



**A SOCIEDADE DO CRIME: TRANSMIDIAÇÃO NA FICÇÃO SERIADA  
POLICIAL E DE AÇÃO DA AMÉRICA LATINA**

**GI3: Ficção TV e narrativa transmídia**

Luiza Lusvarghi

Universidade Nove de Julho/ECA USP Brasil

luiza.lusvarghi@gmail.com

**Resumo**

O objetivo desta comunicação é refletir sobre a emergência de seriados como “Força-Tarefa”, “A Lei e o Crime”, “Epitáfios”, “Capadócia”, que surgem a partir de movimentos de retomada da produção audiovisual no continente, na década de 90, e sua relação com os processos transmidiáticos. Se por um lado, eles representam uma nova ordem social e econômica, de outro também assinalam novas formas de produção e circulação de cultura, em sistema aberto e a cabo, amparadas por leis de incentivo, coprodução, parcerias com grupos internacionais, visando ao mercado doméstico e o internacional. Essa análise integra uma pesquisa que visa estabelecer uma metodologia de trabalho para estudar o processo de comunicação transmidiático em seus aspectos teóricos aplicados à questão transnacional e intercultural na produção cultural da América Latina por meio da análise dos modos de endereçamento das séries televisivas criminais, policiais e de ação.

**Palavras-chave:** ficção policial; séries latino-americanas; transmídiação; interculturalismo; transnacionalismo.

## Introdução

O objetivo desta comunicação é analisar o processo de comunicação transmidiático em seus aspectos teóricos aplicados à questão transnacional e intercultural na produção cultural da América Latina por meio da identificação e classificação dos modos de endereçamento de séries televisivas criminais, policiais e de ação que surgiram a partir da década de 90. No Brasil, as séries “Força-Tarefa” (Globo, 2009-2011), “9 MM: São Paulo” (Fox, 2008-2011), “A Lei e o Crime” (Record, 2010), “Mandrake” (HBO, 2005-2009), “Fora de Controle” (2012, Record), a “A Teia” (2014, Globo) e a recente “O Caçador” representam esse momento. A elas podemos acrescentar as argentinas “Poliladrón” (Canal 13, 1995-1997), “Epitáfios” (HBO, 2004-2009), a franquia “Hermanos y Detectives” (Telefe, 2006), “Capadócia” (HBO, 2008-2010, México), “Sr. Ávila” (HBO, 2013-2014, México) e “Prófugos” (HBO, 2011-2013, Chile), pela HBO latina, “Mujeres Asesinas” (Canal 13, 2005-2008, Argentina), (2008, 2010, México) e até mesmo a cubana “Tras La Huella” (Cubavisión Internacional, 2005-2014, Cuba).

A repercussão internacional e local de filmes como “Cidade de Deus” (2002, Brasil), de Fernando Meirelles e Katia Lund, “Nueve Reinas” (Nove Rainhas, 2000, Argentina), de Fabián Bielinsky, e “Amores Perros” (Amores Brutos, 2000, México), de Alejandro González Iñárritu, associada à Retomada no Brasil e à Buena Onda, inaugura novas formas de representação de identidade e de sociedade na cinematografia latino-americana contemporânea e vai possibilitar o surgimento de uma ficção seriada distante do modelo tradicional da telenovela, adotando estratégias narrativas de gênero que remetem aos thrillers policiais e de ação americanos, com divisão por temporadas temáticas, e uma estética pop, tributária do cinema. São essas obras que vão discutir de modo mais realista temas recorrentes, como corrupção, narcotráfico, violência urbana, tráfico de pessoas, sem as amarras da ficção seriada predominante, a telenovela.

Para as grandes corporações de mídia, essas produções correspondem a novas estratégias de mercado, dentro do contexto de expansão das transmissões a cabo, para competir com os produtos locais, para poder beneficiar-se de leis de fomento direto e indireto, e de renúncia fiscal, como o Condecine. Isso é adotado ainda para atender às novas exigências, no caso do Brasil, com a cota da TV paga devido à aprovação da Lei 12.485/2011, que passou a permitir a exploração de serviços de televisão paga pelas concessionárias de telefonia e a exigir cotas de produção nacional nos canais de televisão pagos. Até setembro de 2014, essas cotas devem chegar a 3h30 por semana, com produções de séries ou de interprogramas, que são séries curtinhas produzidas para serem colocadas ao longo da programação. Para as emissoras vinculadas a redes locais, nacionais, trata-se ainda de um aperfeiçoamento de competitividade. Majors e grupos locais não são os únicos dentro deste novo contexto midiático. Crescem os serviços por assinatura na web, como o Net Flix, que não apenas distribui conteúdos audiovisuais, mas também investe na produção. Após o sucesso da série “Orange is the new black” (Netflix, 2013), um romance policial, eles acabam de anunciar a produção de uma série chamada “Narco”, sobre Pablo Escobar, estrelada por Wagner Moura, o Capitão Nascimento, e dirigida por José Padilha.

Todas essas séries, entretanto, trazem outra questão para reflexão, a da Narrativa Transmidiática. A um primeiro olhar, as narrativas transmidiáticas fazem parte do desenvolvimento da indústria cultural. Nos Estados Unidos, são as séries televisivas policiais, como “*Dagnet*” (NBC, 1951–1959, EUA), que veio do rádio, que vão introduzir na televisão a linguagem cinematográfica, sendo gravadas em película, num contraponto às sitcoms, ao vivo, justamente porque possuem a ideia de se converter em filmes desde o projeto original (MITTELL, 2004). As séries que se transformaram em filmes e vice-versa, e seus spin offs, logo se tornariam comuns na indústria hollywoodiana. A televisão funciona como um teste do produto

no mercado interno. Sem falar nos telefilmes que são, ainda hoje, uma tendência muito forte naquele mercado.

Na perspectiva de Jenkins, entretanto, a narrativa transmídia tem outras características. “Dragnet”, filme e série, são projetos típicos das grandes corporações de mídia que desenvolvem desde cedo estratégias de propriedade cruzada, pois na medida em que emissoras, distribuidoras, exibidoras, estúdios e produtoras pertencem todas ao mesmo grupo, o que ocorre dentro do sistema que comumente designamos pelo termo genérico de Hollywood<sup>1</sup>, é natural que um produto possa ter adaptações para outra mídia com mais facilidade. A narrativa transmídia num cenário de convergência midiática tem outra função e estratégia, tanto comercial quanto cultural. Trata-se de produtos multiplataforma que possuem conteúdos distintos e que se complementam para compor a obra. A ideia é que a leitura do livro instigue a fruição do filme, das músicas, e até mesmo eventualmente da peça de teatro, e não apenas ser mais do mesmo, estendendo-se aos fan fictions, às redes sociais. Para isso é necessário criar um universo ficcional em que o receptor se identifique e participe. O consumo tornou-se um processo coletivo, e embora essa questão seja estimulada pelas corporações, a convergência alternativa permite ao consumidor explorar nichos que eventualmente podem entrar em conflito com essas políticas.

Nos Estados Unidos, o que impulsiona esse movimento tem a ver com o arrocho sofrido pelas *majors* com o decreto Paramount, em 1948, uma lei antitruste que levou as corporações de mídia a buscar mercados internacionais como forma de escoamento da produção, a ponto do percentual de consumo de produtos

---

<sup>1</sup> Muitos filmes e seriados de grande orçamento sequer são rodados em território americano, e seus diretores são nomes do circuito independente mundial do cinema. O último Robocop foi dirigido por um cineasta brasileiro, José Padilha, a Trilogia Senhor dos Aneis foi rodada na Nova Zelândia. Boa parte das series nova-iorquinas da televisão americana são produzidas no Canadá, conhecido como a Hollywood North.

americanos fora dos Estados Unidos ser atualmente superior ao mercado interno, em torno de 65% (WANG, 2004). Buscar alternativas para driblar a pirataria, lançando o mesmo produto em outros suportes, ou ainda buscando parcerias com grupos locais já consolidados, levou a uma expansão do conceito de obra. As novas tecnologias abriram novas possibilidades de comercialização – web, celulares, dispositivos móveis em geral. Muitas redes de televisão soltam hoje websódios de um novo seriado como forma de conquistar a audiência.

No caso da América Latina, essa questão é muito mais recente. A indústria cultural voltada para o entretenimento se consolidou através da televisão, em função da insipiência da indústria cinematográfica, que cresceu num mercado totalmente dominado pelos produtos estrangeiros, em maior ou menos escala. A consolidação do processo de globalização econômica que ocorre na década de 90 assinala uma retomada da produção audiovisual cinematográfica, que atinge os países de maior produção no continente, Brasil, México, Argentina, e faz surgir em países de quase nenhuma tradição obras de referencia, graças a estímulos governamentais e esquemas de coprodução, além de fundos internacionais. Há uma questão de competição com as majors e a questão latino-americana se impõe como estratégia política.

### **Justificativa**

No Brasil, é a partir de “Cidade de Deus” e “Cidade dos Homens”, em 2002, que o conceito, tal qual concebido por Jenkins (2006), pode ser percebido pela primeira vez. O universo diegético criado pelo projeto de Meirelles e Lund se faz presente até mesmo no videoclipe do grupo Rappa, Minha Alma, que foi produzido em paralelo com o filme, o curta e a série. A Rede Globo, emissora da maior holding latino- americana, coloca no ar um programa, Brava Gente, e convoca diversos cineastas para apresentarem um curta-metragem falando da realidade nacional,



com a ideia de eleger um produto que pudesse ser desenvolvido simultaneamente na televisão e no cinema. E assim surgem o curta Palace II, o filme “Cidade de Deus” e “Cidade dos Homens”.

O conceito se repetiria com o filme “Carandiru” e a série “Carandiru, Outras Histórias”, e depois com “Antonia”, ambicioso projeto transmídia que contou com filme, seriado, músicas, e outros conteúdos digitais disponibilizados pela web no portal do programa, como o documentário “Os Antonios”, contando a historia dos avós das quatro protagonistas do seriado. O documentário usava a vida dos personagens para narrar a historia do bairro Brasilândia, na periferia de São Paulo, onde transcorria a ação do filme e do seriado. O projeto foi lançado no próprio bairro, que comemorava naquela ocasião 60 anos (LUSVARGHI, 2007).

As questões referentes à transmídiação estão colocadas tanto para a televisão quanto para o cinema, constando inclusive dos programas de instituições tão diversas quanto a Ancine (Agencia Nacional de Cinema,) no Brasil, e Imcine (Instituto Mexicano de Cinematografia), no México. As novas produções audiovisuais devem almejar a expansão de seus conteúdos através de dispositivos móveis, redes sociais, da televisão e do cinema. Mas nos países latino-americanos, a indústria cinematográfica não é uma extensão pura e simples dos grupos de televisão. A Globo Filmes é de longe a única empresa que pode pensar projetos transmidiáticos, por exemplo, no âmbito de sua produção interna. Assim, esses processos de transmídiação estão ancorados, de modo geral, em esquemas de coprodução, mais comuns no restante da America Latina, como ocorre com a Telefe e a Pol-ka, na Argentina, e muitas vezes em parcerias com as próprias *majors*, caso do grupo Telecine, no Brasil, e da HBO Latin America e da Fox. Os seriados, por sua vez, nem sempre adotam o modelo de temporadas da produção americana.

A telenovela argentina, e a chilena, exploram temáticas e estratégias narrativas mais associadas ao gênero policial e de ação, como ocorreu com “Farsantes” (2013, Canal 13, Argentina), um drama criminal envolvendo advogados e cenas de tribunal, responsável pelo primeiro beijo gay da televisão argentina, e “Donde está Elisa” (2009, TVN, Chile), livremente baseada na trilogia Millenium, escrita pelo sueco Stieg Larsson, e narra a trajetória de uma investigação sobre o desaparecimento de Elisa Fernandez, jovem de 16 anos filha de bem-sucedido empresário chileno, que desaparece misteriosamente em uma noite, após sair para dançar em uma boate onde se encontrava com seus primos. Os conteúdos digitais no site da emissora certamente contribuíram para alavancar audiência. Mas a Colômbia também explora o filão em longas séries que lembram o formato telenovela, como a bem-sucedida “Pablo Escobar: el patron del mal” (2009-2012, Caracol Television, Colombia). Já a série “El Cartel” (2008-2010), da mesma produtora, seguiu o modelo americano de temporadas.

As obras de ficção televisiva que passam a compor o imaginário latino-americano de gênero com uma produção de ficção que fala de violência, de conflitos sociais, e trata temas urbanos de forma realista, entretanto, não são as telenovelas, mas minisséries (ou unitários) e seriados. E, embora partindo de tradições narrativas diferentes, são os seriados policiais e de ação uma das vertentes exploradas que cumpre essa função. A finalidade desses seriados não é a de narrar a nação, e sim uma realidade que é transnacional, e que se espelha na tradição narrativa desses gêneros no cinema mundial e, sobretudo, no americano, que exerce a influência mais presente nas telas de cinema e de televisão continentais. Com isso, ela acaba por atualizar os gêneros nos quais se baseou e concorre para criar um imaginário que é latino-americano, e não mais apenas local, o que interfere na estética, e até mesmo no sotaque e na presença de atores internacionais dentro dos elencos.

A cena urbana ocupa o espaço do não-lugar nessas narrativas, traduz o processo de desterritorialização das cidades globais, em que o local, a província, é figurado como decadência e atraso. A vida contemporânea gira em torno das cidades. Essas obras abrem espaço para o surgimento de uma narrativa de gênero policial que flerta com o noir, com os thrillers de ação e suspense de décadas anteriores, popularizados, sobretudo, pelo cinema e pelos seriados americanos, mas que se depara com a inevitabilidade do crime, da transgressão como única forma de estabelecer a ordem.

As séries da HBO Latina, “Prófugos” (HBO, 2011-2013), feita no Chile, um thriller de ação, que utiliza locações da Bolívia e do Chile, incluindo a Ilha de Páscoa, e a mexicana, “Sr. Ávila” (HBO, 2013-2014), sobre um assassino de aluguel, exploram o filão delitivo, que, ao que tudo indica, continuará sendo importante dentro dos planos da emissora. Em 2014, a Globo estreou “A Teia” (Globo, 2014), e “O Caçador”, drama policial dirigido por José Alvarenga Jr. e Heitor Dhalia, escrito por Marçal Aquino e Fernando Bonassi. O cineasta Dhalia participou também do cineasta que participou do projeto “Serra Pelada”, filme e série. O “caçador” do título é André (Cauã Raymond), que vive atrás de recompensas, após ter sido preso e expulso da polícia, acusado de um crime que não comete. O thriller policial, escrito pelos mesmos criadores de “Força-Tarefa”, os escritores Marçal Aquino e Fernando Bonassi, promete investir na narrativa cinematográfica para atrair a audiência. Já a Universal estuda a possibilidade de desenvolver “Fora de Controle”, que a Record abortou no quarto episódio, e a TNT Brasil anuncia o thriller policial “O Grampo”. O que vem estimulando essa produção é a nova legislação de lei de cotas para a TV paga. No caso do Brasil, o desenvolvimento da produção em parceria com produtoras independentes é uma característica da produção norte-americana que raramente se reproduz nos grupos de mídia local, o que vem se modificando na produção de algumas séries.

Esses seriados televisivos inovam com relação aos tradicionais melodramas característicos do formato telenovela, o mais popular da América Latina. Assim como ocorreu com os cop shows americanos na década de 50, que desafiavam o padrão água com açúcar das sitcoms, mostrando o outro lado da América, os seriados policiais e de ação latino-americanos vão ser os responsáveis por introduzir na televisão os conflitos da pós-modernidade, com personagens mais realistas, um cenário distante dos folhetins eletrônicos e da fórmula fácil da ascensão social por meio do casamento, com finais felizes.

Os seriados televisivos policiais e de ação não inovam apenas pela adoção de novas tendências narrativas dentro do audiovisual. A mesma tendência que ocorre no cinema, a de trabalhar com parcerias e coprodução, leva essas obras a construir espaços interculturais e transnacionais que correspondem à demanda de circulação do produto. No caso das majors, existe claramente a ideia de construir uma representação audiovisual do imaginário latino-americano, com particularidades específicas, baseadas na realidade e em fatos reais, fetiche que muitas adotam para vender a série, mas ao mesmo tempo com capacidade para ocupar o mercado externo. No caso dos grupos locais, essa característica não está excluída, mas existem barreiras e assim, em alguns momentos, ela se alia a eles.

Desde “Palace 2”, “Cidade de Deus” e “Cidade dos Homens”, a perspectiva de trabalhar com projetos transmídia estava colocada. Mas o projeto Antonia fez uso dos recursos digitais, com conteúdos exclusivos (o documentário “Os Antonios”), série, filme, grupo e show musical. Foi o primeiro projeto da Globo a desenvolver plenamente essa possibilidade, o que foi feito em parceria com a O2. Outros produtos do grupo, como “Serra Pelada” e “Se Eu Fosse Você” (filme e série), exploram o filão transmídia. A exibição em telas de cinema e televisão, conteúdos específicos para a web e os games asseguram uma sobrevida ao filme, além de

se configurar como uma expansão da experiência narrativa, tanto quanto games e livros (JENKINS, 2006).

Um dos empecilhos para reproduzir essa estratégia de lançar filme e série com as ficções seriadas policiais e de ação é o fato de esbarrar, aparentemente, no orçamento elevado exigido para filmes policiais e de ação. A comédia, o drama e as sitcoms se constituem como uma opção mais simples de retorno comercial. No entanto, o êxito doméstico e internacional de “Tropa de Elite 1” e “Tropa de Elite 2 - O Inimigo Agora é Outro” (2010, Brasil) revelam que o gênero pode render muito mais. Os demais grupos locais se arriscam de forma mais tímida nesta seara. Mesmo porque a distribuição de conteúdos continua atrelada às majors. O seriado da HBO “Mandrake” (2005-2009) converteu-se em telefilme e série de HQ, mas aparentemente não inspirou os demais produtos da da HBO a adotarem essa estratégia. Por conta do telefilme, Marcos Palmeira, que interpreta o detetive Mandrake, acabou indicado à categoria de melhor ator no Emmy Internacional de 2013.

Embora a Globo, aparentemente, tenha recuado em investir nos conteúdos digitais como fez em “Antonia”, o seriado “A Teia” (Globo, 2014), criado por Bruno Mantovani (“Tropa” 1 e 2, “Cidade de Deus”, “Cidade dos Homens”) e Carolina Kotscho (“2 Filhos de Francisco”), tenta explorar conteúdos específicos dentro do site oficial, com a seção A Teia Virtual, que fornece pistas e indícios sobre a trama, que gira em torno da história da perseguição movida pelo delegado Macedo (João Miguel) ao bandido Marco Aurélio Baroni (Paulo Vilhena). Além da trilha sonora embalada por clássicos do rock, como Nirvana e Rolling Stones, e por fotos e vídeos com pistas sobre os episódios, os relatos da série, em que a linguagem web se integra à narrativa, usam de recursos como a linguagem de HQ para fazer a sinopse da trama. Os seriados da Record, como “Fora de Controle” e “A Lei e o Crime”, criados por Marcílio de Moraes, não apresentaram grande

preocupação em trabalhar conteúdos web. Ambos foram cogitados para se converter em longa, mas os projetos não tiveram continuidade. A franquia “9 MM: São Paulo” (Fox, 2008-2011), Roberto d’Avila, Newton Cannito e Carlos Amorim, dirigida por Michael Ruman, além de trabalhar com flash mobs na divulgação, criou um game. A HBO latina, a Originals, não se preocupa em trabalhar os conteúdos de seus seriados na web.

A existência de canais como Net Flix e de outros sites da internet, no entanto, que exibem os seriados dos canais pagos, concorre para a circulação desses conteúdos audiovisuais em outras plataformas e para além dos canais formais de distribuição. Da mesma forma, os congressos e eventos que vêm se realizando sobre essa produção tendem, a exemplo do que ocorre em festivais de cinema e vídeo, a alimentar um circuito paralelo para essa produção, com maior agilidade do que ocorre com o cinema.

## **Metodologia**

Em minha pesquisa anterior sobre a questão de gêneros e formatos (LUSVARGHI, 2012) , foi identificado um padrão comum por trás de denominações como neonoir, neopolicial e negro nas produções mais recentes dos países do continente que possuem temáticas semelhantes, em que crítica social assume uma importância maior do que a punição e a resolução do enigma – o sistema é o grande culpado. A classificação de gêneros deve se orientar pela metodologia proposta por Mittell (2004), e levar em conta a forma como a obra é classificada quanto a gênero pela produção, mas também pela recepção (audiência, crítica especializada), e a relação dessas categorias com a tradição narrativa cinematográfica da qual essas séries descendem.

Como a ideia de discussão de gênero envolve a ideia de uma prática social, foram levadas em conta não somente pesquisas acadêmicas, mas matérias jornalísticas, material de divulgação e posts nas redes sociais que envolvam as obras selecionadas para compor essa amostragem.

O conceito de narrativa transmídia a ser aplicado às análises é o de Jenkins (2006), mas envolvendo não somente a expansão da narrativa por meio de dispositivos móveis e das redes sociais, mas também de livros, videocliques, book trailers. Casos como o da série *Mujeres Asesinas*, tanto em sua versão argentina quanto na mexicana, serão considerados dentro dessa análise. Em 2000, a editora Norma publicou a obra "*Mujeres asesinas*", que reunia 14 casos criminais envolvendo mulheres na Argentina. Cinco anos depois, a jornalista Camila Grinstein vendeu os direitos do livro à Pol-Ka, que adaptaria a série para a televisão. Grinstein se une à roteirista e produtora Liliana Escliar, para reconstruir os casos, e investigar novos casos, dando prosseguimento à série, lançando "*Mujeres asesinas 2: los nuevos casos*", e em 2007, "*Mujeres asesinas 3*". A série ganhou uma versão no México em 2008. O processo se configura como transmidiático, com o livro funcionando como suporte para a série televisiva.

### **Formas de resultado**

A partir de investigação anterior sobre seriados policiais televisivos latino-americanos, será possível identificar matrizes comuns às produções no sentido de gêneros audiovisuais e temas e sua relação com a realidade latino-americana. Se a telenovela já foi considerada a forma de narrar a nação, os seriados articulam novas formas de narrar o continente. E se por um lado, essa produção inclui a intervenção de grupos transnacionais vinculados aos países de economia central, de outro não deixa de incluir os produtores locais vinculados ao projeto de construção de uma identidade local, e voltada para o mercado mundial e circuitos

independentes. É fundamental compreender a relação dessa nova produção com o contexto social e político latino-americano a partir da década de 90, tal qual proposto por Naremore (2008), que considera que o noir encontra terreno fértil na América Latina, pois os conflitos sociais são maiores.

“... Latin America has a strong tradition of film noir: consider, as only two examples of many that could be listed, Julio Brachos’s *Distinto Amanecer* (Mexico, 1943) and Jorge Ileli’s *Mulheres e Milhões* (Brazil, 1961), the last of which has many things in common with *The Asphalt Jungle* and *Rififi*. Such pictures usually represent the Latin world as a dark metropolis rather than a baroque, vaguely pastoral refuge from modernity, and as a result, they indirectly reveal a mythology at work in Hollywood. Two of the more effective recent examples include “*Foreign Land* (1995), a Brazilian-Portuguese coproduction directed by Walter Salles and Daniela Thomas, and *Deep Crimson* (1997), a Mexican remake of *The Honeymoon Killers* (1970), directed by Arturo Ripstein. (NAREMORE, James, pg 232-233, 2008).

Para ele, o noir não é um estilo, com filmes em branco e preto, e loiras fatais, o que é fundamental para a interpretação do gênero, em que a questão social suplanta a importância do whodunit no roteiro, dentro de um contexto de novas formas de produção e pós-produção. O que não exclui a necessidade de discutir a classificação desses gêneros a partir de modelos hollywoodianos (Neale, 2000) para verificar pontos de contato entre essa nova produção e sua relação com o contexto internacional. A discussão sobre o noir e o neo noir e sua relação com as séries é considerada importante dentro desse contexto, uma vez que tanto o noir

quanto o documental oriundo dos cop shows foram fundamentais para o estabelecimento do gênero na TV americana (MITTELL, 2004).

Os seriados policiais e de ação latino-americanos que coincidem com a virada do milênio e a retomada da produção audiovisual no continente latino-americano surgem com perspectivas bem distintas de movimentos anteriores no cinema, como o Cinema Novo, e o Terceiro Cinema, ou ainda das telenovelas de intervenção (HAMBURGER, 2005) da Rede Globo. A influência dos modelos americanos é visível. Assim, para analisar essas questões, serão utilizados conceitos de autores como Jason Mittell (2004), bem como sua metodologia de trabalho, que propõe o estudo dos gêneros televisivos como categorias sociais, que devem levar em conta tanto a recepção quanto a classificação da grade e a relação com o cinema de gênero. O objetivo de uma parte dessas produções parece ser o de atrair novos públicos, o mercado interno, mas também o de garantir uma identidade dentro do circuito de produção audiovisual independente mundial, adotando estratégias narrativas familiares a audiências acostumadas com os gêneros hollywoodianos.

Paradoxalmente, ao realizar esse movimento, essa cinematografia revela como poucas o papel crescente das cidades globais latino-americanas no nosso imaginário, na cultura, e na arte e na vida, representados por pesadelos de violência e trânsito caótico. São elas as cidades paranoicas sugeridas por Garcia Canclini (2008), que trazem novas formas de relação entre classes sociais e exclusão social, e revelam a face mais perversa do capitalismo global. A visão da cidade mediada pelas imagens do cinema introduz outro elemento, também presente de resto em narrativas literárias contemporâneas, que é sair dos grandes centros, das cidades-espetáculo, que já não oferecem estímulos visuais significativos, pois sua arquitetura se reveste de símbolos gastos e padronizados, condicionados pela tecnologia e pelos meios de comunicação. O encontro com o

outro, fundamental para sair desse impasse, vai dar-se nas zonas de instabilidade, nos bolsões de miséria, na promessa que não se cumpre de humanização (GOMES, 2000).

Nas obras mais recentes, o narcotráfico e o tráfico de pessoas não surgem como denúncia social, mas como condição inerente à organização social no mundo pós-moderno. O mapeamento cognitivo, nos moldes propostos por Jameson (1992), das representações de mundo social que se vislumbram nestas obras, pode contribuir de maneira essencial para a compreensão dos modos de vida contemporâneos, articulando o local e o global. Os relatórios técnicos, contendo os resultados dos estudos sobre o tema, poderão ser eventualmente disponibilizados em plataformas online para consulta. Os relatórios deverão ainda ser convertidos em comunicações, a serem inscritas para avaliação em eventos científicos da área, bem como em artigos científicos para serem submetidos a periódicos indexados para publicação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brittos, V. (1996). *TV a cabo: a dispersão da audiência*. Trabalho apresentado durante o XIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. / GT 16 - Comunicação e Recepção.
- Brittos, V., & Bittencourt, M. (2010). *A TV digital na Web: Modelos, Estruturas e Acessibilidade*. Vol.3.
- Camarani, A. L. S., & Telarolli, S. (2008). “Romance Negro” de Rubem Fonseca: Conto Fantástico Ou Narrativa Policial? *Itinerários*, Araraquara, (26), 193-205.
- Castillo, J. I. (2006). *Representación delictiva y series televisivas*. Congresso ALAIC Ficción Seriada y Telenovela. ECA-USP, São Paulo. Acesso em 23/02/2014 <http://www.eca.usp.br/associa/alaic/gt16.htm>
- Castro, D. (2011). *Nova série da HBO, Prófugos parece filme americano*. <http://noticias.r7.com/blogs/daniel-castro/2011/08/28/nova-serie-da-hbo-profugos-parece-filme-americano-no-chile/>
- Evans, E. (2011). *Transmedia Television. Audiences, New Media, and Daily Life*. New York/London: Routledge.
- Gomes, P. E. S. (1980). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilmes. (Col. Cinema, V.8)

- Frankenberg, L., Lozano, J. C., & Jacks, N. (2009, ago/dez.). Audiências Televisivas latino-americanas: 15 anos de pesquisa empírica. São Paulo: *Matrizes*, Ano 3 (I), 167-196.
- Jameson, F. (1992). *The geopolitical aesthetic: cinema and space in the world system*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Jameson, F. (1997). Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio. Cevasco, M. L. (trad.). Rio de Janeiro: Editora Ática.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: University Press.
- Krutnik, F. (1991). *In a lonely street: film noir, genre and masculinity*. New York: Routledge.
- Lopes, M. I. V. de. (org.). (2013). *Estratégias de Transmídiação na ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina.
- Lusvarghi, L. *Cidade de Deus e Cidade dos Homens. Pós-Modernidade, exclusão social e novas tecnologias na produção audiovisual brasileira*. Tese de Doutorado defendida em abril de 2007 na ECA USP.
- Lusvarghi, L. (2012). Crimes Contemporâneos – Crítica social e Neopolicia na América Latina. In *Televisão, Formas Audiovisuais e de Documentário*. Borges, G., Pucci Jr., R. L., & Sobrinho, G.A. vol.II, São Paulo, Campinas e Faro (Portugal): Edição Socine/Unicamp/Universidade do Algarve – CIAC.
- Memória Globo (2003). *Dicionário da TV Globo, v.1: programas de dramaturgia & entretenimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

Mittell, J. (2004), *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York and London: Routledge.

Moreira, L. F. (2009). *A TV por Assinatura como Modalidade de Experimentação: A experiência do seriado Mandrake*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, tese defendida na ECO POS UFRJ. .

Naremore, J. (2008). *More than Night. Film Noir in Its Contexts, Updated and Expanded Edition* Berkeley: University of California Press.

Neale, S. (ed.). (2000). *Genre and Hollywood*. New York: Routledge.

Neto, G. *Advergames: marcas criam e utilizam jogos como ferramenta de marketing*, *Mundo Marketing*. Acesso em 18 de Maio de 2013.

<http://www.mundodomarketing.com.br/11,3515,advergamesmarcas-criam-e-utilizam-jogos-como-ferramenta-de-marketing.htm>

Ribeiro, A. C. T. (2009). Cartografia da ação social: Região latino-americana e novo desenvolvimento urbano in *Encarte Clacso*. Cochabamba, Bolívia: Cadernos da América Latina XI. Consejo Latino-Americano de Ciencias Sociales.

Rodríguez, F. (2006, July). The Bind Between Neopolicial and Antipolicial: The Exposure of Reality in Post-1980s Latin American Detective Fiction in Sección Especial: La novela policial hispánica actual. *Revista CiberLetras*, 15 (15). Nova York: Lehman College. July 2006 Acesso em 10/01/2014.

Disponível em [www.lehman.cuny.edu/~v15/rodriguezf.html](http://www.lehman.cuny.edu/~v15/rodriguezf.html)>



Santaella, L. (2004). *Navegar no ciberespaço. O perfil cognitivo do leitor imersivo.*

São Paulo: Paulus.

Cardoso, G. (2007). *A mídia na sociedade em rede: filtros, vitrines, notícias.* Rio de

Janeiro, RJ: FGV.

Wang, S. (2004). *Framing Piracy. Globalization and Film Distribution in Greater*

*China.* Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.