente. Neste sistema de troca de arquivos, não há um servidor geral que os armazene, são os próprios usuários que ao mesmo tempo que fazem o *download*, disponibilizam para que outros busquem os arquivos em sua máquina (MACHADO, 2000, p.58). Pelo fato de serem os próprios usuários - estamos falando de milhares de usuários - que compartilham os arquivos, tornou-se impossível impedir que essa troca aconteça. Muitos sites que disponibilizam os *links* para esse compartilhamento foram fechados, mas sempre aparecem novos. A indústria fonográfica, que foi a primeira a ser lesada por esses *downloads*, encontrou uma maneira de se reerguer através do surgimento do iPod e iTunes, que disponibilizavam as músicas para *download* por preços baixos e de maneira legal. Em um ano, foram vendidos meio bilhão de títulos, reaquecendo a indústria musical (2000, p.58).

Depois dessa trajetória vivida pela indústria da música, era questão de tempo e principalmente de velocidade de banda de internet para que o mesmo acontecesse com filmes e programas de TV. O fato de os arquivos de vídeos, muitas vezes serem mais pesados (tamanho do arquivo digital) do que os arquivos de músicas, propiciou um tempo para que os estúdios e emissoras se preparassem para o mesmo processo.

Apesar de originar um possível problema para o mercado, a apropriação do vídeo, seja através de uma mídia (como DVD) ou do arquivo digital - que pode ser compartilhado para todo o mundo - outro ponto muito importante também surge aqui: a dificuldade do armazenamento em mídias analógicas fazia com que o conteúdo produzido por uma emissora fosse esquecido, e ficava impossibilitado de ser acessado, dependendo exclusivamente de a própria emissora decidir reprisar aquele conteúdo (ANDERSON, 2006). Os programas televisivos eram essencialmente efêmeros, e, assim como ganhavam vida com a transmissão no fluxo televisivo, depois ficavam perdidos, apenas como memória para aqueles espectadores que conseguiram estar disponíveis para assisti-lo dentro da programação. Sobre essa perda de conteúdo dos produtos televisivos após serem transmitidos, Anderson (2006) afirma:

[...] o conteúdo disponível como porcentagem do conteúdo produzido é mais baixo do que em qualquer outro setor, alguns dos quais talvez produzam mais conteúdo, como a imprensa escrita e a indústria editorial, mas, nesses casos, a disponibilidade é muito maior (ver Google). Apenas a televisão trata seu melhor conteúdo como descartável. Na verdade, muita coisa de fato é lixo, mas nem tudo, e, de modo algum, se pode considerar desprezível tudo que jogado fora, depois de uns poucos momentos ao sol. (ANDERSON, 2006, p.195).

Agora não mais tratado como “lixo” ou como passageiro, esse conteúdo televisivo, em especial as séries, pode ser assistido mesmo depois de décadas após serem produzido e transmitido, através de DVDs ou *download* (legais ou ilegais). Silva (2014b) afirma que a troca de arquivos digitais, seja por site de hospedagem ou por compartilhamento *peer to peer*, dá origem à circulação de produtos televisivos, o que prefigura como problema para os tradicionais modelos de negócio, baseados nas vendas de intervalos comerciais durante a transmissão, ainda que colabore com a articulação desses programas como produtos culturais.

Sobre o avanço da tecnologia Anderson afirmou: “Toda vez que uma nova tecnologia amplia as escolhas, seja o videocassete ou a Internet, os consumidores reagem à altura, com o aumento da demanda. Isso é o que queremos e, talvez, o que sempre quisemos.” (ANDERSON, 2006, p.199). Esse telespectador ávido contou com mais evoluções tecnológicas, e, na última década, foi a multiplicação e mobilidade de telas (computadores, *tables* e *smartphones*) e o avanço da internet móvel que somaram novas possibilidades para os consumidores televisuais. Essas mudanças proporcionaram a distribuição e disseminação de vídeos por demanda, como aponta Machado: “[...] se pode ver o que se quer, em qualquer horário, a partir de um *menu* de possibilidades, pagando especificamente por aquele conteúdo acessado (modalidade muito utilizada nos dispositivos móveis, através de *download*, mas também nos serviços de cabo).” (MACHADO, 2011, p. 88).

A TV por assinatura já contava com canais que funcionavam como locadora, ou mesmo como uma TV por demanda. Esses canais ofereciam filmes mais recentes do que aqueles transmitidos em outros canais tradicionais e cobravam por um título específico. Ou seja, o telespectador escolhe um filme dentro das opções, paga por aquele conteúdo e então o filme é transmitido nesse canal. O filme roda em *looping* (termina e começa outra vez) por algumas horas e depois para. Tratava-se de uma forma primitiva de TV por demanda, já que o telespectador não tinha a opção de pausar ou voltar caso necessitasse.

Adaptando de maneira mais moderna essa investida da TV a cabo, apareceram serviços como Google Play e o iTunes, esse último, já consagrado no mercado musical, começou a fazer o mesmo trabalho com vídeo para o iPod. Nesse novo tipo de serviço, o usuário torna-se dono

de uma cópia do conteúdo. Ou seja, com esses serviços do Google Play e do iTunes, ao comprar um filme, o arquivo digital é baixado e fica armazenado no dispositivo, seja *smartphone*, *tablet* ou *iPod* – e ainda que seja apagado, ou seja trocado o dispositivo o arquivo pode ser baixado novamente, pois no sistema já consta como item comprado por esse usuário. Outra nova característica desse meio é a possibilidade de assistir quando quiser e onde quiser, podendo avançar ou retornar o vídeo e também assistir várias vezes o mesmo conteúdo.

O desenvolvimento e barateamento de uma banda larga mais rápida, o uso de tecnologias de compressão de vídeo e o surgimento de serviços variados de vídeo on-line, em destaque o YouTube em 2005, fizeram com que os usuários usassem cada vez mais a internet como um espaço para o consumo de vídeo. Essa mudança no consumo altera também os modelos de produção:

A presença ubíqua das redes de banda larga exigiu a produção de um conteúdo ubíquo liberado do aparelho de televisão. A geração seguinte com o acesso a conteúdo disponível em qualquer lugar e em qualquer dispositivo dará o próximo passo. Esse passo implicará a fragmentação crescente e o desejo de conteúdos personalizados fragmentados (CORREIA, 2015, p.47)

O YouTube é um site que permite que seus usuários carreguem e compartilhem vídeos em formato digital. Hospeda uma grande variedade de filmes, videoclipes e materiais caseiros. Em 2011, a estimativa era que a cada minuto eram enviados 48 horas de vídeos para o servidor do YouTube¹¹. Sobre essas novas práticas de consumo audiovisual, Machado ressalta que:

Hoje, com o crescimento da disponibilidade de canais on demand, da autoprogramação e dos dispositivos de busca na internet, parte cada vez mais expressiva da audiência está se deslocando para além do nicho, em direção a formas de recepção (ou participação) individualizadas. Com a crescente convergência das telecomunicações com a internet e inúmeras alternativas de recepção (celulares, televisores portáteis, dispositivos para automóveis, players multiuso tipo iPod etc.), tanto a indústria, quanto os provedores de conteúdos estão se defrontando com níveis de complexidade, dinâmicas de mudança e pressões para inovar jamais experimentados em tempos anteriores (MACHADO, 2011, p. 87).

Na TV sob demanda, o telespectador se torna um programador, porque ele define a programação e tem possibilidade de assistir quando e onde quiser, – dispondo de um catálogo de opções imposto pela emissora on-line, diferente de quando o próprio telespectador gravava a programação do fluxo para assistir depois - e ainda tem a possibilidade de pausar a transmissão caso precise. Segundo Machado,

¹¹ Dados retirados do tecmundo.com.br. Disponível em: <(http://www.tecmundo.com.br/infografico/10502-com-quantos-videos-se-faz-um-youtube-infografico-.htm)>. Acesso em: 07 jun. 2015.

A atual evolução da televisão caminha em duas direções diferentes e aparentemente contraditórias, pressupondo duas modalidades de espectadores, munidos dos mais variados equipamentos de acesso. De um lado, parte da audiência prefere permanecer “passiva”, cumprindo o seu papel de espectador na sua sala de estar, sobretudo diante da atual e farta oferta de material audiovisual. De outro lado, o surgimento no cenário audiovisual de novos protagonistas, os interatores, está forçando mudanças cada vez mais radicais em direção a modelos de conteúdos que possam ser buscados a qualquer momento, em qualquer lugar, fruídos da maneira como cada um quiser e abertos à intervenção ativa dos participantes. (MACHADO, 2011, p. 87 e 88)

No caso da TV sob demanda, o telespectador além de criar a própria programação dentro das opções disponíveis, é responsável também por “demandar” o que será produzido. Ainda que de maneira indireta, as empresas responsáveis pelos conteúdos disponíveis por demanda na internet utilizam a própria rede para identificar o que os usuários estão buscando. Sobre isso, Massarolo e Mesquita afirmam que:

a ruptura do modelo de uma programação pré-definida pela televisão e o cinema transfere, em grande parte, o poder de decisão para o usuário, caracterizando a transição de um modelo orientado pela oferta, para um modelo orientado pela demanda. No ambiente de serviço de vídeo sob demanda, a nova plataforma televisiva que emerge tende a consolidar um modelo híbrido, no qual o sistema de ofertas de conteúdo pelo produtor complementa as demandas cada vez maiores dos usuários (MASSAROLO, MESQUITA, 2016, p. 21)

Como exemplo: a Netflix decidiu comprar os direitos de *House of Cards* após concluir com análises de pesquisas dos usuários que “as mesmas pessoas que assistiam a série original da BBC também acessavam filmes protagonizados pelo ator Kevin Spacey” além de notar “a grande preferência do público por séries dramáticas e filmes dirigidos por David Fincher” (MASSAROLO, MESQUITA, 2016, p 10), tendo segurança de que seria um bom dinheiro investido. Percebe-se, então, o nível de influência dos usuários da TV sob demanda na produção dos conteúdos que são disponibilizados.

Levando em consideração esse caráter participativo do espectador nesse novo modelo de TV, pode-se concluir que o conteúdo sob demanda, em sua maior parte, é visto de maneira a contemplar o “regime do olhar” e não o da “olhadela”. Já que ele tem o poder de decidir o que, quando, onde e até mesmo com que continuidade assiste, podendo fragmentar o conteúdo como desejar, usando as horas livres que tem entre suas ocupações – lembrando também que grande parte desses conteúdos está inserida no contexto da complexidade narrativa. Dessa maneira, esse espectador se torna mais atento, vendo somente o que quer ver e, portanto, utilizando dessa contemplação do “olhar”.

O surgimento desses novos modelos de distribuição modifica também a maneira de assistir a um produto audiovisual. O espectador agora não depende da programação da emissora, nem da espera pelo próximo episódio de seu seriado. O usuário decide como assiste e pode assistir a mais de um episódio em seguida, ou até mesmo a temporada toda no mesmo dia. Essa novidade altera a serialidade do conteúdo, e, portanto, influencia a estrutura narrativa dos episódios da série, tornando possíveis as modificações nos modos de produção do conteúdo. Quais são as mudanças na concepção narrativa dos seriados televisuais quando a recepção muda de fluxo para *on demand*? Ou ainda, quais são as alterações na estrutura narrativa das séries quando a continuidade passa a ser determinada pelo espectador?

3.2 A TV e as telas

Outra mudança importante foi a relação do telespectador com a TV enquanto tela. No início da comercialização da TV, ela é muito cara, nem todas as famílias tinham condições e aquelas que tinham possuíam uma TV na sala. Com o tempo e barateamento do produto, o acesso foi se popularizando e muitas casas começaram a contar com a presença da televisão. Ainda assim, o comum era uma única TV na sala. Portanto, a relação era um pouco distante, e a experiência, em geral, era em grupos – a família se reunia para assistir televisão. Com o avanço tecnológico, maior barateamento e a opção de diversos tamanhos de tela. Tornou-se comum a presença da TV nos quartos e até mesmo na cozinha. Com isso, a experiência de assistir televisão foi se tornando menos conjunta e mais individual. Nos últimos anos, com a possibilidade de acesso em celulares e *tablets*, a experiência televisiva ficou, em sua maioria, individual – isso se deve também à multiplicação de canais e programas oferecidos, à extensão da oferta de gêneros e formatos televisivos (cauda longa) – e quanto a essa mobilidade Jost afirma que: “Vemos as pessoas a andar na rua ao mesmo tempo que olham para os seus pequenos ecrãs” (JOST, 2015, p.10), isso nos mostra a qualidade de ubiquidade da televisão nos dias atuais. Sobre essa nova característica da televisão Correia (2015) afirma que:

As tecnologias digitais disponíveis na contemporaneidade abrem espaço para a ubiquidade: estar em toda parte ao mesmo tempo. A questão da mobilidade e da onipresença permite um repensar os meios e produtos culturais como existindo em rede: interligados, polifônicos, hipertextuais e ubíquos. (CORREIA, 2015, p.39).

A ubiquidade atribuída à atual fase da televisão não se trata de algo novo. Como descreveu Correia (2015) no livro *A Televisão Ubíqua: há quase 50 anos atrás*, Arthur C. Clark

escreveu *The Mind of the Machine* (1968), livro no qual antecipou à ubiquidade nos computadores: segundo o autor, os computadores – que ainda eram enormes na época – tornar-se-iam cada vez menores, atingindo as características de onipresenças e ubíquos. O mesmo aconteceu com a TV. Do tubo à tela plana. Da sala aos bolsos. A implementação da TV digital concluiu essa qualidade de onipresença da televisão. Ainda assim, antes mesmo da convergência e da TV digital, Nogueira e Merino (2015) afirmam que: por se tratar de um fluxo ininterrupto e a levando em consideração a oferta de vários canais, a TV já podia ser considerada ubíqua bem antes de se tornar móvel e conectada. Segundo os autores:

Com o *zapping* o espectador torna-se mutante e mutável. Ele sabe que por baixo ou ao lado de um canal está sempre um outro, ao lado de um gênero um outro, que para um programa existem centenas de alternativas. O telespectador sabe igualmente que a ubiquidade televisiva provém também da natureza ininterrupta da mesma. (...). Na televisão, ao contrário do que usualmente afirmamos a propósito dos interregnos publicitários, não há intervalos. A televisão está sempre presente. Esta é mais uma forma de ubiquidade. (NOGUEIRA, MERINO, 2015, p.57).

Portanto, desde o *zapping* passando pela multiplicação de canais e chegando ao conteúdo por demanda, nota-se que o telespectador está buscando mais conteúdo, e consequentemente um conteúdo que cada vez atenda mais o seu gosto, as suas vontades. Através da internet, o consumidor se habituou a encontrar aquilo que ele busca. Sobre isso, Jost diz “que nos meios de comunicação on-line os utilizadores são mais autónomos, mais independentes – alguns dirão, mesmo, mais livres – (JOST, 2015, p.14)”. Logo, observa-se que a disponibilidade de conteúdo on-line potencializou, de certa forma, o *zapping* já comum ao telespectador.

Após essa multiplicação de telas e mobilidade, o conteúdo televisivo migrou para todos esses novos dispositivos. Passou a ser comum “ver TV” em algum aparelho que não seja a própria televisão, como definiu Silva (2014b): circulação de produtos televisivos através da internet. Nesse avanço tecnológico, a própria TV não ficou de fora. Assim como muitos dispositivos acoplaram a possibilidade de sintonizar televisão tradicional, a TV se conectou à internet. E, em seguida, evoluiu para as chamadas TVs inteligentes (*Smart TVs*); agregaram aplicativos, os quais permitiram começaram a acessar conteúdos de vídeo por demanda e de redes sociais, antes feito por computadores – e, em seguida, também por *smartphones* e *tablets*.

Dentro dessa nova configuração de possibilidades da TV conectada e da TV por demanda, observa-se a ascensão do Netflix. Inicialmente uma locadora de títulos on-line, se tornou um portal de filmes para se assistir no computador e, mais recentemente, consolidou-se

produzindo conteúdo e competindo em premiações da TV ao lado das emissoras tradicionais. Anderson (2006) previu essa fase atual em *A Cauda Longa* quando já afirmava que:

Em vídeo, os mercados puramente digitais variam desde serviços de vídeo por encomenda, prestados por empresas de TV a cabo, até agregadores de vídeo pela Internet, como a Google Video. As tecnologias de troca de arquivos peer-to-peer, como a Bit Torrent, são os pilares de centenas de mercados de vídeos digitais não-comerciais, enquanto a iTunes está construindo próspero negócio pay-per-download para seu vídeo iPod. Parte disso é conteúdo de televisão, transformando esses mercados de vídeos digitais baseados em redes numa espécie de TiVo no céu. Outros agregadores oferecem filmes, mercado que, um dia, pegará a grande seleção da Netflix e garantirá sua disponibilidade instantânea, iniciativa que provavelmente será liderada pela própria Netflix. (ANDERSON, 2006, p.94).

3.3 A Netflix

Fundada em 1997 como uma locadora de filmes on-line no Vale do Silício, a Netflix chegou ao mercado americano como uma opção àqueles que não queriam sair de casa para alugar DVDs. Os títulos eram escolhidos através do site e o locador os recebia via correio. Cerca de dois anos depois, a empresa lançou o modelo de assinatura mensal, ou seja, todos os clientes tinham um valor fixo para pagar por mês e podiam locar uma quantidade determinada de DVDs simultaneamente e assim que devolvessem podiam locar mais. Sem multas e sem atrasos, além da comodidade de fazer tudo sem sair de casa, a empresa foi crescendo cada vez mais.

Os varejistas on-line de bens físicos, desde a seleção de câmeras da BestBuy até a coleção de DVDs da Netflix, dispõem de estoques centenas de vezes maiores do que seus concorrentes de tijolo e argamassa, mas até mesmo eles acabam encontrando limites. Em contraste, as empresas que vendem bens digitais, como álbuns e canções, na iTunes, ou programas de TV ou clips amadores, no Google Video, são capazes de, teoricamente, descer a Cauda indefinidamente, expandindo a variedade de suas ofertas, para abranger a totalidade disponível. (ANDERSON, 2006, p.87).

Dessa forma, como locadora de DVDs, a Netflix conseguiu se destacar, através dessa possibilidade de possuir um estoque maior do que as locadoras físicas. Todavia, conforme ia crescendo o consumo de conteúdo on-line, a empresa precisava acompanhar essa evolução. Em 2007, surgiu o serviço que reinventaria a empresa: a capacidade de o assinante assistir cerca de 1.000 filmes e episódios de seriados através do computador. Com a promissora forma de exibição de vídeo, o VoD (*video on demand*) já disseminada pelo YouTube em 2005, a Netflix

ganha novos objetivos de mercado. Segundo a página oficial do Netflix Brasil no Facebook¹², são cerca de 75 milhões de assinantes em mais de 190 países, assistindo a mais de 125 milhões de horas de conteúdo por dia em praticamente qualquer tela, e pagando um valor fixo de aproximadamente R\$ 20,00. Ainda em sua página, a empresa destaca as vantagens para o assinante:

O assinante Netflix pode assistir a quantos filmes e séries quiser, quando e onde quiser, em praticamente qualquer tela com conexão à Internet. O assinante pode assistir, pausar e voltar a assistir a um título sem comerciais e sem compromisso¹³.

Antes do VoD, o modelo já consagrado de compartilhamento de arquivos on-line era o modelo *peer-to-peer*, através do BitTorrent, para baixar vídeos, músicas, imagens e *softwares*, sendo que 99% desses arquivos digitais disponíveis são piratas. Mesmo no YouTube, o compartilhamento é feito através dos próprios usuários, porém examinado através de algoritmos da Google, todo conteúdo colocado sem posse de direitos autorais por ele é bloqueado do site. No compartilhamento por *torrents*, esse bloqueio dos usuários não é possível, ou seja, o conteúdo consumido através da internet – *peer-to-peer* - em sua maioria é de forma ilegal. Sobre esse consumo de conteúdo ilegal na internet, o próprio CEO da Netflix explica que foi um dos fatores na hora de escolher o catálogo de conteúdo da empresa:

Com a entrevista do CEO da Netflix, Reed Hastings, ao jornal Folha de São Paulo em janeiro deste ano, fica claro que o serviço de oferta de vídeo sob demanda está bastante atenta para o interesse do público que as emissoras não conseguem suprir. Sem qualquer pudor, ele revela que a pirataria (como a mídia oficial costuma se referir a qualquer tipo de circulação virtual de objetos culturais que não estejam sob a guarda dos direitos de autor) é sim um dos principais indicadores para o Netflix adquirir séries para o seu catálogo, ou mesmo para produzir seus próprios programas. Segundo Hastings, a partir daquilo que é mais baixado em serviços de troca de arquivos como o BitTorrent, a empresa se empenha em comprar os direitos de transmissão, não só para os Estados Unidos, mas para os demais países em que o serviço é oferecido. (SILVA, M.V.B, 2014b, p. 250).

Depois de consolidada como serviço legal de transmissão on-line sob demanda e conquistado público em diversos países, os seus idealizadores acreditavam que a empresa podia ir além. Pensando no universo dos seriados de TV e com a preocupação na insatisfação dos fãs com a espera da programação das emissoras de TV (fluxo), Reed Hasting rumou a Netflix na direção da produção de conteúdo próprio. Em 2011, a Netflix iniciou sua produção de conteúdo.

¹²Disponível em: <<https://www.facebook.com/netflixbrasil>>. Acesso em: 09 fev. 2016.

¹³Disponível em: <<https://www.facebook.com/netflixbrasil>>. Acesso em: 09 fev. 2016.

Com parcerias com outros estúdios e produtoras, no final do ano, a empresa lançou duas temporadas de *Lilyhammer* (2011), sua primeira série. E, ainda no mesmo ano, depois de adquirir o direito de continuar a série anteriormente cancelada da Fox, *Arrested Development*, lançou a quarta temporada completa. Em fevereiro de 2013, a Netflix lançou de uma só vez todos os 13 episódios da primeira temporada da série *House of Cards*, drama político criado por Beau Willimon e produzido por David Finch, adaptado do romance homônimo escrito por Michael Dobbs. Segundo Hasting, o diferencial do conteúdo da Netflix é que o espectador não precisa ficar esperando o próximo episódio ser lançado, o empresário aproveita para criticar essa rotina de espera que as TVs tradicionais fazem o espectador vivenciar:

Você tem que esperar pela sua série que é exibida as quartas-feiras às 20h, esperar pela nova temporada, ver todos os anúncios espalhados em todo lugar sobre a nova temporada, falar com seus amigos no trabalho sobre o quão empolgado você está. (GQ, 2013, arquivo digital)

House of Cards colocou um marco na história ao receber 14 indicações nos prêmios Emmy da televisão norte-americana e vencer em três categorias: melhor diretor, elenco e fotografia. Tornando-se a primeira série produzida exclusivamente para uma plataforma on-line a alcançar este feito, todas as outras concorrentes eram produzidas e exibidas por emissoras em fluxo. Esse destaque na premiação (Emmy), sua audiência e o sucesso de críticas, consolidaram o modelo de produção e exibição da empresa.

A partir de *House of Cards*, a Netflix continuou na produção de conteúdo próprio. Se em 2013 foram 4 séries lançadas pelo canal on-line, nos 6 primeiros meses de 2015 já foram 6 séries, todas com as temporadas disponibilizadas na íntegra. E, para 2016, a promessa para que sejam lançadas 30 séries ao longo do ano, entre aquelas que estarão estreando e as outras séries já conhecidas que lançarão novas temporadas. O serviço ainda disponibiliza em seu catálogo séries em parceria com emissoras, que são lançadas semanalmente.

Nesse impasse, surge a dúvida: Netflix é uma emissora de TV? Não se trata de uma pergunta fácil, talvez na verdade não seja mesmo uma pergunta que tenha uma única resposta. Existem considerações a serem feitas. Algumas apontando as semelhanças com a televisão, vendo como uma forma de evolução da TV, e outras que mostram que é algo totalmente diferente da televisão tradicional.

Retomando a evolução da TV, cabe lembrar que ela nasceu essencialmente ao vivo, para depois da invenção do VT conseguir produzir e transmitir conteúdo gravado. Além disso, pode-se afirmar que a TV é uma transmissão de sinal aberto e contém um fluxo de programação interrompido. Pode ser comercial ou estatal, e conquistou o patamar de meio de comunicação de

massa mais abrangente. Segundo Balogh: “a TV, como meio de comunicação de massa, atinge um público tão vasto de espectadores que o seu número é impensável para as artes prévias, até mesmo para a maior parte do cinema que também foi concebido para a massa” (BALOGH, 2002, p.43).

Com o tempo, a TV passou pelo processo buscar os nichos – da longa extensão da cauda (ANDERSON, 2006) – e, para isso, multiplicou os canais e passou a contar, então, com a TV por assinatura. Não mais transmitida de forma aberta, agora a TV dependia de um pagamento mensal e adesão de um equipamento de recepção para poder sintonizar esses novos canais que buscavam público segmentado oferecendo conteúdos especializados. A TV por assinatura não era transmitida por sinal aberto e nem focada em atingir o público massificado, e – ainda assim – chamamos de TV por assinatura, ou TV a cabo.

Pensando na TV por demanda, temos uma nova modificação no modo de transmissão – agora via internet – continua, assim como na TV a cabo segmentada aos nichos, e, dessa vez, modifica também o fluxo de transmissão. Tanto a TV aberta quanto a TV a cabo apresentavam um fluxo televisivo (WILLIAMS, 2004). A Netflix conta com várias opções para que o espectador crie seu próprio fluxo, mas depende que esse alguém selecione os títulos disponíveis no catálogo, não apresenta uma programação constante que independe do espectador. Então, como ainda assim parece como um canal de televisão? Sobre isso, Lima, Moreira e Calazans afirmam:

Se de um lado já não podemos afirmar com precisão se a definição de televisão estaria essencialmente ancorada à ideia do fluxo decorrente da sequência da grade de programação, de outro, parece seguro dizer que a televisão, no decorrer de sua história, gerou formas relativamente estáveis de linguagem e conteúdo, que são reconhecidas enquanto tais pela audiência independentemente do dispositivo de acesso. (LIMA, MOREIRA, CALAZANS, 2015, p.243).

Então, entende-se que se trata de uma emissora de TV por conter em seu conteúdo programas – gêneros e formatos – que se habituou ver nas emissoras tradicionais. Nesse aspecto, leva-se em consideração que alguns formatos televisivos se mostraram mais eficazes quando realizam essa migração para a TV por demanda, e, nesses casos, os conteúdos de ficção seriada lideraram. Alguns programas de TV têm o caráter efêmero/momentâneo – pois mesmo que não sejam transmitidos ao vivo, fazem de tudo para manter uma simulação do ao vivo. Já as séries – assim como filmes – podem ser vistas mesmo depois de anos. Silva afirma que as séries possuem uma “necessidade de permanecer vivas, em circulação, mesmo diante da efemeridade que sempre se caracterizou a estrutura em fluxo do modelo tradicional” (SILVA,

M.V.B, 2014b, p.248). Entende-se, então, que a característica mais determinante da TV, como a conhecemos – o fluxo –, é perdido na TV por demanda.

A Netflix poderia programar um fluxo de seu conteúdo, assim como já programa de alguma forma a ordem com que as opções aparecem na tela – e, para cada assinante, é diferente. Conforme o usuário acessa ao conteúdo, filmes ou séries, documentais ou ficcionais, a plataforma da Netflix cria uma ordem no catálogo de ofertas de conteúdo tentando seguir a mesma linha de interesse daquilo que você já assistiu. Criar um fluxo não é uma característica da TV por demanda, como o próprio nome determina: o espectador comanda a programação, e esta depende exclusivamente da vontade dele.

Resumindo, a Netflix implementa os formatos da TV tradicional – aqueles formatos que não perdem sentido, nem valor com o passar do tempo – e organiza num catálogo com vários títulos para que seus assinantes escolham quando assistir. O grande diferencial desse modelo é a ausência da espera. Não acontece, na TV por demanda, a fragmentação em blocos causando uma descontinuidade do conteúdo. Assim como não há, com as séries originais da empresa, a espera semanal para o próximo episódio. Dessa forma, essas séries não são mais transmitidas de maneira descontínua em cada exibição e nem mesmo fragmentada ao longo de meses em cada temporada. Na Netflix, a continuidade da série se entende por toda a temporada, ou seja, é possível assistir suas séries, episódio por episódio, em sequência, sem interrupções impostas; sempre podendo pausar quando necessário ou retornar em alguma cena passada; só é necessário esperar para o lançamento da próxima temporada.

Como colocam Lima, Moreira e Calazans, a mudança no consumo gera mudanças nas narrativas: “A nova experiência de consumo, em que os espectadores parecem preferir assistir a vários episódios de uma mesma série em sequência, pode vir a promover rupturas textuais significativas no futuro.” (LIMA, MOREIRA, CALAZANS, 2015, p.254). Resta estender de que maneira a mudança de consumo modifica a construção de sentido nessas séries.

3.4 O *Binge Watching*

Binge watching é uma expressão comum para os norte-americanos. Também usada como *binge viewing*, em uma tradução livre significa “assistir até se entupir”. Ou seja, seria a prática conhecida no Brasil como maratona. Consiste em um espectador assistir a vários episódios em sequência, acompanhar a mesma série até se cansar. Trata-se de imergir em um programa específico por todo o tempo que desejar (MATRIX, 2014)

Uma matéria do *The Daily Beast*, de agosto de 2014, chamada *Why We Binge-Watch Television* – Porque estamos assistindo através de *Binge-Watching* – o subtítulo dizia: “Como uma sociedade, nós estamos mais distraídos do que nunca. Então, como horas de *streaming* com séries complexas se tornaram o método preferido de se ver TV?¹⁴ a matéria tratava de explicar a crescente prática desse modo de assistir TV. Para entender isso, é necessário conhecer a maneira com que os telespectadores se relacionam com as séries. A sociedade habituou-se com a televisão (FECHINE, 1995, p.520), a rotina de ligar a TV acabou se tornando tão corriqueira quanto ligar um abajur, fazendo da televisão um “artefato luminoso” e sem sentido. Ainda assim, um público considerável – ainda que de nicho – acessa horas e horas de conteúdo por demanda.

No ambiente das plataformas de vídeo sob demanda, a visualização conectada permite novas experiências de se assistir televisão, sem as amarras de uma grade de programação fixa e que obedecem somente ao próprio ritmo de fruição (*time-shifting* e *binge watch*). (MASSAROLO, MESQUITA, 2016, p.3)

Segundo os Massarolo e Mesquita (2016), essas duas práticas: *time-shifting* – a experiência de gravar o conteúdo (seja por mídia analógica ou digital) para consumir fora do horário de transmissão e pulando os comerciais – e *binge watch* - prática de imergir em uma determinada série, assistindo a vários episódios em sequência - apesar de não terem sido originadas no contexto da TV sob demanda, são características desse meio.

No Brasil, alguns canais de TV por assinatura já apresentavam a possibilidade de maratonas. Depois de transmitir os episódios de forma semanal, ao fim da temporada ou início de uma nova, algumas emissoras exibiam em maratonas vários episódios, muitas vezes a temporada inteira – ainda é uma atividade comum nessas emissoras da TV a cabo. A prática do

¹⁴Tradução de: As a society, we're more distracted than ever. So how is it that streaming hours of complicated TV dramas at a time is becoming our preferred method of watching television?

binge watching já era contemplada, mas ainda de forma a seguir o fluxo e não por opção do telespectador. Defendendo a prática das maratonas, Thompson afirma que:

[...] com esses novos seriados, de alta qualidade, alto nível novelístico, o melhor jeito de assistir é por *binge watching*. Eu acho que a opção ideal para assistir *Breaking Bad*, *The Wire*, *Homeland* ou *Dexter* é da mesma forma que você leria um romance – e você não leria um único capítulo de *MobyDick* por semana.¹⁵

Dessa forma, a relação telespectador/fã com a série muda, pois se torna mais curta, por não necessitar anos de espera para próxima temporada, ou mesmo semana a semana para um novo episódio; mas, apesar de encurtar, passa a ser mais profunda, porque o fã tem contato muito maior do que 1 hora por semana, muitas vezes passando várias horas por dia. Pode ser observado que, em alguns casos, séries que já haviam terminado a transmissão no fluxo tiveram destaque quando disponibilizadas sob demanda. Esse é o caso de *Breaking Bad* (2008), como explica Massarolo e Mesquita:

A série *Breaking Bad* (2008-2013), se tornou um fenômeno de audiência após migrar do canal aberto, AMC, para o Netflix. Além da reassistência (time-shifting) dos programas com estruturas complexas, o serviço de vídeo sob demanda permite acessar conteúdo por diversos dispositivos e fazer maratona de seriado (binge-watching) no Netflix ou em outro suporte. (MASSAROLO, MESQUITA, 2016, p. 3).

“Lançar todos os episódios de uma única vez foi a tática utilizada pela Netflix para alimentar esse fenômeno que ela mesma ajudou a criar. ” (KULESZA, BIBBO, 2013, p.47). Apesar de já visto de forma parecida antes através das maratonas das emissoras ou com a locação ou compra de DVDs das séries. Com a Netflix a configuração muda: nesse momento o *binge watching* pode ser praticado com episódios inéditos, eles são lançados todos no mesmo instante, dando ao fã a possibilidade de assistir à temporada completa no dia da estreia. Quanto a essa prática, Lima, Moreira e Calazans (2015) comprovam com estudos da própria Netflix a preferência do público por assistir a mais de um episódio em sequência:

[...] a Netflix identificou que 61% os usuários preferem assistir a vários episódios de uma mesma série em sequência (Fallon, 2014), numa prática apelidada de *binge-viewing*. Entretanto, não há grandes novidades do ponto de vista da linguagem: as produções aproveitam elementos de seu respectivo gênero televisivo para atrair público e garantir seu sucesso. (LIMA, MOREIRA, CALAZANS, 2015, p.250).

¹⁵ Entrevista do professor Robert Thompson da Syracuse University. Disponível em: <http://www.syracuse.com/entertainment/index.ssf/2013/05/arrested_development_binge_watching_netflix_cheating.html>. Acesso em: 07 jun. 2015. Tradução do autor.

A prática do *binge watching* é incentivada pela empresa através das redes sociais, onde posta notícias sobre novas temporadas convidando o público a reassistir aos episódios anteriores antes dos novos serem disponibilizados, ou ainda, dizendo que “Dormir é superestimado” e colocando como meta assistir a uma temporada inteira em um único dia.

Figura 1 – Postagens da Netflix no Facebook incentivando a prática do *binge watching*



Fonte: página oficial da Netflix no Facebook

Além de incentivar a prática de *binge watching*, a empresa demonstra interesse em entender qual a efetividade desse modo de assistir para os diferentes conteúdos disponibilizados. Em junho de 2016¹⁶, a Netflix divulgou uma pesquisa denominada “índice de maratonas”, na qual mostra quais séries são devoradas mais rapidamente e quais são saboreadas aos poucos. Essa divisão foi feita pela própria Netflix: séries para devorar e séries para saborear.

A empresa monitorou o comportamento do usuário com mais de 100 séries em 190 países, e concluiu que um fã focado em finalizar uma série assiste a pouco mais de duas horas diárias, ou seja, mais ou menos 3 episódios de 40 minutos. A Netflix divulgou o gráfico a seguir:

¹⁶ Matéria acessada em < <http://www.ligadoemserie.com.br/2016/06/netflix-revela-quais-series-sao-maratonadas-mais-rapido-pelos-usuarios/#.V4Jx77grLIX>>

Figura 2 – Gráfico de índice de maratona da Netflix



Fonte: Netflix

Fazendo a leitura do gráfico, é possível notar a divisão das séries por gênero narrativo, de tal forma que: suspense, terror e ficção científica estão no topo como aquelas assistidas mais rapidamente. Enquanto dramas e comédias estão na parte oposta, categorizada como séries para saborear. Juntamente à divisão devorar/saborear, a empresa coloca em shows para saborear – “te faz pensar/ diferentes interpretações”, ou seja, o telespectador assiste mais pausadamente porque precisa refletir sobre a narrativa. E, nos shows para devorar, – “causa uma reação/provoca uma resposta emocional”; nesse caso, séries de suspense e terror tensionada a afligir e prender a atenção do público, além de conter mistérios a serem revelados, são aquelas devoradas mais rápido, pelo interesse em saber logo a resolução da narrativa.

Voltando a prática do *binge watching* e as alterações que esse modo de assistir TV causa nos conteúdos seriados, Kuleska e Bibbo (2013) afirmam que:

[...]o binge watching elimina a necessidade de algumas ferramentas como a recapitulação, a uniformidade de duração dos episódios e oferece a chance de uma mudança significativa na narrativa afastando ainda mais a barreira entre televisão e cinema. (KULESKA e BIBBO, 2013, p. 47).

Comparando o seriado apresentado no fluxo com o seriado “liberado” completo pela Netflix, pode-se notar algumas diferenças pensando em hábito de consumo e produção de conteúdo. O *binge watching* proporciona ao telespectador a possibilidade de assistir tudo de uma só vez, além da possibilidade de pausar e/ou voltar a exibição quando quiser ou precisar. Além disso, a plataforma memoriza os episódios assistidos, então que o assinante dá o play em algum conteúdo ele inicia exatamente de onde parou de assistir pela última vez. O espectador não fica preso à espera semanal do próximo episódio. Ele é quem decide quando vai continuar assistindo, além de não perder qualquer diálogo ou informação, por poder pausar quando precisar de um tempo.

Por não se estender ao longo de meses, a narrativa não sofre com o esquecimento de informações, porque, mesmo com a técnica da recapitulação no começo dos episódios, nunca é possível fazer o telespectador lembrar todas as informações, ou ainda se atualizar a respeito de um episódio perdido. Esse último caso, então, não existe mais. Não existe episódio perdido. Com a exibição *on demand*, o espectador na posição de programador não está mais sujeito ao fluxo, não perde mais nenhum capítulo dos programas que acompanha. Ele escolhe quando assistir, e o desenrolar da narrativa depende da sua própria rotina e não da grade de programação da emissora. Essa estrutura de disponibilização de conteúdo da empresa mostra – segundo Lima, Moreira e Calazans (2015) – que a Netflix consegue manter um telespectador fiel mesmo distribuindo todo o conteúdo. Diferente da TV tradicional, seguindo o fluxo da programação, que oferece doses diárias da narrativa a fim de manter essa fidelidade (p.255).

Retomando o artigo do *The Daily Beast*¹⁷, já que estamos numa sociedade da distração como se explica esse interesse pela prática de se “entupir” com esses conteúdos? No artigo, o antropólogo Grant McCracken esboça alguns resultados de uma pesquisa que fez:

Atualmente, é o ciclo da tempestade: a TV se tornou melhor, fez os espectadores mais espertos, fez a TV mais complexa e o binge-watching mais divertido. E porque vivemos em um mundo onde muitas coisas constantemente competem por nossa atenção, desenvolver o hábito de maratonas é como procurar abrigo calmo durante a tempestade.¹⁸

¹⁷ Disponível em: <<http://www.thedailybeast.com/articles/2014/01/08/why-we-binge-watch-television.html>>. Acesso em: 26 fev de 2016.

¹⁸ Tradução de: More accurately, it’s a storm cycle: TV has gotten better, making viewers smarter, making TV even more complex, making binge-watching more fun. And because we’re living in a world where too many things are constantly competing for our attention, developing a habit of binge-watching is like seeking shelter in

São inúmeras coisas chamando nossa atenção, de maneira desorganizada. A TV ligada, o celular notificando mensagens, o notebook sinalizando novo e-mail. Atribuições profissionais, vida pessoal através das redes sociais e atenção ao que está acontecendo no mundo. A globalização, maximizada com a internet, criou uma sociedade cada vez mais ávida por saber cada vez mais, interessada até mesmo em coisas acontecendo do outro lado do mundo. O tempo ficou cada vez mais curto, assim nos dedicamos aquilo que nos toma menos tempo. E, em meio a tantas atribuições, e variados focos de atenção, encontra-se o alívio da pausa para assistir aquela série que encanta, fascina e imerge. Na imersão daquele mundo ficcional, está o descanso mental, o relaxamento. A prática de deixar a TV “falando sozinha” (FECHINA, 1995) para fazer companhia, converge para o desejo ter os pensamentos dominados por um determinado conteúdo. E esse hábito tornou as séries algo ainda mais próximo do cinema – através das narrativas complexas e do *binge watch* – contando ainda com vantagem da ubiquidade e a possibilidade de pausar a programação.

Essa configuração do ver televisão causará alterações no que é visto nesse meio. Mas será que esse hábito de imersão é algo novo? Pensando na intencionalidade de imergir em um mundo ficcional e devorar a trajetória dos personagens logo se traz na lembrança as fugidas do “mundo real” durante a leitura. Quando se lê um livro, tem-se o domínio de quando começar e quando parar. A história, geralmente, é dividida em capítulos; mas não há nenhuma advertência em parar no meio de algum deles. Conforme o interesse na história e a possibilidade de dedicar tempo à leitura. Comparando a leitura com o audiovisual, Jost (2015) afirma que:

O tempo de leitura da história escrita é fragmentado, descontínuo: por vezes não avançamos nada, noutros momentos aceleramos, interrompemos a leitura, fazemos outra coisa, retomamos, etc. O tempo do filme, por outro lado, é imposto, pelo menos se o virmos numa sala de cinema e não num DVD, que nos permite visualizações também descontinuas. (JOST, 2015, p.14).

Estamos falando de uma nova configuração da continuidade dentro da serialidade dessas séries – originais da Netflix, que são lançadas por temporadas completas. Assim como o livro não deixou de existir depois da digitalização (kindle e outros), a TV *broadcast* não sucumbirá à TV on-line por demanda, também as séries tradicionais, ou mesmo os seriados – aqueles que ainda apresentam narrativa simples, personagens estereotipados e episódios sempre nos moldes de unitário dentro da série – não se extinguirão por causa dessa nova configuração de

distribuição e consumo das séries. Trata-se de uma opção a mais. Os modelos coexistirão, pelo menos por um longo tempo, já que eles não estão confrontando com as propostas de programações, como explica Jost:

Se considerarmos que o que nos une aos meios de comunicação é, primeiramente, um fio temporal, podemos concluir que a VOD, o vídeo *ondemand*, e a procura de informação nos sítios de internet não são concorrentes diretos da televisão, porque não assentam nem nas mesmas promessas, nem na mesma tensão narrativa, nem nos mesmos efeitos. (JOST, 2015, p. 23-24)

Dessa forma, acompanha-se uma nova configuração onde se mescla ainda mais os diferentes tipos de série listados por Machado (2000), além da possibilidade de novos tipos de narrativas dentro desses programas. Observa-se o surgimento de um modelo de serialidade que se aproxima mais da linguagem dos livros, ou ainda, das minisséries, ainda que deixando um final aberto para as temporadas seguintes. Nesse novo tipo, os ganchos não são mais usados necessariamente, as divisões entre os episódios não são claras, porque não se faz mais necessário um encerramento de ciclo ou trama para finalizar a exibição, já que a exibição não é encerrada pela programação.

As semelhanças de um livro e uma série ficam claras. Narrativas divididas em capítulos ou episódios chegando a um final, que pode ser aberto – indicando continuação. Pensando em um nível narrativo, a continuidade e descontinuidade dentro da história acontecem de forma semelhante. Porém, a forma com que elas são consumidas – com a TV por demanda – se aproxima muito. E talvez esse seja mais um motivo para a instauração de um formato televisivo (ou audiovisual) que mistura as características de episódios e capítulos. Quando se altera a maneira de consumo e adquire o hábito de escolher com qual continuidade assistir às séries, não se faz mais necessário o caráter episódico das fragmentações, ou ainda, aquelas características que adequaram o conteúdo contínuo da narrativa ao fluxo segmentado de transmissão. Em seguida, será analisada *House of Cards* – da Netflix, com o intuito de encontrar essas alterações possíveis na construção narrativa dentro das séries produzidas para transmissão on-line.

4. A estrutura narrativa nas séries por demanda

Após evidenciadas as diferenças entre os conteúdos transmitidos em fluxo e os disponibilizados on-line, o objetivo é entender as mudanças possíveis na narrativa construída em séries de TV para esses servidores por demanda. Conhecendo outros trabalhos como *Arrested Development e o Futuro das Séries (de Tevê?)* de Silva (2014a) e *Produção Seriada para Multiplataformas: Arrested Development e Netflix* de Massarolo (2015); é possível notar que os produtores e roteiristas ainda estão começando a trilhar caminhos dentro das especificidades do *on demand*. Nas diferentes séries produzidas, em diferentes gêneros, estão sendo usadas estratégias diversas para adequar a construção narrativa à distribuição por demanda. Usando o exemplo da série *Arrested Development*, Massarolo e Mesquita afirmam:

Na quarta temporada, os acontecimentos se desenrolam desordenadamente nos episódios, abusando da “manipulação temporal, com a montagem fora de ordem dos fragmentos da história individual de cada personagem”, e ações que fazem referência a eventos das primeiras temporadas (MASSAROLO, 2014, p. 66). Tal forma de estruturação demanda que o usuário assista os episódios de forma sequencial para compreender eventos, com arcos narrativos que não se restringem a um único episódio, mas a uma temporada por completo. (MASSAROLO, MESQUITA, 2016, p. 7).

A própria Netflix declarou seu conhecimento sobre essa mudança narrativa no formato. Em junho de 2016¹⁹, foi noticiado o envio de uma quantidade enorme de DVDs para os votantes do Emmy. Todo ano, as emissoras enviam os episódios para os votantes levarem em consideração nas suas avaliações, geralmente os canais selecionam 2 ou 3 episódios de cada série. Contudo, a Netflix enviou todos os episódios de suas 26 séries elegíveis para todos os votantes. A justificativa da empresa foi que suas séries não são feitas no formato tradicional – onde existe um piloto para aprovação e necessidade de ganchos e outros recursos – portanto, as séries não podem ser avaliadas apenas com amostragem de alguns episódios

¹⁹ Matéria acessada em < <http://www.ligadoemserie.com.br/2016/06/netflix-mandou-10kg-de-dvds-para-cada-um-dos-19-000-votantes-do-emmy/#.V4Jx8LgrLIX>>

4.1 *House of Cards* – Um exemplo paradigmático

A partir do objetivo de encontrar, de maneira mais concreta, as alterações nas estruturas narrativas desses seriados produzidos e distribuídos pela Netflix (disponibilizados por temporadas completas), listou-se um conjunto de séries que se encaixavam nos requisitos. *House of Cards* se destacou dentre elas por ter sido a primeira de grande destaque mundial e por todos os prêmios que já conquistou. Com a quarta temporada disponibilizada em 2016, podendo concluir que, depois de quatro anos de produção desse conteúdo, houve maior amadurecimento e alterações na maneira de conduzir a narrativa por parte de seus criadores. Como já dito nesse trabalho anteriormente, a série despertou o interesse na empresa após pesquisas que revelaram que o gênero drama político e o ator Kevin Spacey eram muito buscados pelos usuários da Netflix.

Dessa forma, foi utilizada, para a análise neste trabalho, a quarta temporada de *House of Cards*²⁰, disponibilizada na Netflix no dia 4 de março de 2016, com total de 13 episódios de aproximadamente 50 minutos (sendo o menor deles com 41 minutos e o maior com 57 minutos). Para traçar um paralelo e tornar mais concreta a comparação com séries transmitidas no fluxo de programação (TV tradicional), será utilizada a série *Scandal*²¹ (2012) da ABC, especificamente sua quinta temporada, por se tratar dos episódios transmitidos aproximadamente na mesma época em relação à quarta temporada de *House of Cards*. A quinta temporada de *Scandal* estreou em 24 de setembro de 2015 e transmitiu sua *season finale* em 12 de maio de 2016.

House of Cards – refilmagem de uma minissérie britânica homônima da BBC de 1990 – conta a trajetória de um político corrupto e inescrupuloso capaz de qualquer coisa para alcançar seus objetivos. Frank Underwood dá o golpe no presidente dos Estados Unidos e assume a presidência em seu lugar, assim terminou a segunda temporada. Frank era membro do Congresso na primeira temporada, assume a vice-presidência no início da segunda temporada, e conclui essa mesma temporada como presidente. Para conseguir esse feito, o congressista conta com a ajuda fiel de sua esposa Claire, com personalidade muito parecida com a sua, e de seu amigo e chefe de gabinete Doug. Além destes, Frank manipula a jornalista Zoe e o senador Peter Russo para conseguir seus feitos, e acaba matando os dois para encobrir seus rastros. Também chantageia e ameaça muitos outros políticos nessa trajetória.

²⁰ Decupagem de todos os episódios da temporada no Anexo 1

²¹ Decupagem do primeiro episódio em: Anexo 2

Na terceira temporada, Frank tem que lidar com problemas dentro e fora do país, como a altíssima taxa de desemprego e a problemática relação com a Rússia, enquanto Claire tenta traçar um novo trajeto como embaixadora da ONU. A partir da metade da temporada começa a campanha presidencial para as próximas eleições, e Frank luta para manter escondidos seus segredos, ao mesmo tempo em que tentar revelar as fraquezas de seus concorrentes. No último episódio, Claire, cansada de ser apenas um apoio para o marido, deixa a Casa Branca a fim de buscar traçar sua própria carreira política, finalizando a temporada com o gancho de conflito entre Frank e Claire para o ano seguinte.

Analisando a duração dos episódios, já é possível notar que, diferentemente daquelas séries transmitidas em fluxo nos canais abertos, a duração dos episódios não é restrita de maneira tão severa. Enquanto na TV aberta, *Scandal*, por exemplo, possui todos os episódios com 43 minutos de duração, a série da Netflix possui episódios menores com 41 minutos e alguns mais longos chegando até 57 minutos.

Com o objetivo de analisar o plano de conteúdo da narrativa de *House of Cards*, recorre-se à semiótica, que desenvolveu um modelo de análise de significação denominado percurso gerativo de sentido, ou seja, “uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo” (FIORIN, 2005, p. 20). Segundo o autor, uma narrativa mínima acontece quando se tem transformação de estado: estado inicial, transformação, estado final (diferente ao estado inicial). Segundo Barros:

O enunciado elementar da sintaxe narrativa caracteriza-se pela relação de transitividade entre dois actantes, o *sujeito* e o *objeto*. A relação define os actantes; a relação transitiva entre sujeito e objeto dá-lhes existência, ou seja, o sujeito é o actante que se relaciona transitivamente com o objeto, o objeto aquele que mantém laços com o sujeito. Há duas diferentes relações ou funções transitivas, a *junção* e a *transformação* e, portanto, duas formas de enunciado elementar, que, no texto, estabelecem a distinção entre estado e transformação. (BARROS, 2005, p. 20-21)

A partir disso, quando há uma transformação (enunciado de estado seguido por um de fazer que o modifica a outro de estado, diferente do primeiro) é composto um programa narrativo – “o programa narrativo ou sintagma elementar da sintaxe narrativa define-se como um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado. Integra, portanto, estados e transformações” (BARROS, 2005, p. 24). E a sucessão de programas compõe um percurso narrativo, ou, quando esse percurso segue a trajetória de um sujeito, há um percurso do sujeito (BARROS, 2005).

A quarta temporada começa e termina com o mesmo programa narrativo principal: a campanha presidencial, ou seja, a trajetória de Frank para se manter no cargo que ocupa. Interferindo essa narrativa, temos o programa narrativo de Claire, elemento fundamental para que a campanha de Frank seja bem-sucedida e que, desde o fim da temporada anterior, passa a antagonizar o marido por estar em busca da própria trajetória política – conflito entre o percurso de Claire e o percurso de Frank. Esse programa narrativo se estende até o final do sexto episódio, quando Claire se une novamente a Frank. Depois de aparentemente finalizada, a trajetória de Claire por um cargo próprio inicia novamente. No episódio 4, Claire confronta Frank para que seja sua vice na chapa das eleições, depois de aparentemente se tornar um assunto esquecido, no episódio 7, Claire inicia uma frente para aprovação de uma lei anti-armas, conquistando destaque na mídia novamente e culminando em voto para ela nas eleições do partido para escolha do vice na chapa. Quando a votação começa no episódio 9 é que se torna visível ao telespectador que o casal Underwood estava arquitetando o plano de trazer Claire para a vice-presidência desde que voltaram a trabalhar juntos.

Temos mais dois personagens importantes agindo como antagonista do presidente: Dumbar, concorrente de Frank nas eleições no mesmo partido, compete pelos votos de Frank desde a temporada anterior; e Conway, o outro concorrente à presidência – apresentado no meio da temporada – que em sua primeira cena já é mostrado fazendo críticas à maneira de Frank conduzir a liderança do país.

Além desses três antagonistas à campanha presidencial de Frank, são apresentados dois outros programas narrativos importantes nessa temporada: o atrito com a Rússia, que se agrava com o asilo político de um empresário perseguido por Victor Petrov e pela crise do petróleo que o Estados Unidos está passando; e a ameaça da OCI, organização terrorista que se apropria de territórios no norte da Síria. Ambos programas narrativos se estendem ao longo de vários episódios e têm interferência direta sob a campanha presidencial de Frank por revelar à população o preparo dele em conduzir o país. Além destes, também interfere diretamente na conquista dos votos o atentado à vida de Frank no episódio 4, que o leva a ficar inconsciente por 2 episódios, inicialmente aumentando sua popularidade, mas, depois que retorna à Casa Branca, levanta dúvida à população sobre sua saúde possibilitar a posse do cargo por mais 4 anos.

Outro programa narrativo presente ao longo dessa temporada é da investigação dos passos de Frank pelos jornalistas: Lucas, desde a temporada anterior, investiga a morte de Zoe, antiga colega de trabalho, e o envolvimento dela com Frank. Lucas descobre todos os delitos cometidos por Frank na terceira temporada, mas é preso acusado de ciberterrorismo. Na quarta

temporada, ele é apresentado na cadeia e depois liberado em um sistema de proteção à testemunha, mas Lucas não deixa o passado para trás como é aconselhado a fazer, e tenta, com ajuda de Dumbbar, limpar seu nome e entregar Frank. Quando se vê sozinho e sem alternativas, Lucas atira em Frank e é morto pelo segurança do presidente. Esse atentado gera investigação da vida de Lucas e retoma, na narrativa, o personagem de Tom, um colega de Lucas que também iniciou investigação sobre a vida de Frank. Tom decide resgatar as investigações com os dados que possuía, continuando o que Lucas estava fazendo. Essa investigação resulta na publicação da matéria, no final do último episódio, revelando os crimes de Frank. Encerrando assim o programa narrativo da exposição na mídia das estratégias ilegais, corruptas e criminosas realizadas pelo presidente.

Outros personagens importantes – que interferem diretamente na trajetória dos personagens principais – são Jackie e Remy. Os dois são manipulados e ameaçados pelo casal Underwood desde a primeira temporada, ora trabalham a favor dos personagens principais, ora contra. Na quarta temporada, ambos estão contra Frank e Claire, depois de terem sido ameaçados diversas vezes e enganados pelo casal. Ao longo da temporada, passam por novas ameaças até que decidem se impôr, para isso, dão depoimento ao jornalista Tom para incorporar às denúncias feita em sua matéria. Catherine Durant é mais um personagem importante na trama nesta temporada. Ela ocupa o cargo de Secretária do Estado e ao final do oitavo episódio é apontada por Frank para ocupar o cargo de vice-presidência nas eleições. Durant é passada para trás pelo casal Underwood, que desde o início pretendiam que Claire ocupasse esse cargo. A secretária do Estado tenta reagir aos planos de Frank, mas recua depois que o presidente a ameaça.

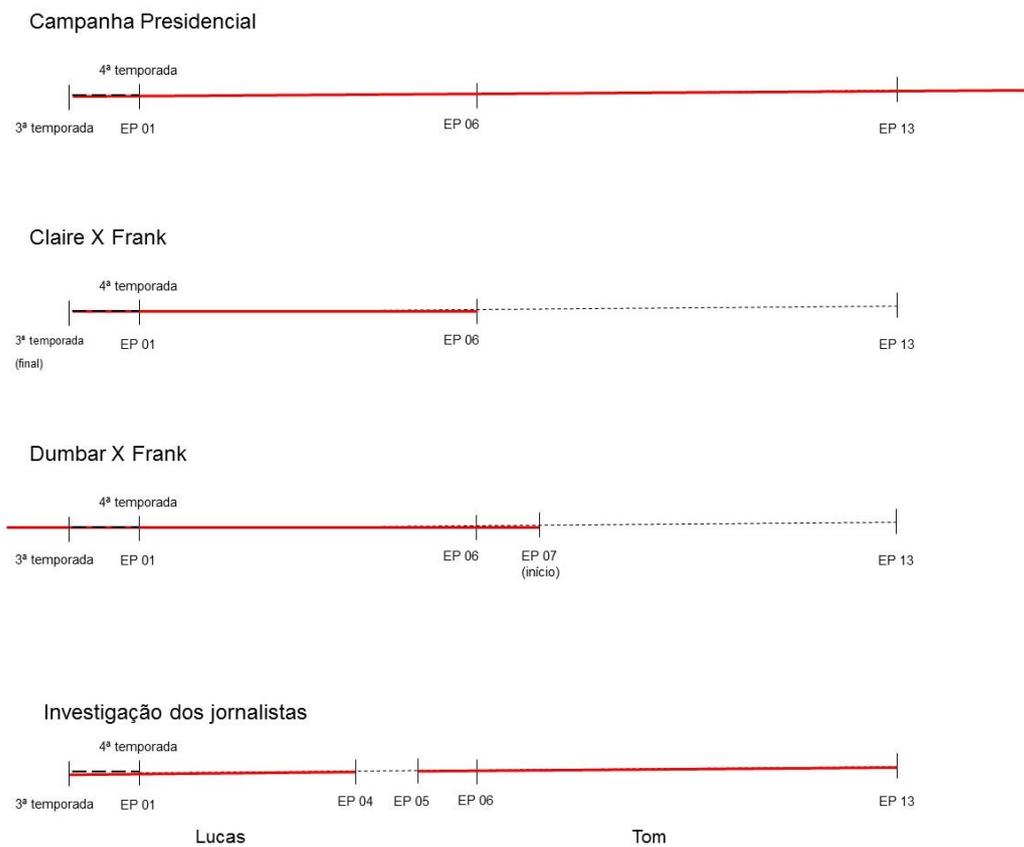
Esses são os programas narrativos mais significativos presentes nesta temporada de *House of Cards*, todos eles se entendem por alguns episódios, sendo que a maioria dura metade da temporada. O caráter episódico comum ao formato seriado televisivo de encerramento de alguma trama ao final de cada exibição não se aplica. Os episódios de *House of Cards* não apresentam início e fim de um programa narrativo a cada episódio.

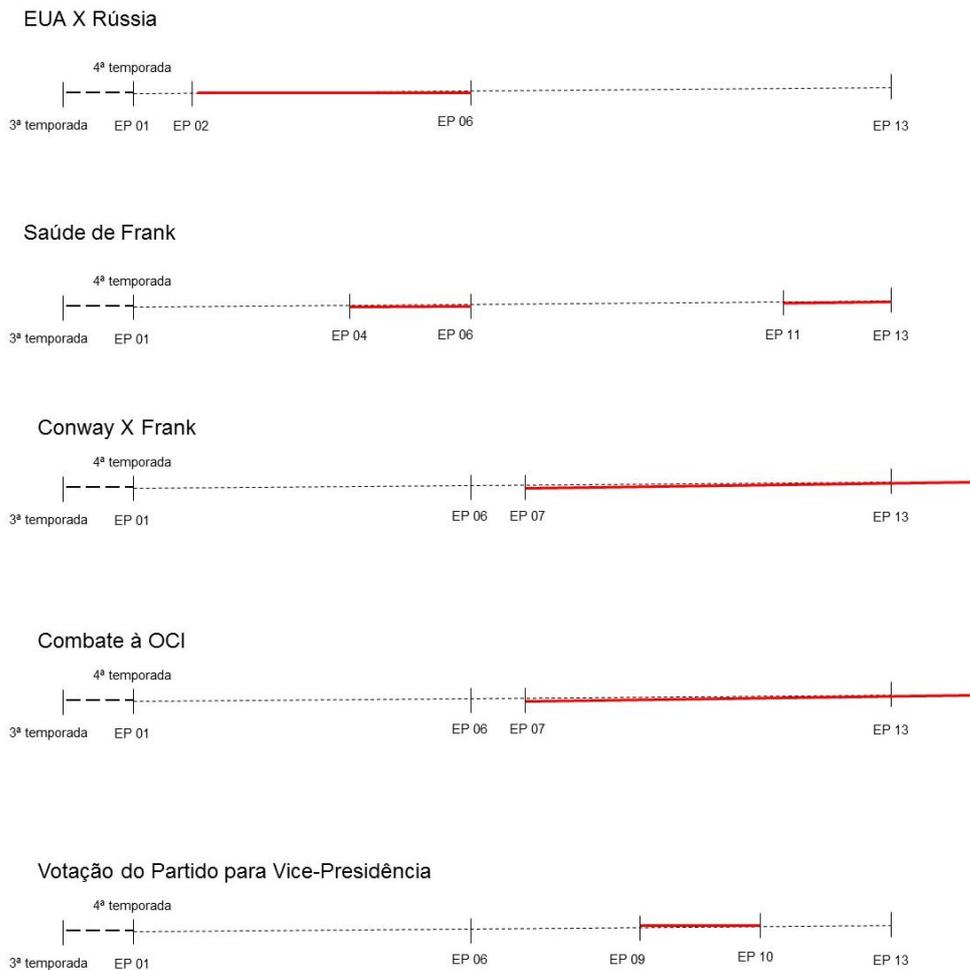
Levando em consideração o primeiro episódio da quinta temporada de *Scandal* para fazer uma comparação, pode-se inferir que: o programa narrativo que se estende até a *mid-season* (metade da temporada) é do relacionamento entre Olivia e Fitz (o presidente), a investigação da morte da princesa da Caledônia é o programa narrativo do episódio – é introduzido no início e encerrado ao final da transmissão e não interfere na continuidade da série depois. É significativo também neste episódio o conflito entre Huck e Quinn que vêm

desde a temporada anterior, a trajetória política de Mellie que assume o cargo de senadora nesse episódio e o conflito entre Olivia e Abby, relacionado aos assuntos da presidência.

Como é possível notar na decupagem (Anexo 2), o programa narrativo que contém mais cenas no episódio de *Scandal* é aquele que é resolvido ao final do dele, ou seja, tem começo, meio e fim. *House of Cards* não usa essa estratégia narrativa, todos seus programas narrativos se estendem por, pelo menos, dois episódios, tendo desdobramentos ao longo da temporada. Para tornar mais claro a estrutura narrativa dessas tramas ao longo da temporada de *House of Cards*, propõem-se os seguintes gráficos:

Gráfico 1 – Programas narrativos presentes na quarta temporada de *House of Cards*





Fonte: autoria própria

Continuando a análise dos elementos estruturais presentes em *House of Cards*, através das características listadas no capítulo anterior desse estudo – sobre as séries transmitidas em fluxo, nota-se que: a vinheta de abertura, quando assistida em sequência, só é exibida em cinco episódios. Para analisar a presença da vinheta de abertura na série, é necessário um breve panorama de como as séries vêm utilizando essas aberturas. E, antes, qual a função delas na programação televisiva. Sobre vinhetas, Schiavoni disse:

Considerando que existem apenas dois tipos básicos de vinhetas – as que promovem a marca da emissora e as que promovem os produtos televisivos –, algumas vinhetas de promoção de programas têm suas funções definidas a partir do espaço que ocupam no fluxo, tendo em vista a anterioridade ou posterioridade de sua aparição em relação a certos conteúdos ou blocos de conteúdos.

Isso acontece, por exemplo, com as vinhetas de abertura, passagem e encerramento. (SCHIAVONI, 2015, p.66-67)

Mais um elemento da linguagem desse formato que foi originado como consequência do fluxo televisivo. As vinhetas de passagem, ou seja, “estamos apresentando” ou “voltamos a apresentar”, são responsáveis por segmentar o episódio em blocos. Enquanto a vinheta de abertura e encerramento separam a série da programação televisiva.

As vinhetas de passagem funcionam como um “sinal de aviso” de retorno do programa (SCHIAVONI, 2015) retomando a atenção do telespectador – importante dentro do contexto de fragmentação dos episódios transmitidos no fluxo. Como explicado no primeiro capítulo desse estudo, os canais da TV a cabo – como HBO e Showtime – aboliram a fragmentação dos episódios; portanto, as séries dessas emissoras também excluíram a exibição das vinhetas de passagem. Do mesmo modo, a Netflix, com suas séries, não apresenta segmentação em blocos, nem vinhetas de passagem.

As vinhetas de encerramento têm como função principal creditar a equipe responsável pela execução da obra. Como o próprio nome diz, essa vinheta encerra a transmissão do episódio, e, então, a programação segue o fluxo a partir deste programa. Por fim, as vinhetas de abertura que “tendem a ser mais descritivas ou mesmo meta-narrativas quando acompanham conteúdos ficcionais” (SCHIAVONI, 2015, p.68-69). As aberturas das séries ganharam destaque por chamarem atenção do telespectador. Passaram a ser artisticamente aprimoradas e acompanhadas por trilhas que têm o intuito de marcar aquela série toda vez que a trilha tocar. Uma forma de agradar os fãs, mas também de atrair novos telespectadores. Como o caso de *American Horror Story* (2011 – FX) – a série já possui 5 temporadas, e cada uma delas conta uma história diferente, acontecimentos de décadas diferentes, mas todos dentro da temática e estética do horror. Todo ano, a série produz uma vinheta de abertura diferente e divulga esse vídeo dias antes da estreia da temporada, colaborando com a publicidade para o programa.²²

As vinhetas se mostraram verdadeiros chamarizes para as séries. O Emmy Awards - premiação atribuído a programas e profissionais de televisão, equivalente ao Oscar da televisão – iniciou em 1993 a categoria de melhor música tema²³ para os seriados e, em 1997, inseriu também a categoria melhor abertura²⁴, ambas permanecem até a última premiação em 2016.²⁵

O universo on-line dedicado à discussão e crítica de séries – “cultura de séries” (SILVA, M.V.B., 2014b), passou a fazer listas com as melhores aberturas ou as melhores trilhas de

²² Abertura da quinta temporada de *American Horror Story* divulgada na semana anterior da estreia do programa: <<https://omelete.uol.com.br/series-tv/noticia/american-horror-story-hotel-confira-a-horripilante-abertura-da-serie/>>

²³ *Outstanding original main title theme music*

²⁴ *Outstanding main title design*

²⁵ Fonte: <<http://www.emmys.com/awards/nominees-winners>>

aberturas.²⁶ Assim, tornou-se natural conhecer/assistir a abertura de séries mesmo sem acompanhar seus episódios. Como define Schiavoni (2015):

(...) intervenção da vinheta como evento estético não tem por objetivo a tensão, mas o encantamento, recondicionando o sujeito diante da tela, dando-lhe condições para que, ao retornar desse momento de suspensão, possa enfrentar novamente a sequencialidade do fluxo. (SCHIAVONI, 2015, p.85)

Como a própria denominação: vinheta de abertura, ela tem objetivo de iniciar a transmissão do programa. Informa ao telespectador o começo da transmissão da série, separando do fluxo televisivo. Ela prepara o fã para mergulhar no universo fictício da série:

(...) a vinheta pode, em alguns casos, promover uma ruptura do fluxo da televisão, provocando, a partir da convocação sensorial, estética, um recondicionamento e até mesmo uma apagamento das referências do sujeito, deslocando-o do tempo e espaço em que se situa. (SCHIAVONI, 2015, p.83)

Aí está mais uma semelhança com o cinema. Enquanto o apagar das luzes da sala do cinema causa o esquecimento do mundo real para viver a experiência do universo fictício criado pelo filme, na TV, a vinheta de abertura das séries é o chamado para o foco de atenção na programação esperada.

Possuir uma vinheta de abertura que dê destaque à série não está relacionado apenas à criatividade e dom artístico, muitos desses programas não possuem disponibilidade de tempo para transmitir a vinheta em todos os episódios. Como listado anteriormente, algumas emissoras, principalmente os canais abertos, os episódios duram aproximadamente 40 minutos. Por conta desse pouco tempo de transmissão seus produtos optam por vinhetas curtas que apenas cumpram o papel de separar o início da série em relação à programação, chamando a atenção do telespectador, como são os casos de: *Arrow* (2010, CW) – 5 segundos, *Bates Motel* (2013, A&E) – 10 segundos, *Under the Dome* (2013, CBS) – 10 segundos, *How to Get Away with Murder* (2014, ABC) – 5 segundos ou *Lost* (2004, ABC) – 12 segundos.

Em relação às séries dos canais fechados, é possível notar uma grande diferença através de alguns exemplos como: *Dexter* (2006, Showtime) – 1:57, *Game of Thrones* (2011, HBO) – 1:42 ou *Vikings* (2013, History Channel) – 50 segundos. A disponibilidade de maior duração dos episódios em relação aos canais abertos, devido à exclusão dos intervalos, torna a dedicação em vinhetas aprimoradas um atrativo a mais para os canais pagos, além da disponibilização de maior tempo no hiato entre temporadas e menor quantidade de episódios anuais dessas séries.

²⁶ Alguns exemplos dessas listas: <<http://cinema10.com.br/materias/15-melhores-musicas-de-aberturas-de-series>>, <<http://elastica.abril.com.br/as-melhores-aberturas-de-seriados-dos-ultimos-tempos>>, <<http://www.purebreak.com.br/noticias/15-melhores-musicas-de-aberturas-de-series-internacionais/6277>>

As séries originais da Netflix se assemelham as dos canais pagos. Em *House of Cards*, a vinheta de abertura apresenta aproximadamente 1:40, bem longa quando comparada a outras da empresa como: *Orange Is The New Black* (2013) – 1:10, *Hemlock Grove* (2013) – 50 segundos, *Daredevil* (2015) – 1 minuto, *Jessica Jones* (2015) – 1:10 e *Sense8* (2015) – 1 minuto. Em comum, todas são artisticamente aprimoradas e possuem trilha sonora característica, que marca a série.

A Netflix não fez diferente, apostando em aberturas de evidente preocupação estética e que apresentam o ambiente das séries. *House of Cards* traz uma sequência de imagens de Washington e seus principais monumentos, que são exibidas em *timelapse* acelerado, combinadas a uma trilha sonora impactante. Já a sequência inicial de *Orange is the New Black* mostra uma série de imagens praticamente estáticas, explorando planos com detalhes de rostos das presidiárias. A abertura de *Hemlock Grove* procura estabelecer o clima sinistro, com ilustrações bizarras e o uso de imagens formadas digitalmente por fumaça. (LIMA, MOREIRA, CALAZANS, 2015, p.252)

Comparando com *Scandal*: a vinheta possui apenas 5 segundos de duração, não tem trilha sonora, porém utiliza de um efeito sonoro do som do obturador de câmera fotográfica como elemento de chamar a atenção do telespectador, esse mesmo efeito sonoro está presente nas vinhetas de passagem – que *House of Cards* não possui. Além do efeito sonoro, a vinheta de abertura apresenta apenas o título da série e nome da criadora em texto, sem nenhuma imagem.

House of Cards, traz a trilha sonora original de Jeff Beal, que foi indicada ao Emmy Awards de Melhor Composição Musical para Série e para Melhor Música Tema, em 2013²⁷. Enquanto mostra imagens feitas em *time-lapse* (técnica mista de fotografia e vídeo que manipula tempo, fazendo poucos segundos de vídeo mostrar um grande salto temporal) da cidade de Washington, evidenciando a imponência da capital dos Estados Unidos.

O diferencial em relação às séries transmitidas no fluxo é que a Netflix omite a abertura em mais da metade dos episódios. Sendo que, assistindo de maneira contínua, os episódios que transmitiram a vinheta foram: 1, 3, 5, 8 e 13. Esses episódios parecem aleatórios, mas todos eles têm em comum uma cena antecedendo a vinheta de abertura. Essas cenas, apesar de diferentes, parecem se tratar de um assunto que, embora distante aos personagens principais, tem o poder de afetar diretamente a trajetória deles, ou ainda, serve para introduzir ou trazer de volta um personagem para a trama.

²⁷ Mais informações em <<http://www.emmys.com/shows/house-cards>>

No primeiro episódio, a cena 1, antecedendo a vinheta de abertura, mostra Lucas na prisão, interagindo com o colega de cela. Lucas era o jornalista que, seguindo os passos de Zoe, tentava expor a maneira inescrupulosa e corrupta que Frank utiliza na política. Na terceira temporada, Lucas foi preso em função da estratégia com que Frank e Doug fizeram parar impedir o andamento das investigações do jornalista e tirá-lo de vez do caminho do presidente. Ao iniciar o episódio e a temporada com essa cena e com esse personagem, ainda que preso - e, aparentemente, sem condições de cometer nenhuma ação para prejudicar Frank - a série mostra que esse programa narrativo não está finalizado. Mesmo que Lucas tenha sido interrompido, o personagem permanece na série, tornando-o capaz de desmascarar Frank. Nas cenas seguintes em que o personagem Lucas aparece, mostram que ele foi liberado, mudou de estado e profissão, e, supostamente, encerrou a trajetória de sua investigação.

No episódio 3, também antecedendo a vinheta de abertura, a cena inicial apresenta Lucas trabalhando na oficina, o personagem encontra jornais falando do presidente e de Dumbar - a candidata concorrente à Frank nas eleições. O jornal informa que Dumbar em sua jornada de discursos passará nos próximos dias por Ohio, estado onde Lucas está morando sob nova identidade fornecida pelo serviço de segurança à testemunha. Lucas fica pensativo observando a matéria do jornal. Assim se encerra a cena e inicia a vinheta de abertura. Essa formação de cena seguida pela vinheta oferece o tempo de reflexão; no episódio 1, foi necessária para lembrar quem era o personagem Lucas, e, no episódio 3, faz refletir que com o conhecimento que o jornalista tem das armações de Frank para chegar à presidência, pois Lucas não deixará tudo cair no esquecimento, assumindo, para isso, nova vida, novo nome e novo emprego.

Antecedendo a vinheta no episódio 5, *House of Cards* mostra Frank no hospital lutando pela vida após ter sofrido o atentado. O presidente acorda e no quarto está o ator que, interpretando um soldado símbolo da escravidão que foi fotografado com o Frank e cuja foto foi divulgada para prejudicar sua campanha alguns episódios antes. O soldado prepara o fuzil, aponta para o presidente e atira. A cena toda causa uma confusão ao telespectador, pois não parece possível estar acontecendo isso. Depois da vinheta, os outros personagens continuam suas trajetórias e Frank continua tendo alucinações. É então que fica entendido que a primeira cena era mais uma das alucinações de Frank, causadas pelo ferimento no fígado. Nessas alucinações, depois do ator vestido de soldado, Frank encara Zoe e Peter, que contestam as ações do presidente com eles - ambos mortos por Frank em temporadas passadas. E, por fim, alucina também com Claire, já que vinha conflitando com a esposa desde a temporada anterior. Essas alucinações colocam o personagem em um estado de análise de suas ações de anti-herói desde o início da série.

Depois de dois episódios sem a exibição da vinheta - assistindo de maneira contínua, no episódio 8 ela marca presença novamente. Dessa vez, seguida de uma cena com o casal Conway e Thomas – personagem que esteve presente na terceira temporada e só retornou nesta a partir desse episódio. Portanto, é possível notar que a vinheta demarca o retorno de um personagem importante que estava ausente há sete episódios. Thomas estava escrevendo um livro sobre os Underwood na terceira temporada, seu retorno ao lado dos Conway faz com que o telespectador levante a dúvida: do lado de quem Thomas está? Se ao final da terceira, Thomas deixou a Casa Branca depois de se envolver pessoalmente com Frank e Claire. Na quarta temporada, depois de um longo período distante do casal Underwood, o escritor reaparece na história ouvindo uma proposta de parceria com Conway. Thomas deve publicar o livro antes das eleições, em troca, o casal Conway o ajuda com a divulgação através de seus contatos nas mídias. Thomas Yates retorna a Casa Branca no mesmo episódio, após ser convidado por Claire, e no episódio seguinte inicia uma relação íntima com a primeira-dama.

Somente no último episódio (13) que a vinheta de abertura é exibida novamente, introduzindo um personagem novo à trama: Ahmadi, o líder da OCI – organização terrorista que domina o norte da Síria na segunda metade dessa temporada. Nesta cena, a série mostra o personagem sendo levado de sua cela, algemado e encapuzado. Mais adiante, é revelado que Claire o aguardava em uma sala, onde a primeira-dama tenta convencer o prisioneiro a negociar com seus seguidores pedindo a liberação dos reféns.

Como dito anteriormente, a trilha sonora da vinheta de abertura de *House of Cards* é bem emblemática. Nesse contexto, vale ressaltar que, na quarta temporada, essa trilha marca presença também ao final de três episódios. Primeiramente no episódio 6, depois que Frank retorna à Casa Branca após sua cirurgia e ele e Claire conversam sobre o futuro juntos. A trilha se estende até o final do episódio, durante toda a cena que marca o final dos três principais programas narrativos da primeira metade da temporada. Durante a cena, é afirmada a união do casal Underwood novamente, o retorno de Frank à presidência e a assinatura por parte dele do acordo com a Rússia - negociado por Claire, encerrando a problemática com Petrov, os campos de extração de petróleo e o asilo político dado a Milkhim. No episódio 10, a trilha acompanha a cena em que após a retirada de intenção a concorrer ao cargo de vice por parte de Durant, Claire e Frank são anunciados como os candidatos oficiais para a campanha. O episódio termina com o casal Underwood de mãos dadas e erguidas, enquanto são aplaudidos pelos membros do partido democrata. No episódio seguinte (11), a trilha se faz presente na cena em que Frank, Claire e Thomas tomam café da manhã juntos nos aposentos da Casa Branca. Após Frank pedir

que Thomas dê a Claire o que ele não pode mais oferecer, Thomas retorna à Casa Branca e ao seu relacionamento com Claire.

As três cenas em que a trilha da abertura toca têm em comum a união do casal Underwood: na primeira em relação aos assuntos da presidência dos Estados Unidos, depois quando assumem a chapa para as eleições e, por fim, em relação à vida pessoal, mesmo com a presença de um terceiro elemento (Thomas). São momentos nos quais é reafirmada a parceria e união de Frank e Claire.

Não é possível notar nenhuma divisão por blocos ao longo dos episódios de *House of Cards*. Diferente de *Scandal*, em que existe a separação de cenas por vinhetas de passagem quando ocorrem às mudanças de cenário e algumas cenas que encerram com *fade* longo, indicando que houve final de bloco naquele momento, em *House of Cards* não há qualquer divisão do episódio em parte - com exceção das vinhetas de abertura.

Em relação aos ganchos, Pallottini afirma que sua finalidade é “sempre criar expectativa, trata-se de inventar um meio, mais ou menos nobre, de fazer com que o espectador volte a procurar o capítulo do dia seguinte.” (PALLOTTINI, 1998, p.120). Essa estratégia pode ser vista no episódio de *Scandal*, porém não em *House of Cards*. Os programas narrativos duram mais de um episódio, dessa maneira, podem posicionar os pontos de virada aos finais dos episódios, garantindo que o espectador continue acompanhando às séries.

Com essa peculiaridade da TV sob demanda, a Netflix buscou encontrar outro tipo de gancho. Através da disponibilização de temporadas completas e do *binge watching*, a dúvida que a Netflix buscou responder foi: em qual episódio das séries o público é fisgado? A empresa nomeou esse episódio como episódio-gancho – aquele que fisga os telespectadores. A pesquisa feita pela empresa concluiu que 70% das pessoas que assistem ao episódio-gancho vê a série até o final, ou até onde ela estiver disponível.²⁸ Nessa mesma matéria, Ted Sarando – diretor de conteúdo da Netflix – disse saber que o telespectador não é fisgado no episódio piloto e que isso dá mais confiança em disponibilizar todos os episódios de uma só vez. Parte do resultado foi apresentada em gráfico, mostrando não só as séries originais da empresa como também algumas de outras emissoras que estão disponíveis em seu catálogo, como pode ser observado a seguir:

²⁸<<http://atl.clicrbs.com.br/infosfera/2015/09/24/o-netflix-divulgou-o-episodio-gancho-das-principais-series-do-momento-e-voce-provavelmente-ajudou-nessa-pesquisa-sem-nem-saber/>>

O episódio 4 termina com Claire influenciando Donald (o vice-presidente) com uma estratégia diferente à que Doug tinha indicado e Frank vinha executando antes de ser hospitalizado. Mais um episódio encerra com Claire demonstrando sua força contra Frank. No episódio seguinte, o gancho final se sustenta na luta pela vida do presidente. Frank está no hospital alucinando e começa a convulsionar no término do episódio.

O episódio 6 encerra parte dos programas narrativos da temporada, e como em outras séries, funciona como metade da temporada. Na programação em fluxo, em canais abertos, as séries não são exibidas de maneira contínua. São exibidos metades dos episódios semanalmente, depois a série entra em hiato por aproximadamente dois meses e retorna com o restante da temporada. Essa organização foi feita pelos produtores e diretores de programação das emissoras com o intuito de ter melhores resultados de audiência, acompanhar férias escolares, por exemplo, e também de conseguir melhor programação da produção. Na Netflix, as séries são liberadas por temporadas completas, uma vez ao ano. Portanto, só é mantido o hiato entre temporadas. A quarta temporada de *House of Cards* é notadamente dividida em duas partes e a primeira se encerra no episódio 6.

Ao final do episódio 6 é restabelecida a união do casal Underwood e Frank reassume a presidência depois de ter sofrido uma cirurgia e ter assinado o acordo com Rússia. Encerra-se, com esse episódio, o programa narrativo da disputa entre Frank e Claire, a negociação com Rússia a respeito da extração de petróleo e do asilo político à Milkhin e também o programa narrativo da saúde do presidente após o atentado. O episódio termina resolvendo a maior parte dos conflitos que vinham sendo explorados ao longo dessa temporada, causando uma ruptura no contínuo da temporada. Ao exibir os créditos, o telespectador não sabe o que esperar para os próximos episódios. Pode-se prever desdobramentos de algumas tramas e continuação de outras como: Tom relendo às anotações sobre Frank, e a disputa presidencial; mas nenhum programa narrativo está diretamente encaminhado para a sequência.

O episódio 7 inicia apresentando os programas narrativos principais da segunda metade da temporada. Nas primeiras três cenas, o telespectador é informado da retirada de Dumbar da campanha presidencial, é apresentado a Will Conway que disputa a presidência pelo partido republicano e também ao novo conflito que Frank como presidente precisa administrar: o crescimento de uma organização terrorista tomando territórios na Síria. Essas novas tramas estão conectadas àquelas encerradas no episódio anterior: crescimento da OCI é resultado do acordo assinado por Frank juntamente com Petrov, a retirada de Dumbar é consequência de seu interrogatório armado por Doug para associar a imagem da candidata a Lucas, que atirou no presidente. E a apresentação do núcleo de campanha de Conway sugere o foco da campanha

eleitoral. Esse episódio encerra reafirmando a união do casal Underwood que na, cena final, declara suas intenções em destruir o casal Conway.

No episódio 8, retomando às investigações de Lucas, Tom monta a cronologia da ascensão política de Frank através dos diários de viagens. Encerrando o episódio com essa cena, *House of Cards* traz o desdobramento da investigação dos jornalistas, que vem desde a primeira temporada com Zoe, depois passa por Lucas, Janine e Tom. O episódio seguinte termina com Claire e Thomas analisando o discurso de nomeação de Claire para vice-presidência, mostrando a confiança do casal Underwood nas suas estratégias para colocar Claire na disputa presidencial.

O episódio 10 é encerrado com a cena triunfante do casal Underwood sendo escolhido como presidente e vice para concorrer às próximas eleições. Nesse momento, os dois erguem os braços de mãos dadas enquanto o público aplaude. Essa cena encerra qualquer dúvida que pudesse surgir sobre a parceria do casal novamente, e coloca os dois no mesmo objetivo: vencer as eleições. O episódio 11 termina com uma cena rotineira, Frank, Claire e Thomas sentam juntos no café da manhã, o que anuncia a normalidade com a presença de Thomas entre o casal.

Conforme a temporada se encaminha para o final, é possível notar o crescente suspense na narrativa, isso se deve pelo sequestro de três cidadãos norte-americanos pelos terroristas da OCI, anunciado no início do episódio 12. Ao longo do episódio, cresce a tensão com as negociações que envolvem também o candidato Conway, trazendo desdobramentos importantes para a disputa entre Will e Frank. Antes dos créditos desse episódio, a cena de policiais explorando uma área com a ajuda de cães, traz ao telespectador a esperança de que os reféns sejam encontrados, ao mesmo tempo que provoca maior tensão e suspense pelo fato da reação possível desses terroristas. O episódio anterior (11) é encerrado com a calma e normalidade de um café da manhã e foi seguido de um sequestro importante para o desenrolar da trama principal, conquanto o episódio 12 termina no ápice da tensão em relação à negociação com os sequestradores.

Já o último episódio da temporada é finalizado com presidente e primeira-dama, juntamente com sua equipe, assistindo à execução do terceiro refém logo após Frank declarar guerra à OCI. Nesta cena, o casal Underwood são os únicos personagens que não modificam suas expressões ao assistirem ao vídeo. Enquanto todos os outros esboçam reações de ojeriza, nojo ou desconforto, Frank e Claire se mantêm quase imóveis olhando para o vídeo; então, Frank finaliza falando direto com o telespectador (quebra da quarta parede): que eles não submeterão ao terror, que ele criará o terror. Claire olha para a câmera pela primeira vez e a temporada se encerra.

O ato de derrubar a quarta parede é usado no cinema, no teatro, na televisão e na arte escrita, e tem origem na teoria do teatro épico de Bertolt Brecht. Refere-se a uma personagem dirigindo a sua atenção para a plateia, ou tomando conhecimento de que as personagens e ações não são reais. “O palco principiou a ‘narrar’. A ausência de uma quarta parede deixou de corresponder à ausência de um narrador.” (BRECHT, 1978, p. 47). Usando desse artifício, foi possível fazer com que “as falas das personagens; fornecendo números concretos, susceptíveis de serem apreendidos através dos sentidos, para acompanharem diálogos abstratos (...)” (BRECHT, 1978, p. 47), ou seja, trazer informações reais e concretas para o público, sem inseri-las no diálogo fictício criado na peça. Brecht tinha a intenção de encorajar a plateia a assistir à peça de forma menos passiva e mais crítica. Com essa prática, o personagem convoca o espectador para dentro da trama, estabelecendo um efeito de sentido de cumplicidade e compartilhamento. É possível observar como isso acontece em *House of Cards*.

Essa linguagem, usada com o personagem Frank, tornou uma marca de *House of Cards*. A estratégia é usada pela série desde a primeira temporada e, geralmente, tem a finalidade de explicar para o público as ações que Frank decide tomar, ou até mesmo as possibilidades diferentes de ações – como no episódio 7, em que o presidente explica a situação de Conway com o uso da Pollyhop (empresa que fornece os dados de busca da população) e a possibilidade de contra-ataque com a vigilância doméstica e o desdobramento que ambas podem dar. A quebra da quarta parede também é usado com frequência para introduzir algum personagem novo que entrará na trama – a exemplo o episódio 8, em que Frank explica sobre o senador que estão oferecendo o cargo de vice para as eleições. Frank usa muito de fábulas para dizer de maneira metafórica suas decisões e verbaliza seus pensamentos – no episódio 2, quando compara Claire ao vizinho de infância que subia na árvore de sua casa. Ele conta toda a história para dizer que Claire precisa voltar antes que ele decida pegar o “machado”, e, no episódio 7, durante a conversa com o general, em que Frank vira para câmera e diz que mentira tem um cheiro inconfundível. Essa interessante estratégia de interpelação do público é utilizada, até então, exclusivamente com o personagem principal: Frank.

Depois dessa análise dos finais dos episódios, é possível perceber que, ainda que de maneira diferente aos ganchos usados nos seriados transmitidos no fluxo, *House of Cards* utiliza das cenas finais para anteceder programas narrativos que serão tratados a seguir. Como parâmetro, no primeiro episódio de *Scandal*, nota-se que a cena final é usada com maior impacto. Nesse episódio, é mostrado o programa de Sally na TV anunciando a descoberta do relacionamento de Fitz com Olivia, e, intercalado às imagens da televisão, mostra as reações dos outros personagens ao tomarem conhecimento da notícia. Esse acontecimento causa

transformações na narrativa principal e também na trajetória de todos os personagens; traz uma emoção ao telespectador que finaliza com interesse em saber como será o desdobramento direto da narrativa; caracterizando, assim, o gancho entre episódios responsável por manter o telespectador ligado na programação para não perder o próximo episódio e o desenrolar da trama anunciada com a cena final.

Outro aspecto comum às séries transmitidas em fluxo é a introdução do programa narrativo episódico, ou seja, aquele que se desenvolve e termina a cada episódio, na cena inicial de cada exibição. Como já foi descrito, *House of Cards* não apresenta programas narrativos que se encerram no mesmo episódio, mas, ainda assim, em alguns deles, é mantida a estratégia de introdução de novas tramas no início. Como no primeiro episódio que traz o personagem Lucas de volta à trama para desenvolver a investigação em cima de Frank. Também o episódio 7 que introduz o casal Conway, personagens importantes para a segunda metade da temporada, que agirão como antagonistas do casal Underwood.

No episódio 8, Thomas retorna à trama. O personagem que ainda não havia aparecido durante os sete primeiros episódios reaparece. Já no episódio seguinte, a cena inicial introduz a votação do partido para o vice de Frank nas eleições e esse programa narrativo dura dois episódios e se encerra ao final do episódio 10. O episódio 11 começa com Frank passando mal devido ao transplante de fígado que fez no sexto episódio. O programa narrativo da luta do presidente para recuperar sua saúde estava aparentemente finalizado com sua cirurgia, e, nesse episódio, é recuperado mostrando que Frank ainda possui limitações ocasionadas pelo atentado. O penúltimo episódio introduz o sequestro e o último inicia apresentando Ahmadi, líder da OCI que se encontra sobre guarda americana. Ambos episódios constroem a trajetória que culmina com a declaração de guerra por parte de Frank.

Outra característica comum às séries no fluxo é a apresentação de um vídeo de recapitulação no início de cada exibição. Essa estratégia de informar ou recapitular também é suprimida em *House of Cards*, nenhum dos episódios apresenta esse vídeo introdutório. O modo de se consumir esse conteúdo se mostra diferente porque, diferentemente do fluxo televisivo, estão disponíveis todos os episódios anteriores, da mesma maneira que se encontra o episódio ainda inédito pelo telespectador. A recapitulação não se faz necessária a ponto de sua ausência poder se tornar decisiva no entendimento da narrativa. Porém, além de resumir acontecimentos episódio após episódio, a recapitulação é responsável também por informar os pontos fundamentais da história entre as temporadas, que, na maioria das vezes, são separadas por vários meses. No caso da Netflix, com a possibilidade de assistir à temporada inteira de uma só vez, o intervalo entre elas pode chegar a um ano e gerar esquecimentos sobre os acontecimentos

importantes da temporada anterior, por isso, a empresa incentiva reassistir todos os episódios anteriores antes da estreia de nova temporada – como exemplo, a figura apresentada anteriormente que mostra a postagem da Netflix. A recapitulação do fim da temporada anterior pode ser notada no episódio de *Scandal*, que, na introdução, informa ao telespectador o momento na trama de cada um dos personagens.

Um fator relevante em *House of Cards* é a nomenclatura dos episódios. As séries possuem um título para cada episódio como em *Scandal*: episódio 01 - “*Heavy Is The Head*”; episódio 02 - “*Yes*” e assim por diante. Em *House of Cards*, os episódios fogem desse padrão de nomenclatura - relacionado com o enredo do episódio -, os nomes dos episódios são: “Capítulo 01”, “Capítulo 02” e assim por diante; desde a primeira temporada até o último episódio da quarta, denominado “Capítulo 52”. Essa nomenclatura numérica acaba sendo um pouco confusa com o avançar dos episódios: temporada 04, episódio 01, capítulo 40. Além disso, permite questionar se essa ausência de nomenclatura não vem da falta de um programa narrativo específico em cada um desses episódios.

Como explicado anteriormente neste trabalho, o diferencial entre séries e minisséries ou novelas está também explícito nessa diferenciação entre capítulo e episódio. Quando se analisa *House of Cards*, é perceptível a ausência de programas narrativos iniciados e encerrados em cada um dos episódios e, para deixar mais claro isso, os próprios títulos são capítulo 01, capítulo 02 ..., mostrando que a estrutura narrativa dessa série se assemelha mais a uma minissérie ou novela, mesmo que mantenha a continuidade e possua várias temporadas.

Os programas narrativos duram vários episódios, como visto no gráfico 1, a maioria por metade da temporada; dessa forma, o modo de consumo desse conteúdo tende a induzir o telespectador ao *binge watching*, pois, além de já estar disponível a continuação, a narrativa não apresenta encerramento aos finais dos episódios. Ou seja, a narrativa foi construída levando em consideração o modo assíncrono com que o telespectador se relaciona com a série. Então, seguindo a prática incentivada pela Netflix, o telespectador consome vários episódios em sequência, enquanto puder ou até o encerramento daquele (s) programa (s) narrativo (s) que lhe desperta maior interesse.

A própria Netflix categorizou a série como “show para saborear”, colocando a série logo em seguida de “comédias irreverentes”, na categoria “dramas políticos”. Logo mesmo com as características listadas como influenciadoras da prática de *binge watching*, a série não se destaca nesse hábito segundo os dados da empresa. Por que *House of Cards* não está dentre as séries mais vistas em maratonas? Quando questionamos sobre as sensações que a narrativa cria no telespectador, podemos encontrar alguns motivos para justificar esse resultado. Como foi

observado ao longo desse capítulo, a série tem um programa narrativo de base bem definido: a campanha presidencial de Frank, e eles atravessa toda a temporada sem alterações. Não há dúvidas sobre o objetivo que o personagem principal deseja atingir, assim como é construído, desde o início, enfatizando que, para Frank, todas as atitudes são justificáveis. Portanto, em *House of Cards* o interesse do público está em como as coisas acontecem, por isso o “saborear”. Quais serão as ações de Frank para garantir que seus objetivos sejam atingidos? Dessa forma, a narrativa complexifica os programas narrativos de uso, ou seja, os secundários que juntos levaram à conclusão do programa narrativo de base. Eles se tangenciam e se mesclam, atingindo vários personagens, trazendo um grau de complexidade cada vez maior – conforme o avançar da narrativa – o que exige um tempo de reflexão para o público.

Contrário a essas séries, estão as categorizadas como “shows para devorar”, que trabalham com a expectativa, com a espera do telespectador. Desperta no público um querer-saber da narrativa, construída através de programas narrativos que não ficam claros. O próprio percurso narrativo não é definido, ele se apresenta cheio de sobressaltos, deixando o telespectador confuso. As possibilidades de finais a narrativa não são óbvias e não depende de conseguir ou não os objetivos. Para alimentar ainda mais a expectativa, são essas séries que trabalham mais com o gancho ao final dos episódios. Esses ganchos colocam o espectador em suspense, mas é a expectativa sobre o que está por vir que o leva a devorar a série. Nesse caso, o interesse não está no como as coisas acontecem, mas o que acontece. E o interesse em chegar à conclusão está no querer-saber não só para suprir a curiosidade, mas, também, para poder ter o conhecimento da resolução antes que outros telespectadores – o poder da informação, ou do conhecimento.

Se, por um lado, a Netflix oferece a liberdade para a prática do *binge watching*, por outro, ela também permite que a série seja saboreada. A empresa dividiu os programas em 10 gêneros e fez o *ranking* daquelas assistidas mais rapidamente. No entanto, as séries, assim como o público, estão sujeitas às subjetividades de cada uma. Problematizando as razões que podem levar a ser “devorada” ou “saboreada”, torna-se menos especulativa a relação do telespectador com a narrativa.

É notável que o consumo na Netflix, assim como a estrutura de seu conteúdo original, aproxima-se ao consumo de um livro (JOST, 2015). O telespectador/consumidor define como assistir aos vários capítulos, em sequência ou não, e ao final da temporada precisa esperar para que a próxima seja lançada; enquanto isso, inicia alguma outra série disponível no catálogo da empresa. Para garantir o sucesso de seu conteúdo, *House of Cards* experimenta novos

elementos no formato televisivo seriado para adequar a estrutura narrativa ao meio que transmite, no caso, a Netflix.

5. Interação e consumo na TV sob demanda

(...) essa experiência de “estar com” em torno da programação da televisão vem sendo valorizada pelo uso crescente das plataformas de redes sociais (Facebook, Twitter etc.) (...) Tão prazeroso quanto assistir à televisão é falar com os outros sobre o que se vê na TV (...) (FECHINE, 2014, 128)

Pensando nessas práticas geradas pelo *binge watching* e pela *TV ondemand*, faz-se necessário pensar criticamente sobre esse modelo de consumo televisão, de modo a investigar como essa nova prática de assistir TV pode se tornar uma vilã da experiência compartilhada pelos fãs. "Eu sinto falta de ver as pessoas na mesma página. Eu sinto mesmo falta de poder entrar na internet e discutir [sobre o episódio passado] no dia seguinte", falou de Jenji Kohan, criadora de um dos primeiros sucessos a experimentar o modelo Netflix, *Orange Is the New Black*, em entrevista²⁹. Mesmo os criadores das séries do Netflix, e, mesmo com o sucesso que elas têm feito, nota-se que os próprios idealizadores lamentam a perda desse universo criado pelos fãs no mundo digital.

5.1 Cultura participativa e a cultura de fãs

Para entender melhor a dinâmica desse formato televisivo e a atual situação das séries sob demanda em relação ao compartilhamento de conteúdo pelos fãs, vamos primeiro retornar ao uso da internet como um meio para se falar da TV. Assistir TV costumava ser uma prática feita em conjunto com outras pessoas, por razões de poucos aparelhos (um por residência), falta de variedade de programas, entre outros. Com a internet essa prática mudou:

Os espectadores se reuniam para assistir à programação e a tinham como assunto no dia seguinte. Hoje, essa prática ganhou uma nova identidade, conhecida como Social TV, que consiste em falar sobre a televisão de forma virtual, através das redes sociais. (SILVA, E.S., 2014, p. 43)

Logo, com o avanço da tecnologia, foi observada maior oferta de programas televisivos e possibilidades de diversos ecrãs para visualizá-los. Com isso, a intenção do telespectador deixa de ser: “O que vou assistir em qual aparelho?” e passa a ser: “Prefiro ver sozinho ou acompanhado?” como disse Jost (2015):

A escolha não é em que aparelho vou ver o programa, mas se vou preferir ver uma série sozinho em frente ao meu computador, ou se prefiro partilhá-la com

²⁹ Entrevista retirada do site adorocinema.com. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-113605/>> Acesso em: 7 de jun. 2015.

a minha família (os meus próximos) num televisor, ou, ainda, se prefiro vê-la ao mesmo tempo que comunico com os que estão distantes (...). (JOST, 2015, p. 12)

Como o autor declara ao final, ainda que o telespectador opte por assistir individualmente, ele exerce o diálogo sobre a TV com aqueles que estão conectados a ele virtualmente. Dessa forma, a internet e, principalmente as redes sociais, tornaram-se aliados dos telespectadores interessados em comentar e debater os assuntos trazidos por aqueles programas que acompanha. E, dentro dessas redes, a televisão passou a ser o assunto mais discutido. Segundo Silva (2014): “O público utiliza, para comentar a programação, as redes sociais, que têm adesão massiva entre os internautas” (SILVA, E.S., p. 34).

O Twitter tornou-se a rede social com mais adeptos para a discussão sobre TV, “69% usam a rede social enquanto assistem a programas de TV”³⁰. A própria TV passou a incentivar o uso da rede, e, também, a discussão sobre sua programação. Se no começo da disseminação da internet, a TV a viu como possível vilã, capaz de “roubar” o tempo de seus telespectadores, com o tempo, a rede foi vista como aliada, dado que nela são disseminados conteúdos extras e debates sobre a programação. Sobre o uso das redes pelas próprias emissoras, Silva (2014b) afirma que:

(...) vêm sendo desenvolvidas diversas estratégias para estimular o espectador a comentar nas redes sociais durante a exibição dos episódios, como a presença da *hashtag* da série no canto da tela, ou mesmo a participação de membros da equipe e dos atores comentando com os seguidores no Twitter sobre o desenrolar da narrativa. (SILVA, M.V.B., 2014b, p. 246).

Correia (2015) disse que o Twitter tornou-se “o complemento perfeito para a TV”, porém, como o próprio autor disse, essa união perfeita se deve à “natureza pública, aberta e direta” da televisão. Isso porque o Twitter é usado de maneira sincronizada, na maioria das vezes. Ou seja, a discussão ocorre ao mesmo tempo em que o programa é transmitido, seja ele ao vivo ou gravado, o que não é tão eficaz quando usado junto ao conteúdo por demanda, haja vista que cada telespectador está assistindo algo diferente.

As emissoras e os programas começaram a criar seus próprios aplicativos para o uso da segunda tela – nome dado ao uso de dispositivos como *smartphones* e *tablets*, enquanto se assiste à televisão, como exemplo, há o aplicativo criado para a série Hannibal. Nele, o telespectador podia passar mais tempo no universo da série: explorar fotos das cenas de crime,

³⁰ Fonte: <<http://noticias.ne10.uol.com.br/tecnologia/noticia/2016/07/05/usuarios-do-twitter-no-brasil-gostam-de-comentar-esportes-e-programas-de-tv-624341.php>> Acesso em; 19 de junho de 2016.

vídeos de bastidores, entrevistas com o elenco, curiosidades de cenas e detalhes das gravações, fidelizando mais os fãs da série. Como explica Silva (2014):

Os fãs de programas televisivos sempre buscaram informações e conteúdos além do exibido na tela, a fim de envolver mais com os seus programas favoritos, se sentir mais próximos de seus autores e produtores e, no caso de narrativas ficcionais, se sentir dentro do universo, do mundo em que está inserida aquela narrativa. (SILVA, E.S., 2014, p.43-44)

O aplicativo de Hannibal funcionava apenas de maneira sincronizada e não permitia ao público estabelecer diálogos entre eles. Dessa maneira, o uso de aplicativos como esse tinha prazo para ser usado – durante a exibição dos episódios.

Trazendo o interesse para o objeto desse estudo: as séries da TV por demanda; entende-se que o uso de redes ou aplicativos de maneira sincronizada não se torna tão interessante. Em um cenário onde cada telespectador assiste ao programa no dia e horário que deseja, o uso de redes sociais, como Twitter, torna-se menos interessante como suporte do diálogo entre esse público. E, pensando no telespectador/usuário da TV por demanda, oferecer um conteúdo extra limitado (como o de Hannibal), apesar de trazer uma experiência deferente e inovadora, sincronizada com a transmissão dos episódios, o conteúdo em si não é muito diferente do conteúdo que é possível ser encontrado on-line. O internauta, fã das séries, tem acesso a esses conteúdos através do site da emissora, dos perfis nas redes sociais (inclusive dos personagens, em alguns casos) e até mesmo dos perfis dos atores dessas séries, além das fontes de notícias sobre bastidores de gravações. Para os telespectadores dos conteúdos por demanda, o interessante é trazer uma forma de segmentar o público pelo conteúdo assistido, podendo, dessa forma, unir aqueles que estão vendo os mesmos programas e facilitar a produção e o consumo de conteúdo gerado pelos próprios telespectadores.

Pensando no conteúdo seriado, lembrando da “cultura de séries” (SILVA, M.V.B, 2014b) e das “narrativas complexas” (MITTELL, 2012), torna-se impensável uma série de sucesso que não gere furor de seus fãs nas redes. As séries ganharam maior destaque quando se tornaram alvos de discussões e especulações na internet pelos fãs. Sobre esse comportamento dos telespectadores de séries, Toledo (2016) afirma que:

(...) um volume grande de fãs engajados, que se dedicam não só a ler e assistir às peças de entretenimento fornecidas por seus autores e conglomerados favoritos, mas também separam grande volume de tempo para mapear os territórios, planetas ou bairros dos universos diegéticos nos quais tais histórias se passam, anotando enciclopedicamente informações acerca de personagens e mitologia, checando informações em novas fontes, em outras edições, fazendo circular entre comunidades de fãs as teorias para amarrar pontos

desconhecidos ou frouxos das narrativas às quais se entregam. Buscam ativamente material narrativo extra, fornecido ou escondido, compartilham seu acesso a ele, dividem impressões e repassam frases e cenas marcantes com as quais se identificam. (TOLEDO, 2016, p.2)

Para entender melhor essa realidade - a importância desse diálogo entre os telespectadores -, recorre-se a Henry Jenkins, em seu livro *Cultura da Convergência*, que define convergência midiática, inteligência coletiva e cultura participativa. Este último é um importante conceito para nossa pesquisa. Como o próprio nome diz através de participativo, que dizer que é feito através da colaboração de todos, trata-se do comportamento contemporâneo nas redes. Em relação às séries, o público cria conteúdo e interage entre si de maneira a exaltar as narrativas televisuais, e torná-la ainda mais interessantes e atrativas. Sobre os novos modelos de fruição de conteúdo televisivo, o autor aponta:

A TV do futuro, vista a partir do momento atual, talvez seja irreconhecível (...)No nível mais simples, as audiências irão organizar e reorganizar o conteúdo do jeito que quiserem. Irão acrescentar comentários aos programas, votar neles e, de maneira geral, mexer neles. Mas, em outro nível, as próprias audiências irão querer criar os fluxos de vídeo do zero, com ou sem nossa ajuda. (JENKINS, 2009, p.324 e 325)

O comportamento dos telespectadores de seriados tornou-se importante para divulgação e para manter a audiência. Há fóruns, blogs, portais e páginas em redes sociais - são inúmeros os locais digitais para se discutir o conteúdo. Há muito assunto para se falar sobre as séries, como o futuro dos personagens, romance entre eles, erros de cenas, problemas técnicos nas gravações, furos no roteiro, hipóteses de possíveis finais de temporada, ou de acontecimentos para o próximo episódio. Desde prever o futuro da narrativa até criticar problemas técnicos ou de roteiro, os fãs vêm mantendo essas séries como assunto importante nas mídias digitais. Existem páginas com discussões de episódio após episódio, nas quais é possível encontrar pessoas do mundo inteiro participando. Entra em jogo o papel caçador dos fãs, de buscar detalhes nos episódios já exibidos para tentar prever acontecimentos futuros, e, com isso, várias hipóteses do desenrolar da trama – como define Toledo (2016): espectadores se tornam investigadores. Segundo Mittell: “a cultura dos fãs demonstra engajamento intenso nos mundos ficcionais, conferindo a consistência das histórias de fundo” (MITTELL, 2012, p.48).

Entre esse conteúdo, produzido pelos próprios telespectadores, disseminou-se muito um fenômeno na internet a produção de *memes*. Na obra *Cultura de Conexão* (2014), os autores salientam que *meme* é o equivalente cultural de gene, e que se trata de dispersão cultural partidas de tendência inocentes e triviais que propagam rápido e duram pouco. Segundo Machado (2000), *meme* vem da palavra grega *mímesis* que significa imitação, exemplos de *memes* são

“melodias, ideias, slogans”, a imitação ou assimilação das estruturas ou modos de combinar. (p.69). Em relação aos seriados, esses *memes* vão desde replicação de cenas dos episódios para reiterar piadas, até mistura com conteúdos engraçados da internet ou com os programas de TV. Basicamente, trata-se de uma simplificada tirinha – como dos jornais, feita com frames dos episódios, podendo ter conteúdos originados de outros produtos, e adicionado de frases que darão sentido às imagens. Geralmente remetem ao humor, mas podem também representar revelações importantes da trama. As possibilidades são diversas, assim como a criatividade dos internautas.

Jenkins, Green e Ford (2014) problematizam de várias maneiras os conteúdos on-line para deixarem a mensagem de que “se algo não se propaga, está morto.” (p.23). Dessa forma, também são vistos os conteúdos das narrativas seriadas televisivas. Quando a série não gera afetividade do público a ponto de se criar uma comunidade de fãs capaz de produzir conteúdo extra, seja ele cômico (*memes*) ou de especulações, realizar petições on-line para que o programa não seja cancelado e, acima de tudo, gerar críticas - sejam elas positivas ou negativas - ela perde as chances de se manter por anos na grade da emissora. Ou seja, quando uma série não possui capacidade de se propagar nas redes, ele não encontra sucesso na TV.

No contexto da TV por demanda, a necessidade de espaços específicos para discussões se torna ainda maior. Antes de analisar essas redes e aplicativos, faz-se necessário entender como as especificidades da TV por demanda alteram o diálogo dos fãs. De acordo com os tópicos tratados por Jenkins, é nítido as alterações das condições da TV *ondemand*. Observa-se que, agora, os fãs esperam até acabar toda a temporada para poderem buscar informações extras, ou discutir sobre determinadas cenas, ou, ainda, para expor sua própria opinião sobre os acontecimentos. Essa espera para acabar a temporada se deve à preocupação com acabar descobrindo elementos do enredo que ainda estão por acontecer enquanto se busca falar ou ler sobre os episódios que já assistiu. Ou seja, o fã se isola do mundo digital até finalizar a temporada completa para não ser surpreendido por *spoilers*, como explica Jenkins (2009) a seguir, usando como exemplo os fãs do reality show “Survivor”, mas mostrando um comportamento que tem se tornado cada vez mais frequente por fãs de diferentes gêneros televisivos:

Os fãs mais exaltados, um contingente conhecido “spoilers”, não medem esforços para escarafunchar as respostas. Usam fotografias de satélite para localizar a base do acampamento. Assistem aos episódios gravados, quadro a quadro, procurando informações ocultas. Conhecem *Survivor* de trás para a frente e estão determinados a descobrir tudo – juntos – antes de os produtores

revelarem o que aconteceu. Chamam a esse processo de “spoiling”. (JENKINS, 2009, p. 55)

O vídeo *ondemand* possibilita a mobilidade e torna possível criar a própria programação dentro de um catálogo de opções, mas também divide o público, que nem sempre está assistindo a mesma coisa ao mesmo tempo. As séries que mesmo em período de “break” conseguiram manter-se no cerne das discussões, através das redes sociais, no sistema *ondemand* (quando a temporada é disponibilizada de uma só vez) acabavam caindo em esquecimento por seus 12 meses de intervalo entre temporadas. Caso não possua um planejamento de comunicação por parte dos produtores, não há assunto para se discutir por um ano, mesmo sendo a temporada completa já divulgada - diferente do seriado semanal que cada episódio fomenta as discussões até a semana seguinte, quando o novo capítulo da narrativa é lançado.

Retomando o início deste trabalho, em que se viu como Wolton (2007) discute o papel da TV como unificadora da sociedade, convém ressaltar como a TV tem o poder de criar um laço entre os telespectadores:

Em que a televisão constitui um laço social? No fato de que espectador, ao assistir à televisão, agrega-se a esse público potencialmente imenso e anônimo que assiste simultaneamente, estabelecendo assim, como ele, uma espécie de laço invisível. É uma espécie *de common knowledge*, um duplo laço e uma antecipação cruzada. Assisto a um programa e sei que outra pessoa o assiste também, e também sabe que eu estou assistindo a ele. (WOLTON, 1990, p.124)

Porém, como manter esse papel de “laço social” dentro de um contexto e que cada telespectador cria sua programação? Como aliar esses novos recursos às vantagens das discussões geradas pelos fãs episódio por episódio tão presente na transmissão em fluxo? Para atender a essas novas demandas, foram criadas novas redes sociais e aplicativos que, além de gerenciar o consumo de narrativas seriadas, segmentam o público através do conteúdo assistido – episódio por episódio.

5.2 Aplicativos de gerenciamento da experiência de consumo

Sabendo que Twitter e outros aplicativos criados são mais interessantes quando usados de maneira sincronizada e que este modo de consumo e produção de conteúdo não atende às especificidades da TV por demanda, busca-se entender como funcionam as interações assíncronas. Segundo Silva (2014):

Os assíncronos são independentes, ou seja, podem ser utilizados simultaneamente com a TV ou não. Nessa categoria encontram-se, por exemplo, os aplicativos de check-in – em que o usuário marca a que série/episódio está assistindo ou assistiu e interage com os amigos e outros telespectadores –, como Get Glue e o Miso, ou os que disponibilizam apenas conteúdos informativos, entre outros. (SILVA, E.S., 2014, p.36)

Esses aplicativos são o foco deste capítulo, eles funcionam baseados em *check-in* do usuário, ou seja, esses sistemas segmentam os telespectadores por aquilo que eles estão assistindo. E, ainda, unem os espectadores de localidades diferentes e desconhecidos que estão assistindo à série no mesmo momento. Ao dar o *check-in*, sinalizando que o episódio foi assistido, o aplicativo une as pessoas que estão assistindo ao programa, segmentando aqueles que ainda não assistiram e colocando em outras discussões os que já assistiram episódios posteriores. Dessa forma, o telespectador consegue estabelecer diálogo com aqueles que estão no mesmo ponto da narrativa, sem correr riscos de ver revelações de episódios que ainda não assistiu.

Mais do que segmentar os telespectadores que estão em momentos diferentes e unir aqueles que assistem ao mesmo episódio, esses aplicativos também exercem a função de agendamento do conteúdo. Depois de adicionado os programas que o usuário acompanha, e marcados os episódios que já foram assistidos, o aplicativo funciona como um modo de o telespectador não esquecer em qual episódio parou de assistir. Assim, quando for retomar sua experiência, ele sabe exatamente em qual episódio se encontra. Além disso, quando o usuário já assistiu a todos os episódios transmitidos, o aplicativo notifica quando for exibido um novo episódio, para que o telespectador não o perca.

Além do agendamento e segmentação do conteúdo compartilhado, esses aplicativos criam perfis para os usuários com informações sobre os programas que assistem e os comentários que compartilham ao longo dos episódios, tornando-se também uma rede social. Nessas redes, o foco são os programas que assistem e, por isso, além daqueles amigos conhecidos, o usuário acaba se relacionando com vários usuários desconhecidos que compartilham as mesmas opiniões e gostos sobre as séries. Nesse contexto, torna-se mais comum a produção de *memes* dos conteúdos dos programas, que inclusive acabam sendo compartilhados em outras redes sociais (como *Twitter* e *Facebook*).

Vários aplicativos surgiram com essas funções, alguns focaram mais no agendamento dos programas enquanto outros agregaram as funções das redes sociais. Entre eles, estão:

TVShow Time, TV Series, IMDB e SeriesGuide. Destes, o TVShow Time se apresenta como o mais completo, levando em consideração agendamento, notificações, compartilhamento de conteúdo e produção de conteúdo – *memes* e discussões. Por essas razões, esse foi o aplicativo escolhido para ser analisado nesse estudo. As suas funções ofuscam as diferenças entre séries do fluxo e séries por demanda, fazendo com que o diálogo dos fãs se torne possível no contexto da estruturação de uma própria programação.

5.3 TV Show Time

(...) um amplo circuito cultural que envolve programas e suas estratégias estilísticas inovadoras, o contexto tecnológico que permite a ampla circulação transnacional e os modos de consumo e crítica textual, através de comunidades de fãs e críticas especializadas. (SILVA, M.V.B., 2014a, p.45)

Para investigar como essa cultura dos fãs (SILVA, M.V.B, 2014b) se faz possível fora do fluxo televisivo, vamos entender o funcionamento do aplicativo TVShow Time e como sua estrutura preserva as possibilidades de união dos fãs. Para isso, é necessário inicialmente conhecer o aplicativo e todas as suas funções. Começando pelo modo com que a empresa divulga o seu uso e propõe unir os fãs, ou no caso, os “viciados em séries de TV”

Figura 4 – Divulgação do TVShow Time

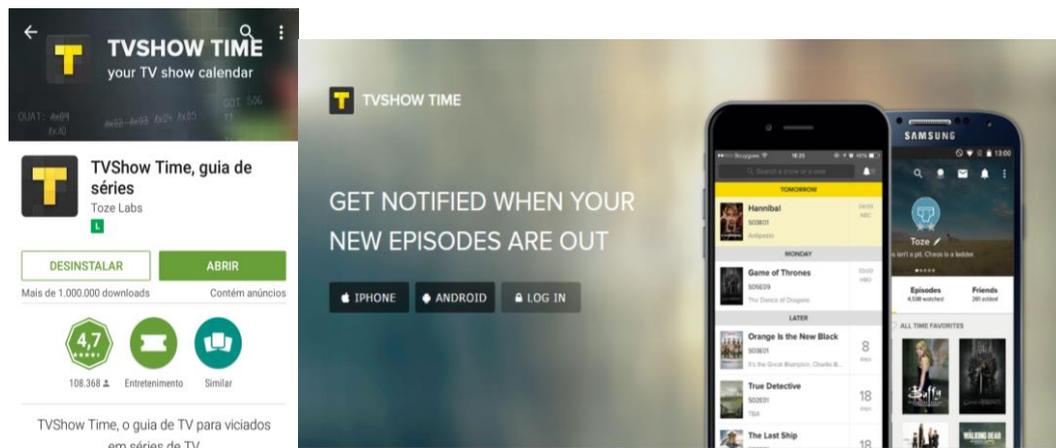


Fonte: publicidade encontrada em sites sobre séries de TV

Criado pela empresa Toze Labs, o aplicativo está disponível nas lojas virtuais para Iphone e Android, gratuitamente, além de poder ser acessado diretamente no navegador da web através dos computadores. O TVShow Time, segundo as informações da Play Store, faz mais

do que facilitar o diálogo entre fãs, ele também possui as seguintes funções: “calendário personalizado de suas séries (com contagem regressiva da estreia de episódios); notificações *push* quando um episódio está disponível; faça comentários com uma comunidade de mais de 1.000.000 de fãs de séries, encontre rapidamente onde parou nas suas séries”³¹. A função das notificações se tornou a principal característica nas divulgações, tanto do aplicativo quanto do site.

Figura 5 – Tela de download do app para Android (à esquerda) e interface do site TV Show Time (à direita).



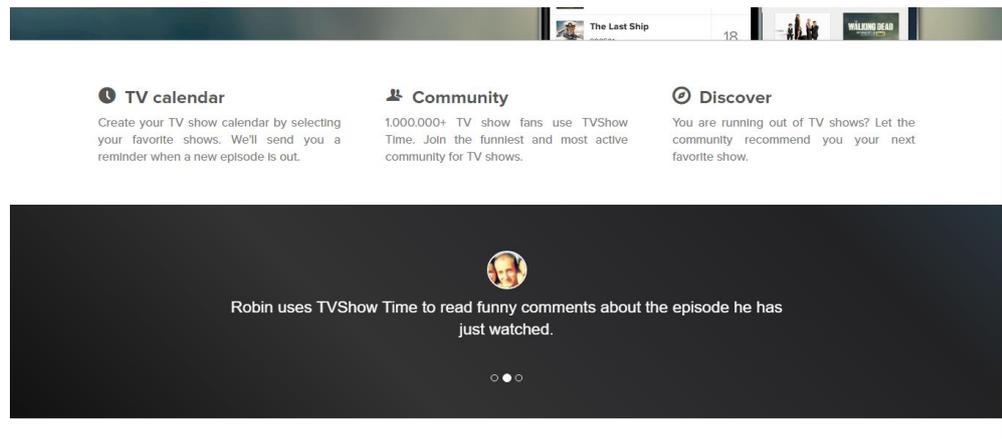
Fonte: Play Store (à esquerda) e <http://www.tvshowtime.com/en> (à direita)

Na loja do Google, o TVShow Time se autodenomina “*your TV Show calendar*” (seu calendário de séries) e no site “*get notified when your new episodes are out*” (seja notificado quando seus novos episódios saírem), ou seja, exaltando a vantagem do agendamento e notificação do lançamento de novos episódios.

As outras funções são mencionadas ao rolar a página na *web*, que a rede funciona como um calendário de séries, agrega uma comunidade de fãs que possui mais de 1 milhão de usuários e que se diz a mais ativa comunidade de séries, e por fim, possibilita ao usuário encontrar novas séries para começar a assistir, através das listas de popularidade ou indicações de outros usuários.

³¹ Informações retirada da tela de compra do aplicativo na Play Store, loja do sistema operacional Android. Acesso em: 27 de jul. de 2016.

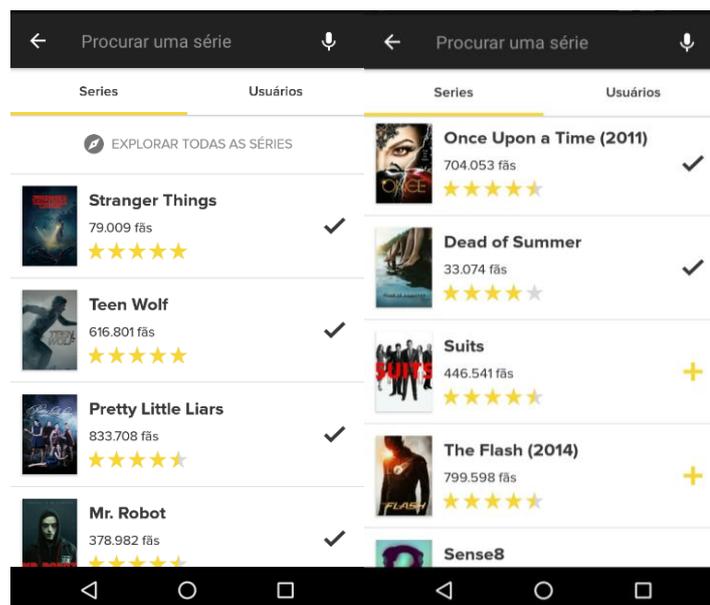
Figura 6 – Página inicial do TV Show Time, antes do login do usuário



Fonte: <http://www.tvshowtime.com/en>

Depois de baixar o aplicativo, o usuário pode escolher se conectar através do Facebook, do Twitter ou criando uma conta própria. Após o *login*, o passo seguinte é adicionar as séries que acompanha. Para isso, assim que selecionada a lupa para escrever a série que buscará, o aplicativo lista as séries em ordem de popularidade: aquelas que receberam mais votos ou comentários dos usuários nos últimos dias estão no topo. Junto ao nome da série, é dada a informação de quantos fãs adicionaram em seu perfil e uma avaliação que é feita através de estrelas (máximo de 5 estrelas). Nessa tela mesmo, é possível adicionar a série clicando no “+” à direita das informações. Depois de adicionado, ele se torna o sinal de visto “✓”. Como é possível notar na imagem a seguir:

Figura 7 – Tela “explorar” do aplicativo – lista de séries por popularidade



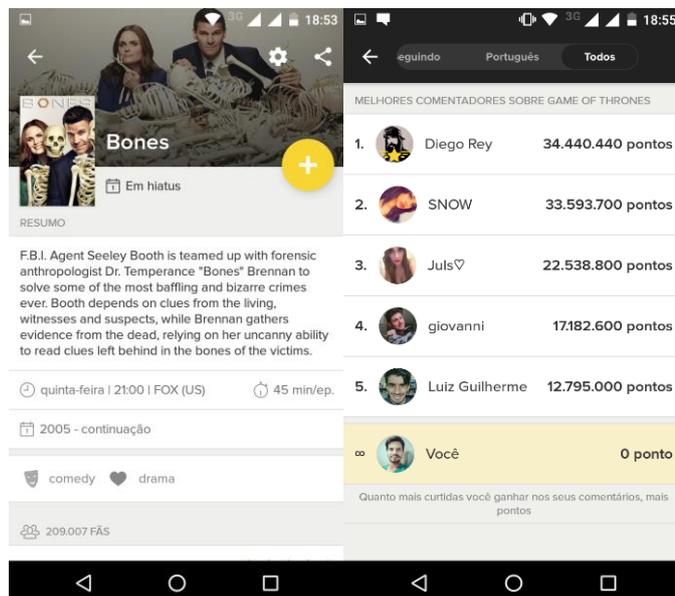
Fonte: Aplicativo TVShow Time

Caso precise de mais informações, ao clicar no nome da série, o aplicativo direciona o usuário para uma página específica daquele conteúdo. A página da série contém as informações de: quando irá ao ar o próximo episódio; se a série se encontra “em hiatos”, ou foi finalizada; a sinopse da narrativa, dia da semana que é exibida, o horário e a emissora; duração dos episódios, ano de início; e no caso de série finalizada, ano de encerramento. Ainda, informa os gêneros que abrangem a temática da série, os comentários feitos pelos usuários e a quantidade de fãs que adicionaram esse programa no aplicativo.

Descendo a tela, também tem as informações de: avaliação da comunidade (média dos votos em estrelas) e avaliação por temporada. Informações dos seguidores que acompanham essa série e em seguida todas as temporadas e episódios, cada episódio direciona para uma página diferente – específica dele, contendo essas mesmas informações. Depois da lista de temporada, tem a lista de atores e uma lista de séries similares, ou seja, que apresentam temáticas parecidas.

Abaixo da indicação de outras séries, existem: a avaliação da comunidade, o ranking das temporadas, as avaliações dos usuários que o usuário segue, informações dos atores, direcionamento para páginas do programa em outras redes e sites, e o “Hall da fama” ou placar dos melhores comentaristas. Quando selecionado esse placar, abre-se com os 5 melhores comentaristas da série, e, ao lado do perfil deles, a pontuação que é aumentada conforme se consegue mais curtidas ou respostas nos comentários feitos. Abaixo dos cinco melhores, está a colocação e pontuação do usuário (figura 8 - à direita).

Figura 8 – Tela da série Bones (à esquerda) e Hall da fama (à direita).



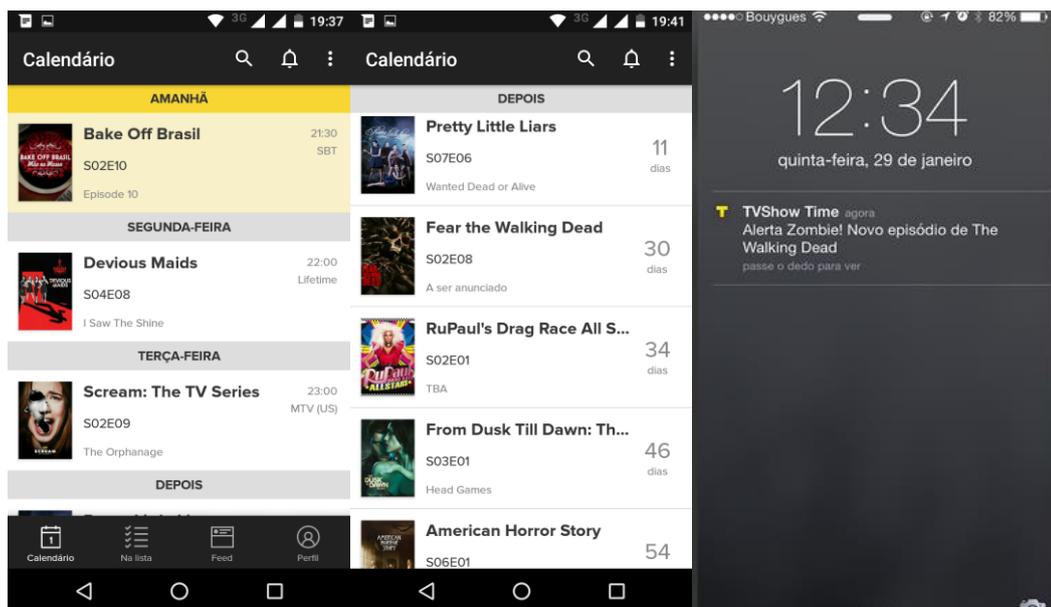
Fonte: Aplicativo TVShow Time

Voltando à tela de explorar, existe a aba de usuários. Nela, é possível buscar e adicionar amigos através do Facebook, Twitter, dos contatos do celular ou ainda buscando pelo nome do perfil.

Depois de adicionar séries e seguidores à sua rede do TVShow Time, quando o usuário abrir o aplicativo, ele inicia na página de calendário. Nessa tela, o aplicativo informa por meio de uma lista, segmentada pelos dias da semana, quando as séries serão transmitidas. Começando pelo dia seguinte, e, depois de uma semana, mostra informando a quantidade de dias pela frente até a transmissão daquele episódio – como uma contagem regressiva. Clicando em qualquer um dos episódios o usuário é direcionado para a página específica dele. No topo da tela, ao lado do título ‘calendário’, observa-se a lupa que direciona para a tela explorar, na qual são adicionadas novas séries e amigos, no símbolo de sino mostra as notificações de amigos que adicionaram ou que começaram a usar o aplicativo, assim como interações feitas em seus comentários. E no botão de reticências ficam as ferramentas do aplicativo: configurações, ajuda e sobre.

Quando as séries que o usuário acompanha vão ao ar, ele recebe uma notificação no celular dizendo que o programa está sendo transmitido. Essas notificações são feitas de maneira a dialogar com o conteúdo da série em sua mensagem inicial, como pode ser visto na figura 9 (à direita). Essa função serve para lembrar o telespectador que sua série está sendo transmitida, e, dessa forma, fazer com que ele não perca a exibição do episódio.

Figura 9 – Tela inicial do aplicativo – Calendário (à esquerda e meio) e tela de notificação (à direita.).

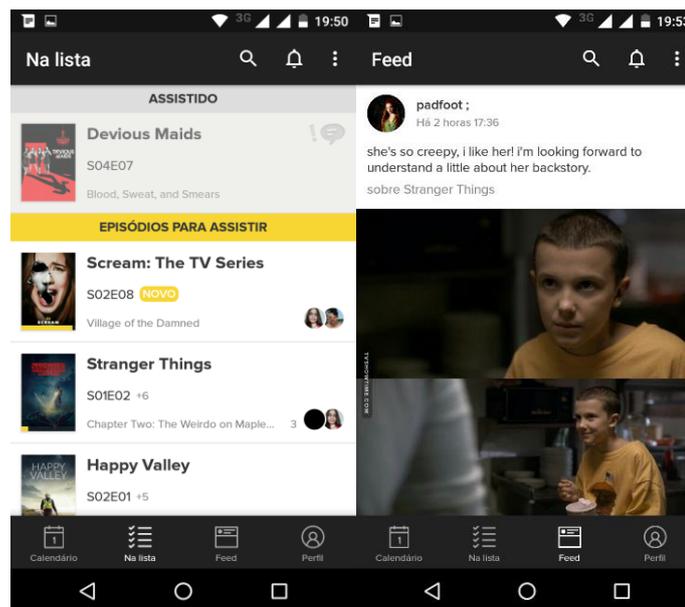


Fonte: Aplicativo TVShow Time

Na base do aplicativo, ao lado do botão calendário está “lista”. Nela, o TVShow Time mostra um catálogo das séries que o usuário assiste e está atrasado. Em ordem do mais recente para o mais antigo, estão todos os episódios que já foram transmitidos e ainda não foram marcados como vistos. Ao rolar a tela para cima, é possível ver os últimos itens marcados como assistidos. Abaixo do título “episódios para assistir”, a lista daqueles que não foram vistos: os mais recentes apresentam um selo “NOVO” ao lado da numeração e logo abaixo está o nome do episódio. Ao lado dessas informações, estão as fotos dos amigos que já o marcaram como visto. Quando há mais de um episódio do mesmo programa, o aplicativo agrupa – como o exemplo de *Stranger Things* na figura 10 (à esquerda) S01E02 + 6, ou seja, o usuário precisa assistir ao episódio 2 e depois mais seis episódios dessa mesma série.

O botão seguinte da base é “Feed” (figura 10 – à direita), nele estarão os comentários feitos por outro usuário - mesmo aqueles não adicionados como amigos - nas páginas dos últimos episódios assistidos. Abaixo do comentário, o aplicativo sinaliza sobre qual série é aquela postagem e depois a imagem – se existir. No aplicativo, a maior parte dos comentários é feita com o uso de frames dos episódios ou “memes” de outras séries ou clássicos da internet. Com cada comentário é possível três tipos de interação – os botões ficam logo abaixo do comentário – curtir, responder e enviar, o enviar serve para compartilhar através dos outros aplicativos do *smartphone*.

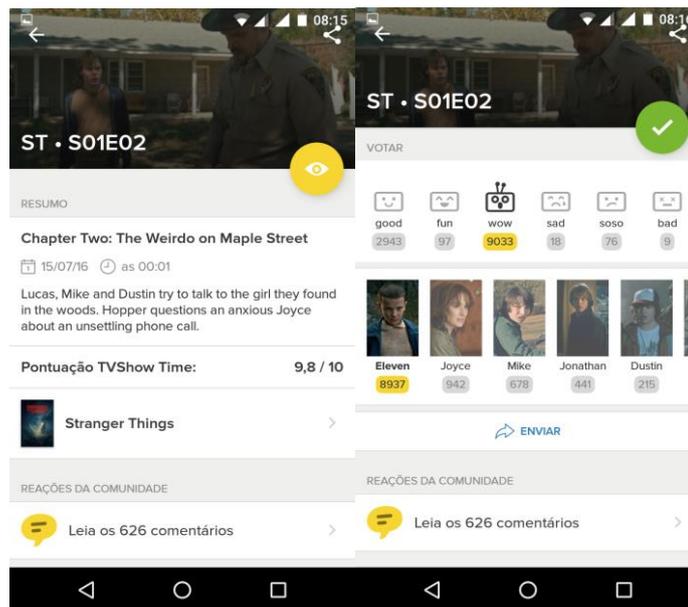
Figura 10 – Tela “Na lista” do aplicativo (à esquerda) e “Feed” (à direita).



Fonte: Aplicativo TVShow Time

Para entender melhor como se relacionam os comentários, é necessário detalhar primeiro a página do episódio. Na tela do episódio o aplicativo informa: número do episódio, nome, dia e horário de exibição, sinopse, pontuação de 0 a 10 no próprio TVShow Time e quantidade de comentários. Logo no topo da tela, ao lado de uma foto do programa tem um botão de um “olho”, onde o usuário deve apertar para marcar como visto. Depois de marcado o botão muda para um sinal de visto “✓”, em verde, e novas informações aparecem na tela. O usuário tem opção de votar no episódio em duas categorias: na primeira deve escolher entre os botões de emoções: “bom”, “engraçado”, “uau”, “triste”, “mais ou menos” e “ruim”³²; e logo abaixo pode selecionar qual foi o personagem favorito nesse episódio. Como é possível notar, o aplicativo apresenta três maneiras diferentes de classificar ou dar uma nota às séries. Na tela da série, é apresentado com a classificação por estrelas, já nos episódios, é através de nota. Por fim, o usuário vota através de botões de emoções.

Figura 11 – Tela do episódio antes de marcado como visto (à esquerda) e depois (à direita).



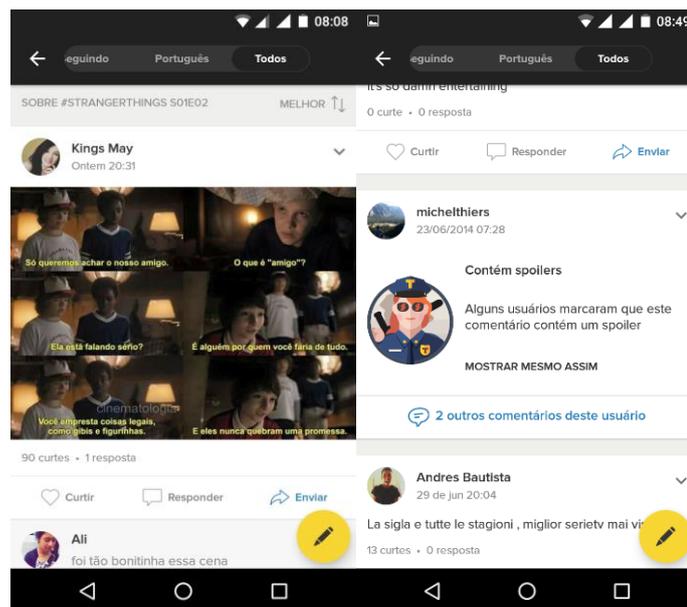
Fonte: Aplicativo TVShow Time

O passo seguinte é clicar em “leia os comentários”. No topo da página de comentários, existem três opções de seleção: “todos”, “português” e “seguindo”. Em português, são colocados todos os comentários enviados do Brasil, ainda que alguns estejam escritos em inglês; e em “seguindo” o aplicativo mostra apenas comentários feitos por usuários que tenham sido marcados para seguir.

³² Original: “good”, “fun”, “wow”, “sad”, “soso” e “bad”. Mesmo o aplicativo em português os botões estão em inglês. Tradução nossa.

A tela dos comentários é ordenada por três categorias – automaticamente fica no topo o considerado melhor comentário pelo aplicativo, mas é possível mudar essa organização por curtidas - no topo, estão aqueles que tiveram mais curtidas; ou ainda por “mais novo” – os comentários mais recentes ficam no topo. Além das opções de interações já comentadas (curtir, responder e enviar), ao lado do comentário na seta para baixo apresenta duas possibilidades de ações: reportar *spoiler* e *spam*. Quando o comentário apresenta alguma revelação que ainda não foi mostrada na narrativa até o episódio em que o comentário se encontra - ou mesmo em se tratar de um *spoiler* de outra série -, qualquer usuário pode marcar como *spoiler* e, então, a mensagem fica encoberta por um emblema de *spoiler*, e você é questionado pelo aplicativo se deseja ver o comentário mesmo assim ou não. A ação *spam* deve ser marcada caso haja algum conteúdo impróprio ou ofensivo, bem como publicidade inadequada.

Figura 12 – Tela dos comentários (à esquerda) e de um comentário sinalizado como spoiler (à direita).

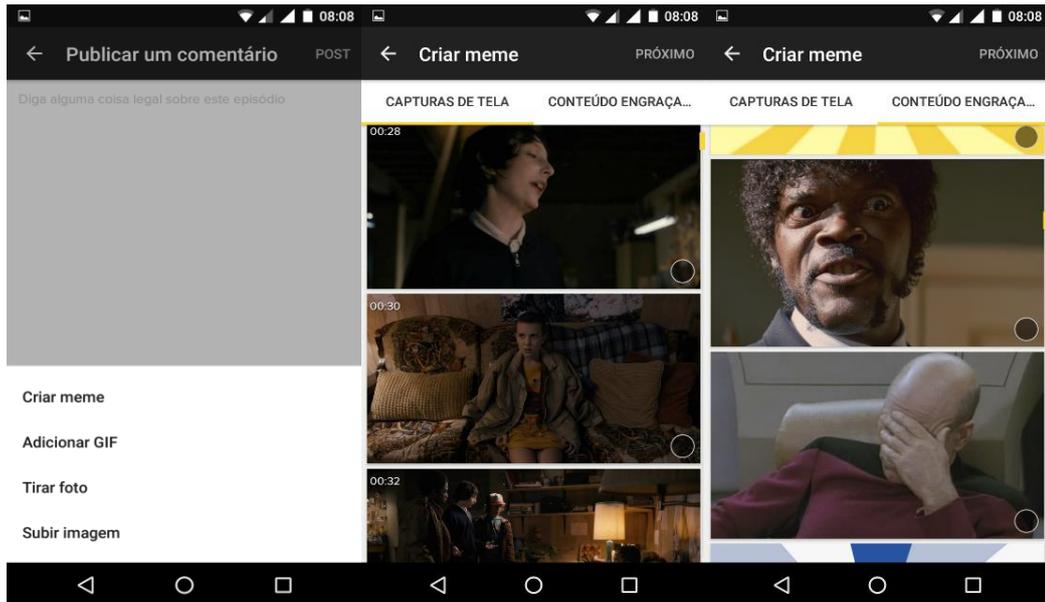


Fonte: Aplicativo TVShow Time

Para criar um comentário, o usuário deve clicar na caneta em amarelo na base direita da tela dos comentários. Direcionado para a tela “publicar um comentário”, o usuário tem a possibilidade de escrever algo ou adicionar uma foto. Quando selecionado o botão “adicionar foto”, o aplicativo abre as seguintes opções: criar *meme*, adicionar GIF, tirar foto ou subir imagem. Com exceção de “criar *meme*”, as outras opções são comuns à maioria dos aplicativos de redes sociais. O diferencial do TVShow Time está em “criar *meme*”. Quando selecionado esse botão, o usuário é direcionado para a tela com duas abas superiores: capturas de tela e conteúdo engraçado. Em “capturas de tela”, o próprio aplicativo fornece frames do episódio a

cada 2 ou 3 segundos, aproximadamente. E em conteúdos engraçados, estão os *memes* populares na internet, que podem ser de outras séries ou entretenimento em geral. Depois de selecionadas as imagens para a produção do *meme*, o usuário é direcionado para escrever sobre as imagens, unindo texto aos frames, e então, o último passo é publicar o conteúdo.

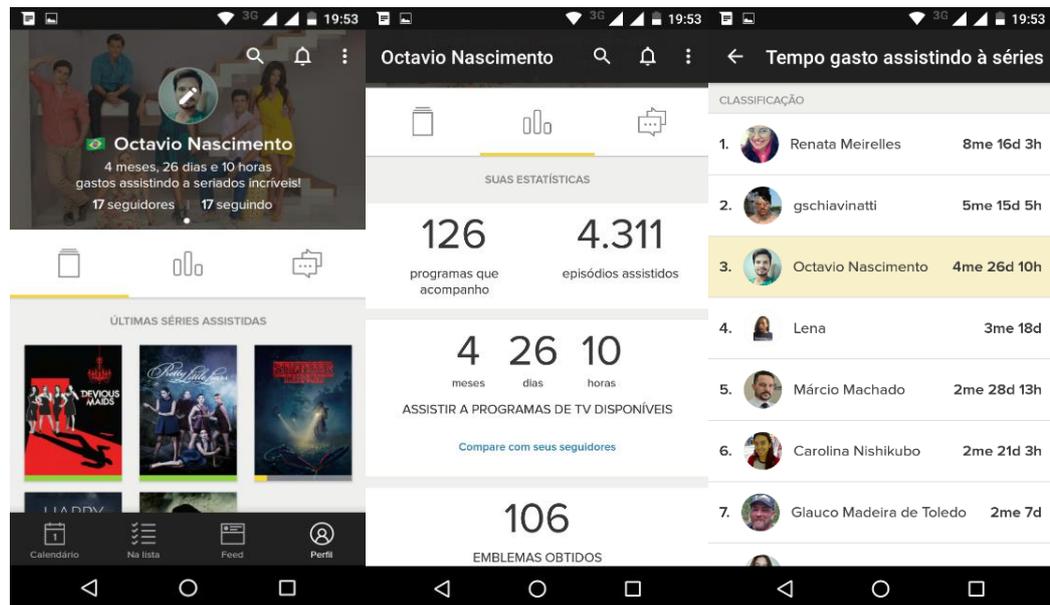
Figura 13 – Tela publicar um comentário (à esquerda), criar um meme com capturas de tela (meio) e criar um meme com conteúdo engraçado (à direita).



Fonte: Aplicativo TVShow Time

Retornando à tela inicial do aplicativo, o último botão da base (à direita) é o botão de perfil. Assim como toda rede social cada usuário tem uma página de perfil. Nela as informações principais são: quanto tempo foi gasto assistindo a seriados, quantos seguidores e quantos seguem o usuário, além das últimas séries assistidas e logo abaixo a lista de todas as séries adicionadas, assistidas ou não. Assim como as outras telas, o perfil é dividido em três abas na parte superior (logo abaixo das informações de seguidores), a primeira delas é a inicial que mostra as séries que o usuário assiste, a segunda traz as estatísticas – quantas séries ao total, qual o número de episódios assistidos, quanto tempo o usuário gastou para assistir a esse montante, quantos comentário fez no aplicativo, quantas curtidas obteve em seus comentários e, por fim, quantos emblemas obteve com as ações no aplicativo. Abaixo da informação de tempo gasto assistindo a programas de TV, existe um botão de “compare com seus seguidores”, que, quando clicado, leva a um ranking entre o usuário e seus seguidores, colocando no topo aquele que passou mais tempo assistindo às séries. E, por fim, na terceira aba da tela do perfil, existe um chat particular com os outros usuários que segue.

Figura 14 – Tela do perfil (à esquerda), estatísticas (meio) e ranking entre os seguidores (à direita).



Fonte: aplicativo TVShow Time

Os emblemas são obtidos interagindo através do aplicativo, quando se escreve o primeiro comentário, cria-se um *meme*, notifica-se um *spoiler*, responde algum comentário, vota em alguma série, entre outros; eles totalizam 14 emblemas. Além destes chamados de emblemas de descobertas, existem também os emblemas de viciados. Entre eles estão: “*serial actor voter*” – quando o usuário vota em melhor personagem do episódio (em pelo menos 3 episódios seguidos), “*serial emotioner*” – quando o usuário classifica através dos botões de emoções (em pelo menos 3 episódios seguidos), “*marathoner*” – quando marca como assistido 3 ou mais episódios em menos de 24 horas, “*quick watcher*” – quando assiste a mais de 5 episódios em 48 horas e “*visionary*” – quando descobre alguma série antes dela se tornar popular.

Dessa forma, o aplicativo TVShow time cria no usuário um instinto de competição, ao mesmo tempo em que apresenta novos possíveis programas para assistir, premia ou faz um ranking com os que passam mais tempo, ou avaliam mais episódios, ou mais personagens, além de promover os comentários que possuem mais interações. De início, feito um tutorial os emblemas de descoberta promovem ao usuário um desejo de fazer o que precisa ser feito para obtê-los. O usuário inicia, assim, sua trajetória no aplicativo induzido a criar um *meme*, ou comentar uma série, ou ainda, reportar ou interagir com um comentário de terceiros. Seja através dos emblemas ou dos *rankings*, o TVShow Time desperta em seus usuários um querer-

fazer em relação a todas as possibilidades que o aplicativo oferece, porque depois de realizado essas ações, ele será premiado com emblemas ou com o destaque no *ranking*.

A partir do primeiro *post* realizado, o aplicativo mantém o usuário notificado das interações feitas com sua postagem. E as discussões começam a ser realizadas. Isso faz com que o fã do programa tenha interesse em ter seu comentário entre os primeiros da tela, conseguir interações de pessoas desconhecidas, inclusive de outros países, e ficar melhor posicionado no ranking dos comentários da série, na tela hall da fama (figura 8). Com essas estratégias o TVShow Time traz para a rede social a *gamificação*, que segundo Scolari (2013) é aplicar elementos típicos dos *games*, como: "sistemas de pontuação, recompensas, sistemas de prêmios, medalhas, níveis de habilidades e experiência do jogador, e ranking de pontuação e divulgação" (SCOLARI, 2013, p.242), e também a publicação dos êxitos do jogador na comunidade de usuários.

Como observado, o TVShow Time induz o usuário à competição, através dos emblemas, *ranking* de tempo gasto assistindo aos programas e *ranking* de curtidas em comentários. Com isso, contribui para a criação de conteúdo extra dos universos das séries, facilitando para os usuários através da disponibilização dos frames do episódio e *memes* da internet para a criação de novos *memes*, e segmentando todos esses conteúdos por episódios. Dessa forma, as séries disponibilizadas na TV por demanda têm as mesmas possibilidades de diálogo que aquelas transmitidas em fluxo, já que o aplicativo segmenta por conteúdo, ou seja, episódio assistido, e não importa quantos já tenham sido exibidos, ainda que a série esteja finalizada os usuários comentam especificamente de um episódio, sem importar que a narrativa tenha chegado a uma conclusão. Todos esses atrativos do aplicativo induzem ao crescimento cada vez maior do consumo desses seriados. Os usuários são estimulados a consumirem cada vez mais programas de TV, e dedicarem grande parte de seu tempo produzindo, compartilhando e comentando sobre essas eles, alimentando, enfim, a indústria televisiva e impulsionando o sucesso do formato.

No universo de *memes* e discussões, algumas séries acabam por serem mais populares do que outras, como *Game of Thrones* que se tornou a série mais comentada no primeiro semestre de 2016, devido a suas viradas de enredo imprevisíveis e mortes de personagens importantes. Ou, ainda, a série *Scream* que, assim como a saga *Pânico* de Wes Craves, narra a história de um psicopata que tem a identidade revelada apenas no último episódio, mas sempre se trata de um dos personagens que está presente em todos os momentos – os fãs especulam ao longo dos episódios simples elementos de cada personagem para acusá-los ou inocentá-los em suas discussões e suposições –, realizando o papel de telespectador investigador (TOLEDO, 2016). Em *Bates Motel*, série baseada em *Psicose*, que conta a história que antecede o filme, os

fãs criam comentário unindo as obras com falas dos personagens ou objetos de cena (figura 15). Através dos comentários, os fãs mais atentos, com maior pretensão a investigador, auxiliam os telespectadores menos focados.

Figura 15 – Imagem usada no comentário do aplicativo para mostrar que o coelho dado ao personagem Norman em *Bates Motel* é o mesmo que aparece no filme *Psicose*.



Fonte: aplicativo TVShow Time

Ainda existe o uso dos comentários para refazer as mesmas piadas que foram falas dos personagens nas séries de comédias e, dessa forma, através de imagem, espalhar a piada inclusive em outras redes, indo mesmo ao encontro do conceito de repetição do *meme*.

6. Considerações Finais

O estudo partiu do interesse em compreender como as alterações das práticas de consumo televisuais interferem na produção de sentido dos conteúdos ficcionais seriados. Para isso, primeiramente, discorreu-se sobre trajetória desse formato dentro da televisão. Revisou-se questões de gênero e formato de TV, a fim de entender como se consolidou a ficção seriada. Com base em autores que estudam a linguagem televisiva, enumeraram-se as especificidades que as séries adquiriram por estarem inseridas no fluxo televisivo, ou seja, conteúdo audiovisual inserido em uma grade de programação; para ser usado como pontos de referência com as séries produzidas para conteúdo sob demanda.

A Netflix e o padrão de consumo audiovisual próprio da internet influenciaram o crescimento da prática do *binge watching*, que consiste em assistir a várias horas do mesmo programa em seguida. Essa nova configuração de assistir televisão gerou mudança para a própria produção dos conteúdos, assim como para o comportamento e compartilhamento de conteúdo relacionado aos programas pelos telespectadores na internet. Com a análise de *House of Cards* usando como comparação a série transmitida em fluxo, *Scandal*, foi possível aferir algumas dessas possibilidades de alterações no formato e estrutura narrativa.

A duração dos episódios mudou, além de possibilitar ter maior duração por não possuir intervalos comerciais, as séries produzidas para conteúdo sob demanda não possuem a severidade de manterem a duração aproximada dos episódios – característica inerente à grade de programação da TV em fluxo. As recapitulações se tornaram dispensáveis, a disponibilidade de todos os episódios anteriores da mesma maneira que estão dispostos os episódios inéditos tornou desnecessária a produção de um vídeo de recapitulação ao início de cada um dos episódios. A segmentação narrativa em blocos, assim como o posicionamento de ganchos ao longo dos episódios também se tornaram desnecessário para o formato – dessa forma, a narrativa pode ser construída de maneira mais densa, sem possuir a fragmentação de blocos dentro da fragmentação de episódios. As vinhetas de abertura são omitidas quando não são necessárias, não existe a necessidade de chamar a atenção do público em meio a programação, avisando que o programa esperado está começando. Já que o assinante deu *play* no episódio, ele sabe o que está sendo iniciado.

Os programas narrativos episódicos também sofreram alterações, nos episódios analisados, não foram encontradas as tramas que dão o caráter episódico para as séries no fluxo, ou seja, aquelas com caráter teleológico, de começo, meio e fim – que iniciam e terminam no mesmo episódio, não foram usadas no nosso objeto de análise. Em *House of Cards* os

programas narrativos duram mais do que dois episódios, pelo menos. Com a ausência da característica do unitário, as séries assemelham sua ordem de conteúdos aos capítulos - e não episódios-, em *House of Cards* isso é evidenciado nos títulos das partes que são capítulos numerados, desconsiderando a divisão de temporadas. Essa condição aproxima as séries das novelas e minisséries que não possuem esse caráter teleológico em cada exibição. Não tem a característica do contínuo dentro do fragmento.

Levando em consideração o gráfico de índice de maratonas feito pela Netflix com suas séries, podemos concluir que é de interesse da empresa manter o gancho final naquelas categorizadas como: “shows para devorar”, denominação feita pela própria Netflix. *House of Cards* se encontra na segunda linha do gráfico – mais próxima de “Shows para saborear” e, por esse motivo, os finais dos episódios têm a intenção de manter o telespectador inteirado dos acontecimentos, reafirmando o estado atual dos personagens. Porém, não necessita dos ganchos finais para fazer com que seus assinantes tenham o desejo de iniciar o próximo episódio imediatamente, afinal, dramas políticos são “shows para saborear”. O interessante, nesse gênero, é a complexificação dos programas narrativos de uso, tornando o maior interesse do telespectador em acompanhar o como as coisas acontecem, e não apenas o final que atinge.

Além dessas alterações encontradas na estrutura narrativa da série, o estudo buscou mostrar a relevância internet para as discussões e produção de conteúdos por fãs. Mais do que um conteúdo extra, a “cultura de fãs” aumentou as possibilidades da “complexidade narrativa” nesses programas, trazendo para a TV a qualidade antes reconhecida como do cinema – e, não à toa os profissionais dessa área passaram a trabalhar com as séries. Assim, por meio da análise das interações on-line sobre as séries de TV, procurou-se entender como foi possível manter o diálogo entre os telespectadores que não necessariamente assistem os mesmos conteúdos, ao mesmo tempo. A análise do aplicativo TVShow Time aponta para um cenário no qual esses tipos de serviços possuem vocação para segmentar os telespectadores por conteúdo assistido – episódio por episódio – vencendo os obstáculos que os fãs desses programas possuíam quando tentavam discutir sobre a série sem estar em dia com os episódios transmitidos. Além dessa estrutura de divisão dos comentários, o aplicativo facilita e incentiva o consumo e produção de *memes* desses programas de TV por meio de gamificação.

Outra problemática para o telespectador assíduo em séries é o de memorizar em que episódio parou em cada programa que assiste e quando é transmitido os episódios inéditos. Na TV em fluxo, as séries são transmitidas de modo semanal, sempre no mesmo horário, quando se perde uma transmissão deve ficar atento à reprise. Dessa forma, o telespectador se mantém em sincronia com a programação da emissora, e também inteirado dos programas que

acompanha. Quando ele se perde na programação, deve memorizar quais episódios precisa assistir e busca vê-los por meio de outros meios. Na TV por demanda, os episódios são lançados uma vez por ano e todos de uma vez. O assinante decide quanto assiste por dia, podendo tentar finalizar todos de uma vez, ou acompanhar de maneira mais lenta e estender por meses. Com isso, pode acontecer uma confusão do telespectador em relação a qual episódio ele viu por último em cada uma das séries que acompanha – tanto em relação aquelas feitas por demanda, como também com as distribuídas pelo fluxo. A fim de organizar o consumo televisivo do usuário, o aplicativo cria um calendário de série e notifica o usuário a cada novo episódio que vai ao ar.

Verifica-se, portanto, que as especificidades das séries por demanda também se dividem nas particularidades dos gêneros desses programas e da maneira com que os telespectadores interagem entre si, investigando e produzindo conteúdo sobre o universo ficcional que se tornou fã e acompanha por anos. A combinação da TV por demanda e gêneros gera diferentes maneiras de construir as estruturas narrativas dessas séries, podendo desde manter características comuns aos seriados do fluxo, a visitar elementos de outros formatos televisivos, como novelas e minisséries, e até mesmo iniciar novas maneiras de estruturar a narrativa, construindo novas propriedades para o formato narrativas seriadas televisivas. Depreende-se disso que os formatos e os gêneros televisivos ficam cada vez mais amplos e difíceis de definir e desassociar uns dos outros.

As constatações identificadas com as análises, apesar de não poderem ser replicadas indiscriminadamente para qualquer conteúdo seriado produzido para serviços como a Netflix, apontam para um cenário audiovisual no qual roteiristas e produtores dispõem de configurações de consumo e interações sociais entre os espectadores que permitem a criação de narrativas que levem estes elementos em conta nos seus processos de significação. Espera-se, enfim, que os resultados encontrados neste estudo auxiliem outras pesquisas no âmbito das narrativas seriadas televisivas.

Referências bibliográficas

ANDERSON, C. **A cauda longa**: do mercado de massa para o mercado de nicho. Tradução de Afonso Celso da Cunha Serra. 2.ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

BALOGH, A. M. **Conjunções – Disjunções – Transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2005.

_____, A. M. **O discurso ficcional na TV**: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 277-326.

_____, M. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BARROS, D.L.P. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2005.

BRECHT, B. **Estudos sobre Teatro** – Coletados por Siegfried Unseld. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CANNITO, N.G. **A TV 1.5** – A televisão na era digital. 2009. 293 f. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista – ECA, São Paulo, SP.

CHAMBAT-HOUILLOIN, M-F. O formato televisual: produção, programação e recepção. In: DUARTE, E. B.; CASTRO, M. L. D.; (Org.), **Comunicação Audiovisual**: gêneros e formatos. Porto Alegre: Sulina, 2007. P. 141-164.

CORREIA, J. C. Ubiquidade: a próxima revolução televisiva. In: PAULO, S.; SÁ, S.; SOUZA FILHO, W. **A Televisão Ubíqua**. Covilhã: Labcom, 2015. p. 39-52.

ECO, U. A inovação no seriado. In: **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FECHINE, Y. This is the End: Elogio à programação: Repensando a televisão que não desapareceu. In: M. CARLÓN; Y. FECHINE; (Org.), **O fim da televisão**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014. p. 114-131.

_____. A programação da TV no cenário de digitalização dos meios: configurações que emergem dos reality shows. In: FREIRE FILHO, João (org). **A TV em Transição**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 139-170.

_____. Regimes de Interação com a televisão: ponto de partida para pensar as mudanças. In: OLIVEIRA, A. C. DE & LANDOWSKI, E. (org.). **Do inteligível ao sensível**: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas. São Paulo: EDUC, 1995.

FIORIN, J.L. **Elementos de análise do discurso**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

GREIMAS, A.J. ; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima. São Paulo: Contexto, 2008.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. Tradução de Suzana Alexandria. 2.ed. São Paulo: Aleph, 2009.

_____, H.; GREEN, J.; FORD, S. **Cultura da conexão**: Criando valor e significado por meio da mídia propagável. São Paulo: Aleph, 2014.

JOST, F. **Do que as séries americanas são sintomas?** Tradução de Elizabeth B. Duarte e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2012.

_____. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

_____. Que relação com o tempo nos é prometida na era da ubiquidade televisiva. In: PAULO, S.; SÁ, S.; SOUZA FILHO, W. **A Televisão Ubíqua**. Covilhã: Labcom, 2015. P. 9-24.

KULESKA, J.; BIBBO, U. de S. A televisão a seu tempo: Netflix inova com produção de conteúdo para o público assistir como e quando achar melhor, mesmo que seja tudo de uma vez. In **Revista de Radiodifusão**. – set., 2013, 7(8): p. 44-51.

LIMA, C. A.; MOREIRA, D.G.; CALAZANS, J.C. Netflix e a manutenção de gêneros televisivos fora do fluxo. In: **Matrizes**, São Paulo, v.9, n.2, jul./dez. 2015. p.237-256.

MACHADO, A. Fim da televisão? In: **Revista Famecos**, Porto Alegre, v.18, n.1, jan./abr. 2011. p. 86-97.

_____. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

MASSAROLO, J. C. Produção Seriada para Multiplataformas: Arrested Development e Netflix. In: BORGES, G.; GOSCIOLA, V.; VIEIRA, M. (Orgs.). **Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário**. SOCINE: São Paulo, 2015.

MASSAROLO, J. C. MESQUITA, D. Vídeo sob Demanda: uma nova plataforma televisiva. In: XXV Encontro Anual da Compós – Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2016, Goiânia. **Anais...** Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2016.

MATRIX, S. The Netflix Effect: Teens, Binge Watching, and On-Demand Digital Media Trends. **Jeunesse: Young People, Texts, Cultures**, v. 6, n. 1, 2014, p. 119-138.

MÉDOLA, A. S. L. D. A produção ficcional da televisão brasileira e a busca por novos formatos. In: XIII Encontro Anual da Compós – Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2004, São Bernardo do Campo. **Anais...** São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2004.

MITTEL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. In: **Matrizes**, São Paulo, v.5, n.2, jan./jun. 2012. p. 29-52.

_____. To Spread or to Drill? [s.l.]: **Just TV**, 2009. Disponível em: <<http://justtv.wordpress.com/2009/02/25/to-spread-or-to-drill/>>. Acesso em: 17 de jul. 2016.

NOGUEIRA, L.; MERINO, F. Ubiquidade, convergência e ontologia da imagem televisiva. In: PAULO, S.; SÁ, S.; SOUZA FILHO, W. **A Televisão Ubíqua**. Covilhã: Labcom, 2015. p. 53-66.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

RODRIGUES, S. **Como escrever séries: roteiro a partir dos maiores sucessos da TV**. São Paulo: Aleph, 2014.

SCHOLARI, C. A. This is the End: As Intermináveis discussões sobre o fim da televisão. In: M. CARLÓN; Y. FECHINE; (Org.), **O fim da televisão**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014. p. 34-53.

SCHIAVONI, J. **Vinheta de TV: tipos, usos e funções**. Bauru: Mediaworks, 2015.

SILVA, E. S. **Segunda tela: interatividade, conteúdo extra e socialização**. 2014. 113 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2014.

SILVA, M. V. B. Arrested Development e o Futuro das Séries (de Tevê?). **Novos Olhares**, v. 3, n. 1, p. 42-50, 2014a. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/83578/86515>>. Acesso em: 24. jul. 2016.

_____, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 27, p. 241-252, jun. 2014b. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>>. Acesso em: 16. out. 2015.

TOLEDO, G. M. Perfurabilidade em Seriados: espectadores como investigadores em Game of Thrones. In: XXV Encontro Anual da Compós – Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2016, Goiânia. **Anais...** Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2016.

WOLTON, D. **Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão**. São Paulo: Ática, 1990.

_____, D. **Internet, e depois?** Uma teoria crítica das novas mídias. Tradução de Isabel Crossetti. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

WILLIAMS, R. **Television: technology and cultural form**. Nova York: Schocken Books, 2004.

Anexo A – Decupagem da 4ª Temporada de House of Cards

T4 EP 01 CAP 40

CENA 01 – Lucas Goodwin na cadeia, recitando um conto erótico enquanto seu parceiro de cela se masturba.

→ VINHETA DE ABERTURA

CENA 02 – Frank no avião fala com Doug sobre Claire e sobre o discurso que dará – faz alterações no texto.

CENA 03 – o discurso de Frank – saindo do palanque pede para Doug que fiquem de olho em Claire.

CENA 04 – Claire de volta a sua casa (casa da família)

CENA 05 – Frank cumprimentando povo após o discurso e é questionado sobre a ausência da esposa.

CENA 06 – Doug e Seth falam sobre a situação.

CENA 07 – Dumbar e sua equipe também questionando a ausência de Claire.

CENA 08 – Lucas na cela, conversando com o colega faz com que ele confesse que assumiu um crime que não cometeu.

CENA 09 – Frank no quarto pergunta sobre Claire para Meechum.

CENA 10 – Claire dormindo, ouve um barulho e segue até a porta do quarto da mãe, mas só fica encarando a porta.

CENA 11 - Frank sonha estar brigando fisicamente com Claire.

CENA 12 – Claire vai ao encontro de LeAnn, e revela que pretende concorrer e quer LeAnn como chefe de campanha.

CENA 13 – Doug informa Frank por telefone do encontro de Claire com LeAnn.

CENA 14 – Doug vai até LeAnn, liga para Frank e o presidente a ameaça exigindo que ignore Claire.

CENA 15 – Lucas conversa com advogado sobre sua soltura e política de proteção à testemunha.

CENA 16 – Seth se encontra com Cynthia, chefe de campanha de Dumbar, ela oferece um cargo a ele e em seguida pergunta sobre Frank e Claire.

CENA 17 – Claire vai reunião com Doris, lá encontra Doug a sua espera, e não obtém sucesso com a deputada, a quem esperava apoio para assumir seu cargo após a aposentadoria.

Ao sair do escritório Claire diz para Doug avisar Frank para ficar de fora disse.

CENA 18 – Programa de TV – notícia sobre briga e saída de Claire da Casa Branca, Dumbar declara que deseja que eles se resolvam para o casamento não ruir.

Frank e Doug conversam sobre o vazamento de informações, Doug propõe conversar com mãe de Claire para resolver a situação.

CENA 19 – Claire e Elizabeth (sua mãe) discutem sobre a ausência da filha todos esses anos e sobre a possibilidade de se candidatar.

CENA 20 – Seth foge das perguntas sobre a possível separação na coletiva de imprensa.

CENA 21 – Frank vai até a casa de Elizabeth, na ausência de Claire.

CENA 22 – Claire volta a conversar com LeAnn.

CENA 23 – Claire e Frank se encontra e concordam em:

Claire declara que está no Texas por motivos de saúde da mãe, assim Frank não interfere na candidatura de Claire.

CENA 24 – Os dois juntos dão declaração à imprensa.

CENA 25 – Lucas é colocado em uma casa em outro estado, recebe novo nome e um emprego.

CENA 26 – Frank e Doug no avião acompanham as votações primárias, Frank pede que liguem para Dumber para ele reconhecer a derrota nessa fase.

CENA 27 – Claire vai até o quarto da mãe – pela primeira vez é mostrado a mãe debilitada pelo câncer. Elizabeth diz a Claire que ela é mais forte do que Frank.

T 04 EP 02 CAP 41

CENA 01 – Elizabeth conversando com suas amigas, falando mal de Frank e convencendo todas a apoiar a campanha de Dumber com doações.

CENA 02 – Celia, filha de Doris, fala com Jackie sobre financiamento de ampliação de um Hospital para tratamento de câncer.

CENA 03 – Claire, LeAnn, Doris e Celia discutem o dinheiro vindo por Jackie.

CENA 04 – Frank e Doug conversam sobre o próximo discurso.

CENA 05 – Claire retorna à Casa Branca com LeAnn

CENA 06 – Frank precisa tomar uma decisão sobre russos que entraram no EUA, e são procurados por Petrov. Deve dar asilo político a ele ou não?

CENA 07 – Claire fala com a mãe por telefone:

- Sobre a cor do vestido que deve usar no discurso
- Sobre usar o nome de solteira para a candidatura.

Mostra uma aproximação das duas.

CENA 08 – Frank marca ligação com Petrov para depois do discurso.

- Recebe por Doug ligação de alguma deputada.

CENA 09 – Claire e Frank se reúnem para passar detalhes do discurso. Depois Frank pergunta sobre o estado da mãe e sobre a candidatura.

CENA 10 – Frank pede a Doug que arrume lugar para mais um convidado.

CENA 11 – Jackie e Remy se encontram no hotel. Ela fala sobre Doris, Celia e o hospital. Remy fica de averiguar.

CENA 12 – Fora do hotel um homem fotografa os dois quando saem – separadamente.

CENA 13 – Elizabeth em seu quarto assistindo à cobertura do discurso.

CENA 14 – Claire entra e é posicionada ao lado de Celia, vê abaixo Jackie e Doris chegarem juntas. Frank entra e cumprimenta as duas com aperto de mão.

CENA 15 – Remy e LeAnn conversam no bar.

CENA 16 – Discurso de Frank – esperançoso sobre melhorias em relação ao ano anterior e agradece a Claire por ajudar nas relações com a Rússia.

CENA 17 – Remy questiona LeAnn sobre relação com Claire. LeAnn fala o que sabe sobre Jackie e diz para cada um ficar na sua.

CENA 18 – Frank continua o discurso até falar de Doris – que seguiu forte por 34 anos no congresso e que o procurou para realizar a ampliação do Hospital.

Remy ouve do bar.

Frank diz que dará o dinheiro para a realização da clínica e afirma que precisam de mais líderes como Doris. E, em seguida, anuncia que Celia disputara a vaga da mãe ao final do mandato. Frank encara Claire, anuncia por ele e por Claire o apoio à candidatura de Celia.

CENA 19 – Jackie e Remy conversam por telefone – ele diz que não chegou a encontrar LeAnn. Jackie diz que não é mais necessário agora que Frank financiou o hospital.

CENA 20 – Claire do carro fala com LeAnn por telefone. Discutem sobre o discurso. Claire é avisada pelo motorista que mudaram os planos e ela será levada de volta à casa Branca. (Claire tinha planejado ir ao aeroporto para voltar para a casa da mãe no Texas)

CENA 21 – Frank se despedindo de Doris na Casa Branca. Claire chega, cruza com a deputada no caminho, que a agradece.

Claire e Frank conversam, ele diz que ela precisa se concentrar na campanha dele, pra depois eles irem atrás de um cargo pra ela. Ela parece concordar e pede mais tempo para pensar, e que prefere fazer isso de sua casa no Texas.

Quando Claire sai de cena Frank fala com o público pela primeira vez nessa temporada (quebra da quarta parede) ele conta a história de quando era pequeno e um vizinho vinha fugido para casa dele, depois de umas 10 vezes o menino veio e subiu em uma árvore, se recusou a descer e ficou lá até a manhã seguinte. Frank irritado pegou um machado e começou a bater na árvore, depois de algumas machadadas o menino urinou nas próprias calças, desceu correndo e voltou pra casa dele. Então Frank diz que está dando espaço para Claire, mas espera que ela retome o juízo e volte para casa antes que ele resolva pegar o “machado”.

CENA 22 – Claire chega ao avião, LeAnn a aguarda, diz que precisam pensar mais alto e para as próximas eleições.

CENA 23 – Frank ao telefone com Petrov (Rússia), diz que mandará o prisioneiro se ele prometer que terão julgamento justo e para de fazer com que empresários contra seu governo desapareçam. Os dois discutem. Petrov pede que o prisioneiro seja enviado e que ele não atenderá nenhuma exigência. Frank se recusa a deportar o prisioneiro. Eles desligam. O prisioneiro é levado para prosseguir com o processo de asilo político.

CENA 24 – Claire volta para casa da família, ela pede dinheiro à mãe e ameaçar vender a casa quando a mãe nega.

CENA 25 – Claire fumando pensativa nos estábulos, como fazia quando pequena.

T 04 E 03 CAP 42

CENA 01 – Lucas trabalhando na oficina, encontra jornais falando de Frank e de Dumbar, e suas campanhas eleitorais.

→ VINHETA DE ABERTURA

CENA 02 - Frank em uma igreja, onde a maioria são negros, é apresentado por Doris e faz discurso sobre preço da gasolina, relação com Rússia e racismo. Pede voto para as eleições.

- A cena é intercalada com imagens de Frank no escritório preparando esse mesmo discurso.

CENA 03 – LeAnn fala com Aiden, para obter dados de popularidade de Frank e Claire. Descobre que mais pessoas apoiaram depois de noticiado a doença da mãe.

CENA 04 – Claire pede a mãe que devolva o brinco que desapareceu. Elizabeth diz que como Claire está pegando o dinheiro dela, ela pega algo de Claire em troca. Claire encontra os brincos na penteadeira. Elizabeth pede que Claire não volte mais para a casa. Claire responde que entre e sai da casa quando quiser.

CENA 05 – Frank passa de carro ao lado de um posto de gasolina com fila enorme, as pessoas que aguarda na fila fazem xingamentos e gestos ofensivos para ele.

CENA 06 – Claire e LeAnn no avião conversam sobre confiar em alguém que odeia Frank.

CENA 07 – Frank ao lado de Doris e Celia fala ao telefone sobre relações com a Rússia. Meechum interrompe para dar alguma informação.

CENA 08 – LeAnn em um cofre de banco, pega algumas fotos em papel e fotografa com o celular.

CENA 09 – Claire surpreende Frank vindo ao seu encontro e dizendo que irá junto ao próximo comício dele.

CENA 10 – LeAnn encontra com Sr. Chase, mostra a foto no celular e lhe entrega muito dinheiro. Chase comenta que não sabia que Dumbar pudesse ter tanto dinheiro.

CENA 11 – Lucas consegue um carro emprestado com o colega de trabalho e consegue também que o colega o cubra para que ele se ausente.

CENA 12 – Celia faz discurso na faculdade de Limestone a favor de Frank. E depois convida ao palco Doris e Claire. Frank dos bastidores olha para a câmera e fala com o público: “É como se Claire nunca tivesse saído, e isso é o que dá medo.”

CENA 13 – Chase e vários ajudantes param com uma caminhonete na estrada para realizar o serviço contatado por LeAnn.

CENA 14 – Frank ao telefone com a secretária Durant falando sobre Rússia e o Petróleo, é atormentado pela lembrança do sonho em que briga com Claire, quando volta a si decide combater a Rússia com medo e usar Milkin para forçar influência com a Rússia.

- Frank vai até seu quarto e encontra Claire em sua cama, conversam sobre o passado e Claire se vira para dormir.

CENA 15 – Lucas sai de carro no meio da noite.

CENA 16 – Revelado o “trabalho” de Chase, um outdoor com foto de pai de Frank com um membro da KKK.

CENA 17 – Na casa de Frank, ele diz que cancelará os compromissos do dia e pede que Meechum faça algo por ele.

CENA 18 – Seth e Doug discutindo sobre a foto. Doug joga a culpa em Seth e diz que é obrigação dele antecipar esse tipo de coisa. Frank liga para eles, diz que vai declarar que a foto é verdadeira mesmo e pedir desculpas.

Enquanto isso Meechum liga do banco e diz que uma mulher esteve lá no dia anterior. Frank pede a Doug que fique de olho em todos na Casa Branca, inclusive Seth.

CENA 19 – Dumbar dá depoimento comentando a foto.

CENA 20 – Lucas aparece num colégio onde está acontecendo campanha de Dumbar. Encontra com Cynthia, chefe de campanha de Dumbar.

CENA 21 – Celia e Doris retiram apoio a Frank por causa da foto. Claire levanta o nome de Chase como suspeito do vazamento.

CENA 22 – Meechum pressiona Chase.

CENA 23 – Lucas implora por ajuda para Dumbar. Depois da saída do jornalista, Dumbar discute com Cynthia, diz que ela nunca podia ter levado Lucas até ela.

CENA 24 – Frank ameaça Chase para ele declarar às emissoras que foi pago para divulgar a foto.

CENA 25 – Frank consegue apoio de Gene, prefeito da cidade (também negro) que o convida ao palco na mesma igreja do começo do episódio. Frank discursa explicando os motivos da foto e pedindo união.

CENA 26 – Seth assistindo ao discurso, lembra de algo, procura no computador e fotografa a tela.

CENA 27 – Dumbar e Cynthia conversam preocupadas com o povo achar que ela que vazou a foto. Dumbar fala em reconsiderar a ajuda para Lucas. Cynthia recebe foto por celular de Frank com um soldado símbolo da escravidão.

CENA 28 – Frank ao telefone com Doug e Seth, Seth levanta a hipótese de ser Meechum vazando as informações.

CENA 29 – Frank conversa com Meechum, percebe que pode confiar nele. Meechum entrega a Frank a caixa que estava no cofre. Frank abre e encontra a foto, junto com as coisas ele encontra os brincos de Claire, colocados por LeAnn. Claire entra e os dois discutem. Ela declara que quer entrar na disputa como vice dele e dá um ultimato, ou é nos termos dela ou ela está fora.

T 04 E 04 CAP 43

EPISÓDIO INICIA EM 1:46 – PULA A VINHETA DE ABERTURA

CENA 01 – Salão Oval – Frank, Seth e Doug.

Seth diz que não é uma boa escolha colocar Claire como vice, comprova com dados de pesquisa. É interrompido por Frank que ordena que pense em um plano. Seth sai da sala. Frank e Doug tentam pensar em algo para Claire desistir. Concluem que devem fazer algo através de LeAnn. Antes de sair da sala Frank pergunta se devem confiar em Seth.

CENA 02 – Frank e Meechum nos corredores da Casa Branca, param para observar um quadro. Frank retira o quadro e desenha a mão de Meechum no lugar.

CENA 03 – Doug questiona Seth sobre os vazamentos de informações. Seth continua negando. Doug resolve confiar, e em seguida, liga para LeAnn.

CENA 04 – Frank na sala tática, discutindo ações com Rússia. Cate reforça sua postura contra e Frank a ignora.

CENA 05 – Doug telefona para LeAnn. Ele a oferece o cargo de chefe de campanha, mas as pesquisas sobre Claire. LeAnn diz que é fiel a primeira dama e que ela só mostrará as pesquisas para Claire se ele mostrar as pesquisas que ela conseguiu para Frank.

CENA 06 – Dumbar liga para procuradora-geral e pede ajuda no caso de Lucas Goodwin. Ela diz que não pode se envolver nisso.

CENA 07 – LeAnn e Claire na casa de Claire discutem as possibilidades enquanto assistem um vídeo da pesquisa de Doug.

Claire pede que LeAnn leve uma carta a Frank pessoalmente.

CENA 08 – Seth e Cynthia se encontram, ela fala sobre Lucas.

CENA 09 – LeAnn entrega a carta à Frank. Na carta, Claire anuncia que irá pedir o divórcio. Frank faz Claire ficar confinada na casa da mãe.

CENA 10 – Frank discursa em uma faculdade, onde acontecem protestos contra ele do lado de fora.

CENA 11 – Milkhin é enviado à Estônia por Frank e equipe.

CENA 12 – Frank vai até a frente dos protestos e tenta dialogar com os manifestantes. Em meio a eles, surgiu Lucas e dispara tiros contra o presidente. Frank é atingido no abdômen e Meechum protegendo o presidente também é atingido e morre.

CENA 13 – A notícia do tiroteio no jornal na TV, intercalado com Doug e Seth tomando conhecimento e indo até o vice. Claire também recebendo a notícia. Frank chegando ao hospital.

CENA 14 – Claire despede da mãe para ir ao encontro de Frank. Elizabeth diz que espera que ele morra.

Claire recebe o telefonema de Donald pedindo ajuda.

CENA 15 – O vice, Donald, entra na sala de reunião-geral e assina o empossamento.

CENA 16 – Seth anuncia a posse do vice-presidente e a chegada de Claire, de volta à Casa Branca.

CENA 17 – Claire chega ao hospital e fica sabendo a situação de Frank, que ainda está em cirurgia.

CENA 18 – Jornal anuncia o estado de saúde do presidente e a morte de Meechum. Assim como a morte do atirador que ainda não foi identificado pelas autoridades.

CENA 19 – na sala de reuniões Donald é informado a situação com Rússia e Milkhin, e precisa decidir se continua com a missão ou se abortará. Durant tenta convence-lo a abortar a missão, todos os outros estão contra a secretária do Estado. Donald sem sabem que decisão tomar pede tempo para pensar e volta à sua sala.

CENA 20 – Médico fala à imprensa sobre a cirurgia. TV anuncia identidade de atirador como Lucas Goodwin. Dumber assiste.

CENA 21 – Claire (do hospital) liga para a família de Meechum. Doug chega, Claire o confronta por não saber da liberação de Lucas, Doug pede ajuda de Claire com Donald.

CENA 22 – Claire chega à Casa Branca, se reúne com Donald para aconselha-lo sobre a missão com Milkhin. E diz que se tem algo que aprendeu com Frank é que não se deve escolher nenhuma opção se não está satisfeito com elas, que ele deve encontrar uma 3.

CENA 23 – Donald vai até a sala de reuniões e diz que o avião de Milkhin deve pousar na China. Todos contestam e ele mantém firme sua decisão.

CENA 24 – Doug contesta ajuda de Claire. Claire entra na coletiva de imprensa ao lado de Donald para acalmar a população.

T 04 E 05 CAP 44

CENA 01 – Frank no hospital, ele vê o soldado escravocrata no quarto que aponta o fuzil em sua direção e atira.

➔ VINHETA DE ABERTURA

CENA 02 – Doug com um informante, que lhe mostra uma foto da carta deixada por Lucas. Nela, Lucas fala sobre Zoe, Peter e outras coisas feitas pelo presidente. Doug diz que nada disso pode vazar.

CENA 03 – Claire no hospital com Frank.

CENA 04 – Médico informa para Doug e Donald que Frank precisa de um transplante o mais rápido possível.

CENA 05 – Claire e Donald conversam nos aposentos da Casa Branca. Ela se oferece para ajudá-lo na negociação com Petrov por telefone sem que ninguém saiba.

CENA 06 – Remy em uma fila num posto de gasolina. O posto fecha antes que Remy seja atendido. Jackie manda mensagem e ele responde que está na Califórnia visitando a família.

CENA 07 – Donald fala com Petrov por telefone. Vitor se recusa a negociar com ele, diz que irá esperar o retorno de Frank. Donald diz que Frank pode morrer e que ele deve se acostumar a tratar com o novo presidente. Por fim, Petrov concorda em analisar a proposta que Durant vai enviar.

CENA 08 – Kate questiona Seth nos corredores da Casa Branca para saber mais sobre Lucas. Seth diz que precisam esperar as investigações da Cia.

CENA 09 – CIA interroga Tom, que havia conversado com Lucas e entrevistado Frank no passado – seu nome constava na carta de Lucas.

CENA 10 – Doug conta a Claire sobre a carta de Lucas e diz que precisam fazer alguma coisa. O médico conta a Doug que Frank está alucinando e que não está lúcido.

- Outras alucinações de Frank com o ator interpretando o soldado.

Na saída do hospital Doug recebe mensagem de Grenn – de departamento antiterrorismo – que diz que foi Seth quem vazou a foto com o soldado.

CENA 11 – Doug chega na sala de Seth e diz que a procuradora-geral vai se demitir pelo que houve com Lucas já que era responsabilidade do departamento dela. E que Seth também deve se demitir, pelo vazamento da foto. Seth tenta ameaçar Doug de volta, mas Doug se mantém.

CENA 12 – Claire e Donald conversam sobre a falecida esposa dele, Claire então, diz que não sente nada em relação à mãe ou ao Frank.

E depois muda o assunto para as negociações e diz que sabe como lidar com a China.

CENA 13 – LeAnn encontra Remy na casa dos pais e diz que tem um cargo na Casa Branca para ele. Quando se recusa, ela mostra as fotos dele e Jackie saindo do Hotel.

CENA 14 – Dumbar discute estratégia com a equipe de campanha, Frank vem ganhando pontos depois que foi baleado.

Quando todos saem da sala, Dumbar questiona Cynthia se alguém viu ela conversando com Lucas.

CENA 15 – Claire e Remy se encontram, ela mantém a ameaça à Jackie para que ele aceite o trabalho.

CENA 16 – Doug e Durant conversam sobre a falta de segurança de Donald. Seth aparece para falar com Doug e diz que sabe como manter o emprego, diz que ele pode entregar Dumbar.

CENA 17 – Doug recebe Martha, a procuradora-geral, e diz que ela pode manter o emprego desde que entregue toda a história, começam a interrogar a procuradora, questionando sobre ligação de Dumbar para falar de Goodwin. Quando ela se recusa a responder Doug ameaça processá-la.

CENA 18 – Claire fala em coletiva sobre o estado de Frank. Depois fala sobre a carta de Lucas, que acaba de ser entregue à imprensa. Claire diz que as alegações não têm fundamento e que provavelmente Lucas estava sofrendo de algum surto.

Green fala a imprensa sobre o interrogatório de Martha que revelou encontro entre Dumbar e Lucas dias antes do tiroteio.

Oficiais vão até Dumbar para interrogá-la.

CENA 19 – Remy vai ao encontro de Tusk, para realizar o serviço de Claire.

CENA 20 – Kate se encontra com Tom para questionar sobre Lucas, e ele a aconselha a esquecer a história.

CENA 21 – Doug ameaça Seth fisicamente, o sufoca com um copo. Diz que já que não pode ter sua lealdade que pelo menos assim terá sua obediência.

CENA 22 – CIA devolve as anotações de Tom, ele decide reler tudo.

CENA 23 – Doug diz que Donald deve deixar as negociações com Durant. Donald se nega, secretária anuncia a chegada de Tusk e Remy. Doug questiona Donald sobre essa reunião e diz que deve ser informado de tudo. O presidente diz que Doug responde a ele e não o contrário.

Remy e Tusk entram na sala e conversam com o presidente sobre os negócios com China e sobre as extrações de petróleo.

CENA 24 – Doug questiona Claire sobre Remy e Tusk. Claire diz que precisam ficar unidos e que ela o manterá informado de agora em diante.

CENA 25 – Claire entra no Salão Oval e ouve a proposta de Remy e Tusk sobre parceria de empresas chinesas com empresas norte-americanas.

CENA 26 – Jackie e Remy se encontram no hotel.

CENA 27 – Doug se oferece para doar o fígado, mas o médico explica que na situação de Frank eles precisam de um inteiro.

CENA 28 – Frank ainda alucinado e termina convulsionado.

T 04 E 06 CAP 45

EPISÓDIO INICIA EM 1:46 – PULA A VINHETA DE ABERTURA

CENA 01 – Reunião sobre as estratégias com a China. Todos demonstram preocupação com Rússia.

CENA 02 – Frank continua alucinando.

Doug ameaça a secretária da Saúde para que ele passe Frank na frente na lista de espera. (Frank estava na segunda posição)

CENA 03 – Aindan avisa LeAnn que ela está perdendo tempo, porque os Underwood estão fora do gosto popular.

CENA 04 – Durant tenta convencer Claire que o plano com Tusk não vale a pena e que o congresso nunca aprovará, que Jackie não permitirá que o congresso aprove. Claire liga para Remy para falar de Jackie.

CENA 05 – Jackie e Remy discutem, ela se mostra inconformada com ele ter aceitado trabalhar para os Underwood novamente, e diz que lutará para que o projeto não seja aprovado. Remy conta que Claire sabe dos dois e tem fotos do hotel.

CENA 06 – Claire e Donald no hospital, ela diz que ele deve ir pra Brandemburgo para negociar com Petrov.

CENA 07 – Frank alucina com Zoe e Peter, e tem mais convulsões.

CENA 08 – LeAnn sobre a possibilidade de monitoramento através dos mecanismos de busca para Claire, e conta também que a popularidade dos Underwood está caindo.

CENA 09 – Dumbar e Cynthia conversam sobre como a candidata se posicionará no seu depoimento.

CENA 10 – Claire encontra Bob e Jackie, Bob diz que colocará como emergencial a votação do projeto.

Jackie questiona Claire sobre suas ameaças, Claire responde que enquanto estiverem do mesmo lado ela não tem nada a temer.

CENA 11 – Claire convence Donald a manda-la junto com Durant para as negociações em Brandemburgo.

CENA 12 – Frank alucinando

CENA 13 – Frank recebe o fígado. Seth anuncia cirurgia para imprensa. Claire fica sabendo do avião a caminho da reunião e decide continuar com o planejado.

CENA 14 – Seth declara a imprensa as palavras de Claire, explicando sua decisão de seguir com a reunião e pede orações de todos pelo presidente.

CENA 15 – Reunião do G7 inicia. Petrov diz lamentar situação com o presidente e que aguarda seu retorno.

CENA 16 – Dumbar assume no interrogatório ter se encontrado com Lucas e diz que essa investigação está sendo usada como arma política para sabotar sua campanha, questionando seu caráter e levantando dúvida a respeito de envolvimento com o tiroteio.

CENA 17 – Frank começa a ser operado, continua alucinando com Zoe, Peter e depois com Claire.

CENA 18 – Durant diz que Petrov não aceitou encontra-la sozinha para discutir o plano com China. Claire se oferece para conversar com o presidente russo.

CENA 19 – Cynthia assistindo interrogatório de Dumbar pela TV e depois as conspirações feitas pelos jornalistas. Ela liga para Seth tentando conseguir um contra-ataque, mas ele desliga o telefone.

CENA 20 – Petrov se encontra com Claire. O presidente fica levando o assunto para o pessoal e ao passado, Claire insiste em discutirem sobre o plano, conta que foi ela que arquitetou. Então, os dois discutem as zonas sensíveis de extração que preocupam Petrov.

CENA 21 – Frank acorda e pede a Doug para retornar à Casa Branca assim que possível.

CENA 22 – Claire e Petrov discutem sem chegar a um acordo. Ela recebe ligação de Frank, mas recusa a atendê-lo diz que não sairá da sala enquanto não encontra uma resolução com Petrov.

CENA 23 – Claire encontra Durant e Tusk e informa que chegaram a um acordo.

CENA 24 – Jackie assiste à declaração de Durant anunciando o acordo, ela envia uma mensagem para Remy parabenizando, este retorna com ligação, mas Jackie não atende.

CENA 25 – Do avião, Claire retorna ligação para Frank, mas o presidente está dormindo. Fala com Donald e agradecem um ao outro.

CENA 26 – Chegando à Casa Branca Claire vê enfermeiros preparando o quarto de Frank, ela entra em seu quarto e deita.

CENA 27 – Doug e Seth conversam, Doug diz que na declaração oficial dirão que Durant fez todas as negociações com Petrov. A secretaria da saúde liga para Doug e lhe envia uma foto do homem que morreu na lista de espera pelo fígado e que deveria ter recebido o que foi para Frank.

CENA 28 – Claire acorda no meio da noite e vai até o quarto de Frank. Eles conversam sobre Meechum, depois caminham e ele diz que assinará a aprovação do plano dela, e que eles precisam se manter unidos. Claire diz que não quer voltar a ser apenas a primeira-dama. Frank concorda (trilha da abertura). Eles caminham um pouco mais.

CENA 29 – Frank na sala de reuniões é recebido com palmas por todos e assina a aprovação do plano com Rússia (trilha continua durante essa cena).

T 04 E 07 CAP 46

CENA 01 – Conway – o outro candidato à presidência – somos apresentados ao personagem e sua família. Manhã feliz, sexo entre o casal e brincadeiras com o filho.

Na TV Dumbar retira sua candidatura.

CENA 02 – Claire e Frank acordam e tomam café, estão se tratando estranho, como dois desconhecidos. Frank diz que Claire precisa encontrar seu “aço”, para se firmar.

CENA 03 – Frank entra no salão oval e é informado de uma situação no norte da Síria.

Casal Conway lê a notícia do avião.

CENA 04 – Claire se reuni com sua equipe.

CENA 05 – Frank diz que não tomará nenhuma decisão ainda, que vai esperar o exército rebelde crescer na Síria. (Generais explicam que isso é consequência do acordo com China e Rússia – grupo extremistas muçumanos que tomaram campos de petróleo)

CENA 06 – Claire na sala da imprensa falando sobre armas e pessoas que morreram por causa de armas não registradas e compradas de forma ilegal

Frank visita o túmulo de Meechum ao lado de Donald, e o convida para ser seu vice na campanha. Donald mostra que não está muito interessado e que não acredita ser um bom candidato para estar ao lado de Frank.

CENA 07 – Claire fala sobre criação de lei que torna a venda de armas mais segura, checando antecedente dos compradores.

CENA 08 – Conway em um palanque falando com a população é muito aplaudido ao final.

CENA 09 – No salão oval Frank se reuni com os líderes do partido que informam Conway vencendo as pesquisas, Frank diz que pensa em colocar Donald de vice. Todos se mostram contrários e ficam de indicar uma lista com nomes.

Frank, LeAnn e Doug na sala discutem sobre o professor e vigilância doméstica e Pollyhop, o serviço de busca que fornece dados dos eleitores para Conway.

CENA 10- Conway explica do palanque a situação na Síria e coloca Frank como incapaz de resolver os problemas do país. Diz que por causa da casa branca a mídia não está dando importância ao caso, e diz que terá medidas diferentes em relação ao terrorismo, como governador de Nova Iorque, dado ao passado da cidade. Termina sendo muito aplaudido e quando está passando cumprimentando o povo é questionado sobre Pollyhop.

CENA 11- Doug mostra o vídeo de Conway sendo questionado sobre Pollyhop para Frank.

Frank fala com o telespectador – quebra da 4 parede – explica a situação com Conway:

Ele pode combater de duas maneiras:

Plano B: usar o NSA e grampear todas as casas norte-americanas para manipular as eleições, usando da mesma maneira que Conway mas uma arma mais poderosa. Ou

Plano A: expor o uso que Conway está fazendo com o mecanismo de busca e assim, desarmá-lo.

CENA 12 – Aidan se encontra com LeAnn e Doug, eles o informam sobre a NSA colocar escutas em todos os lugares, Aidan reluta mas concorda e Doug deixa claro que se vazar a estratégia apenas Aidan será culpado.

CENA 13 – Conway em evento para levantar fundos, é questionado novamente sobre Pollyhop e se reúne com equipe para receber a notícia de que o repórter que fez a pergunta no palanque e iniciou toda a especulação não estava cadastrado.

Conway liga para Frank e os dois discutem, Frank se mantém firme na ameaça. Conway desliga derrotado.

Frank conversa com o telespectador – e conta fábula de imperador romano com moral final de: “ Não pegue o remo se ainda não sabe remar”

CENA 14 – Frank ajuda Claire a criar o discurso/argumentos para a conversa com Julia sobre a aprovação da Lei contra armas.

CENA 15 – (intercalada com a 14) Claire se sai bem na discussão com Julia.

CENA 16 – Conway fala com o general e o convence a apoiá-lo.

CENA 17 – General leva carta de demissão para Frank, o presidente percebendo a possível união entre Brockhart e Conway tenta dialogar com o general. Depois de confrontá-lo sobre essa união, Frank fala com o telespectador dizendo que mentira tem um cheiro inconfundível. Frank pede conselho para o general e resolve acatar a contenção do grupo terrorista na Síria. Brockhart, então, aperta as mãos do presidente.

CENA 18 – LeAnn se mostra contra a invasão, com a justificativa de que isso tornará impossível justificar a vigilância doméstica – Claire e Frank decidem seguir com o plano.

CENA 19 – Claire e Frank se reúnem com os líderes do partido afim de pedir auxílio com a aprovação da lei de Claire. Conseguem a nomeação de um juiz contra armas.

CENA 20 – Frank e Claire se preparando para a reunião que já começou a ser mostrada (cenas intercaladas 19 – 20)

CENA 21 – Tom encontra com Patti e falam sobre Lucas e as acusações dele. Ela diz que acredita em tudo, mas não tem provas.

CENA 22 – Conway faz uma transmissão ao vivo mostrando a casa e família e explicando a união com Pollyhod como uma maneira de conhecer o povo, e que não fere a privacidade deles, mas que em retribuição a população ele dará acesso total aos seus arquivos pessoais do celular no site dele.

CENA 23 – Jornal na TV falando da repercussão do vídeo de Conway, em como sua popularidade subiu, os acessos em seu site e no Pollyhod também.

CENA 24 – Frank, Claire, Doug e LeAnn discutem sobre os acontecimentos. LeAnn e Doug discutem com opiniões opostas, ela quer que Frank chame os caças de volta e coloque a vigilância doméstica em ação.

Claire pede para ficar a sós com Frank, Claire diz que apesar de família Conway ser linda e ganhar a popularidade de todos, os Underwood têm algo que ninguém tem: estão dispostos a sempre dar um passo à frente.

CENA 25 – Frank manda o general abortar a missão.

CENA 26 – Claire (do quarto ao lado) liga para Frank e pede que ele veja um vídeo no site de Conway. No vídeo, os Underwood encontram com os Conway no réveillon de 2013. Ao fim do vídeo Frank vai até o quarto de Claire e declara: “ Nós vamos destruí-los. ”

T4 E8 CAP 47

CENA 01 – Os Conway encontram com Thomas Yates – o escritor do livro sobre os Underwood (temporada passada) e prometem ajudá-lo com a divulgação do livro caso ele saia antes das eleições.

→ VINHETA DE ABERTURA

CENA 02 – Frank entrando no salão oval, enquanto homem de terno o aguarda lá dentro. Frank para na porta, olha para a câmera e explica sobre este homem: se trata de um senador indicado pelo líder do partido para ser o vice.

Frank entra, eles conversam. Senador explica a preocupação com a lei de Claire. Frank diz acreditar que a lei não será aprovada. Eles apertam mãos.

CENA 03 – Claire reunida com os líderes do partido na sala Roosevelt, eles dizem que é melhor esperar até depois das eleições para tocar a lei para frente. Claire diz que então eles podem rever a escolha do vice.

Frank chega com o senador, pergunta como está a reunião, Claire diz que estão se entendendo. Bob fala que devem guardar segredo sobre a nomeação do vice por enquanto. Claire sai. Frank pede para deixar a porta aberta.

CENA 04 – Claire vai até a sala de Seth buscar Kate com quem tem uma reunião marcada para explicar a lei anti-armas. Claire a guia até a sala Roosevelt, chegando lá diz “já está ocupada, vamos para outra sala.” E Kate fica um tempo parada observando o senador com Frank e os líderes do partido.

CENA 05 – Aindan explicando como funciona a vigilância doméstica para dois visitantes, dando exemplo de como é possível saber onde moram as famílias que possuem porte de armas. Enquanto isso cena dele entregando um pen drive à LeAnn.

CENA 06 – Casal Conway tirando fotos para Vanity Fair, Hanna oferece uma história em troca do apoio.

CENA 07 – Thomas encontra com Doug, lhe entrega algumas páginas do livro e pede reunião com Frank.

CENA 08 – Claire e LeAnn vão até uma empresa de cadastro de porte e armas, onde ela grava um discurso para a mudança da lei de armas.

CENA 09 – Aindan imprimindo várias páginas com nomes e telefones.

CENA 10 – Assessor do senador lhe informando que 500 pessoas receberam e-mail e de outros distritos foi ainda maior o número.

CENA 11 – Frank lê parte do livro para Claire, e ele diz que acredita que Thomas estava obcecado e que ele quer voltar para a Casa Branca.

CENA 12 – Tom investigando sobre Zoe, conversa com o pai dela.

CENA 13 – Senador lendo um artigo no computador, Armas Intrigas e a Casa Branca. Recebe visita de Julia que o questiona se está ajudando com a lei de armas.

CENA 14 – Julia encontra Claire. Claire diz que aceita que o projeto não passe no senado, mas que Julia deixe passar pela Câmara, isso ajudaria a ganhar as eleições e que ela não liga que depois o projeto não seja aprovado.

CENA 15 – Frank com o senador diz que está vinculado ser vice e apoiar a lei, senão eles podem voltar atrás na nomeação.

CENA 16 – Frank e Claire conversam. Claire diz que os Conway têm família, twitter e vídeos e eles tem um relacionamento diferente; que Meechum os compreendia, e Yates também.

CENA 17 – Tom conversa com uma andarilha na frente do antigo apartamento de Zoe.

CENA 18 – Conway conversando com o general, dizendo que os extremistas estão conquistando outros territórios e lhe oferece ser vice caso ele peça demissão.

CENA 19 - Dana Treister (da revista Vanity Fair) se encontra com Kate e conversam sobre interesses comuns. Dana diz que Kate irá preferir os Conway a passar mais 4 anos com os Underwood.

CENA 20 – Claire com Yates, ela oferece a ele ficar na Casa Branca observando novamente para que ele tenha um final para o livro.

CENA 21 – Frank discursa do local em que foi baleado. Ele introduz Dean o senador que discursa dando apoio a lei de Claire.

CENA 22 – Tom questionando um comerciante do bairro onde Zoe morava, ele descobre que Meechum costumava ir lá pra tomar café.

CENA 23 – Thomas escrevendo em seu computador, no final apaga o THE END.

CENA 24 – Os Conway ficam sabendo que Yates fez acordo com os Underwood, mas dizem que ainda tem Kate.

CENA 25 – Julia ameaça Dean, diz que todos do partido virarão as costas para ele e depois irão prejudicar a firma de advocacia da esposa dele.

CENA 26 – Frank e os líderes do partido discutindo sobre a retirada do senador. Frank oferece o nome de Cathy Durant, mas diz que tem que ser escolha de todo o partido.

CENA 27 – Dana e Kate com o general. Kate tem a exclusiva sobre seu pedido de demissão.

CENA 28 - Claire, Frank e Doug conversam sobre a demissão do general. Seth chega e mostra foto recebida por Dana no celular. Frank deduz que general será vice na chapa de Conway. Doug põe culpa em LeAnn.

CENA 29 – Doug pede para que Seth investigue LeAnn.

CENA 30 – Conway com o povo, Hanna informa que a história vazou.

CENA 31 – Tom montando uma cronologia na parede com calendários de 2013 e usando os relatórios de viagem do jornal.

T4 E 09 CAP. 48

EPISÓDIO INICIA EM 1:46 – PULA A VINHETA DE ABERTURA

CENA 01 - Eleições do partido para decidir o vice de Frank, Durant liderando. Um dos senadores vota em Claire e diz que ela seria uma ótima vice-presidente.

CENA 02 – Claire é questionada sobre o voto que recebeu, ela diz que ela e o presidente apoiam Durant.

CENA 03 – Presidente encontra mãe de Mechum e a apresenta às pessoas que receberam seus órgãos.

CENA 04 – Os Conway discutem com equipe preocupados com a popularidade caindo. Underwood voltaram a ser o centro das atenções.

CENA 05 – Donald conversando com um redator-chefe e fora do registro diz que não é muito fã de Durant e que o acordo com Rússia só funcionou por causa de Claire.

CENA 06 – Claire, Frank, Durant, LeAnn e Doug discutindo os votos dos delegados. Durant sai para se encontrar com um deles. Frank recebe a ligação de Shrenn, o senador que votou em Claire, e Frank agradece.

CENA 07 - Adam o redator questiona Durant sobre o acordo com Petrov.

CENA 08 – Doug navegando em site sobre doação de órgãos e pessoas que morrem na fila de espera.

CENA 09 – Durant com assessor vendo lista de quem ela ainda precisa conversar dos delegados. Na TV a apuração dos votos de vice, faltam poucos votos para ela conseguir. E então é anunciado novo voto pra Claire.

CENA 10 – Celia da apuração liga para LeAnn, o estado todo votou em Claire e LeAnn anuncia que seus doadores passaram 2 milhões para a conta para o hospital.

CENA 11 – Thomas se encontra com Claire e eles falam sobre os discursos. Ela se retira e Thomas fala com Frank.

Thomas diz para Frank que deveria estar escrevendo discurso para Frank anunciar Claire e não Durant. Frank desconversa e se retira.

CENA 12 – Claire é questionada sobre os votos que está recebendo e ela mantém o discurso que apoia secretaria Durant. Durant puxa Claire para conversa e pergunta se alguém da equipe está vazando informações sobre o acordo em Brandsburgo, Claire diz que se alguém falou algo que com certeza não foi da Casa Branca e que ela manterá o discurso de que foi apenas para apoiar e Durant foi quem convenceu Petrov.

CENA 13 – Claire fala que alguém precisa fala com Durant ou ela se virará contra eles. Frank se propõe.

CENA 14 – Doug questiona Seth sobre LeAnn, Seth diz que não encontrou nada. Doug manda continuar investigando.

CENA 15 – Claire se encontra com um dos delegados para pedir voto. Claire oferece a ele o cargo de Secretário do Estado caso os Underwood vençam.

CENA 16 – Frank conversa com Durant sobre a hipótese de Claire ganhar mais votos (intercalada). Durant diz que se Claire ganhar ela a apoiaria. Frank agradece e garante que ela continuaria como Secretária do Estado.

CENA 17 – general e Conway falam a imprensa sobre o crescimento do domínio dos extremistas no norte da Síria, e pedem que Frank peça desculpas ao general e ao país por não estar fazendo nada a respeito.

CENA 18 – Claire diz que Frank deve se desculpar.

CENA 19 – Frank pede desculpas e convida Conway para entrar na Casa Branca e discutirem juntos sobre soluções. Frank liga para o general e pede desculpas, e depois fala com o governador para que ele entre na Casa Branca para conversarem.

CENA 20 – Frank e Conway se reúnem. Conversam sobre as notícias, sobre as famílias, sobre Pollyhod, Tom Yates e, por fim, sobre jogos. Will vai até o banheiro para atender um telefonema.

CENA 21 – Durant vendo na TV a contagem dos votos. Claire crescendo na disputa.

CENA 22 – Frank liga para LeAnn e pergunta se Aidan pode isolar uma pessoa na vigilância, diz que quer saber o que Conway está falando no telefone naquele momento. LeAnn diz que não é aconselhável, que pode deixar rastros e que eles não deveriam falar sobre isso ao telefone. Desligam. Seth conta para LeAnn que Doug está querendo algo sobre ela e pede sua ajuda.

Cena 23 – Will Conway sai do banheiro. Eles ligam a TV para ver a apuração dos votos. Claire segue se aproximando. Sai de quinto para terceiro lugar. Louisiana vota para presidente em Durant, causa confusão na apuração por contestar Frank como indicação a presidência. E depois passa os votos de vice também para Durant.

Frank deduz que a ligação de Will era para conseguir esses votos para Durant e causar dúvida sobre sua nomeação para presidente. Will não nega. Os dois saem da sala.

Frank fala com Doug, que lhe informa que nem Cathy e nem sua equipe estão atendendo o telefone.

CENA 24 – Frank e Claire conversam. Decidem que é melhor ela voltar para o Texas para não parecer que está fazendo campanha para conseguir os votos. Frank diz para que leve Tom junto.

CENA 25 – No avião Claire e Thomas analisam o discurso de nomeação de Claire para vice e decidem mudá-lo.

T4 E 10 CAP. 49

EPISÓDIO INICIA EM 1:46 – PULA A VINHETA DE ABERTURA

CENA 01 – Seth num quarto com uma mulher. Ela lê uma matéria sobre as negociações de Brandemburgo.

CENA 02 – Jornal na TV falando sobre a possibilidade de Durant ser apontada como candidata à presidência. Frank assistindo.

CENA 03 – Claire chega à casa da mãe. Tom é apresentado à Elizabeth.

CENA 04 – Frank pede que Patti Withaker adie a votação.

CENA 05 – Patti na convenção dos votos anuncia o adiamento até que Frank retorne de Washington.

CENA 06 – Frank anuncia na coletiva que com o avanço dos extremistas na Síria, iniciará o avanço das tropas para contê-los.

É questionado por Adam se essa atitude só está acontecendo agora para conter o avanço de Durant na votação.

CENA 07 – Tom se aproxima de Elizabeth.

Claire pede que Tom melhore o discurso. Tom conversa sobre o relacionamento com a mãe.

CENA 08 – Frank e Durant discutem. Durant diz que se os votos de Claire não passarem para ela, ela continuará a colocar a interferir na votação.

CENA 09 – LeAnn diz pra Doug que sabe que Seth está investigando-a. E diz para que pare e que trabalhem em equipe para ganhar as eleições.

CENA 10 – Durant diz para Frank que Jackie está ligando para passar os votos da Califórnia para ela. Na TV, especulações de como a nomeação de Frank continua a cair com a retirada de votos dele.

CENA 11 – Tom continua investigando os passos de Zoe.

CENA 12 – Frank e Durant continuam discutindo e ela diz que por mais que ele a segure em Washington e atrase a votação o tempo está a favor dela.

CENA 13 – Seth fala com a imprensa sobre os telefonemas de Jackie para mexer nos votos.

Doug confronta Seth sobre como LeAnn ficou sabendo da investigação sobre ela.

CENA 14 – Convenção fora de ordem com todos protestando.

CENA 15 – Claire e Frank por telefone, Claire fala que talvez seja hora de entregar a votação para Durant e esquecer sua nomeação. Frank insiste que deseja Claire como vice.

Claire conversa com a enfermeira sobre a dor da mãe, sobre quanto tempo ela tem e como acabar com o sofrimento.

CENA 16 – Reunião tática Cathy descorda da estratégia de Frank.

Cathy ameaça falar com a imprensa que Conway e o general estavam certos e que Frank está agindo errado em relação a situação no norte da Síria.

CENA 17 – Dumbar se encontra com Tom e o jornalista mostra sua investigação. Dumbar se mostra perplexa em como ele conseguiu tudo sozinho o que a equipe dela não conseguiu, decidem que precisam ser certos na matéria para que Frank não possa negar. Dumbar indica que Tom deve ir atrás de Remy.

CENA 18 – Elizabeth pede para morrer e diz que isso ajudaria Claire a ganhar. Claire chama Tom para ficar no quarto com Elizabeth e lhe da morfina. Elizabeth morre.

CENA 19 – Seth entra no quarto de Doug, confronta Doug e diz preocupado com ele. E que todos têm que se unir e não se sabotarem. Mostra notícia do jornal e diz que a estratégia está funcionando.

Doug encara as bebidas por mais um tempo, vai até o computador e faz doações a vítima na lista de transplante.

CENA 20 – Claire fala com Frank por telefone, diz que o discurso está pronto e que ele precisa convencer Durant.

CENA 21 – Frank mostra a matéria sobre a declaração de Petrov de que Durant não ajudou em nada na negociação. Ele ainda diz que com a morte da mãe da Claire eles conseguirão mais votos. E depois fala sobre Zoe e Peter, e diz que se Durant não o apoiar ele nunca esquecerá.

CENA 22 – Tom pergunta a Claire se ela quer fazer os telefonemas para tomar as providências. Claire o pega pela mão e leva ao quarto. Os dois transam.

Funeral de Elizabeth.

CENA 23 – Casal Conways faz vídeo dando pêsames aos Underwoods,

CENA 24 – Durant discursa na convenção da votação. Agradece aqueles que uniram a ela, mas retira sua intenção de concorrer como vice e pede que todos que a apoiavam que se juntem a Claire. Claire entra e discursa: fala da morte da mãe, a relação difícil com a mãe, e diz que antes morrer ela pediu para que Claire aceitasse a nomeação e lute para vitória. Fala que teve momentos difíceis no casamento com a Frank, mas que confia nele com a vida e que ficará honrada se mantiverem a nomeação dela como vice.

Patti indica que a votação deve terminar por aclamação. Votos a favor e contra são chamados e quase que por unanimidade a chapa é formada com Francis e Claire Underwood. – Nesse momento toca a música da abertura – os dois erguem os braços de mãos dadas enquanto o público aplaude.

T4 E 11 CAP. 50

EPISÓDIO INICIA EM 1:46 – PULA A VINHETA DE ABERTURA

CENA 01 – Frank, Claire e LeAnn discutem estratégias pois ainda estão perdendo dos Conways. Frank passa mal.

CENA 02 – Médico diz que Frank não deve viajar mais de uma vez por semana. Ele fica preocupado porque isso prejudicará ainda mais nas eleições. Claire se compromete a ir para todas cidades que Conway passar e que não aceitará pôr a vida de Frank em risco.

CENA 03 – Frank com militares e Cathy diz que não aceita apenas restringir o crescimento dos extremistas, ele quer derruba-los.

CENA 04 – Claire e Thomas no avião, Claire diz que precisa de um discurso diferente para cada cidade afim de ter mais destaque na mídia.

CENA 05 – Doug recebe ligação de Laura, para quem doou o dinheiro. Ela o convida para um café para agradecer pessoalmente.

CENA 06 – Claire continua discursando nas cidades. Ela retira parte do discurso sobre amor.

CENA 07 – Tom encontra com Remy.

CENA 08 – Frank encontra com Freddy que agora cuida da parte de floricultura, Freddy dá a notícia de que foi convidado para um novo emprego e que deverá sair do emprego na Casa Branca em breve. Frank oferece aumento, melhores horários, e depois convida Freddy para preparar costelas para ele como nos velhos tempos. Freddy fica ofendido, diz que sempre será serviçal para Frank, não sabe como Claire aguenta e termina xingando o presidente e saindo do local.

CENA 09 – Claire e Thomas discutem os discursos. Thomas acha que Claire deve ser mais pessoal e honesta. Claire diz que o parágrafo que Tom escreveu sobre amor a deixou desconfortável, por ter que dizer na frente dele. Eles transam de novo.

CENA 10 – LeAnn encontra com Aidan e exige que ele dê mais informações.

CENA 11 – General informa Conway sobre a estratégia de Frank com a Rússia para conter OCI (extremistas). Conway diz que devem boicotar para que Frank não tenha destaque, pelo menos até as eleições. General expressa inconformado com a atitude do candidato, mas Conway finaliza a conversa.

CENA 12 – Tom vai atrás de Freddy. Freddy agride Tom. E diz que mesmo odiando Frank que ele não é dedo-duro.

CENA 13 – Conway discursando atacando Frank.

CENA 14 – Claire e Tom no avião, ele diz que é melhor ir embora assim que pousarem.

CENA 15 – Tom vai embora.

CENA 16 – Claire se encontra com um casal de eleitores e decide fazer o discurso de amor que Tom escreveu.

CENA 17 – Frank liga para Conway para convencê-lo a pedir aprovação dos republicanos para a estratégia com a Rússia, o governador se nega. Frank diz pra Doug que irão mandar as tropas invadirem por terra o território Sírio. Doug alerta Frank de que se Conway tem um informante na Casa Branca eles devem encerrar a vigilância doméstica.

CENA 18 - Remy e Tom se encontram num bar, na TV notícias sobre os discursos de Claire e a ausência do presidente. Remy revela através de (Eu nunca) o perjúrio do presidente, de Tusk e a conspiração para a queda do presidente anterior.

CENA 19 – Claire liga para Frank, conversam sobre a invasão, os discursos e Claire revela que Thomas não faz mais parte da campanha.

CENA 20 – Tom vai até o Herald pedir para trabalhar lá em troca da matéria sobre Frank. Assim quando os Underwood reagirem será sobre o jornal e não sobre ele.

CENA 21 – Frank convida Thomas para a Casa Branca, e pergunta sobre ele e Claire.

Frank agradece por ele ter feito Claire rir. Tom diz que nunca trairia Claire colocando algo no livro. Eles encerram a conversa.

CENA 22 – Frank assina a ordem de invasão à Síria.

CENA 23 – Doug encontra Aindan e o leva até Frank. Deixa claro que caso alguém questione ele nunca encontrou o presidente. Aindan diz que não precisa se preocupar com a vigilância porque não é possível diferenciar a vigilância da OCI com a da eleição. E Aidan revela sobre a repercussão do último discurso de Claire, que todos querem se tornar um casal como eles.

CENA 24 – Claire fala em um programa de rádio sobre a possibilidade de se tornar presidente caso Frank tenha complicações de saúde. E explica a parceria entre ela e Frank, além de casamento que os dois sempre estiveram juntos em cada passo um do outro, justificando ter experiência necessária para o cargo.

CENA 25 – Tom reuni equipe para investigar Frank.

CENA 26 – Frank diz que Thomas deve voltar para equipe, para dar a Claire o que ele não pode dar.

CENA 27 – Doug ouvindo a mensagem de Laura de novo. E decide ligar e marcar encontro.

CENA 28 – Doug encontra com Laura num café. Ela fala do marido. E Doug diz que quer saber mais sobre ele.

CENA 29 – Tom volta a Casa Branca e encontra Claire na parte residencial. Claire diz que quer ele de volta e que Frank entende. Os dois dormem juntos.

CENA 30 – Frank, Claire e Thomas sentam juntos no café da manhã – trilha sonora da abertura.

T4 E 12 CAP. 51

EPISÓDIO INICIA EM 1:46 – PULA A VINHETA DE ABERTURA

CENA 01 – Aidan acompanhando a repercussão do debate - entre os Underwood e Conway e o coronel num programa de TV - através da vigilância doméstica.

CENA 02- Os candidatos debatem as estratégias que o presidente tomou em relação a OCI, informam que já conseguiram prender o líder dos extremistas.

Frank levanta a discussão sobre interferência de Conway quando ele tentou aprovação de uma estratégia com a ajuda dos russos.

CENA 03 – Doug visita George Walleck e o ameaça pedindo que ele entregue Conway.

CENA 04 – LeAnn fala com Aindan ao telefone para saber da repercussão.

Essas cenas se intercalam até que o debate é interrompido com a chegada de um militar que pedem que o presidente o acompanhe.

CENA 05 – Vídeo liberado na internet com terrorista encapuzado, mostra três reféns presos, que se apresentam como americanos e pedem a soltura do líder, indenização de 10 milhões de dólares e a retirada e não interferência das tropas norte-americanas, além de informar que só irão negociar com Conway, e não com Frank.

CENA 06 – Frank e Conway se cruzam no corredor e o candidato oferece ajuda, Frank diz que se precisar entra em contato.

CENA 07 – Doug é notificado do acontecido.

CENA 08 – Presidente e toda equipe reunidos para discutir o vídeo e estratégia para lidar com a situação.

CENA 09 – Conway e general gravando um vídeo para ser divulgado oferecendo apoio às negociações. O general para e se recusa, diz não ser ético. Que tal tarefa deve ser executada pelas autoridades apenas. Os dois discutem. O general se retira. Conway continua gravando o vídeo sozinho.

CENA 10 – Continuam as estratégias na sala tática. Oficiais informam se tratar de dois terroristas e dizem que precisam de pelo menos 24 horas para tentar rastreá-los. Frank fala com o público explicando o motivo do pedido do terrorista em solicitarem negociações com Conway: o fato de Conway ter filhos e os reféns se tratar de uma família (pai, mãe e filha), isso o enfraquece como presidente e o fato de um candidato poder ser mais maleável do que um presidente que teria que ser duro nas negociações.

CENA 11 – Seth anuncia o diálogo com Conway para a comunicação com OCI.

CENA 12 – Frank liga para Conway para pedir que ele auxilie as negociações, que através dele eles conseguiram mais tempo para agirem. Quando Frank desliga ele explica para o telespectador o ponto fraco de Conway em dividir o protagonismo com ele nessa negociação e o perigo de caso algo dê errado ele ser vaiado junto.

CENA 13 – Conway discutindo com seu chefe de campanha que diz que ele não pode aceitar o pedido do presidente, mas Conway insiste que depois de divulgado o vídeo oferecendo ajuda, recusar significaria passar por mentiroso e covarde.

CENA 14 – Tom visita o ex-presidente, com a desculpa de discutir sobre um programa de bolsa de estudos.

CENA 15 – Doug recebe pedido de abrir a vigilância doméstica para que CIA e FBI trabalhem junto descobrindo sobre recrutamento da OCI nos EUA.

CENA 16 – Conway chega a Casa Branca.

CENA 17 – Tom tentando convencer o ex-presidente a ajudá-lo.

CENA 18 – Frank e Conway conversam sobre como vão lidar com as negociações.

CENA 19 – Doug vai até Aidan levando os agentes para que CIA, FBI e Homeland trabalhem juntos. Doug questiona Aidan se terão problemas com outras agências por perto, mas Aidan garante que estão camuflados.

CENA 20 – Frank anuncia comunicação com os terroristas na sala da imprensa. Conway informa a maneira que os extremistas devem entrar em contato.

CENA 21 – Jornal mostrando político no capitólio que diz reunir com congressistas para evitar que medidas como listagem, controle de voo entre outras sejam tomadas no EUA.

CENA 22 – Remy e Jackie se encontram. Ela diz que Tom a procurou, e que ela está disposta a dar depoimentos oficialmente, mesmo que isso signifique perder seu cargo. Informa também que já contou ao marido sobre ela e Remy.

CENA 23 – Na sala tática é apresentado a possível identidade dos dois terroristas – mas decidem não revelar que já sabem. Frank informa que quando a ligação for feita Conway ira falar ao telefone

CENA 24 – Hanna e Claire nos aposentos da Casa Branca. Hanna diz se espelhar em Claire e que acredita que ela seria uma ótima vice-presidente.

CENA 25 – Conway atende o telefonema dos terroristas, eles conversam. Conway pede mais tempo, o extremista pergunta sobre o tempo em que serviu o exército. E sobre os mulçumanos que matou em suas missões, as pessoas que explodiu. Faz exigências. Conway diz que não pode responde pelo governo. Frank interfere. Diz que mandará o dinheiro e recuará as tropas, mas precisa de mais tempo. O terrorista diz que sabe que essa é uma estratégia para encontrá-lo e manda cortar a língua de um refém. Conway interfere novamente, usa os nomes dos sequestradores e faz um discurso sobre como as mortes que causou o assombram. O extremista lhe dá até as 9h do dia seguinte.

CENA 26 – áudio da negociação é divulgado pelos sequestradores. Tom chega ao jornal e sua equipe desapareceu, foram atrás de escrever matéria sobre o sequestro. Ele exige que retornem. E pede para que transcrevam a gravação da conversa com o ex-presidente.

CENA 27 – o presidente fala com oficiais preocupados com a divulgação do áudio. Dizem que pessoas podem descobrir quem são o terrorista, porque Conway usou os nomes.

George Walleck visita Frank e diz que não pode entregar Conway por sairá como vilão. Frank o ameaça.

CENA 28 – Claire encontra Tom, conversam sobre o pavor da população, e sobre Conway.

CENA 29 – Frank e Conway na cozinha na Casa Branca, o candidato provoca Frank. Frank corresponde as provocações, e diz que Conway nunca conseguirá ser presidente, porque grande parte do trabalho é no escuro e que Conway só funciona nos holofotes.

Frank pede ajuda de Claire com os Conway.

CENA 30 – Claire pede ajuda à Doug e pede que ele seja discreto, ninguém pode saber. Doug liga para o chefe do Estado.

CENA 31 – Tom conversando com a equipe do jornal, diz que entrarão em contato com a Casa Branca no dia seguinte. E que a crise do sequestro terrorista ajudará no ataque que farão.

CENA 32 – Doug encontra-se com Laura, ela diz que é bom cuidar de alguém.

CENA 33 – Governador acorda e segue para a sala tática.

Doug é acordado com telefonema, e dizem que têm uma possível localização.

Oficiais com cães explorando uma área.

Na sala tática – Frank informa que conversará com os sequestradores no lugar de Conway, é contestado mas mantém.

T4 EP 13 CAP. 52

CENA 01 – policiais retirando um prisioneiro algemado e encapuzado de uma cela.

→ VINHETA DE ABERTURA

CENA 02 – Os extremistas ligam, Frank atende. Eles exigem falar com Conway. Frank diz que só falarão com ele a partir de agora. Frank diz que estão chegando perto de descobri-los e exige que libertem os reféns, e ele deixará os terroristas falarem com o líder, Ahmadi. Eles desligam.

CENA 03 – O prisioneiro chega a uma sala onde Claire o aguarda. O prisioneiro é Ahmadi.

CENA 04 – Conway ameaça contar para a imprensa que ele nunca aceitaria colocar Ahmadi nas negociações, Frank agradece sua ajuda, diz que um carro já o aguarda para o aeroporto. E lhe diz para checar suas mensagens. Conway vê pelo celular a notícia dizendo que ele mentiu – fonte: o membro da CIA.

CENA 05 - Claire e Ahmadi conversam. Ela tenta convencê-lo a conversar com o irmão. Diz que sabe que não são fundamentalistas e nem jihads, que ele usou da OCI para radicalizar o exército, que ele é instruído. Ahmadi diz que é exatamente o que eles fazem com a democracia e a liberdade.

CENA 06 - Seth fala a imprensa sobre Ahmadi na prisão e a tentativa de usá-lo no diálogo com os sequestradores. Quando questionado sobre a interferência de Conway com a CIA, ele diz que confirmaram as hipóteses e que tudo mais deve ser perguntado ao governador.

CENA 07 – Conway tenta responder às perguntas da imprensa sem negar envolvimento, mas se esquivando. Fica nervoso, entra no carro, grita com a mulher, com o filho e com o chefe de campanha.

CENA 08 – Seth é informado que Tom quer uma entrevista com o presidente. Ao olhar o e-mail Seth vê que Tom tem declarações de Jackie, Remy e Walker.

CENA 09 – Oficiais tentando encontrar de onde as ligações dos extremistas estão sendo feitas, analisando torres com a ajuda de Aidan.

CENA 10 – Seth e Doug chamam o Frank para falar que Tom irá a público com o que já reuniu de informações. Frank pede para trazerem Tom para conversar com ele.

CENA 11 – Claire apresenta um plano para Ahmadi, de que eles precisam neutralizar OCI e depois o governo americano por debaixo dos panos ajuda Ahmadi e seu partido a voltar ao controle do Iraque.

Além disso diz que matar os reféns só fará com que os EUA obtenham total suporte para iniciar uma ofensiva a OCI.

CENA 12 – Thomas procura por Claire na Casa Branca. LeAnn também está a sua procura.

CENA 13 – Frank fala com Claire por telefone, conta de Tom. Claire diz que está quase conseguindo acordo com Ahmadi.

Claire volta a falar com Ahmadi, tenta convencê-lo oferecendo visita da mulher e dos filhos todo mês. Ahmadi diz que não precisa vê-los de novo, que as coisas para eles funcionam assim.

CENA 14 – Tom se encontra com Frank, Frank diz que tudo que Tom reuniu não passa de fofoca de pessoas ressentidas e que ele não tem provas concretas e que tudo parece ser apenas sabotagem política. Tom diz que ainda que não tenha provas é o suficiente para abrir um inquérito e para que os republicanos caiam em cima dele. Doug interrompe informando que a localização dos reféns foi encontrada.

CENA 15 – Polícia encontrando as duas reféns que foram soltas.

Frank, na coletiva, informa que as duas foram soltas e que as negociações continuam.

Conway assistindo à coletiva, Hannah discute com Conway pela sua maneira fria de falar dos reféns apenas como uma peça política

Seth continua respondendo às perguntas dos repórteres e um deles questiona sobre quem está negociando com Ahmadi, Seth diz não poder responder essa pergunta.

CENA 16 – Frank e oficiais discutem possibilidades de onde se encontram os terroristas com o ultimo refém, baseado no local que encontraram mãe e filha.

CENA 17 – Aindan preocupado com oficiais mexendo em seus algoritmos e retirando informações da agência.

CENA 18 – Claire finge desistir das negociações com Himaid e ele sede, oferecendo o que ela pede.

CENA 19 – Cathy procura Frank preocupada com a matéria de Tom, que a prejudicará também. Frank garante que ele resolverá essa situação.

Frank chega a sala onde Tom aguarda e eles continuam a conversa. Frank justifica que todos os presidentes têm que ser implacáveis e destruidores e que corrupto é questão de perspectiva.

Frank tenta convencer Tom que tudo que fez foi pelo bem do país.

Tom diz a Frank que ele tem algumas horas caso queira dar alguma declaração oficial.

CENA 20 – Frank fala com Claire por telefone, diz que está assustado com os danos que a matéria pode causar. Doug entra para avisar ligação dos terroristas.

Claire entra na cela de Ahmadi, onde tudo está preparado para uma transmissão de vídeo.

CENA 21 – Frank atende à ligação e coloca em comunicação Ahmadi com os terroristas, ele começa tentando convencê-los a entregar o refém, mas por fim começa a falar em árabe. Claire manda cortar a transmissão.

Frank é informado que os terroristas também desligaram a chamada.

CENA 22 – Seth e Doug vendo na televisão que o vídeo de Ahmadi vazou, na TV já com a tradução da língua: “Não libertem o refém. Se eu não for solto matem-no. Se forem encontrados matem também. ” Doug e Seth discutem o que dirão a imprensa. Doug diz que por enquanto não dirão nada. Seth surta.

CENA 23 – Aindan vai até a Casa Branca falar com LeAnn e Doug.

CENA 24 – Força tática invade a casa que acreditam ser onde os terroristas estão. Frank e equipe assiste tudo por transmissão. A casa está vazia.

CENA 25 – Claire volta a Casa Branca, Frank passa mal de novo.

CENA 26 – Seth em sua sala vê que matéria de Tom foi publicada, seus telefones não param de tocar. Ele não faz nada.

CENA 27 – Jackie e Remy ouvindo a notícia da matéria pelo rádio no carro. E então ela pede para ser surpreendida sobre o local onde irão. O telefone dos dois também não param de tocar.

CENA 28 – Conway mostra a matéria para Hanna e diz que ela será a próxima primeira-dama.

CENA 29 – Claire e Frank nos aposentos. Os dois lamentam perder tudo por causa da matéria. Silêncio. Então, Claire diz que precisam enfrentar e que devem trabalhar com o medo. Que não devem mais ganhar pelo coração e sim com o medo, caos e terror.

Claire pede a Doug que prepare equipe de TV no Oval que Frank dará uma declaração. Pede a LeAnn chamar Tom de volta para ajudar no discurso.

LeAnn, Doug e Seth conversam preocupados com os investidores da campanha que estão recuando, mas Doug diz que primeiro precisam se sustentar para depois tentarem ganhar a confiança deles de volta.

Tom pergunta a Claire se o descrito na matéria é verdade. Claire nega. E ele diz que é a primeira vez que ela mente a ele depois que ela parou de mentir.

Frank discursa. Fala sobre o terrorismo e anuncia que estão em guerra e que não negociarão mais com os sequestradores mesmo que isso signifique perder o ultimo refém.

Oficiais anunciam liberação do vídeo matando o refém. Frank diz que não devem tentar parar o vídeo. Que o vídeo deve ser disseminado.

Frank anuncia a equipe tática que deseja aniquilação do OCI. E que quando encontrarem os sequestradores, eles devem ser mortos, mesmo que sejam pegos vivos.

CENA 30 – Doug vai encontrar com Laura, falam sobre o vídeo vazado e sobre morte.

CENA 31 – na sala tática Frank, Claire e a equipe assistem ao vídeo. Enquanto todos viram a cara na hora da morte, Frank e Claire permanecem imóveis assistindo. Câmera fecha nos dois e Frank fala para o telespectador que não submeterão ao terror. Que eles vão criar o terror. Claire olha para a câmera também.

FIM

Anexo B – Decupagem da 5ª Temporada de *Scandal*

Scandal S05 E01 – “Heavy Is The Head”

Vídeo de recapitulação:

Anteriormente:

Conflito entre Huck e Quinn, Huck pede para ela matá-lo. Presidente Grant descobre o envolvimento de todo o júri envolvido no julgamento do B613. Jake diz a Olivia que não podem ficar junto porque ela ainda está apaixonada pelo presidente. Olivia e Fitz se beijam.

CENA 01 – Programa de TV, Sally anunciando festa na Casa Branca e falando que o presidente está zombando da população, falando do dinheiro gasto nas festas e do romance entre o presidente e Olivia.

Intercalado com imagens da festa sendo organizada, e de Olivia e Fitz se beijando.

Sally anuncia a presença da família real da Caledônia no jantar e o interesse americano em construir uma base naval no país deles.

→ VINHETA DE ABERTURA

CENA 02 – Sally falando sobre ausência da Mellie na festa, Huck assistindo do sofá da casa de Olivia.

CENA 03 - Festa. Presidente conversa com a rainha. Olivia e Abby conversam, vão ao banheiro. Começam a falar da princesa e de como é a vida dela, a princesa sai de uma das cabines do banheiro. Princesa Emily e Olivia conversam.

CENA 04 – Fitz e Olivia conversando no quarto. Olivia recebe ligação da Rainha.

CENA 05 – Olivia chega ao túnel e em meio a repórteres encontra o corpo de Emily. Cobre o corpo e tenta afastar os repórteres.

CENA 06 – Vários programas de TV noticiando o acidente e morte da princesa.

CENA 07 – Olivia se encontra com a Rainha, o príncipe pede para que Olivia recupere as fotos tiradas de Emily morta.

CENA 08 – Olivia e Quinn fazem um traçando a trajetória da princesa e decidem apelar para a nobreza dos jornais e paparazzi para conseguir todas as fotos.

CENA 09 – Olivia recebe uma maleta de dinheiro, Quinn passa por vários paparazzi trocando pen drives e HDs externos por dinheiro. Olivia ao telefone tenta negociar com jornal para não publicar as fotos.

Olivia percebe que será impossível recuperar todas as fotos, então que deve preencher as páginas dos jornais e vai até a rainha e príncipe fazer um pedido.

CENA 10 – Fitz discursa mostrando suas condolências à família real.

Enquanto isso, Olivia leva o príncipe ao necrotério com um fotografo para registrar sua emoção ao encarar o corpo da esposa.

CENA 11 – Olivia e Quinn conversam. Quinn está preocupada com um único fotografo que aparece na filmagem da câmera de segurança do túnel e que não conseguiu encontrar. Então ela percebe que não se trata de um fotografo e o que ela pensa ser uma câmera é um aparelho para aumentar o sinal de bluetooth, que possivelmente foi usado para rackear o carro da princesa e causar o acidente.

CENA 12 – Olivia vai até David, o procurador-geral, pedir que o acidente seja investigado.

VINHETA DE PASSAGEM

CENA 13 – Elizabeth e Mellie discutem, Liz diz que precisa voltar para a Casa Branca e avisa que o presidente não irá ao juramento de Mellie como senadora.

CENA 14 - Abby tentando convencer Sally de que Mellie e o presidente estão bem. Fala com Liz sobre o juramento de Mellie e Liz mantém que Fitz não irá.

CENA 15 – Olivia convence Fitz a comparecer ao juramento.

CENA 16 – Abby da declaração na sala de imprensa que o presidente não poderá comparecer, mas é questionada por uma repórter que diz ter sido avisa por outros que ele está presente.

CENA 17 – Juramento de Mellie com Fitz ao seu lado.

CENA 18 – Mellie e Fitz conversam. Mellie pede desculpas pelo que fez com os jurados e que acredita que eles precisam ficar juntos como um time. Fitz pede o divórcio.

CENA 19 – Abby discute com Liz por ter dado declaração errada quanto ao juramento, e percebe que ela também não sabia.

CENA 20 – Fitz fala para Olivia que entregou os papéis de divórcio para Mellie.

CENA 21 – David liga para Olivia para confirmar que a morte da princesa foi causada e não um acidente.

CENA 22 – Olivia e Quinn analisando fotos da princesa e do príncipe, percebem que eles não estavam juntos ultimamente e chegam a conclusão que a princesa estava tendo um caso com o guarda-costas, que também morreu no carro.

CENA 23 – Olivia junto com David contam a descoberta para Fitz e Liz. Fitz diz que por razões diplomáticas é melhor eles esquecerem o caso. Olivia o confronta dizendo que só está fazendo isso para não comprometer a base naval. Os dois discutem, Olivia se retira.

CENA 24 – Olivia chega em casa e encontra Huck no sofá, ele pede para que ela o conserte novamente. Olivia responde que não sabe como consertá-lo.

CENA 25 - Liz confronta Abby para ter uma confirmação de que Olivia está dormindo com Fitz novamente. Abby surpresa mostra que não sabia de nada.

CENA 26 – Mellie vai até Cyrus pedir ajuda, pedir para gerenciar sua campanha.

CENA 27 – David leva até Olivia documentos que mostram que a princesa estava grávida, e diz que o corpo será levado no dia seguinte e que a notícia ficara como morte por erro do motorista.

CENA 28 – Olivia leva suas descobertas para a Rainha. Ela assume que sabia de tudo e que o filho é inocente, foi ela quem tramou para a morte da princesa para que um herdeiro não legítimo não assumisse a coroa. A rainha diz que Olivia não pode fazer nada porque ela tem proteção diplomática e acordo de confiabilidade com Olivia.

Fade in – provável intervalo comercial

CENA 29 – Olivia chega em casa e não encontra Huck.

CENA 30 – Família real embarcando com o corpo. Olivia chega. O príncipe releva a mãe que o acordo de confiabilidade não se aplica a ele, então que Olivia contou tudo, e que a Rainha deve abdicar o poder para ele ao ele contará para todos o que ela fez.

CENA 31 – Huck pede ajuda a Jake.

VINHETA DE PASSAGEM

CENA 32 – Olivia e Fitz discute o encerramento do caso com Caledônia. E depois discutem o relacionamento dos dois, Olivia diz que não podem anunciar que estão juntos porque não estão preparados para ser um espetáculo. Fitz decide esperar. Abby chega e flagra os dois se beijando.

CENA 33 - Sally na TV anunciando que fontes confirmaram o fim do casamento entre Fitz e Mellie e que ainda o presidente já começou a se relacionar com Olivia.

Intercala com todos assistindo de lugares diferente: Liz e Abby, Olivia e Fitz do quarto da Casa Branca, Mellie em sua mesa no capitólio e Cyrus de sua casa.

Por fim, o programa mostra fotos das câmeras de segurança da Casa Branca com Olivia e Fitz juntos.

FIM

EP 02 - “Yes”

O time da Pope and Associates mergulha em um novo caso que leva Olivia para longe de Washington e do presidente. Enquanto isso, na Casa Branca, Fitz está determinado em descobrir

quem foi o responsável por causar a recente virada nos eventos. Para completar, Abby recebe conselhos inesperados para lidar com danos enquanto tenta voltar à tona para respirar.

EP 03 – “Paris is Burning”

Olivia e Fitz enfrentam grandes consequências e Mellie traz um velho amigo para garantir que as coisas saiam do seu jeito. Para completar, Abby mostra a Olivia que é perfeitamente capaz de lidar com o trabalho na Casa Branca.

EP 04 – “Dog-Whistle Politics”

Um rosto familiar retorna para ajudar Huck e Quinn a lidarem com o tumulto da mídia que Olivia está enfrentando. Enquanto isso, Jake se depara com alguém que não esperava ver de novo. Para completar, Fitz descobre o verdadeiro valor da piedade.

EP 05 – “You Got Served”

Olivia sabe que não pode lidar com a mais nova complicação que caiu em suas mãos e pede ajuda de alguém inesperado. Enquanto isso, Mellie e Cyrus continuam suas manipulações enquanto Jake se ocupa com um fantasma do passado.

EP 06 – “Get Out of Jail, Free”

Fitz e Olivia são apresentados a um plano chocante que pode fazer com que todos os problemas desapareçam. Ao mesmo tempo em que Mellie precisa enfrentar perguntas sobre seu casamento. Os gladiadores continuam a defender Olivia e Susan Ross pede conselhos a David.

EP 07 – “Even the Devil Deserves a Second Chance”

Ao mesmo tempo em que foca sua atenção em ganhar novamente o povo americano, Fitz faz uma descoberta chocante. Ao mesmo tempo, a OPA aceita um novo cliente, mas Olivia parece mais preocupada em manter seus próprios segredos escondidos. Para completar, Elizabeth North demonstra um novo interesse.

EP 08 – “Rasputin”

No meio da negociação de Fitz de um acordo histórico de paz, Olivia deve confiar nos próprios instintos quando um convidado da Casa Branca revela uma informação poderosa. Enquanto

isso, Jake usa a ajuda de Huck para se aproximar de seu alvo. Para completar, Cyrus tenta resolver as coisas por conta própria ao perceber que está ficando fora do círculo de confiança.

EP 09 – “Baby, It’s Cold Outside”

Olivia está se sentindo mais do que frustrada ao lidar com as responsabilidades no melhor estilo Primeira Dama dentro da Casa Branca. Enquanto isso, Mellie prova a quão poderosa pode ser, ao mesmo tempo em que Jake e Huck seguem na caçada por Rowan.

EP 10 – “It’s Hard Out Here for a General”

Seis meses após o fim da relação de Olivia e Fitz, ambos lidam com a liberdade adquirida de formas bastante diferentes. Enquanto isso, o time da Pope e Associates representa um caso que pode levar a uma crise nacional.