

# A FICÇÃO SERIADA NEOPOLICIAL DAS MAJORS NA AMÉRICA LATINA

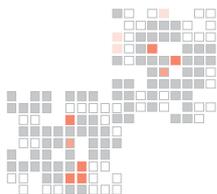
LA FICCIÓN EM SERIE NEOPOLICIAL DE *LAS MAJORS* EM AMÉRICA LATINA

*THE NEOPOLICIAL FICTIONAL SERIES OF THE MAJORS IN LATIN AMERICA*

## Luiza Lusvarghi

■ Possui Graduação em Letras (Português-Inglês) pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de São Bernardo do Campo FASB (1977), em Comunicação Social (Jornalismo) pela PUC de São Paulo (1986), mestrado em Ciências da Comunicação pela ECA-USP (2002), sobre MTV e Globalização, doutorado pela ECA-USP (2007), sobre Produção Audiovisual Brasileira e Globalização, e Pós-Doutorado pela UFPE, sobre audiovisual e estratégias das corporações de mídia no Nordeste. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Estudo dos Meios e da Produção Midiática, atuando principalmente nos seguintes temas: Gêneros Audiovisuais, Gêneros Jornalísticos, Ficção Seriada.

■ E-mail: [lumecom@uol.com.br](mailto:lumecom@uol.com.br)



## RESUMO

A partir de 2000, na virada do milênio, surgem novos formatos na televisão aberta e, sobretudo, a cabo, resultantes de parcerias entre as *majors* e produtoras locais na América Latina, com destaque para México, Argentina, Brasil, Chile e Colômbia. Essa produção, em que se destacam as séries do gênero policial e de ação, pouco a pouco se coloca em contrapartida à tradicional telenovela, e é liderada por Fox e HBO. O objetivo deste artigo é mapear essas novas estratégias midiáticas (Canclini, 2008) e compreender a contribuição dessa produção ao imaginário televisivo local, enquanto categoria social, e suas relações com a tradição do gênero (Mittell, 2004; Naremore, 2008; Krutnik, 2010).

**PALAVRAS-CHAVE:** SERIADO POLICIAL; FICÇÃO SERIADA; GÊNEROS TELEVISUAIS; NARRATIVAS TRANSCULTURAIS

## RESUMEN

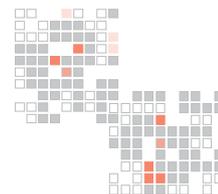
A partir de 2000, en la entrada del milenio, surgen nuevos formatos en la televisión abierta y, sobre todo, a cabo, resultantes de alianzas entre las *majors* y productoras locales en América Latina, con destaque para México, Argentina, Brasil, Chile y Colombia. Esa producción, en que se destacan las series del género policial y de acción, poco a poco se coloca en contrapartida a la tradicional telenovela, y la lidera Fox y HBO. El objetivo de este artículo es mapear esas nuevas estrategias mediáticas (Canclini, 2008) ) y comprender la contribución de esa producción al imaginario televisivo local, como categoría social, y sus relaciones con la tradición del género (Mittell, 2004; Naremore, 2008; Krutnik, 2010).

**PALABRAS CLAVE:** SERIADO POLICIACO; FICCIÓN SERIADA; GÊNEROS TELEVISUALES; NARRATIVAS TRANSCULTURALES.

## ABSTRACT

Since 2000, at the turn of the millennium, new formats have emerged on broadcast television, especially cable, resulting from partnerships between major and local producers in Latin America, particularly Mexico, Argentina, Brazil, Chile and Colombia. These types of productions, led by Fox and HBO, which highlight police and action series, little by little start to challenge the place held by traditional soap operas. The purpose of this paper is to map these new media strategies (Canclini, 2008) and understand the contribution of these productions to the constructs of local television, as a social category, and their relations with the tradition of the genre (Mittell, 2004; Naremore, 2008; Krutnik, 2010).

**KEYWORDS:** POLICE SERIES; SERIALIZED FICTION; TELEVISUAL GENRES; TRANSCULTURAL NARRATIVES.

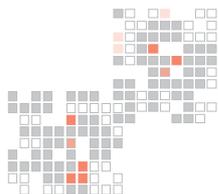


## 1. Introdução

O presente artigo analisa o surgimento de séries de TV do gênero policial e de ação na produção latino-americana, com ênfase para as produções resultantes de parcerias entre as *majors* e produtoras locais, notadamente a HBO e a FOX. O objetivo é relacionar essa produção com a indústria do audiovisual. Essas considerações integram o estudo “A Ficção Neopolicial e suas Relações de Gênero no Audiovisual – Brasil e América Latina”. A classificação crítica social ou ainda *world cinema*, comum para se referir às produções que abordem conflitos entre a lei e a ordem no continente, aos poucos vai sendo substituída pela própria crítica especializada pelos termos policial ou *thriller* de ação. Parte desta crítica vê nestas produções uma tendência à “americanização”,

expressão citada algumas vezes de forma pejorativa, numa alusão à relação entre essas obras e a literatura do gênero, mas também aos formatos consagrados pelo cinema e televisão mundiais, sobretudo a partir dos modelos hollywoodianos (Castro, 2011). Existe, contudo, outra corrente forte que prefere utilizar o termo neopolicial, ou ainda negro (de *noir*) para distinguir justamente a produção latino-americana de ação e policial mais recente do modelo hollywoodiano. A categoria surge inicialmente associada à literatura de autores como Patrícia Melo, Eduardo Saccheri, Rubem Fonseca, Ramón Díaz Eterovic, Ricardo Piglia, Paco Ignacio Taibo II, mas acaba se estendendo a obras audiovisuais, uma vez que parte dessa produção vem sendo adaptada para o cinema e a televisão.

Autor e País	Livro	Cinema e Televisão	Personagens Protagonistas
Rubem Fonseca, (Brasil)	<i>A Grande Arte</i> , 1983; <i>Romance Negro e outras histórias</i> , 1992 (ficção)	<i>A Grande Arte</i> (Walter Salles, 1991) e <i>Mandrake</i> (HBO, 2005-2012)	Peter Mandrake
Ramón Díaz Eterovic (Chile)	<i>La Ciudad esta triste</i> (2000) y <i>Serie Heredia</i> (Ficção)	<i>Heredia Y Asociados</i> (TVN)	Detetive Heredia
Patrícia Melo (Brasil)	<i>O Matador</i> , 1995 (ficção)	<i>O Homem do Ano</i> (José Henrique Fonseca, 2003)	Maiqué
Ricardo Piglia (Argentina)	<i>Plata Quemada</i> , 1997 (ficção)	<i>Plata Quemada</i> (Marcelo Piñeyro, 2000)	Los Melissos (Gêmeos) Dorda e Brignone
Marcílio de Moraes (Brasil)	<i>O Crime da Gávea</i> , 2003 (ficção)	<i>O Crime da Gávea</i> (Andre Warwar, 2012)	Detetive Afrânio Paulo
Eduardo Alfredo Sacheri (Argentina)	<i>La pregunta de sus ojos</i> , 2005 (ficção)	<i>El secreto de sus ojos</i> (José Campanella, 2010)	Benjamín Espósito
André Batista, Rodrigo Pimentel e Luiz Eduardo Soares (Brasil)	<i>A Elite da Tropa 1</i> , 2006, e 2, 2011 (não-ficção)	<i>Tropa de Elite 1</i> (2007) e 2 (2011)	Capitão Nascimento
Paulo Lins (Brasil)	<i>Cidade de Deus</i> , 1997 (ficção)	<i>Cidade dos Homens</i>	Buscapé, Zé Pequeno, Acerola e Laranjinha
Paco Ignacio Taibo II (México)	<i>Días de Combate</i> , 1976 (ficção)	<i>Días de Combate</i> (Alfredo Gurrola, 1982; Carlos Garcia Agraz, 1994)	Hector Belascoarán Shayne



## No caso específico da televisão, algumas características parecem ser comuns a essa produção audiovisual.

São esses autores que vão garantir dando ao gênero na literatura contemporânea latino-americana um reconhecimento literário do qual ele não desfrutava em passado recente. No Brasil, uma característica importante dessas obras acaba por lhe conferir outra perspectiva: as narrativas ficcionais e audiovisuais de maior êxito surgem amparadas por pesquisas de cunho científico e jornalístico, o que confere às narrativas um caráter mais verossímil, e de credibilidade. Este foi o caso da obra literária de ficção *Cidade de Deus*, adaptada para o cinema e para a televisão, e dos dois livros-reportagem *A Elite da Tropa*, escritos por André Batista e Rodrigo Pimentel (ex-policiais do BOPE, o Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar<sup>1</sup>) e pelo antropólogo Luiz Eduardo Soares, e que embasaram as duas sequências de *Tropa de Elite*<sup>2</sup> dirigidas por José Padilha.

No caso específico da televisão, algumas características parecem ser comuns a essa produção audiovisual. Nelas, o investigador solitário vai sendo substituído pela presença da corporação, que vai deixando de ser apenas um braço armado de governos ditatoriais. No caso de *9 MM São Paulo* (Fox Latin America, 2008-2011, Michael Hummel), a trama se desenvolve em torno da Delegacia de Homicídios, escolhida por ser justamente a menos glamourosa das carreiras dentro da polícia da cidade. A seleção de personagens e histórias se fez em cima de pesquisas e da experiência profissional de um dos produtores, o jornalista Carlos Amorim, autor do livro *CV PCC*

- *A Irmandade do Crime* (2003)<sup>3</sup>. No caso da Argentina, por exemplo, a inspiração literária parece ser mais forte, mas *Epitáfios*, roteiro ficcional assinado pelos irmãos Walter e Marcelo Slavich<sup>4</sup>, da Pol-ka Produções, também incorpora a instituição – o protagonista Renzo (Julio Chavez) é policial, assim como seu pai. E, se o olhar do *noir* é sempre um olhar sobre o passado (Naremore, 2008), nada mais adequado que a trama da segunda temporada, centrada num *serial killer*<sup>5</sup> que reproduz crimes antigos, a partir de fotografias da cena original, e de suas memórias. Já *Prófugos* (HBO, 2011-2012), aparentemente, tem por protagonistas quatro fugitivos da justiça. Na medida em que a série se desenvolve, vamos descobrir que existe um policial infiltrado no grupo. A corporação, por outro lado, abriga policiais corruptos, envolvidos com o narcotráfico.

Por este motivo, sem ignorar as classificações do gênero propostas para este modelo, em geral associadas com o cinema hollywoodiano (Neale, 2002)<sup>6</sup>, vamos estabelecer um paralelo com os conceitos elaborados por Jason Mittell (2004) sobre o surgimento do gênero na TV dos Estados Unidos, a partir do rádio, com os *cop shows*. Mittell defende o estudo do gênero na televisão como uma categoria social, a partir da perspectiva dos estudos de recepção, que deve levar em

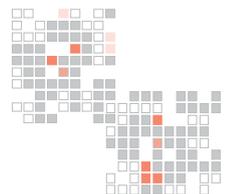
1 Responsáveis pela invasão ao Complexo do Alemão, em 2010, quando os policiais foram recebidos pelas crianças ao som da música.  
2 O nome do filme deriva da música, que já existia, do conjunto metal-punk Tihuana, que contribuiu para conquistar a audiência jovem do filme.

3 O roteiro não se baseou apenas nas obras de Amorim, mas em pesquisas voltadas diretamente para o tema da série.

4 A dupla assina o roteiro de “*Señor Avila*”, a nova série da HBO latina, que vem sendo gravada no México, sobre um assassino de aluguel. Sem data de estreia definida.

5 O assassino é interpretado por Leonardo Sbaraglia, um dos gêmeos de “Plata Quemada”.

6 Para Neale, o gênero policial e de ação se insere dentro da categoria “crimes contemporâneos”. O *noir*, na acepção discutida por Krutnik e Naremore, não se constituiria em gênero, por sua definição problemática e ideologizada.



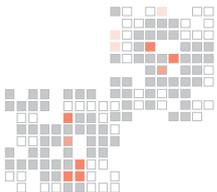
conta não apenas as classificações geralmente propostas para os gêneros na TV, originárias do cinema, mas a relação da audiência e da própria crítica com os formatos. Em seu levantamento, ele associa ainda os *cop shows* aos docudramas e ao cinema documentário da década de 1940 (Mittell, 2004).

De qualquer forma, apesar de uma origem bastante diversa, as séries latino-americanas na televisão sugerem, da mesma forma, que o formato telenovela definitivamente deixou de ser a única referência para ficção seriada televisiva latino-americana. O argentino *Epitáfios* (2004-2009, Alberto Lecchi e Jorge Nisco) o chileno “*Prófugos*” (2011-2012, Pablo Larrain) e o mexicano “*Capadocia*” (2008-2012, Epigmenio Ibarra), todos produzidos pela HBO latina, passam a integrar o imaginário latino-americano do gênero com uma produção de ficção que fala de violência, de conflitos sociais, e trata temas urbanos de forma realista e ao mesmo tempo, se espelha na tradição destes gêneros no cinema mundial e, sobretudo, no americano. O mais recente exemplo desta tendência é a série “*Prófugos*”, uma produção da HBO no Chile, produzida em parceria com a Efectores e a produtora independente Fábula, dirigida pelo cineasta Pablo Larrain, atualmente em fase de gravação da segunda temporada, que deve estreitar em 2013.

Esses seriados televisivos inovam com relação aos tradicionais melodramas característicos do formato telenovela, ainda a ficção seriada mais popular da América Latina. Assim como ocorreu com os *cop shows* americanos na década de 50, são eles que introduzem na televisão os conflitos da pós-modernidade, com personagens e ambientações mais realistas, discutindo a violência e a corrupção de forma mais contundente do que os folhetins eletrônicos, em que prevalece o melodrama. No caso das *majors*, a estratégia é interessante, colocando a disputa em um território que lhe é familiar – a dos seriados de ação e suspense.

Distintos do modelo consagrado pela TV americana, que tem como principal referência atual a franquia *Law and Order*, os policiais latino-americanos oscilam entre o bem e o mal, e por vezes se confundem com o caos que tentam ordenar. Segundo Mittell (2004), os seriados televisivos policiais americanos modernos foram produzidos desde o início com o objetivo comercial de transitarem entre TV e cinema, daí serem filmados em película, distintos dos *sitcoms*. Essa produção poderia ser identificada em duas vertentes: a dos semidocumentais, que fazem questão de se confundir com a vida real, com narrativas em primeira pessoa enfatizando o aspecto real da história narrada, e centrada na investigação e não na vida pessoal dos personagens, e que se impôs na televisão, e o estilo crítico social, dos filmes e seriados de inspiração *noir*, como *Naked City* (Cidade Nua), que usam o crime e a investigação para falar das mazelas da sociedade capitalista. O curioso é que o filme *Naked City*, feito, em 1948, por Jules Dassin, se converteria no seriado *Naked City*, dez anos depois, e iria ao ar de 1958 a 1963, mas quem ganhou a fama de cult por preservar historicamente a imagem de New York foi o filme. Para Krutnik (2010), os filmes *noir* eram *crime dramas* que representavam as mazelas da sociedade moderna e os conflitos urbanos nas telas, sobretudo pelo modelo dos *tough guys*, os protagonistas dessas produções, machões fieis ao cinismo da literatura *hard boiled* do período. As narrativas traziam usualmente um personagem masculino no papel de um detetive resolvendo um crime por meio, sobretudo, de seus talentos pessoais, de sua persistência, e de suas habilidades físicas, e não de técnicas científicas de dedução. Este detetive, por vezes um ex-policial, sempre solitário, geralmente defendia a corporação, mas para resolver o crime, ele tinha de romper de alguma forma com ela, quebrar as normas.

No caso do neopolicial latino-americano, esse dilema é praticamente inerente à trama, com



A crítica, invariavelmente, tem realçado o caráter  
hollywoodiano desses seriados, feitos efetivamente  
com um olho no mercado externo.

maior ou menor diversidade. Na franquia *9 MM São Paulo*, a policial Luiza tem de lidar com a filha drogada, que ela acaba protegendo em detrimento de seu dever, e Horácio, o policial torturador que foi do DOPS, que acaba se redimindo na segunda temporada, pois se transforma em instrumento de ascensão política de policiais e advogados corruptos. E provoca a perplexidade em seus companheiros.

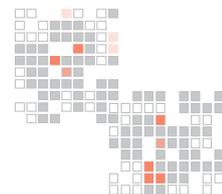
Assim como vem ocorrendo também em filmes deste mesmo período, como *Tropa de Elite 1* (2007) e 2 (2011), *O Segredo dos teus Olhos* (2010), por sua vez, esta produção estaria ancorada na tradição do cinema popular e de denúncia social de cinematografias locais do que propriamente nas categorias tradicionais de drama policial ou filmes de ação, cujo grande modelo ainda é o hollywoodiano. Desta forma, elas representam estruturas de sentimento que, a exemplo dos seriados policiais americanos dos anos 50, como *Dragnet*, tão inspiradas por legítimos anseios de uma sociedade mais democrática e menos corrupta, preocupada com a ética e os direitos humanos (Mittell, 2004).

No entanto, enquanto a crítica especializada trabalha esse registro de forma dispersa e por vezes ufanista, uma vez que na prateleira as cinematografias não anglófonas são arquivadas como gêneros à parte; na prática, filmes e seriados ganham o adjetivo de policiais. A categoria “crimes contemporâneos”, utilizada por Neale (2004) para abrigar classificações dos gêneros policiais e de ação, pode ser o melhor clichê para unir *thrillers* de suspense, filmes de ação e detetives, e *gangster movies*, categoria em que *Cidade de Deus* já foi enquadrado (Shaw In Vieira, 2005) como estratégia de lançamento no exterior, ao lado de

*Gangues de Nova York* de Martin Scorsese. É na televisão, contudo, que o gênero vai encontrar mais respaldo e se consolidar. A crítica, invariavelmente, tem realçado o caráter hollywoodiano desses seriados, feitos efetivamente com um olho no mercado externo, pelas produtoras locais, mas com uma intervenção que visa ampliar a competitividade das *majors* de uma forma muito mais contundente do que no cinema.

A argentina *Epitáfios*, a mais elogiada dessas produções, que teve uma primeira temporada em 2004, e outra em 2009, fala um castelhano isento de sotaque portenho, o que, sem dúvida, aliado à presença da argentina Cecília Roth, presença cativa em diversos filmes de Almodóvar, garantiu um passaporte europeu para a produção. A série se tornou cult e foi exibida no Brasil pelo SBT, entre 2008 e 2011. Cultuada como *noir*, a série introduz, como seus personagens protagonistas, os atormentados Renzo (Julio Chavez) e Marina (Cecília Roth), dupla que não necessariamente remete aos filmes *noir* da década de 1940 e 1950. Aparentemente, Renzo está longe do *tough guy* e Marina, a *femme fatale*, pertence à polícia. Assim, como ocorre com a Lisbeth Salander (Noomi Rapace) da trilogia *Millenium*, Marina possui características masculinas muito fortes, o que as transforma em algum momento numa alteridade do *tough guy*. Mas a necessidade de romper com as regras da sociedade organizada para encontrar a verdade, e a inviabilidade de restabelecer a ordem a partir das estruturas legais, as características do “*noir*” (Krutnik, 2010), estão presentes. O termo neopolicial soa mais adequado.

Esse movimento no audiovisual corresponde ao surgimento de autores de uma novela policial



*noir* ou negra, ou neopolicial latino-americano. O termo é creditado a Paco Ignacio Taibo II, o PIT, autor espanhol radicado no México (Rodríguez, 2006). O principal personagem de Taibo, Hector Belascoarán Shayne, é um detetive mexicano neto de irlandeses, apaixonado por cigarros e Coca-Cola.

É nos anos 80 que a ficção de detetives latino-americana deixa de ser uma paródia muitas vezes influenciada pela leitura de obras do gênero de origem americana, inglesa e francesa, para se converter num gênero de voz própria.

*Critics like Braham, and writers such as Paco Ignacio Taibo II and Leonardo Padura Fuentes, promote the notion of the neopoliciaico. This concept refers to the self-conscious appropriation of structures and elements from the detective genre and to how these appropriations can lead to the creation of original detective stories rather than literary parodies. The neopoliciaico focuses on political and social criticism of the State and society, organized in part around the events of 1968 in Mexico, the Cuban struggles, particularly after 1989, and the dictatorships in Latin America during the 1970s and 1980s. In the neopoliciaico the traditional central role of the detective or the criminal event is combined with an exhaustive examination of the struggles of communities and secondary characters, usually associated with marginal situations. The figure of the detective as restorer of order and executor of the law is inverted in favor of balanced questioning and exposition of all the characters or institutions involved in the crime (RODRIGUEZ, 2006).*

No entanto, as referências predominantes do gênero na televisão e no cinema ainda parecem ser a literatura e cinematografia dos gêneros mundiais, com uma prevalência das produções americanas.

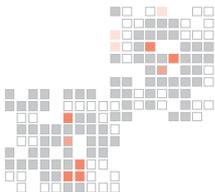
## 2. Fox e HBO Originals

Em meio a esta produção, destacam-se as recentes produções de canais como Fox e HBO, que em parceria com produtoras locais, vem realizando produções aparentemente voltadas para o mercado latino-americano.

As estratégias de ambas são, contudo, distintas. No Brasil, após a série *Mandrake*, a HBO preferiu investir em seriados que mesclam drama e costumes, como *Alice e Mulher de fases*, mas sem muito sucesso. No restante da América Latina, ela produziu obras que refletem bem o espírito neopolicial, com *Epitáfios*, *Prófugos*, *Capadócia*, e a recém-anunciada *Señor Avila*. Já a Fox optou por investir no formato policial no Brasil, privilegiando o sistema franquia, com *9 MM São Paulo* (*Calibre 9*). Ela já havia produzido na Colômbia *Tempo Final*, *Kadabra*, e *Mental*, série médica gravada na Colômbia em inglês e lançada nos EUA. No Brasil, ela chegou a investir numa co-produção com a Record, *Avassaladoras*.

A série *Prófugos* é o último lançamento desta nova safra, e foi produzida pela HBO em parceria com a Efetres e a Fábula. A série conta a história de uma família que vive do tráfico de drogas na região entre a Bolívia e o Chile. A família Ferragut é comandada por Kika (Claudia di Girólamo), uma mulher que, ao perder o marido, convence o filho mais velho, Santiago (Néstor Cantillana), um veterinário, a assumir a função do pai, tornando-se o chefe do cartel. Kika também tem uma filha, Laura (Blanca Lewin), uma advogada, com quem mantém uma relação conturbada. A contragosto, Laura mantém a função de defender e camuflar os negócios da família perante a lei. A família conta ainda com Mario Moreno (Luis Gnecco), o faz-tudo, um homem acostumado a situações violentas e que tem toda a sua família assassinada logo no início da trama, inclusive a esposa grávida.

Entre os homens que realizam o transporte da droga está Salamanca (Francisco Reyes), um



## As cenas de ação foram cuidadosamente trabalhadas com equipamentos e profissionais de referência dos filmes de ação americanos.

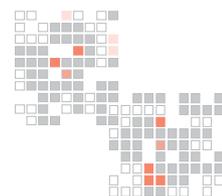
ex-revolucionário da década de 1970 que agora, diagnosticado com uma doença respiratória, precisa recorrer ao tráfico para assegurar o futuro de sua filha Irma (Camila Hirane). Tem também Álvaro Parraguez (Benjamín Vicuña), um detetive da polícia que se faz passar por traficante sob o nome de Tegui. Seu trabalho o leva a se infiltrar no meio do cartel, o que o faz tomar atitudes muitas vezes contra a lei que defende.

As decisões de Álvaro o levam a se tornar um fugitivo da polícia, deixando-o isolado, contando apenas com a ajuda de Ximena (Aline Kuppenheim), sua ex-parceira na polícia, que, ao lado de Fábian (Cesar Caillet), coloca em risco sua carreira para poder ajudá-lo sempre que ele precisa. Eles respondem às ordens do chefe de polícia local, Marcos Oliva, vivido por Marcelo Alonso, que costuma manipular a lei para conseguir realizar sua missão de capturar os traficantes, mas que vai revelar-se parte de um grande esquema de corrupção dentro da polícia.

Os Ferragut têm como inimigos os Aguilera, outra família que comanda um cartel de drogas rival, comandada por Iván (Luis Dubó), considerado um dos narcotraficantes mais poderosos e impiedosos da região. Criada por Pablo Illanes, Josefina Fernández, Mateo Iribarren e Enrique Videla, a série tem 13 episódios para a primeira temporada, e foi dirigida por Pablo Larrain (*Fuga*, *Tony Manero*, *Post Mortem*), sobre a queda do governo Allende. Larrain demonstra novamente a capacidade de criar tensões extremas de diálogos simples, mas desta vez numa narrativa que lembra o modelo de filmes americanos de ação. Os episódios, entretanto, terminam, invariavelmente, com as músicas da cantora folk experimental Camila Moreno, que produzem uma sensação de

estranhamento, como na canção *La Necesidad* que surge das maneiras mais inesperadas, como na sensacional fuga de helicóptero que encerra um dos episódios. Nada de rock ou música para estimular a adrenalina, ou ainda para anestesiar os sentidos nas cenas de violência extrema. Metuculoso, Moreno mata uma de suas vítimas com a mesma indiferença com que o médico legista de *Post Mortem* diseca seus corpos. A angústia é a sensação mais permanente.

As cenas de ação foram cuidadosamente trabalhadas com equipamentos e profissionais de referência dos filmes de ação americanos. As imagens foram feitas com câmera na mão, para dar maior mobilidade às cenas, e veracidade à trama. A luz é ambiente durante a fuga, que vai ter como cenário as paisagens desde a capital Santiago até a litorânea Valparaíso, da arborizada Iquique até o deserto do Atacama, na fronteira do salar de Uyuni, na Bolívia. Algumas participações especiais contribuem para garantir o ritmo de *thriller* de ação, que lembra filmes americanos de sucesso. Roberto W. Contreras, por exemplo, o operador de câmera, participou de filmes como *007-Casino Royale* (2006), *X-Men* (2006), *Corridal Mortal* (2008). De explosões a fugas de carro, todos os clichês do gênero estão presentes nas cenas iniciais. O *teaser* do seriado, igualmente, dá ênfase a essas características, chamando a série de “o primeiro filme de ação latino-americano da HBO”. Na medida em que a história se desenvolve, e a belíssima paisagem chilena vai invadindo a tela e a história dos fugitivos, nada é o que parecia ser. Os bandidos podem ser mais humanos do que seus algozes. O lado ético da corporação está presente, na figura de Ximena e de seu parceiro Fábian, os únicos a defender a inocência de



Parraguez, mas a corrupção impede a lei de ser cumprida. Parraguez, o policial infiltrado, vai ser o *tough guy* da vez: para fazer valer a lei, ele deve se afastar da corporação, que está infestada pelo mal, por cobiça e corrupção. Seu caminho é solitário. Assim, dentro da narrativa de ação, surge um traço que pode ser considerado mais específico do filme *noir*, categoria que Neale (2002) ignora por entender que foi criada pela crítica e é redutiva do gênero policial. Mittell (2004) concorda parcialmente com este ponto de vista. No entanto, para ele o termo pode ser muito útil para entender as diferenças entre os *cop shows* americanos originários do rádio, documentais e com uma visão maniqueísta do bem e do mal, modelo que prevaleceu desde *Dragnet* até *Law and Order*, para os filmes modernos que vão ser capazes de retratar os conflitos sociais que se revelam, sobretudo, na vida das grandes cidades.

Para Krutnik (2010), os filmes *noir* representavam as mazelas da sociedade moderna e os conflitos urbanos nas telas, sobretudo pelo modelo dos *tough thrillers*, feis ao cinismo da literatura policial daquele período. Este segmento geralmente trazia um personagem masculino no papel de um detetive resolvendo um crime através, sobretudo, de seus talentos pessoais, de sua persistência, e de suas habilidades físicas, e não de técnicas científicas de dedução. Este detetive, sempre solitário, geralmente pertencia a uma corporação policial, mas para resolver o crime, ele tinha de romper de alguma forma com ela, quebrar as normas. Esse tipo de conduta seria o cerne do *noir*. A essência do masculino nesses filmes é o cara durão, que age sempre por conta própria, pois não se pode confiar nas aparências, muito menos na verdade oficial. Para desvendar crimes, delitos, e encontrar a verdade, o sujeito durão e incorruptível terá de romper as regras, reconhecendo em si o mal, ao contrário do modelo americano que se tornou predominante em franquias como *Law and Order* (Mittell, 2004).

Do ponto de vista psicológico, o *tough guy* tem a ver com a popularização das ideias de Freud e a disseminação da psicanálise (Krutnik, 2010). E, embora os conceitos sobre a psiquê feminina de Freud deixem a desejar, sem dúvida ele foi pioneiro ao estudar a subjetividade masculina através do complexo de Édipo. A temática existencial de Édipo é a necessidade de compreender e aceitar o poder da lei, representada pela castração, ou então simplesmente encarar as devastadoras consequências e a punição (Krutnik, 2010). E este parece ser o caminho sem volta de Parraguez.

Ao longo do caminho de fuga, rumo à fronteira argentina, os fugitivos vão encontrar abrigo numa outra comunidade, que, como eles, foi excluída da sociedade democrática neoliberal: os indígenas. Ciosos de sua identidade cultural, eles constroem suas próprias leis. Sua relação com o Estado branco é clara no diálogo que um dos líderes trava com Vicente, que libera os indígenas para seguir em frente e deixá-los quando a polícia descobre o esconderijo. O líder agradece, mas deixa claro que não pretende permitir que “eles nos digam o que fazer”. Ao longo dos 13 episódios da série, isso vai ficar cada vez mais claro. O *noir* em *Prófugos*, desta forma, está longe daquilo que Naremore (2008) considera uma estética que utiliza o *noir* como comentário para lançar um outro olhar sobre uma realidade já banalizada. É mais um olhar sobre o passado que referencia o presente.

### 3. Novas estratégias

O enfraquecimento do conceito de Estado-Nação, dentro da Nova Ordem Mundial, a segmentação de mercados, a expansão dos conglomerados via franchising e internet, a partir dos anos 1990, requer produtos transnacionais e transmidiáticos que sustentem o império das grandes marcas, que funcionam como emblemas para consolidar mercados segmentados globais, e gerando conceitos como o de tribos virtuais – grupos urbanos de jovens que se identificam por meio do consumo

## Na cultura pós-moderna (Jameson, 1997), a própria cultura se tornou um produto e o mercado tornou-se seu substituto.

dessas grandes marcas. Os seriados aqui analisados correspondem a essa demanda.

O modelo de estratégia de expansão expresso pelo *thinks globally, acts locally* (pense globalmente, aja localmente), se por um lado fortaleceu a indústria cultural de entretenimento baseada no modelo americano, fez surgir em contrapartida uma produção audiovisual de contrainformação localizado sobretudo nos países periféricos – China, Irã, México, Escócia – ou ainda em moldes alternativos de produção, como o Instituto Sundance, nos EUA, presidido pelo ator e produtor Robert Redford (Lusvarghi, 2010)<sup>7</sup>. Essas iniciativas despertam as *majors* para o potencial de uma produção local e paralela que pode ser interessante do ponto de vista de novos mercados. Mas a hegemonia da distribuição e da exibição, na era dos multiplexes, permanece atrelada aos grandes grupos de mídia, na televisão e no cinema, como bem observa Canclini (2006). Não por acaso boa parte dos processos de retomada da produção audiovisual do continente, caso dos movimentos batizados pela mídia de “Retomada” e *Buena Onda*<sup>8</sup>, ocorreu sob a batuta dos grandes grupos

7 O Instituto Sundance estabeleceu parcerias com a Rio Filme para laboratórios de roteiros no Brasil – de onde saiu inclusive o roteiro de *Cidade de Deus* (2002) e *O Invasor* (2002), por exemplo – e da participação das distribuidoras Warner, Sony e Fox na comercialização, distribuição dos filmes nacionais, somado à saturação das grandes produções no mercado internacional, parece deixar entrever uma possibilidade de que o capital estrangeiro estaria disposto a investir no produto nacional, o que de fato vai ocorrer em algumas produções, mas não da forma esperada.

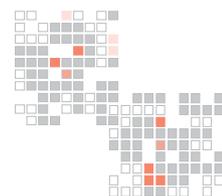
8 Na verdade, o termo *Buena Onda* é mais aceito na mídia do que pelos críticos e pesquisadores, uma vez que acabou por homogeneizar movimentos e cinematografias de distintas nacionalidades e perspectivas no continente neste período. Da mesma forma, o termo Retomada para designar a produção cinematográfica no Brasil, após a década de 1990, deixou de ser uma unanimidade.

– sem eles, essa produção não ultrapassaria as fronteiras do continente.

Desta forma, surgem parcerias entre as *majors* e as produtoras locais, como uma forma de diversificar a produção, mas também de interferir nesses mercados locais de forma mais direta. O crescimento das indicações de produções estrangeiras, e latinas, no Oscar em categorias principais é outra interface deste movimento.

O grande momento desta tendência se dá a partir da fusão da AOL-Time Warner, em 2000, assinalando uma nova era dentro da indústria do audiovisual, que de qualquer forma corresponde a um período de distensão política, e de abertura econômica ao capital internacional em todo o continente latino-americano, com leis e projetos de incentivo a coproduções (Lusvarghi, 2010).

Na cultura pós-moderna (Jameson, 1997), a própria cultura se tornou um produto e o mercado tornou-se seu substituto. O modernismo era, ainda que minimamente tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de fazê-la se auto-transcender. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo. Seu sintoma principal seria a perda da historicidade. Não se trata, portanto de uma nova cultura, que só poderia surgir com um novo sistema social, mas de um “deslocamento”. Para Jameson (1996), em termos de método, pós-modernismo não é, portanto, a descrição de um estilo, que se pode escolher entre outros, mas uma hipótese de periodização, ou seja, é uma concepção histórica. Exemplos podem ser encontrados na noção de pasticho ou simulacro da historicidade, presentes em romances e filmes de ficção científica, por exemplo, ou ainda em produções do assim chamado filme B hollywoodiano, em



filmes emblemáticos como *Veludo Azul*, de David Lynch. Essa estereotipia do passado ele traduziu como uma nostalgia do presente.

*A historicidade, de fato, nem é uma representação do passado, nem uma representação do futuro (ainda que suas várias formas utilizem tais representações): ela pode ser definida, antes de mais nada, como uma percepção do presente como história, isto é, como uma relação com o presente que o desfamiliariza e nos permite aquela distância da imediaticidade que pode ser caracterizada, finalmente, como uma perspectiva histórica* (JAMESON, 1997, p. 290).

Em outras palavras, a identificação do sujeito com os modos de vida coletivos - as visões de mundo - é mediada pelo mercado, e no caso da identidade cultural, é preciso levar em conta que a própria cultura, dentro desta concepção, se tornou mercadoria (Lusvarghi, 2010). Portanto, é necessário criar uma identidade cultural para o mercado. Os protagonistas das sagas de *Prófugos*, *Epitáfios*, *9 MM São Paulo* representam identidades locais mediadas por padrões narrativos internacionais. Sua absorção pelo mercado internacional é facilitada por essa via, caso de *Cidade de Deus* em seu lançamento, ao lado da obra de Scorsese, *Gangues de Nova York*, como um *gangster film*, para facilitar o processo de identificação da plateia internacional com a obra. O mesmo deve ocorrer, ao menos essa é a expectativa, com o lançamento da série *Prófugos* nos Estados Unidos, pela HBO, ainda em 2012, em um canal de fala hispânica. Essa característica faz com que a crítica, em algum momento, as reconheça como “americanizadas”, em alusão ao modelo. É forçoso reconhecer, entretanto, que a realidade latino-americana fornece terreno fértil a essa produção,

como reconhece Naremore (2008), em seu célebre ensaio sobre o *noir* (Naremore, 2008, p. 232-3).

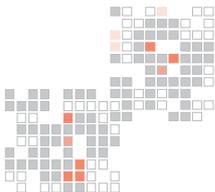
#### 4. Conclusões

Um novo tipo de ficção seriada vem ocupando as telas da televisão na América Latina – as séries policiais. Em um passado recente, os policiais eram sempre vilões, ocupando papéis de pouco destaque, vistos como instrumentos da ditadura. Distantes do formato telenovela, eles mesclam exclusão social, violência urbana com as velhas e conhecidas fórmulas das séries americanas, tais como a franquia *Law and Order*.

*Mandrake* (HBO, 2005-2012) e *9 MM São Paulo* (FOX, 2009-2011), produzidas pelas *majors* Fox e HBO, ganham destaque, beneficiadas por mecanismos de fomento direto e indireto (renúncia fiscal). A lei de cotas para a televisão paga deve intensificar essa produção<sup>9</sup>. Além disso, são os grandes grupos de mídia que vão ter maior potencial de exibição desses conteúdos por todo o continente, e mesmo além-mar.

A narrativa policial tem o poder de dialogar diretamente com a experiência do cotidiano nas grandes cidades, e de lidar com as mazelas do capitalismo e a violência relacionando-se com o público de forma direta, quase documental, uma característica que contribuiu para consolidar o gênero na televisão americana (Mittell, 2004). Exibidas em horários especiais, ou ainda na televisão paga, ela surge como uma alternativa interessante ao melodrama das telenovelas.

9 A ANCINE publicou em maio a Instrução Normativa com alterações na cobrança da Condecine, devido à aprovação da Lei 12.485/2011, que prevê a exploração de serviços de televisão paga para as concessionárias de telefonia e cotas de produção nacional nos canais de tv paga que devem chegar a 3h30 por semana em setembro de 2014. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/ancine-publica-instru-o-normativa-com-altera-es-na-cobran-da-condecine>>. Acesso em: 06 maio 2012.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTRO, Daniel. *Nova série da HBO, Prófugos parece filme americano no Chile*. Disponível em: <<http://noticias.r7.com/blogs/daniel-castro/2011/08/28/nova-serie-da-hbo-profugos-parece-filme-americano-no-chile/>>. Acesso em: 28 ago. 2011.
- GARCIA-CANCLINI, Nestor. *Latin American Cinema as Industry and as Culture: its transnational relocation*. Keynote presented in Transnational Cinema in Globalising Societies Conference, Puebla, Mexico, September 29-31. 2008.
- GARCIA-CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. CINTRÃO, Heloísa Pezza; LESSA, Ana Regina. São Paulo: Edusp, 2006.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- KRUTNIK, Frank. *In a lonely street: film noir, genre and masculinity*. New York: Routledge, 2010.
- LUSVARGHI, Luiza Cristina. *Mocinhos e bandidos: o policial brasileiro como gênero na televisão*. In: BORGES, Gabriela et all. *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário*. v. 1. São Paulo: Edições Ciac, 2011.
- LUSVARGHI, Luiza. *Cinema Nacional e World Cinema Globalização, exclusão e novas tecnologias na produção audiovisual brasileira*. Manaus: Edições Muiraquitã, 2010.
- MASCARELLO, Fernando. *Film Noir: história do cinema mundial*. In: MASCARELLO, Fernando (Org.) Campinas: Editora Papirus, 2006.
- MITTELL, Jason. *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York and London: Routledge, 2004.
- NAREMORE, James. *More than night. Film Noir in its context*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London: BFI, 2002.
- RODRIGUEZ, Franklin. *Revista CiberLetras*, v. 15, Sección Especial: *La novela policial hispánica actual*, Nova York, July 2006. Disponível em: <[www.lehman.cuny.edu/.../v15/rodriguezf.html](http://www.lehman.cuny.edu/.../v15/rodriguezf.html)>. Acesso em: 30 out. 2011.
- SHAW, Miranda. *The Brazilian Goodfellas: City of a God as a Gangster Film*. In: VIEIRA, Else. (Org.). *City of God in several voices: Brazilian social cinema as action*. London: CCCPress, 2005.

