

“TÁ DIFÍCIL COMPETIR”: ADAPTAÇÃO DA TRILOGIA DE MICHAEL DOBBS, *HOUSE OF CARDS*, PELA BBC E PELA NETFLIX

Brunilda Tempel Reichmann^{1*}

¹Uniandrade - Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba, Paraná, Brasil

Resumo

Este artigo faz uma leitura da trilogia política *House of Cards*, *To Play the King* e *The Final Cut*, do escritor inglês Michael Dobbs, e das adaptações dos romances para as séries da BBC e da Netflix. Tentamos demonstrar como romancistas, roteiristas e diretores de séries celebram a inigualável arte de Shakespeare ao retrabalhar temas, atualizar contextos e reconstruir traços de personalidade de seus personagens inesquecíveis. Em suma, este texto visa fazer uma leitura das séries e resgatar algumas características genéticas das peças de Shakespeare presentes na produção artística/midiática contemporânea.

Palavras-chave: *House of Cards*; Trilogia Política; Séries Televisivas.

“TOUGH TO COMPETE”: ADAPTATION OF MICHAEL DOBBS’ TRILOGY, *HOUSE OF CARDS*, BY THE BBC AND NETFLIX

Abstract

This paper presents a reading of the political trilogy *House of Cards*, *To Play the King* e *The Final Cut*, by Michael Dobbs, an English writer; and their adaptation by the BBC and Netflix series. I try to demonstrate how novelists, script writers and directors of series celebrate the unparalleled art of Shakespeare by reworking themes, updating contexts and rebuilding personality traits of his unforgettable characters. In short, this text aims to analyze the series and to recover some of the genetic characteristics of Shakespeare’s plays in contemporary artistic/mediatic production.

Keywords: *House of Cards*; Political Trilogy; TV Series.

* PhD pela University of Nebraska in Lincoln – USA; Pós-Doutora pela UFMG; Coordenadora e Professora Titular do Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade; Fundadora e editora da revista Scripta Uniandrade. Seu e-mail é brunilda9977@gmail.com. ORCID: 0000-0002-4680-7462.



Introdução

*Minha consciência tem mais de mil línguas,
E todas me condenam por vilão,
Criminoso, perjuro em alto grau,
Assassino, no mais horrível grau.*
Ricardo III

Nos últimos dois anos, de 2015 a 2017, vários meios de comunicação digital, incluindo o site oficial de *House of Cards*, publicam imagens da série da Netflix juntamente com comentários sobre a política e os políticos brasileiros. Em pragmatismopolitico.com.br, lemos a seguinte comparação:

Eduardo Cunha ou Frank Underwood [protagonista de *House of Cards* da Netflix], você tem mais medo de quem? Desde que assumiu como presidente da Câmara, o deputado Eduardo Cunha já se acostumou a ser comparado com o ardiloso político interpretado na série americana *House of Cards* pelo ator Kevin Spacey. A aproximação de Cunha com o personagem Frank Underwood, um homem que não encontra limites para sua ambição política, seduziu até mesmo a revista britânica *The Economist*, que fez a brincadeira em uma reportagem publicada em fevereiro. Na semana em que o deputado brasileiro provocou a queda de um ministro, o PrOA se pergunta: quem é mais perigoso?¹

“Tá difícil competir”,² frase do [tweeter@houseofcards](https://twitter.com/houseofcards), sugere não apenas uma semelhança entre Underwood e Cunha, mas uma comparação entre a corrupção no governo dos Estados Unidos, ficcionalizada na série norte-americana, e a “realidade” da política brasileira. Evidências de corrupção entre políticos e empresários brasileiros invadem as notícias e mostram-se endêmicas. A edição de 31 de maio de 2017 da revista *Veja* publica uma foto de quase duas páginas completas do casal Underwood – protagonistas da série *House of Cards*, da Netflix –, sob o título de “O poder vicia”, escrito por Marcelo Marthe. Em um dos parágrafos, ele faz o seguinte comentário:

House of Cards fareja de longe o que move a política e os políticos de todo tempo e lugar. Torna-se, portanto, impossível resistir às comparações entre a série e a realidade política não só dos Estados Unidos, na qual foi moldada, mas também do Brasil. É como uma dose de voyeurismo sádico e outro tanto de espírito aberto para aprender sobre a *Realpolitik* que se deve degustar a quinta temporada da série. (p. 105)³

Para que possamos lançar um olhar crítico sobre as séries *House of Cards* da BBC e da Netflix, faremos uso de alguns teóricos da adaptação, tais como Gérard Genette, Linda Hutcheon, Thomas Leitch, Patrice Pavis, entre outros, pois as duas séries originam-se da trilogia política do escritor britânico Michael Dobbs, hoje Lord Dobbs, que atuou como assessor dos primeiros-ministros Margaret Thatcher, John Major e David Cameron, da Inglaterra.

Utilizando a terminologia de Gérard Genette, o hipotexto (texto-fonte) da série da BBC é a trilogia de Dobbs e os hipotextos da série da Netflix são os dois anteriores. Por sua vez, a trilogia de Dobbs, hipotexto das séries da BBC e da Netflix, encontra nas peças de Shakespeare e na vivência do assessor ministerial inspiração para reelaboração de temas, (re)construção de narrativas e (re)criação de personagens. As séries, protagonizadas por atores shakespearianos, acentuam a influência e fazem ressoar o teor das peças do dramaturgo em lugar e/ou épocas distintas. Portanto, considerando *Macbeth*, *Ricardo III* e *Otelo* de Shakespeare, a trilogia de Dobbs, a série da BBC e da Netflix, apenas a última permanece, por enquanto, como hipertexto (texto-alvo). Todos os outros textos, uma vez hipertextos, tornam-se hipotextos de outras criações. Shakespeare também encontrava inspiração para suas peças nas *Crônicas de Holinshed*, em *novella* do Hecatomithi (uma coletânea de contos de Giaovanni Battista Giraldi, chamado Cinthio), e nas *moralidades*, principalmente em “Vício da Dissimulação”. Portanto, esses últimos textos, além de outros, são os textos-fonte das peças do dramaturgo.

Em “Between Adaptation and Allusion”, quinto capítulo do livro *Film Adaptations and Its Discontents* (2007), Thomas Leitch propõe uma classificação de “adaptação” considerando a proximidade e/ou afastamento do texto-alvo ao texto-fonte ou de gradações de “fidelidade” da adaptação fílmica, da mais a menos “fiel”. Segundo o teórico, podemos classificar a adaptação como: celebração; ajuste; imitação neoclássica; revisão; colonização; meta(comentário) ou desconstrução; analogia, paródia e pastiche; imitações secundárias, terciárias ou quaternárias e alusões. No entanto, na última década, tem-se evitado utilizar o termo “fidelidade” em se tratando de adaptação, porque se entende que o texto adaptado estabelece um diálogo intertextual/intermediático com o texto originário e vice-versa e não uma cópia mais ou menos fiel do anterior. Além disso, na gradação de Leitch há uma aparente inadequação na terminologia utilizada. Podemos falar de uma adaptação como “celebração”, mas seria bastante estranho chamarmos uma adaptação de “ajuste”. Em qualquer transposição midiática, há necessidade de ajustes; portanto, alguns itens apresentados pelo autor seriam técnicas utilizadas pelo adaptador e não gradações de adaptação.

Um ano antes da publicação do livro de Leitch, Robert Stam enfatiza que termos como “fidelidade”, “traição” e outros semelhantes fazem um “desserviço” à adaptação. Ele acrescenta que “Termos como ‘infidelidade’, ‘traição’, ‘deformação’, ‘violação’, ‘abastardamento’, ‘vulgarização’, e ‘profanação’ proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia” (STAM, 2006, p. 19).

Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação* (2011), enfatiza essa ideia ao dizer que “A adaptação é repetição, porém sem replicação”, pois “o desejo de consumir ou apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o” (p. 28). Ainda segundo a teórica canadense,

[...] vista como entidade formal ou produto, uma adaptação é uma transposição declarada e extensiva de uma obra ou obras. Essa transcodificação pode envolver uma mudança de mídia (um poema para um filme) ou de gênero (um poema épico para um romance), ou uma mudança de moldura e contexto: contar a mesma história de um ponto de vista diferente. [...] Como um processo de criação, o ato de adaptação sempre envolve tanto (re)apresentação como (re)criação... (2011, p. 29)

Nos idos de 1999, já Patrice Pavis, apesar de trabalhar principalmente com o teatro, considera a adaptação uma recriação e nos fornece uma série de termos que também auxiliam a análise da adaptação intersemiótica ou intermediática. Segundo ele,

[...] cortes, reorganização da narrativa, “abrandamentos” estilísticos, redução do número de personagens ou de lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos de textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação. A adaptação, diferentemente da tradução ou da atualização, goza de grande liberdade; ela não recebe modificar o sentido da obra original, de fazê-la dizer o contrário [...]. Adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria. (PAVIS, 1999, p. 10)

Apesar de os teóricos estarem se referindo principalmente à adaptação fílmica de romances ou peças, termos como “celebração”, “ajuste”, “compressão”, “expansão”, “atualização”, “mudança de cultura e moldura”, “modificação da fábula”, “modificação da conclusão”, entre outros, aplicam-se perfeitamente à análise de séries televisivas. Portanto, não nos atemos à noção de fidelidade utilizada por Leitch, mas utilizaremos alguns termos que ele e os outros teóricos apresentam, quer façam referência à adaptação ou a técnicas de adaptação.

Recriação intermediática como celebração

Possivelmente o conceito mais atraente apresentado por Leitch é o de “celebração”, que está intimamente relacionado ao termo “homenagem”, sugerido por Hutcheon. Difícil não considerar a adaptação como uma celebração do texto adaptado e/ou do autor do texto adaptado. Quer o adaptador faça seus personagens transitarem de um universo ficcional a outro e atravessarem fronteiras que demarcam mídias diferentes (SAINT-GELAIS, 2011) ou faça apenas alusão ao título de uma obra anterior, o interesse e a criatividade do mesmo voltam-se, por algum tempo, para aquele texto, não importa a mídia ou mídias utilizadas, trazendo ao segundo texto algo já existente em outro universo ficcional/artístico.

Podemos visualizar celebrações de vários tipos. Incluímos, no entanto, apenas três, abaixo:

1. celebração por meio da presença de um texto-fonte em texto-alvo;

2. celebração por meio da recriação de um texto-fonte; e
3. celebração por meio da alusão de um texto-fonte em um texto-alvo.⁴

Celebração por meio da presença talvez seja a mais difícil de ser encontrada. Implica a presença do texto-fonte em sua totalidade no texto-alvo. Essa dificuldade é maior quando falamos em diferentes mídias. Podemos citar como exemplo o poema “Kubla Khan” (1798), de Samuel Taylor Coleridge, recitado na sua íntegra pela protagonista do musical *Xanadu* (1980), dirigido por Robert Greenwald. Nos últimos anos e na academia, nosso encontro com poemas dá-se mais por meio de palavras impressas em papel do que pela recepção auditiva dos versos. E no caso do musical, o poema de Coleridge, recitado dentro de uma mídia também visual, multiplica as modalidades em que poemas podem ser recepcionados pelo ouvinte/espectador. A integralidade dos versos no musical é uma celebração, no sentido de homenagem, enaltecimento artístico e público, exaltação ou louvação do poema de Coleridge.

Celebração por meio da recriação é o tipo mais utilizado. Nele podemos incluir todas as adaptações filmicas de romances, peças e outras manifestações artísticas, revelando uma proximidade maior ou menor entre o texto adaptado e a adaptação. Os exemplos são abundantes. Neste tipo de celebração, ajustes como compressão, expansão, atualização, recontextualização são necessários ao se considerar a materialidade da linguagem para a qual o texto-fonte está sendo transposto. São incontáveis as adaptações de romances/peças para o cinema. Lembremos de *O Grande Gatsby* de Baz Luhrmann; *Romeu e Julieta* de Franco Zeffirelli, de Baz Luhrmann, de Carlo Carlei; *Hamlet*, de Laurence Olivier, de Franco Zeffirelli, de Michael Almereyda, de Javor Gardev (futuro próximo); *Orgulho e preconceito*, de Robert Leonard, de Joe Wright; entre muitos outros.

Celebração por meio da alusão é também uma prática bastante constante. Por exemplo, ao iniciarmos a leitura do romance *Purgatório* (2009), do jornalista e escritor argentino Tomás Eloy Martínez (1934-2010), a intertextualidade se impõe, ao nos depararmos com o diálogo inevitável entre o título do romance de Martínez e o título do segundo livro da *Divina Comédia*, do poeta italiano Dante Alighieri (c. 1265-1321). Portanto, o título do romance já é um alerta para o leitor, que deverá resgatar de seu acervo cultural aquilo que ficou da leitura do poema de Dante ou reler Dante para interpretar com maior profundidade o romance argentino. Além disso, os subtítulos das cinco partes do romance são versos recortados do poema italiano. Do início ao fim do romance, Martínez celebra, homenageia, atualiza e recontextualiza o poema *Purgatório* do poeta medieval italiano, mas a celebração não fica apenas na “mudança de gênero – de poema para romance” –, uma das sugestões de Hutcheon (2011, p. 29), ou na intertextualidade. No romance de Martínez, há dezenas de alusões a filmes, programas de TV, músicas, obras de arte. Esse tipo de celebração implica um aumento da densidade do texto-alvo, que se torna, pelo intenso diálogo entre artes, plurissignificativo.

Séries televisivas

A maioria das séries televisivas disponíveis, quer no Brasil ou no exterior, trabalha seus conteúdos com primor, destacando-se na produção artística/midiática contemporânea. Algumas são celebrações, por meio de recriação, de romances/peças brasileiros ou estrangeiros. Quando são adaptações de outros textos, as séries, ao contrário das adaptações fílmicas, geralmente expandem o texto fonte, devido ao número de episódios, mas as minisséries, não. Por exemplo, a minissérie *The House of Cards Trilogy*, da BBC da Inglaterra, têm 3 temporadas e 12 episódios, sendo que a adaptação do texto escrito para a série sofre poucas alterações e a maioria delas é devido à materialidade das mídias. A massissérie *House of Cards*, da Netflix dos EUA, tem 5 temporadas e 65 episódios, expandindo, atualizando e recontextualizando livremente o texto fonte. Ambas as séries adaptam o texto de Dobbs e (re)constroem um panorama semelhante à “realidade” dos espectadores, mas nem sempre conhecida por eles. Elas evocam temas, como a dissimulação, a corrupção, a violência e a criminalidade, e atualizam o contexto e os personagens de peças de Shakespeare.

Desde os primeiros episódios de *House of Cards*, da Netflix (série mais popular das duas), é notável como Macbeth, Ricardo III e Iago materializam-se em outra época e contexto diante de nossos olhos. Durante as 5 temporadas, leitores de Shakespeare ficam mesmerizados diante da evocação da arte do dramaturgo inglês ao apreender a crueldade da alma humana e da capacidade dos idealizadores das séries de expandir, atualizar e recontextualizar essa inerente crueldade. Para falarmos sobre a adaptação das séries, temos que nos reportar aos três romances políticos de Michael Dobbs – *House of Cards* (1989), *To Play the King* (1992) e *The Final Cut* (1994).

A trilogia de Michael Dobbs

Michael Dobbs, hoje Lord Dobbs, quando atua como assessor da primeira-ministra Margaret Thatcher (1987), da Inglaterra, conhece os bastidores da política britânica em detalhes e revela esse conhecimento na trilogia política que inspirou as séries britânica e norte-americana. O primeiro desses romances foi traduzido para o português em 2014, mas conservou o título em inglês. Esse mesmo título de sucesso foi repetido nas traduções dos outros dois volumes: *House of Cards – xeque-mate* (Livro 2) e *House of Cards – o último ato* (Livro 3), ambas de 2016. Neles, Dobbs recria, com ironia e sarcasmo, os bastidores da monarquia parlamentarista da Inglaterra. Nas séries baseadas na trilogia, atores shakespearianos inserem apartes, como vemos principalmente em *Ricardo III* e em *Otelo*, com o personagem Iago. Na trilogia de Dobbs, não há apartes, mas há epígrafes, ou seja, uma possível reconfiguração de apartes – ditos mordazes e picantes, e muitas vezes tragicômicos, sobre a política da Inglaterra. Citamos alguns, retirados da tradução do primeiro volume:

Política exige sacrifício. Sacrifício dos outros, é claro. (p. 33)

Se você tiver que infligir dor, certifique-se de que será uma dor irresistível e esmagadora, assim o outro saberá que você pode lhe fazer mais mal do que ele jamais será capaz de lhe fazer. (p. 38)

Política? Guerra? Como minha esposa constantemente me lembra, não existe diferença entre as duas. (p. 47)

Todos os membros de um Gabinete são tratados como Corretos e Honoráveis Cavalheiros. Há apenas três coisas erradas num título como esse... (p. 186)

A crueldade, de qualquer natureza, é imperdoável. Portanto, não faz sentido algum ser cruel pela metade. (p. 288)

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

Se por um lado, as epígrafes dos três volumes levam o leitor a hesitar entre a comicidade e a tragicidade da diegese, emaranhadas na vida pública e privada, tão próprias do dramaturgo inglês, por outro, elas afinam o ouvido do leitor à voz e planos do primeiro-ministro Francis Urquhart, tornando mais fácil a aceitação das vilanias cometidas ou a serem cometidas pelo protagonista. A narrativa de Dobbs é construída de forma episódica, mas, nos dois primeiros volumes, conserva a linearidade. Se esses romances não exigem uma maior participação do leitor como coautor da diegese, o terceiro volume, por outro lado, exige uma atenção redobrada pela intercalação de episódios que remetem a um passado longínquo, vinculado ao protagonista, à participação de novos personagens e à utilização de relatos históricos, ficcionais ou não. A narrativa caminha, portanto, num crescendo de intensidade dramática e apresenta um final ousado, inesperado, surpreendente e bombástico no terceiro volume.

House of Cards (Livro 1) revela que não importa o país, a dissimulação, a intriga, a traição, a criminalidade reinam nos bastidores do poder. Ao ajudar a eleger o primeiro-ministro fictício que sucede a Margaret Thatcher, impulsionado pelo instinto de vingança por não ter sido mantida a promessa de um cargo no gabinete, Francis Urquhart, vice-líder da bancada conservadora do Parlamento inglês, promete vingar-se e trabalha para a desmoralização e queda do primeiro-ministro que ajudara a eleger. Ele tem nas mãos os políticos do país e está disposto a tudo para se tornar primeiro-ministro. Mortima é sua esposa, companheira, incentivadora e cúmplice, mas aparece pouco no romance. Eles têm um casamento aberto, sem cobranças. Afastam-se de casos ou amantes em época de campanha. Mattie Storin é uma jovem repórter investigativa, amante do vice-líder, com um talento especial para descobrir a verdade atrás dos fatos. Quando se depara com uma teia escandalosa de intriga, corrupção financeira e assassinato, ela ameaça revelar a verdade e paga com a vida pela ousadia de enfrentar Urquhart. Sobre a estreia da trilogia de Dobbs, *York Evening Press* escreve: “Francis Urquhart é um dos grandes personagens da ficção atual”. *The Independent* diz: “Esta história,

sangrenta, cínica e tão semelhante à vida real, certamente possui uma marca de autenticidade... um grande triunfo” e *The Times* resume: “O *timing* [de Michael Dobbs] é impecável”.⁵

House of Cards – xeque-mate (Livro 2): depois de pavimentar sua escalada ao poder, o primeiro-ministro recém-eleito, Francis Urquhart, tem que lidar com o Chefe de Estado. A monarquia na Grã-Bretanha fica, então, sob escrutínio do primeiro-ministro, que ameaça expor segredos reais quando seus planos são questionados pelo rei idealista. As diferenças de opinião entre Urquhart e o rei rapidamente se transformam em hostilidade aberta. A batalha entre os dois é travada, pelo lado de Urquhart, com pesquisas de opinião fraudulentas, manchetes manipuladas, escândalos sexuais e ameaça de desastre econômico, ao mesmo tempo que se empenha em destruir não somente a família e os amigos do rei, mas o próprio rei. A peças “do jogo de xadrez” são cuidadosamente movimentadas no jogo de poder entre Urquhart e o rei até o xeque-mate. Sobre este segundo volume, *The Times* registra: “Com um amigo como Michael Dobbs, quem precisa de inimigos? Seus livros prendem a atenção por conta de toda a autenticidade que deixam transparecer – ele realmente sabe do que está falando”. *Sunday Express* comenta: “Michael Dobbs tem uma incrível habilidade de prever o futuro. Uma história fascinante cujo fim deixaria o Palácio de Buckingham de cabelos em pé”.⁶

House of Cards – o último ato (Livro 3): Francis Urquhart está prestes a ser o primeiro-ministro que permanece, no século XX, por mais tempo na função, mais do que os 4227 dias de Margaret Thatcher. No entanto, o povo inglês está cansado dele, e o movimento para forçá-lo a afastar-se cresce continuamente. Ele, porém, ainda não está pronto para deixar o poder. Se o público exige sangue novo, é precisamente isso que vai lhes dar. O Francis Urquhart deste volume é mais vulnerável e cruel. Após dez anos como chefe do governo, ele é constantemente visitado por fantasmas do passado: a visão e o som que acompanham a queda da jornalista e amante Mattie Storin do terraço do Parlamento, dez anos antes, perpetrada por ele, e a visão e o cheiro dos corpos de dois adolescentes cipriotas, ao serem queimados vivos, o atormentam. A crueldade do jovem tenente Urquhart, então com 23 anos, realmente, não tem limites: ele queima os corpos de George e Alcides Passolides (15 e 13 anos, respectivamente), embebidos em gasolina. George e Alcides eram irmãos de Evangelhos Passolides que, no presente da narrativa, mora na Inglaterra e cujo objetivo na vida é descobrir quem assassinou seus irmãos e onde seus corpos estão enterrados. Os adolescentes mortos, George e Alcides, são também os tios de Maria Passolides que, no final do romance, está envolvida emocionalmente com Tom Makepeace, Secretário de Estado do Exterior, adversário de Urquhart nas últimas eleições.

Urquhart nunca mais voltou a falar no incidente na montanha [em Chipre], mas, em tempos de crise pessoal, ou quando tinha que tomar decisões importantes, sempre que fechava os olhos ou, às vezes, quando estava adormecido, a imagem brilhante e as lembranças do que se passara naquele dia voltavam à sua memória, parte como pesadelo, parte como

inspiração para suas ações. Ali nasceu Francis Urquhart. (DOBBS, 2016b, p. 28, ênfase acrescentada)

Nesse último volume, Urquhart arrisca tudo, pois está certo de uma coisa: qualquer que seja o resultado, seu nome jamais será esquecido.⁷ E, no final, mesmo debilitado e vulnerável, ele destrói, com um golpe de mestre, o candidato já praticamente eleito como seu sucessor. Sobre esse terceiro volume *The Times* comenta: “Um ótimo entretenimento. O personagem de Urquhart é uma pérola, e os incríveis jogos em que ele se envolve continuam prendendo a atenção do leitor”. *Sunday Express* afirma: “Magnífico [...] Não falta nada a este livro” e *Sunday Telegraph* complementa: “Um retorno triunfante [...] O melhor livro da trilogia. A ação é incansável, a caracterização é perfeita e as irônicas alfinetadas nos políticos e na política são incrivelmente precisas. F.U. é uma brilhante criação”⁸.

A série *The House of Cards Trilogy* da BBC

The House of Cards Trilogy, levada ao ar de 1990 a 1994, tem como diretor Paul Seed e como personagens Henry Collingridge [David Lyon], primeiro-ministro; Francis Urquhart – F.U. [Ian Richardson], vice-líder do Partido Conservador; Elizabeth Urquhart [Diane Fletcher], esposa, incentivadora e cúmplice de Urquhart; Mattie Storin [Susannah Harker], jornalista e amante de Urquhart.

Essa série é uma celebração por meio da recriação da trilogia de Dobbs em audiovisual e mantém-se próxima aos romances. Não podemos dizer que ela estende a diegese, pois tem apenas 12 episódios na totalidade, divididos em 3 temporadas. A alteração do nome da esposa de Urquhart, de Mortima para Elizabeth na série, faz alusão a Elizabeth I e Elizabeth II (reinado de maior duração na história da Inglaterra) e sugere uma sobreposição da força inerente às duas rainhas na personagem feminina. O nome “Mortima”, possivelmente relacionado ao nome francês predominantemente masculino “*Mortimer*”, que significa “águas paradas”, pouco tem a ver com a personalidade da senhora Urquhart; portanto, deve ser tomado ironicamente por parte do leitor.

A primeira temporada dessa série foi ao ar em 1990, logo após a publicação do primeiro romance da trilogia de Dobbs. Essa temporada caracteriza-se por citar trechos de Shakespeare, *ipsis litteris*, incluídos abaixo:

“Good things of day begin to droop and drowse.” *Macbeth*, Ato 3, Cena 2.

“After life’s fitful fever, he sleeps well.” *Macbeth*, Ato 3, Cena 2.

“If you can look into the seeds of time. And say which grain grow and which will not.” *Macbeth*, Ato 3, Cena 2.

“Shine out, fair sun, till I have bought a glass. [That I may see my shadow as I pass.]” *Ricardo III*, Ato 1, Cena 2.

Em termos de técnica cinematográfica, grande ênfase é dada ao rosto e à expressão do olhar de Urquhart. Sendo ator shakespeariano, Ian Richardson traz ao seu desempenho uma “tensão” das peças de Shakespeare e fala, também com o olhar, aos seus espectadores. Uma rápida observação da capa do DVD leva-nos a uma citação de Shakespeare modificada no primeiro romance de Dobbs: “*This is the fire of my discontent*”, reconfiguração da primeira linha de *Ricardo III*: “*This is the winter of my discontent*”. A imagem do “fogo” relaciona-se com maior exatidão à paixão pelo poder que queima no âmago de Urquhart.

Seguem-se outras peculiaridades da série: o abuso do mantra: “*You might as well think that, but I couldn’t possibly comment*” (que será reutilizado por Underwood, protagonista da série da Netflix, de maneira comedida); a filmagem do espaço de “reclusão” do protagonista: o terraço suspenso no prédio do Parlamento, de onde ele pode observar seu “reino”; e as cenas intercaladas de Urquhart com a espingarda, matando aves com seu tiro certo, e de enormes ratazanas movendo-se nos telhados dos prédios da administração de Londres e em locais imundos da cidade londrina: em viadutos abandonados e lixões da cidade.

Ambos protagonistas – Urquhart e Underwood – utilizam um *modus operandi* muito semelhante ao “passar” informações para as jornalistas. Eles não as passam diretamente; vão insinuando e fazendo perguntas que levam a respostas das próprias jornalistas, para parecer que elas próprias chegaram ao “furo de reportagem”, que têm intenção de vazar, técnica utilizada por Iago para fomentar o ciúme do mouro de Veneza. Por isso, eles repetem: “*You might as well think that, but I couldn’t possibly comment*”. Urquhart refugia-se, para usufruir suas conquistas e observar seu “reino” no terraço do prédio do Parlamento. É um lugar aparentemente desconhecido dos demais e principalmente da jornalista Mattie. Quando ela chega à conclusão que Urquhart é o assassino do Diretor de Publicidade do Partido Conservador, Roger O’Neill, é lá que ela encontra o protagonista e o desafia e, ao fazê-lo, é assassinada por ele.

As cenas em que atira nas aves com precisão, enquanto conversa com seus espectadores, são simbólicas dos tiros certos contra seus oponentes. As cenas das ratazanas não são apenas fictícias, apesar delas carregarem um significado simbólico muito sugestivo sobre os políticos ingleses na série, inclusive sobre Urquhart. Vejamos esta notícia da Internet sobre as ratazanas em Londres:

Uma ratazana de grandes proporções foi capturada na cave de um conjunto de apartamentos em Hackney, nos arredores de Londres, Reino Unido. O roedor foi apanhado por uma equipe que já se encontrava na zona de desinfestar o local. Segundo o site The Sun, as autoridades não revelaram aos habitantes que estavam a desinfestar ratos para evitar espalhar o pânico. A associação britânica para o controlo de pestes explicou que tem havido um aumento do número de ratos no país, durante os últimos anos, porque o veneno já não está a fazer efeito. A entidade teme até que a quantidade de ratazanas no Reino Unido possa continuar a crescer. (http://www.cmjornal.pt/insolitos/amp/ratazana_gigante_capturada_nos_arredores_de_londres)

Além de transmissores de mais de cinquenta e cinco doenças, dentre elas a leptospirose, as ratazanas e os ratos são famosos por serem considerados “atletas em sua especialidade”.

Experiências com ratos em labirintos, que já são realizadas há mais de cem anos, desde 1900, mostraram que esses animais não só são capazes de aprender os caminhos [do labirinto] com rapidez, mas também conseguem inventar atalhos e retornar sem dificuldades para o ponto de partida. [...] Cientistas fizeram experiências em que estudantes universitários e ratos precisavam achar a saída de labirintos de desenho idêntico. Os humanos perderam de lavada: os roedores não só conseguiram acertar de primeira como gravaram mais rapidamente o percurso. (<http://super.abril.com.br/ciencia/rato-o-pior-amigo-do-homem>)

“Atletas em sua especialidade” e rápidos na invenção de atalhos para chegar ao poder são também características dos protagonistas das três obras sob discussão. Eles depõem seus líderes – o primeiro-ministro e o presidente – pela sagacidade de suas sugestões e propostas, pela vilania de suas atitudes e pela corrupção de seus intentos. Resumindo, as ratazanas e os ratos simbolizam o caráter espúrio dos protagonistas que provocam a disseminação da “praga” ou do mal na administração de seus países.

Além da inserção dessas cenas simbólicas na série da BBC, a grande modificação acontece na conclusão. No terceiro romance de Dobbs, o primeiro-ministro é assassinado num comício de seu opositor – Tom Makepeace – pelo cipriota grego, Evangelhos Passolides, irmão dos adolescentes assassinados em Chipre. O cipriota é, por sua vez, assassinado por Corder, segurança do primeiro-ministro. Na série, ao ser inaugurada a estátua de Margaret Thatcher, momento execrado por Urquhart, um franco atirador, contratado pela esposa e pelo segurança, atira no primeiro-ministro. Matar Urquhart é a solução encontrada por Elizabeth e Corder, para que ele se transforme em mártir e herói. Para Dobbs, o “nascimento” de Francis Urquhart aconteceu aos 23 anos, em Chipre, quando queimara vivos os adolescentes; na série, só os queima depois de tê-los matado com tiros, para que não possam ser identificados. Agora nascimento e morte se unem, pois ele é assassinado pelo irmão daqueles adolescentes. De qualquer forma, em ambos os “textos”, o cipriota é considerado o assassino e Urquhart vence no final. No romance, Makepeace, que estava praticamente eleito, diante de um público de 40.000 pessoas, é derrotado pelas palavras e pela morte de Urquhart, e o partido Conservador permanece no poder. Na série, ele entra para a história, ao ser assassinado, como um dos mais heroicos e longevos chefes de governo da Inglaterra.

A Maxissérie *House Of Cards* da Netflix

House of Cards (2012-...), série dirigida por James Foley (e mais de 15 diretores durante os cinco anos, entre eles Kevin Spacey e Robin Wright), estrelando Garrett Walker [Michael Gill], presidente; Francis Underwood [Kevin Spacey],

protagonista e líder dos Democratas; Claire Underwood [Robin Wright] esposa, incentivadora e cúmplice/adversária do marido; e Zoe Barnes [Kate Mara], jornalista e amante de Underwood, tem, como mencionamos, 65 episódios no total, divididos em 5 temporadas.

Ao falar sobre a série da BBC, já nos detivemos em algumas características da maxissérie da Netflix. Mas gostaríamos de acrescentar, em primeiro lugar, que esta série parece mais próxima ao espectador brasileiro, porque vivemos sob um regime político semelhante e somos parte do Continente Americano. Nesta série, considerando o país em que a diegese tem lugar e o regime político vigente, mais ajustes, atualizações e recontextualizações foram introduzidos para caracterizar a sociedade americana contemporânea, na qual a mulher tem seus próprios interesses profissionais e políticos. Isso sem falar na extensão a que foram submetidos os hipotextos da série.

Claire Underwood, esposa de Francis, é uma mulher com ambições próprias e não se mantém apenas na sombra ou como cúmplice do marido. Várias vezes, quando ele a desrespeita e destrói seus planos de ascensão política, torna-se uma adversária ferrenha, causando graves consequências para os planos insólitos do marido. Dissimulação é também uma de suas características marcantes. Só para citar um exemplo: ao ser questionada sobre a notícia de que ela praticara aborto, ela responde que praticou aborto, sim, porque, no passado, foi estuprada por um militar, seu colega de faculdade. O estupro realmente aconteceu, mas ela não engravidou na ocasião. O aborto ou os abortos que praticou foram mais de cinco anos depois da agressão. Seu assessor tenta então confiscar os registros médicos para que a mentira de Claire não seja descoberta. Como Lady Macbeth, ela é uma mulher que não deixa descendentes. Como Lady Macbeth ela tem momentos de arrependimento, mas eles não são intensos a ponto de levá-la ao sonambulismo e ao suicídio. Duram apenas alguns minutos, dos quais ela se ergue mais forte e resoluta. O nome “Claire” é o mesmo da mulher que mais se destaca no Parlamento da série britânica, Claire Carlsen. Ela é uma destemida PPS (Secretária Parlamentar Pessoal) de Urquhart e, apesar de ter convicções diferentes das dele, é fascinada pelo controle frio e calculista que o primeiro-ministro exerce sobre ela e seus colegas.

O casal Underwood vive um relacionamento aberto, onde nem *ménage à trois* é descartado. O relacionamento de Claire com um famoso fotógrafo de Nova Iorque, desde antes do casamento, ainda se mantém e é seu refúgio em tempos de grande tribulação. Mas ela não consegue ajustar-se à vida serena e de ameno convívio social que o amante lhe oferece, uma vida sem maquinações e planos maquiavélicos. Assim que o marido precisa dela, ela abandona o amante e volta para Underwood. Ele, o marido, lhe prometera, ao pedi-la em casamento, que se ela aceitasse se casar com ele, jamais se aborreceria. A promessa é cumprida e ele a coloca em contato com o frenesi da vida política que Washington proporciona, do qual ela não pode mais prescindir. Essa característica de Claire é acentuada de modo drástico na 5ª temporada, quando ela envenena outro amante, o escritor de discursos da Casa Branca, porque ela lhe contara, num momento de intimidade e

fraqueza, sobre os assassinatos do marido. Portanto, a vulnerabilidade que sente, ao gostar dele e revelar segredos que podem destruir a carreira do marido, leva-a a envenená-lo.

Elementos simbólicos e atualizações também são recorrentes nessa maxissérie: as duas batidas do anel de Underwood, a utilização de mensagens de texto para comunicação entre as personagens e o uso do *time lapse*, técnica que produz um efeito oposto ao *slow motion*, utilizada na abertura dos episódios.

Ao ter o hábito de bater rapidamente duas vezes seu anel em superfície dura, Underwood reitera seu poder que, como um juiz, utiliza a batida do martelo para finalizar sessões no tribunal, lembrando que é a figura máxima na “corte”, queiram os outros ou não. Em conversa com Raymond Tusk, um milionário amigo íntimo e assessor não oficial do presidente da república dos Estados Unidos, Underwood preocupa-se, porque, segundo ele, Tusk conhece a diferença entre poder e dinheiro e é justamente isso que faz dele um homem perigoso. O protagonista conjectura: “Ele não mede sua riqueza com jatos particulares, mas com almas compradas. Eu trabalhei demais para chegar tão perto do prêmio [a vice-presidência dos EUA] e deixar deceparem minha mão antes de agarrá-lo” (T1 E2 48:35). Sobre as batidas do anel, Tusk lhe pergunta:

- Por que você faz isso?
- O quê?
- Bater com o anel dessa forma. Vi-o fazer na TV. Duas batidinhas sempre que se levanta de uma mesa ou sai da tribuna.
- Meu pai que me ensinou. É bom para fortalecer as juntas e não as quebrar se entrar numa briga. Também tem o benefício extra de bater na madeira. Meu pai acreditava que o sucesso é uma combinação de preparação e sorte. Bater na mesa mata dois coelhos com uma cajadada só.
- Seu pai era plantador de pêssego?
- Era, mas não era bem-sucedido.
- Falta de preparação ou sorte?
- Falta dos dois. Ele dava conselhos melhor do que os seguia. (T1 E12 33:14)

A utilização de mensagens de texto enviadas pelo celular, assim como a ascensão da mulher na vida pública atualizam o contexto da série. Na maioria das vezes, a comunicação entre Underwood e a amante Zoe dá-se por meio desse aplicativo. Nós espectadores vemos projetadas na tela as mensagens que vão e vêm entre os envolvidos. Momentos antes de se encontrar com Underwood e ser assassinada por ele, Zoe troca mensagens com um colega do jornal que também desconfia do envolvimento de Underwood na morte de Peter Russo, outro parlamentar, “peão” do protagonista.

Com relação ao significado do *time lapse*, Sílvio do Amaral Rocha explica:

Time lapse é a câmera lenta ao contrário. A paisagem é filmada durante um dia inteiro, ininterruptamente. Na hora de exibir, aquelas horas são condensadas num só minuto. Com câmeras fotográficas, o resultado é

semelhante – embora o caminho seja diferente. Em vez de filmar sem parar, as fotografias são tiradas em intervalos regulares. Transportadas para um programa de edição, essas imagens são colocadas em ordem cronológica, passando a impressão de movimento (ao escolher o tempo de exibição de cada fotografia, o resultado é o mesmo). (<http://veja.abril.com.br/blog/augusto-nunes/feira-livre/imagens-em-movimento-time-lapse-uma-camera-lenta-as-avessas/>)

Sua utilização permite criar efeitos dramáticos em filmes de ação, transmitir sensações do personagem, evidenciar a passagem do tempo, destacar efeito visual ou reflexivo. A abertura da maxissérie da Netflix, que deve, ao contrário de outras séries, ser assistida pelo espectador, por entrar nos episódios já iniciados, demonstra a passagem inexorável e rápida do tempo e sugere, com a gravação e projeção das sombras que rastejam rápidas, em movimento ascendente, nos imponentes prédios da administração e em estátuas comemorativas e os cobrem em questão de segundos, a escuridão que assola o mundo político de Washington. As luzes vermelhas das traseiras dos carros riscam a escuridão da noite, sugerindo um rastro de violência e, ao mesmo tempo, o rápido fluir do tempo e da vida dos norte-americanos – o frenesi do imediatismo, da fluidez e liquidez da existência contemporânea. As luzes fixas da cidade à noite apunhalam os rios de Washington.

DNA shakespeariano

Os atores protagonistas das séries, Ian Richardson e Kevin Spacey, ambos atores shakespearianos, levam para suas atuações a experiência da interpretação de peças de Shakespeare, recriando características de protagonistas como Macbeth, Ricardo III e Iago, além de se movimentarem no substrato shakespeariano já existente na trilogia de Dobbs.

Os protagonistas da trilogia e das séries sentem-se traídos por seu superior, pelo não cumprimento de promessa feita ou expectativa não consumada. *Otelo, o Mouro de Veneza*, escrita por Shakespeare por volta de 1603, gira em torno de tema semelhante: Otelo, general que serve ao reino de Veneza, apaixona-se por Desdêmona, filha de um dos senadores mais poderosos da cidade. Iago, revoltado contra Otelo por ter nomeado Cássio e não ele seu tenente, arquiteta um plano diabólico de vingança: faz o general crer que sua esposa Desdêmona o está traindo com Cássio, seu tenente recém-nomeado. Otelo, tomado por ciúme cego e irracional, mata sua esposa. Tanto Otelo como Desdêmona acabam sendo vítimas do cruel e ardiloso plano de vingança de Iago.

No início de *Otelo*, Iago, irado, desabafa com Rodrigo:

Iago: [...] três grandes nomes
Da cidade, para ver-me seu tenente,
Suplicaram por mim; e tenho fé
Que sei meu preço e mereço o posto
Mas ele [Otelo], só pensando em seus caprichos [...]
Renega os que me apoiam: “Juro”, diz,

“Que já selecionei meu oficial.”
 E quem é ele?
 Um grande aritmético, sem dúvida,
 Um tal Michele Cassio, florentino,
 Amaldiçoado com uma bela esposa
 Que nunca pôs em campo um esquadrão,
 Nem sabe como as tropas são dispostas
 Melhor que uma mulher [...]
 Ser guarda-livros desse matemático;
 Pois ele, agora, é que será tenente,
 E eu, por Deus, alferes do ilustríssimo. (Ato 1, Cena 1)

Assim como em *Otelo*, peça na qual Iago, que acreditava ter direito ao cargo de tenente, é preterido pelo general que dá o cargo a Cássio, Urquhart e Underwood sentem-se traídos pelo primeiro-ministro e pelo presidente, respectivamente, que dão os cargos que almejam a outros companheiros de partido. Urquhart (BBC) sente-se traído pois lhe fora prometido cargo sênior no gabinete do primeiro-ministro logo após a posse; no entanto, ele permanece como vice-líder da bancada Conservadora no Parlamento. A série da BBC tem início com uma gravação *pongé* da escrivainha de Urquhart. A câmara então faz um *close* na cabeça do vice-líder que, recolhido em seu gabinete, toma em suas mãos a foto de Margaret Thatcher, a observa e diz: “*Nothing lasts forever!*” e emborca a foto sobre a escrivainha. Vira-se e, olhando fixamente para o espectador, diz: “*Even the most long and glittering reign must come to an end*”. Underwood (Netflix) sente-se traído porque lhe fora prometido o cargo de *Secretary of State*, semelhante ao de Ministro das Relações Exteriores no Brasil; no entanto, o presidente eleito quebra a promessa, dá o cargo a outro parlamentar e ele continua como líder dos Democratas. Underwood, que ficara de telefonar para Claire, sua esposa, assim que conversasse com o presidente e lhe fosse comunicado que seria o novo *Secretary of State*, perambula revoltado e desorientado pelas ruas de Washington até ser envolvido pela noite, sugerindo uma simbiose entre a escuridão e seu estado de espírito. Ao chegar em casa, é repreendido pela esposa por não ter telefonado e, ao saber a causa, instigado a rebelar-se contra a decisão do presidente. Nessa cena vemos ajustes, recontextualização e atualização da tragédia *Macbeth*, de Shakespeare, escrita entre 1603 e 1604, que apresenta o general Macbeth, que, voltando ao seu castelo depois de batalhas vencidas, é recebido por Lady Macbeth. A ideia incutida em sua mente pelas bruxas – de que seria rei da Escócia – faz com que baile em sua mente o desejo de assassinar o rei, ideia esta que é acolhida e incentivada por sua esposa.

Os protagonistas demonstram um desejo implacável pelo poder. Tanto Urquhart como Underwood não titubeiam em cometer assassinato, se o crime os livrar de “contratempos” ou os levar mais próximos ao poder. Os primeiros a serem assassinados são Roger O’Neill (BBC) e Peter Russo, um parlamentar democrata norte-americano (Netflix), ambos corruptos e viciados em cocaína. Ao descobrir o envolvimento de seu amante no assassinato do diretor de publicidade e do

parlamentar, as jornalistas, Mattie Storin na trilogia e na série da BBC e Zoe Barnes, na série da Netflix, são assassinadas pelos protagonistas, com conhecimento ou aval das esposas. Temos aqui uma releitura de *Macbeth* e de *Ricardo III* e do instinto assassino de seus protagonistas. *Macbeth* trata do regicídio do rei da Escócia, pelo até então valoroso general Macbeth. Em *Macbeth*, a vontade de tornar-se rei surge ao escutar o vaticínio das bruxas que o saúdam como Duque de Cawdor, Duque de Glamis e futuro rei da Escócia. O desejo de chegar rapidamente ao topo do poder induz Macbeth, com a ajuda da esposa, a assassinar o rei Duncan, enquanto ele se hospeda no castelo do general. Ao assassinato do rei segue-se uma série de assassinatos, determinados por Macbeth, para manter-se no poder. A tragédia *Ricardo III*, escrita entre 1592 e 1593 e ambientada na Inglaterra, trata da ambição e ascensão maquiavélica do protagonista e de seu curto reinado. Com Ricardo III, o desejo de tornar-se rei faz com que destrua todos os membros da sua família que teriam direito à ascensão ao trono antes dele e a propor casamento (depois de ter eliminado a primeira esposa Lady Anne) a uma das sobrinhas, filha do irmão e rei que o antecedeu, para “legitimar” sua conquista.

Os protagonistas da trilogia e das séries são ardilosos, movidos por ambição, crueldade, vilania e inveja. Quando outro político é escolhido para fazer parte do gabinete (BBC) e como *Secretary of State* (Netflix), inicia-se a trajetória criminosa dos protagonistas, que detêm informações privilegiadas sobre seus colegas ou armam e gravam situações e diálogos comprometedores, de envolvimento com drogas, prostituição, corrupção e traição, para chantageá-los no presente ou no futuro e tirá-los do caminho de sua escalada ao poder. Ricardo III, cego pela ambição de chegar ao trono da Inglaterra, não hesita em mandar matar irmãos e sobrinhos, estes ainda crianças. Macbeth, ao ver as primeiras predições das bruxas se realizarem, é movido pela devastadora ambição de ver a última predição, tornar-se rei da Escócia, se concretizar. Portanto, mesmo antes de hospedar Duncan, o então rei da Escócia, em seu castelo, planeja, juntamente com a esposa, o assassinato do soberano. Depois, já coroado rei, acreditando também na predição das bruxas que os próximos reis da Escócia seriam da linhagem de Banquo, seu companheiro de batalha, contrata assassinos para matar Banquo e seu filho durante um passeio a cavalo. Banquo é morto, mas seu filho escapa. Quando Macbeth não consegue destruir os líderes da rebelião que almejam derrotá-lo, determina o extermínio de suas famílias e empregados. A vida de Macbeth, a princípio guerreiro de grande valor, depois do encontro com as bruxas, é marcada por um rastro de sangue até sua morte. Já na peça *Otelo*, o mouro de Veneza é manipulado por Iago que, revoltado por não ter sido promovido a tenente, vingasse ao inventar que a esposa do general está envolvida com Cássio, que tinha sido escolhido em seu lugar. Otelo é um general valoroso, sensato e justo, portanto tem um papel semelhante ao do primeiro-ministro fictício do Reino Unido, deposto pelas maquinações de Urquart (na trilogia e na série da BBC), e ao do presidente, também fictício, dos Estados Unidos. No entanto, Otelo é ingênuo a ponto de se deixar levar pelas insinuações do alferes, de ver “provas da infidelidade da esposa” onde elas não existem, de ficar “cego de ciúme” e convencido de que,

como as mulheres de Veneza eram levianas, Desdêmona também o seria, além do fato de que, assim como habilmente enganou o pai, com a mesma facilidade enganaria o marido. Os primeiros-ministros e o presidente dos Estados Unidos, assim como Otelo, passam a ser marionetes nas mãos de subalternos que querem se vingar e/ou almejam o poder.

Os protagonistas da trilogia e das séries têm grande poder de dissimulação e manipulação – segundo eles, é necessário ter um “peão”, para os serviços “sujos” e a mídia para vazamentos de informação sigilosa, revelação de segredos degradantes dos parlamentares e manipulação de resultados de pesquisa de opinião, mudando assim o rumo da política. Geralmente os políticos escolhidos são viciados e, ao cooptá-los, os protagonistas os salvam de acusações que poderiam vir a comprometê-los. Fazem com que homens “fracos”, com dependência química e histórico de corrupção e relacionamento com prostitutas, sirvam a seus propósitos espúrios e, ao se tornarem uma ameaça, fazem uma “queima de arquivo”.

Barbara Heliodora, na “Introdução” da publicação *Ricardo III* pela Saraiva (2013), escreve que

Usando a experiência das moralidades, no sentido das confrontações radicais entre bem e mal, Shakespeare nelas se inspira, aproveitando vários aspectos de um de seus personagens mais tradicionais, Vício da Dissimulação, cujos humor e alegria ao fazer o mal aparecem em Ricardo sem que haja qualquer referência a isso nas biografias que lhe serviram de fonte. [...]

Revelando diretamente à plateia seus planos em relação à coroa, Ricardo pode, então, exhibir seus extraordinários dotes de ator (de Vício da Dissimulação), interpretando o papel de tímido, injustiçado, simplório, rejeitado etc. perante os que o rodeiam. É crucial para o bom funcionamento da peça que ele *não* se comporte como vilão na frente daqueles que com ele participam da ação. (p. 8)

Em outras palavras, a quebra da quarta parede, ou seja, as informações que os outros personagens desconhecem e que são passadas para os espectadores pelo “vilão” nos apartes ou nos solilóquios, quer em *Ricardo III* ou *Otelo* (com a personagem Iago), recriadas nas duas séries, além de nos aproximar dos vilões, torna-nos também cúmplices em suas maquinações e crimes. No início das séries, além desses objetivos dos apartes, os protagonistas, Urquhart e Underwood, levam-nos pela mão para contextualizar o momento e apresentar os personagens; descrever outros parlamentares com expressões desairosas e revelar planos maquiavélicos de forma irônica e jocosa, banalizando muitas vezes atitudes antiéticas e criminosas e, assim, nos manipulando como manipulam seus líderes.

Urquhart entra na sede do Parlamento e sobe as escadas conversando com os espectadores, dias antes da vitória do primeiro-ministro do partido Conservador, Henry Collingridge. Ao passar por seus companheiros, vai descrevendo aqueles que terão mais importância na diegese. Underwood está na festa da vitória do presidente eleito do partido Democrata do qual é líder e, assim como Urquhart,

introduz o espectador a seus colegas e à situação política em Washington. O plano de vingança não é, obviamente, conhecido pelo primeiro-ministro/ presidente ou colegas dos protagonistas. Nós, no entanto, temos essa informação privilegiada. Há um ajuste nesta parte, pois, como mencionamos anteriormente, na série da BBC, essa revelação de vingança dá-se através de um aparte, quando Urquhart, sozinho, sentado à mesa do seu gabinete revela que as coisas não vão ficar como estão. Na série da Netflix, o desejo de vingança nasce quando Claire instiga o marido a vingar-se do presidente. Como vemos, desde o início da série, relembrando a similaridade entre Claire e Lady Macbeth, ela se projeta como uma personagem forte, determinada, inabalável. Resumindo, é por meio dos apartes, técnica bastante utilizada em *Otelo* e *Ricardo III*, que conhecemos a verdadeira natureza de Urquhart e Underwood. Os apartes e solilóquios de Ricardo e de Iago também nos revelam o “vício/arte da dissimulação” e, principalmente com Iago, o poder de manipulação e o planejamento meticuloso de sua vingança.

Em *Ricardo III*, o caráter dissimulado do protagonista não é uma informação privilegiada dos espectadores. Essa característica já é conhecida por algumas das personagens, principalmente pelas mulheres da corte. “Sangrento és, sangrento será o teu fim”, havia vaticinado a mãe de Ricardo. Além da ideia fixa de matar aqueles que estão no caminho de sua escalada ao trono da Inglaterra, há poucos momentos em que ele arquiteta outros planos, como, por exemplo, quando ele conquista Lady Anne e casa-se com ela e, tempos depois, solicita que espalhem a notícia de que ela está muito doente, para que sua morte não seja apenas outra surpresa com a qual a corte e o povo inglês têm que se deparar. A morte de Lady Anne o deixaria livre para pedir a mão da sobrinha em casamento, legitimando sua ascensão ao trono.

Em *Otelo*, Iago, por outro lado, além de ser dissimulado, arquiteta um plano ardiloso e sutil para incutir em Otelo um ciúme avassalador de sua esposa Desdêmona. Dos personagens shakespearianos mencionados neste trabalho, Iago é quem tem o maior poder de articulação e manipulação. Ele é habilidoso nas ações, na fala, na expressão corporal e facial. No início de sua insinuação a Otelo de que Desdêmona é infiel, ele “finge relutar” em dizer o que pensa, repete as perguntas feitas por Otelo numa pretensa tentativa de evitar falar sobre o problema, e franze a testa para indicar uma possível preocupação.

Iago: Nobre senhor...

Otelo: o que me diz Iago?

Iago: durante sua corte, soube Cassio

Do seu amor?

Otelo: Desde o início... Mas por que a pergunta?

Iago: só para satisfazer um pensamento.

Sem mais mal.

Otelo: Mas no que pensou Iago?

Iago: Eu não julgava que a conhecesse

Otelo: Serviu-nos de correio muitas vezes.

Iago: É mesmo

Otelo: É mesmo? É mesmo: mas o que vê nisso.

Ele não é honesto?
Iago: Honesto, senhor?
Otelô: Honesto? Sim, honesto.
Iago: Senhor, no que eu saiba.
Otelô: O que está pensando?
Iago: Pensando, senhor?
Otelô: Pensando, senhor? Por Deus, faz de eco,
Como se ele pensasse em algum monstro,
Feio demais pra vista: o que é que pensa?
Ouvi, há pouco, que não gosta disso,
Quando Cássio saiu; do quê não gosta?
E quando disse que sabia tudo,
Durante minha corte, disse “É mesmo?”
Franzindo nesse instante a sua testa
Como tentando trancar em seu cérebro
Alguma ideia horrível: se me ama
Diga o que pensa. (Ato 3, Cena 3)

Iago tem um senso apurado para as fraquezas de suas vítimas. Ele sabe que é mais eficaz insinuar algo a Otelô do que levá-lo à ira, sendo direto em sua fala. Ao invés de verbalizar sua calúnia, ele fala da leviandade das mulheres de Veneza e da facilidade com que Desdêmona enganara ao seu pai.

Iago: [...] Olhe bem a sua esposa com Cassio;
Com um olhar sem ciúme ou segurança.
Não quero vê-lo, nobre e generoso,
Ser por isso abusado; fique alerta:
Conheço os hábitos da nossa pátria;
Em Veneza elas deixam ver coisas
Que não ousam mostrar a seus maridos:
O feito só não pode ser sabido.
Otelô: O que me diz?
Iago: Ela enganou o pai para casar-se,
E ao parecer temer o seu aspecto,
Ela o amava.
Otelô: Amava, sim.
Iago: E então...
Se tão jovem podia fingir tanto,
Cegando o pai a ponto de ele crer
Que houvesse bruxaria: mas me culpo
E só imploro pelo seu perdão,
Por tanto amá-lo. (Ato3, Cena 3)

Iago desempenha um variado número de papéis de forma convincente: com Otelô ele transita de empregado leal a amigo honesto e solidário; com Desdêmona é simpático e afável; com Cássio é informal e amigável; com Rodrigo ele pode revelar um pouco mais de sua vil personalidade, mas só sabemos quem ele realmente é pelos seus solilóquios e apartes. Nesse sentido, a caracterização dos dois vilões das séries faz alusão constante a personagens de Shakespeare e não apresenta nada de novo sobre a natureza humana, nada além do que o dramaturgo já havia revelado em suas peças na época em que viveu e escreveu.

Urquhart e Underwood, assim como Iago, provocam e administram uma série de desastres na vida de outros personagens, seus colegas e supostos amigos; arquitetam sua vingança e a queda de seus superiores ou desafetos passo a passo; desempenham vários papéis, dependendo do momento e da pessoa com quem estão conversando; têm uma percepção apurada a respeito das fraquezas de suas vítimas. Sabem que meias palavras e insinuações são mais poderosas e destrutivas do que acusações declaradas e abertas.

Considerações Finais

House of Cards (trilogia e séries) compreendem, *grosso modo*, dois ou mais textos em interação (intertextualidade entre as peças de Shakespeare e a trilogia de Michael Dobbs); duas ou mais mídias em interação (intermedialidade entre a trilogia de Dobbs, a série da BBC e a maxissérie da Netflix) e duas ou mais culturas em interação (interculturalidade entre a Inglaterra dos séculos XVI e XVII e a Inglaterra do século XX; entre a Inglaterra do século XVI, XVII e XX e os Estados Unidos do século XXI). Na Inglaterra de Shakespeare imperava a Monarquia Absolutista, na qual o rei é o Chefe de Estado e o Chefe do Governo. Na Inglaterra de Dobbs, a Monarquia Parlamentarista tem a rainha como Chefe de Estado e o primeiro-ministro como Chefe de Governo e, nos Estados Unidos, o regime é Republicano Presidencialista, no qual o presidente, eleito indiretamente pelo povo, detém o poder. Portanto, como dissemos no início do trabalho, ajustes, atualizações, recontextualizações são necessários para a recriação e recepção das séries.

Enfim, tanto a trilogia de Dobbs, assim como as duas séries, celebram a arte de Shakespeare: os romances políticos de Dobbs atualizam os temas do dramaturgo inglês, recontextualizando as paixões humanas nas esferas políticas da Inglaterra no século XX. A série da BBC adapta esses romances e insere técnicas utilizadas pelo dramaturgo, como apartes e solilóquios, para adentrar não apenas a natureza dos protagonistas, mas para também cativar o espectador que detém informação privilegiada e se torna cúmplice nas tramas, corrupção e vilania de líderes políticos. A maxissérie da Netflix também recorre a essas técnicas, mas estende sobremaneira a duração da narrativa (65 episódios), recontextualizando-a em outro século (XXI), outro país (Estados Unidos da América) e outro regime político (Republicano Presidencialista).

Digno de nota, antes do fechamento deste artigo, é o comportamento do primeiro-ministro da Inglaterra e do presidente dos Estados Unidos que são manipulados pelos protagonistas, afastam-se do cargo e não concorrem à reeleição. Apesar de serem ingênuos como Otelo e facilmente enredados pelas maranhas sutis e silenciosas daqueles que planejam se vingar, são personagens ponderados, lúcidos, comprometidos com o desenvolvimento e progresso do país e com o seu povo. Tanto o primeiro-ministro Collingridge e o rei na trilogia de Dobbs, como os líderes nas produções dirigidas por Paul Seed (BBC) e James Foley (Netflix), representam com dignidade e consciência a vontade pública

de acertar, de fazer o melhor pelo povo de seu país. O maior problema desses líderes é a confiança depositada em políticos inescrupulosos e corruptos que os cercam. Acompanha essa construção positiva dos líderes da nação uma apologia a Elizabeth I (rainha da Inglaterra de 1558 a 1603), nos tempos de Shakespeare; a Elizabeth II (rainha da Inglaterra de 1953 até a atualidade), nos tempos de Dobbs e Seed, e a Barack Hussein Obama II (presidente dos Estados Unidos de 2009 a 2017), no século XXI.

Notas

1. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2015/03/cinco-motivos-para-voce-ter-mais-medo-de-eduardo-cunha-do-que-de-frank-underwood-4723110.html>. Acesso em: 17 maio 2017.
2. Disponível em: [tweeter@houseofcards](https://twitter.com/houseofcards). Acesso em: 17 maio 2017.
3. A série da BBC (1990) coincide com a saída da primeira-ministra Margaret Thatcher do poder (1979-1990) e, durante a série da Netflix (2013-2018), Barack Hussein Obama II era presidente dos Estados Unidos (2009-2017). A disputa entre os candidatos à presidência dos Estados Unidos – Hillary Clinton e Donald Trump – já é anunciada no final da série.
4. Nenhum desses tipos de celebração implica, necessariamente, a recriação de um texto em mídia diferente, mas nosso foco reside na recriação de um texto-fonte em outra linguagem midiática.
5. Comentários incluídos na quarta capa do primeiro romance.
6. Comentários incluídos na quarta capa do segundo romance.
7. Neste último volume, o narrador faz várias referências à peça *Júlio César* (1599), de Shakespeare, mas uma análise dessa aproximação ficará para outro trabalho sobre o terceiro romance da trilogia e as séries.
8. Comentários incluídos na quarta capa do terceiro romance.

Referências

- CARMO, C. Ratazana gigante capturada nos arredores de Londres. *Correio da Manhã*. Disponível em: http://www.cmjornal.xl.pt/insolitos/detalhe/ratazana_gigante_capturada_nos_arredores_de_londres.html. Acesso em: 09 mar. 2017.
- DOBBS, M. *House of Cards*. Tradução de Luis Reyes Gil. São Paulo: Benvirá, 2014.
- _____. *House of Cards – xeque-mate*. Tradução de Carlos Haag. São Paulo: Benvirá, 2016.
- _____. *House of Cards – o ultimo ato*. Tradução de Carlos Haag. São Paulo: Benvirá, 2016.
- HELIODORA, B. Introdução. *Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. (Saraiva de bolso)
- _____. Introdução. *Ricardo III*. Tradução de Barbara Heliodora e Ana Amélia de Queiroz C. de Mendonça. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. (Saraiva de bolso)
- GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Cibele Braga, Erika Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Arruda e Miriam Vieira. Edições Viva-Voz. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Letras, 2010.

- GAUCHAZH, Porto Alegre. Cinco motivos para você ter mais medo de Eduardo Cunha do que de Frank Underwood. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2015/03/cinco-motivos-para-voce-ter-mais-medo-de-eduardo-cunha-do-que-de-frank-underwood-4723110.html>. Acesso em: 17 maio 2017.
- HOUSE OF CARDS. Official site. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/70178217>. Acesso em: 06 mar. 2017.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011.
- KENSKI, R. Rato, o pior amigo do homem. *Superinteressante*. São Paulo: Abril Cultural. 31/05/2002. Disponível em: <http://super.abril.com.br/ciencia/rato-o-pior-amigo-do-homem>. Acesso em: 09 mar. 2017.
- LEITCH, Thomas. Between Adaptation and Allusion. In: *Film Adaptations and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007. p. 93-126.
- MARTHE, M. O poder vicia. Revista *Veja*. Editora Abril, edição 2532 / ano 50 / n. 22 (31 de maio de 2017), p. 104-107.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Tradução sob direção de J. Guinburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ROCHA, S. A. *Coluna Augusto Nunes*. 07/07/2013. Disponível em <http://veja.abril.com.br/blog/augusto-nunes/feira-livre/imagens-em-movimento-time-lapse-uma-camera-lenta-as-avessas/>. Acesso em: 14 mar. 2017.
- SAINT-GELAIS, R. *Fiction Transfuge*. Paris: Seuil, 2011.
- SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2007. (Coleção L&PM Pocket)
- _____. *Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. (Saraiva de bolso)
- _____. *Ricardo III*. Tradução de Barbara Heliodora e Ana Amélia de Queiroz C. de Mendonça. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. (Saraiva de bolso)
- STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. São Paulo: Papyrus, 2003.
- _____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*. Florianópolis, n. 51, p. 019-053, jul./dez., 2006.
- TWITTER@HOUSEOFCARDS. Tá difícil competir. Disponível em: <http://twitter.com/houseofcards>. Acesso em: 17 maio 2017.
- TWITTER@HOUSEOFCARDS. Twitter oficial de House of Cards brinca com crise política do Brasil. Disponível em: <http://www.infomoney.com.br/negocios/como-vender-mais/noticia/6475319/twitter-oficial-house-cards-brinca-com-crise-politica-brasil>. Acesso em: 29 maio 2017.

Recebido em: 25/05/2018

Aceito em: 08/07/2018