

NARCOTRÁFICO NA TELA: FICÇÕES SERIADAS BRASILEIRAS E A MARGINALIDADE REPRESENTADA

Rafael Sbeghen Hoff¹

RESUMO

O presente ensaio discute a representação do narcotráfico e as estratégias narrativas de duas obras audiovisuais seriadas ficcionais brasileiras: *Irmandade* (Pedro Morelli, 2018) veiculada pelo canal por assinatura Fox Premium e *Impuros* (Alexandre Fraga, 2019), veiculada pelo sistema de *streaming* Netflix. Este estudo explora sobretudo os conceitos de série e seriado, apontando para elementos narrativos e de linguagem audiovisual empregados nas obras e discorre sobre representações étnicas da marginalidade e do narcotráfico, fazendo uso da análise de sentidos, análise de conteúdo e análise fílmica (PENAFRIA, 2010). Finalmente, o artigo reforça pontos contextuais que favorecem a produção audiovisual seriada, sugerindo um incremento mercadológico a partir desse tipo de obra e, ao mesmo tempo, questiona os enquadramentos e estereotipações sobre a negritude brasileira nas duas obras ficcionais.

Palavras-chave: Audiovisual; Ficção; Séries; Seriados; Representação.

NARCOTRAPHIC ON SCREEN: BRAZILIAN FICTIONS SERIES AND THE MARGINALITY REPRESENTED

ABSTRACT

This essay discusses the representation of drug trafficking and the narrative strategies of two fictional serial Brazilian audiovisual works: *Irmandade* (Pedro Morelli, 2018) broadcast by the Fox Premium subscription channel and *Impuros* (Alexandre Fraga, 2019), broadcast by the Netflix streaming system. This study mainly explores the concepts of series and sitcom, pointing to narrative and audiovisual language elements used in the works and discusses ethnic representations of marginality and drug trafficking, making use of sense analysis, content analysis and film analysis (PENAFRIA, 2010). Finally, the article reinforces contextual points that favor serial audiovisual production, suggesting a market increase based on this type of work and, at the same time, questions the frameworks and stereotyping about Brazilian blackness in the two fictional audiovisual products.

Keywords: Audiovisual; Fiction; Series; Sitcom; Representation

¹ Professor do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Amazonas, doutor em Ciências da Informação e Comunicação, coordenador do Grupo de Pesquisa em Processos Imagéticos (PRIMA-UFAM), vice-coordenador do Grupo de Pesquisa em Processos Audiovisuais (PROAv-UFRGS).

MERCADO DOS FORMATOS AUDIOVISUAIS DOS FORMATOS BRASILEIROS

O formato audiovisual seriado na TV ganhou impulso entre a década de 1990 e o início dos anos 2000 com a busca por fidelização de assinantes dos canais pagos no mercado norte-americano. Segundo Brett (2014), a renovação se deu pela negação da redundância (marca característica dos roteiros televisivos desde os anos de 1950) e pela complexificação das narrativas, incorporando ainda as não-lineares e retomando do cinema *noir* os personagens ambíguos, de moral flexível e com alta carga dramática. As aproximações já tinham iniciado com o cineasta David Lynch e o roteirista Mark Frost em *Twin Peaks*, exibida no Brasil pela Rede Globo de Televisão no ano de 1990. Mas foi na década seguinte que a produção de obras seriadas ganhou espaço e impulso nas TVs pagas pelas mãos dos *showrunners* (escritor-produtor). Silva (2014, p. 244) explica a atuação deste profissional: “O escritor/produtor (também conhecido como *showrunner*) é o centro criativo do programa, responsável pela estrutura narrativa e pelo modo de encenação, mesmo em esquemas de produção mais amplos, com equipes variadas no roteiro e na direção.”

O resultado desse trabalho foi uma mudança paradigmática não só nos conteúdos (que incorporaram elementos da linguagem e estética cinematográfica à televisiva), mas também nas métricas de definição do sucesso de uma obra seriada, passando dos índices de audiência para a fidelização e repercussão das obras entre os fãs. Em outras palavras:

a progressiva inserção da TV a cabo nos domicílios e a mudança no paradigma publicitário, que passa a pensar os programas não apenas como obras transversais que deviam interessar ao maior número de espectadores, mas como obras específicas, endereçadas a determinados públicos, com suas próprias características e interesses de consumo. No caso das séries de televisão, é inegável que a figura do escritor/produtor carrega um valor distintivo análogo ao do diretor de cinema na crítica cinematográfica, que se manifesta nas marcas paratextuais publicitárias em torno dos programas (*trailers, promos, entrevistas, etc.*). (SILVA, 2014, p. 244)

Percebeu-se aí um nicho importante para narrativas que, mais tarde, aproveitariam a presença fora das telas para alavancar negócios correlatos à obra original – aplicação da marca em produtos, eventos de fãs, produção de *spin-offs*.

As obras seriadas tem início no cinema (1913), com a produção de filmes que mantinham os personagens de uma história para outra, ainda que os arcos narrativos fossem fechados em si. Segundo Carlos Gerbase, a evolução da linguagem nas obras seriadas importou do cinema a complexificação e a negação da redundância:

Entre as características dos bons seriados de TV contemporâneos, que rivalizam ou até superam em qualidade longas-metragens feitos para o cinema, está o uso de elipses narrativas, o que pressupõe a crença na inteligência do espectador. A TV tradicionalmente tratava o espectador como um ser que transitava entre a infantilidade e a absoluta precariedade mental. Adultos com três neurônios em funcionamento e acostumados com as tramas cinematográficas não suportavam o grau de redundância e obviedade das novelas, ou *soap-operas*, com seus enredos lineares eternamente repetidos em centenas de capítulos. (2014, p.40)

Quando buscamos conceituar a ficção seriada na TV brasileira, precisamos reconhecer as contribuições dos pesquisadores que procuraram distinguir os diferentes formatos a partir de vários critérios. Como tal, precisamos entender que os formatos televisivos são as formas que os produtos audiovisuais tomam para a distribuição/veiculação, enquanto os gêneros televisivos estariam associados à tentativa de agrupar os produtos segundo conteúdos e/ou públicos a que se dirigem. Temos, então, os gêneros informativo, entretenimento, publicidade, educativo e outros (SOUZA, 2004), que se desdobram em diferentes formatos, tais como telejornal, programa de auditório, filme comercial, instrutivo e religioso, respectivamente.

Segundo Hassler-Forest (2014), vivemos na Era de Ouro do drama televisivo desde os anos 1990, mas segundo os críticos e pesquisadores da área, as séries estão para o século XXI assim como o filme esteve para a cultura midiática do século XX. Sem determinismos ou imaginar que a emergência de um formato de conteúdo suplanta e faz desaparecer outro, o autor enaltece a criatividade e inventividade dos autores que adaptam obras literárias para a televisão em séries complexas, que dialogam dentro e fora das telas com a cultura fandom e a convergência midiática. Para ele, as narrativas ficcionais com ênfase em conflitos políticos em universos imaginários colocam em foco as relações possíveis entre esses universos fictícios e a nossa realidade “pós-ideológica”. Esse seria um dos fatores que favorecem a emergência do conceito de Quality TV (McCabe e Akass, 2007), que trata não só da forma como os conteúdos audiovisuais são produzidos e distribuídos, mas da relação (e interferência) da audiência sobre o processo

produtivo, implementado e alimentado pelas emissoras de TV por assinatura primeiramente e depois incorporados pelos serviços de *streaming* e *Video on Demand*.

As séries são tomadas neste artigo a partir da sua vinculação com o entretenimento, baseadas em narrativas ficcionais (ainda que sejam admitidos conteúdos informativos como documentários ou educativos como tutoriais no formato seriado). No Brasil, a nomenclatura utilizada nas produções científicas do campo da Comunicação utilizam principalmente as terminologias: telenovela, série, seriado e minissérie. Dantas aponta contribuições teóricas para uma diferenciação entre os formatos a partir do tempo de duração (número de episódios) e arco narrativo, com base nas proposições de Arlindo Machado:

Capítulos, Episódios seriados e Episódios unitários. O primeiro deles se caracterizaria por possuir uma narrativa principal que se sucede de forma linear ao longo dos capítulos, como nas telenovelas. No segundo tipo, “cada emissão é uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim, e o que se repete no episódio seguinte são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa” (MACHADO, 2001, p.85). Por fim, a terceira tipologia se distingue pela grande diversidade de histórias, personagens, atores, cenários, mantendo-se comum apenas a temática principal. (2015, p.169)

Além das telenovelas que ilustram o formato Capítulos, podemos perceber o mesmo formato em obras como *Game of Thrones* (David Benioff e D. B. Weiss, HBO, 2011), *The Boys* (Erick Kripke, Evan Goldberg e Seth Rogen, Amazon Video, 2018) e *La Casa de Papel* (Álex Pina, Netflix, 2017), só para dar alguns exemplos. Já episódios seriados podem ser exemplificados pelos produtos norte-americano *Friends* (David Crane e Marta Kauffman, NBC, 1994) e sul-coreano adaptado pela televisão norte-americana *Good Doctor* (Daniel Dae Kin, ABC, 2017). Já a terceira categoria elencada, episódios unitários, pode ser vista em *Black Mirror* (Charlie Brooker, Channel 4/Zippotron/Endemol, 2011).

Carlos Gerbase, outro pesquisador do campo audiovisual, sugere uma diferenciação entre séries e seriados também a partir do arco narrativo:

seriado é um produto audiovisual baseado em uma história longa, que é contada ao longo de vários episódios que se sucedem em ordem pré-estabelecida. É praticamente impossível acompanhar a narrativa se o espectador não estiver presente desde o primeiro episódio. [...] Já uma série é constituída por pequenas histórias com começo, meio e fim, vividas por um grupo de personagens fixos, normalmente compartilhando um mesmo espaço de atuação (um edifício, uma cidade, um escritório). O espectador pode acompanhar qualquer episódio, em qualquer ordem, embora, é claro, o

objetivo seja torna-lo fiel à série como um todo. As séries também são divididas em temporadas. (2014, p. 41)

É perceptível uma semelhança entre as duas proposições, porém a percepção de Gerbase sobre repetição (que faz parte da redundância televisiva) não conseguiria enquadrar as temporadas de *Black Mirror* nem em seriado (cada temporada veicula quatro episódios de aproximadamente sessenta minutos) e nem em série, já que nelas não há repetição de personagens ou ambiências e sim de uma temática que atravessa as narrativas – futuros possíveis e tensões derivadas da relação entre homens e máquinas em um mundo cada vez mais conectado. As minisséries seriam, segundo Balloch (2004 *apud* DANTAS, 2014, p. 169), “um formato, em geral, fechado, e que, justamente por isso, se distingue pela possibilidade de um produto mais bem acabado, produzido com mais tempo, apuro e marcas autorais, que proporcionam um espaço de teste para inovação das linguagens usadas pela ficção televisiva.”

A maior produtora e difusora do formato minissérie (e também maior propagadora dessa nomenclatura) no país é a Rede Globo de Televisão, que investe nesse tipo de obra como forma de experimentação estética, narrativa ou técnica – ainda que ele possa ser enquadrado em seriado – para além do horário nobre da teledramaturgia, ocupado pelas telenovelas. Entre os exemplos dessas experimentações estão adaptações literárias de realidades distópicas ou mundos fantásticos como *A pedra do Reino* (Luiz Fernando Carvalho, 2007), registrado em película 16mm e depois transposto para o formato de TV, a disponibilização antecipada de todos episódios na *web* (menos o último) antes da exibição em sinal aberto como ocorrido em *Supermax* (José Alvarenga Jr, Marçal Aquino e Fernando Bonassi, 2016) e experimentações sobre texturas imagéticas e técnicas de montagem como na adaptação cinematográfica para o formato seriado na TV *Elis – viver é melhor que sonhar* (Hugo Prata, 2016), onde são mescladas imagens de arquivos pessoais dos personagens retratados na narrativa ficcional.

As séries e seriados têm ganhado força no mercado audiovisual também por conta das políticas públicas de descentralização e democratização dos espaços de veiculação. A partir da Lei 12.485/2011, também conhecida como a Lei da regulamentação do Serviço de Acesso Condicionado (TV por assinatura), as emissoras operando em sinal fechado no país ficaram obrigadas a veicular parte da programação

semanal (um total de 3 horas) com conteúdos nacionais e independentes. A restrição sobre a participação de canais de veiculação na produção de conteúdos audiovisuais a serem exibidos aqueceu o mercado e impulsionou a indústria criativa. Produtoras independentes puderam ofertar aos distribuidores e programadores as obras antes restritas aos espaços da *web*, em que esses produtos disputavam a atenção da audiência com milhares de outros conteúdos de caráter menos profissional.

Outro importante passo na produção de obras seriadas foi o incremento de políticas públicas, por meio de editais governamentais de financiamento, para a produção específica de séries televisivas. Mesmo com a polêmica² envolvendo os serviços de *streaming*, que hoje não são abarcados pela Lei 12.485, e as pressões internacionais para que continuem assim, o mercado se mantém aquecido e em crescimento³, inclusive neste espaço de distribuição. Um dos fatores é a ampliação do número de assinantes de serviços de *streaming* e *video on demand* (VOD) no país, que capta uma fatia dos clientes das TVs por assinatura: a Netflix⁴, por exemplo, comemora mais de 10 milhões de assinantes brasileiros em 2019 e por conta disso investe⁵ em produções nacionais para fidelizar esse público.

TECNICIDADES AUDIVISUAIS E FRUIÇÃO TELEVISIVA

As transformações tecnológicas nos dispositivos e artefatos de consumo audiovisual impactam diretamente na fruição e, por consequência, na experiência estética desse encontro do espectador com a obra. Se o cinema do século XX ainda era pensado a partir da sala escura e da projeção das imagens em grandes dimensões, a TV era pensada a partir da grade de programação em fluxo contínuo e vertical. Hoje as

² Como mencionado pela matéria jornalística divulgada pela Agência Brasil, disponível em <http://agenciabrasil.abc.com.br/geral/noticia/2019-08/senado-pode-mudar-regras-para-tv-paga-e-online-entenda-polemica>.

³ Como indica a notícia divulgada pelo site *Olhar Digital*, disponível em <https://olhardigital.com.br/cinema-e-streaming/noticia/netflix-vai-investir-r-350-milhoes-em-producoes-brasileiras/92213>.

⁴ Como aponta a notícia veiculada pelo site *Techmundo*, disponível em <https://www.tecmundo.com.br/mercado/146782-netflix-soma-10-milhoes-assinantes-brasil-supera-tv-paga.htm>.

⁵ Como demonstram os números divulgados na notícia veiculada pelo site de notícias UOL, disponível em <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/com-75-milhoes-de-assinantes-brasil-e-campeao-de-series-nao-inglesas-na-netflix-20698>.

audiovisualidades habitam em uma multiplicidade de telas, de diferentes formatos, estáticas ou portáteis, com ou sem interação. Se a conceituação de TV passou pela ideia de fluxo e grade de programação, com o advento dos aparelhos de *smart TV* ou dos dispositivos de acesso aos canais por assinatura que incorporam o recurso de gravação dos programas, a customização e personalização do consumo distorce a noção de fluxo. Essa prática de gravação de programas que podemos assistir em outro horário já era percebida com os videocassetes e as fitas VHS regraváveis nos espaços domésticos, mas torna-se apelo de venda dos serviços de operadoras de TV por assinatura no século XXI.

A interação com a grade de programação, sua modificação de acordo com os hábitos de consumo, a manipulação de recursos que permitem a subversão do fluxo televisivo (como “pausar” ou “retroceder” uma cena) é incorporada à alfabetização midiática, em especial com a popularização de plataformas de compartilhamento de vídeos na internet e *streaming* (Youtube, Vimeo) e os serviços de *vídeo on demand*⁶ (Hullu, Netflix, Amazon Video). Algumas discussões acadêmicas apontam na direção de uma atualização ou desdobramento da TV a partir desses serviços, uma vez que a grade (ou catálogo de produtos audiovisuais) continua a emoldurar (KILLP et al., 2015) a experiência de consumo. Outro fator importante a ser considerado são as orientações algorítmicas que selecionam e hierarquizam a construção dessas grades ou molduras.

As plataformas de compartilhamento e serviços *streaming* possuem linhas de programação que lêem os gostos e percursos digitais do usuário para direcionar a experiência de navegação pelos assuntos de maior interesse, sugerindo filmes ou séries a partir dos já assistidos e pesquisados – essa parte dos programas é chamada de algoritmo. Araújo e Magalhães apontam para diferentes apropriações e usos do termo e procuram traduzi-lo a partir de contribuições teóricas da área da computação:

Hoje, boa parte dos usos que fazemos de plataformas digitais são mediados por processos computacionais semiautônomos que estruturam como a informação é produzida, acessada, organizada, legitimada ou descartada como irrelevante (ANANNY, 2016). Esses processos dependem da construção de identidades algorítmicas computacionais, sobre as quais usuários não são informados, mas que terminam por lastrear decisões essenciais de suas vidas (CHENEY-LIPPOLD, 2011). Em outras palavras, é comumente dito que, por serem opacos, algoritmos dependem de um

⁶ Também conhecidos como VOD, esses serviços comercializam o acesso a conteúdos audiovisuais na web por meio de liberação (chave) para acesso – uma espécie de “aluguel” do filme, sendo a “entrega” feita pela internet.

achatamento da autonomia para funcionar da maneira como funcionam.
(2018, p. 2)

Mesmo assim, a possibilidade de customizar o consumo audiovisual a partir de preferências pessoais (e não mais sujeitas à oferta verticalizada dos canais de maneira massiva) favoreceu o comportamento classificado como *binge-watching*, traduzido popularmente no Brasil por “maratonar” séries ou franquias cinematográficas. Ainda em se tratando de evoluções tecnológicas incorporadas ao campo do audiovisual temos o *streaming – ao vivo* proporcionado pelas plataformas digitais de compartilhamento de conteúdo e interação como Periscope, Instagram e Facebook, “borrando” a última fronteira conceitual de TV cunhada no século XX. Ainda que as produções *ao vivo* sejam, em grande maioria, de cunho amador e personalista (exposição egocêntrica de seus protagonistas), a ferramenta técnica permite o aproveitamento *broadcast*, como já acontece em alguns casos de registro dos bastidores telejornalísticos.

Dessa forma, percebemos que fruição televisiva não é mais um comportamento de exposição inerte à grade de programação em fluxo, mas também associada a uma experiência de consumo audiovisual em múltiplas plataformas e telas, com recursos de interação e customização dessa experiência cada vez mais presentes.

O NARCOTRÁFICO NAS TELAS

O tema narcotráfico e a “guerra contra as drogas” faz parte da cultura audiovisual há tanto tempo quanto a própria história da proibição dos narcóticos representados. Na segunda década dos anos 2000, os exemplos se multiplicam: *Queen of the South* (br: *A rainha do sul*, M. A. Fortin e Joshua John Miller, USA/Netflix, 2016), *Breaking Bad* (Vince Gilligan, AMC, 2008) que contabilizou 16 temporadas e um longa-metragem, *El Chapo* (Daniel Posada, Univision/Netflix, 2017), a espanhola *Fariña* (Carlos Sedes e Jorge Torregrossa, Atresmedia/Netflix, 2018), *Narcos* (Chris Brancat, Carlo Bernard e Doug Miro, Univision/Netflix, 2015) com o brasileiro Wagner Moura como protagonista, *Weeds* (Jenji Kohan, Lionsgate Television, 2005) com sete temporadas anuais, *Pacto de Sangue* (Lucas Vivo, Space Brasil, 2018), entre outras.

A ficção parece seguir as pegadas da vida real, já que muitas das obras citadas são inspiradas em fatos reais ou fazem uso das estratégias narrativas de dispersão e

persistência (JOST, 2012) para imprimirem um sentido de realidade às obras. Paralelo a isso, o jornalismo mundial estampa em suas páginas as perdas e efeitos colaterais da “guerra contra as drogas” financiada pelo governo norte-americano em diversos países do mundo, com atenção especial voltada aos latino-americanos. Essas narrativas, ora ficcionais, ora jornalísticas imprimem sobre o imaginário coletivo uma mitologia (carregada de elementos catárticos e heroicos) relacionados ao narcotráfico. Se associarmos a esse contexto político o viés de complexificação dos mitos e heróis nas narrativas ficcionais, teremos a ambiguidade e até a transformação do “bandido” em “mocinho”, tornando as obras ficcionais mais palatáveis ao gosto popular contemporâneo, como afirma Jost (2012). Mercille (2014) explana como essa naturalização da “guerra contra as drogas” encampada pelos Estados Unidos acontece pelo viés dos produtos audiovisuais. Para a autora, as ações contra as drogas em países latino-americanos estão associados à exploração de oportunidades mercantis e extrativistas, mas são travestidas de narrativas heroicas e mitológicas que justificam os Estados Unidos como “polícia do mundo” e únicos capazes de salvarem o planeta do caos por meio da superioridade armamentícia e tecnológica.

Neste contexto, duas produções nacionais, exibidas nos últimos anos, são tomadas como objeto empírico para as análises e discussões propostas neste artigo a partir das sensibilizações descritas: *Impuros* (Fox Premium, 2018) e *Irmandade* (Netflix, 2019). *Irmandade* é uma série ambientada nos anos 1990 e mostra a formação de uma facção criminosa no interior do sistema carcerário brasileiro. Tem como protagonistas o ator e cantor Seu Jorge, que interpreta o personagem Edson, auxiliado pela irmã Cristina, uma advogada que se deixa corromper por um policial sem escrúpulos e aceita dedurar os planos do irmão à polícia, interpretado por Naruna Costa. Os conflitos familiares e as tramas aumentam o grau de cumplicidade da personagem com os crimes dos associados à facção que dá nome à série, construindo aos poucos uma ligação de condescendência e tolerância no espectador. A série exibida pela Netflix tem apenas uma temporada, com oito episódios e uma média de quarenta e cinco minutos de duração cada.



Figura 1 – Seriado *Irmandade*, Netflix



Fonte: <https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/criticas/criticas-de-series/2019/10/irmandade-contamos-tudo-sobre-a-nova-serie-da-netflix>

Impuros conta a história de um jovem que vê o irmão, envolvido com o tráfico, ser morto por policiais corruptos e vincula-se ao traficante do morro onde mora em busca de vingança. A associação ao tráfico aumenta e ele passa de “homem de confiança do chefe do morro” ao papel de traficante internacional e abastecedor das facções cariocas. O protagonista da narrativa é Raphael Logam, que dá vida a Edson, o astuto traficante. Em meio a conflitos familiares com a mãe que privilegiava afetivamente o irmão morto e a paixão pela radialista e dj do morro, a personagem vive a violência inerente ao “mundo cão” representado pelo tráfico e suas relações (com outras facções, fornecedores, polícia), com requintes de crueldade mostrados em forma de assassinatos brutais e degradação humana. A série, que já está na segunda temporada, tem dez episódios em cada, com cinquenta minutos de duração média por episódio.

Figura 2 – Seriado *Impuros*, do canal Fox Premium



Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/serie-impuros-revisita-escalada-da-violencia-no-traffic-de-drogas-dos-anos-1990-no-rio-de-janeiro-23166785>

As duas séries mostram o tráfico de drogas como ambiente onde se desenrolam tramas e conflitos existenciais, conjugais, éticos e morais. Recheadas com elementos que remetem à história do Brasil, mostradas em fragmentos de telejornais ou relacionadas a fatos históricos (como o caso da retenção do dinheiro das poupanças no início do governo Collor), os roteiristas investem naquilo que Jost (2012) denomina como dispersão e persistência. O primeiro, segundo o autor, é quando elementos reais e históricos são inseridos na narrativa com bastante precisão e verossimilhança, aumentando o teor de “veracidade” da ficção e localizando-a no tempo e espaço vivido pelo espectador. O segundo conceito é composto por elementos históricos e reais, incorporados à narrativa, porém sem muita precisão de data ou nomes e que se estendem pelos episódios, permitindo que o espectador situe o conflito mostrado em um período e lugares aproximados. Ambas estratégias parecem investir no aumento do realismo com que a ficção vem se apresentando na atualidade. Segundo Jost:

A impressão de que as séries atuais são mais realistas do que as mais antigas sustenta-se nessa erosão progressiva do herói superior aos humanos e ao contexto [...], erosão que conheceu dois grandes momentos: a fissura em dois personagens heróis, cujos dons complementários vêm à tona em situações mais críticas; a fragmentação da figura principal em muitos personagens que

contribuem para uma mesma finalidade, um herói coletivo. Essa evolução não é senão um caso de renovação das fórmulas narrativas. (2012, p. 36)

Nos casos de *Impuros* e *Irmandade* ainda há um outro ingrediente: a recuperação do anti-herói, ou do herói de moral dúbia e humanamente falho, tal como os protagonistas dos filmes *noir*⁷. Em um momento político de extremismos e polarizações discursivas midiaticizadas, com nuances de surrealismo na vida cotidiana dos brasileiros, as ficções seriadas apontam para realidade possíveis, plausíveis, credíveis. Segundo Jost, isso também se constrói a partir de estratégias narrativas:

A partir do momento em que os heróis não são mais monolitos inalteráveis, a vida privada pode interferir sobre o seu cotidiano no trabalho, e eles podem ser dotados de traços não somente diferentes, mas contraditórios, como nós. Esse modo mimético baixo, que se identifica rapidamente com o realismo, permite que cada um de nós se reconheça neste ou naquele personagem e que imagine suas relações à imagem da nossa família. (2012, p. 38)

Complementam essas estratégias narrativas os elementos da linguagem visual que aceleram o ritmo da obra, imergem o espectador na trama e mantém a atenção na narrativa: edição rítmica com planos curtos e muitos cortes; uso da câmera subjetiva, ora colocada no ponto-de-vista de um personagem, ora colocada de forma que o espectador se torna uma “testemunha” presente na cena, diminuindo a opacidade dos elementos técnicos que a constituem; ambientações realísticas, não caricatas de uma realidade que não evidencia atos de “higienização” da cena, tais como pichações, mofo e pouca iluminação em ambientes de confinamento ou a opção por luz natural nos ambientes externos; o uso de *hangcliff* (gancho) criando expectativa e mistério sobre o desenrolar da trama a partir de um ponto de conflito sem resolução ao final dos episódios. Nada disso representa inovação, mas sim uma utilização adequada da “cartilha” de produção audiovisual seriada aplicada pelas obras descritas, favorecendo a sensação de verossimilhança e realismo na experiência estética.

Talvez um ponto de destaque seja o investimento em elencos predominantemente negros nas duas séries, com protagonistas também negros. Atores e personagens brancos, femininos e masculinos, são coadjuvantes tanto em *Impuros* quanto em *Irmandade*. Esse destaque vale ser mencionado quando, em 2016, a festa de

⁷ Os filmes *noir* norte-americanos são caracterizados pela presença de personagens de moral dúbia, em geral atormentados por dramas existenciais e assolados por vícios, mas em busca de redenção. (MASCARELLO, 2006).

premiação do Oscar foi marcada pelos protestos contra o racismo implícito no evento e identificado nas redes sociais pela hashtag #OscarSoWhite. Em um país onde a maior parte da população se declara negra ou parda na pesquisa domiciliar desenvolvida pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, o protagonismo negro de atores nacionais em produções brasileiras torna-se uma marca distintiva, ainda que estejam associados à personagens envolvidos com o narcotráfico.

O narcotráfico, tanto numa quanto na outra obra seriada, é apresentado a partir das noções comuns sobre o mundo do trabalho: hierarquia, funções, remuneração, fluxo de caixa, mais-valia, leis de oferta e demanda, concorrência. Neste universo do narcotráfico como um mercado, onde a facção se comporta como uma empresa, a figura do traficante líder é ora representada como autoritária, ora como uma liderança capaz de dar segurança e dignidade aos seus asseclas. Seja na cadeia (*Irmandade*) ou na favela carioca (*Impuros*), o narcotraficante parece desempenhar um papel paternal de proteção dos seus, de força coercitiva que impede as injustiças e promove a equidade, que assume vínculos familiares como pilares de sua história e vínculos afetivos como demonstração de “humanidade” em contraposição às ações de condenação e assassinato.

Isso reforça a percepção de Jost (2012, p.32) sobre uma das motivações do sucesso das séries norte-americanas fora dos Estados Unidos: “encontrar nesses mundos construídos a familiaridade reconfortante de uma atualidade que é também a nossa, as contradições humanas que conhecemos e, enfim, os heróis que, como o telespectador, chegam à verdade mais pela imagem do que pelo contato direto.” Nas obras analisadas, tratadas aqui como seriados, os personagens e as narrativas constituem universos ficcionais a partir de noções comuns do mundo vividos, ou pelo menos conhecidos, pela maioria da audiência.

O narcotráfico, neste caso, é transposto ao mundo do trabalho e seus personagens envoltos em tramas de cunho privado, doméstico, atravessando os conflitos mais amplos. Essa adaptação ou transformação da narrativa maniqueísta, que divide o “bem” e o “mal” entre os personagens, caricaturizando os vilões de maneira a torna-los burlescos, passa a explorar nos produtos audiovisuais analisados os personagens mais complexos, tomados ora como “vilões” e ora como “heróis” de suas próprias histórias. O mito monolítico é fragmentado em diversos personagens e a moral é flexibilizada na

medida em que a narrativa adota perspectivas menos “institucionalizadas” pelo discurso oficial e mais “populares” pela proximidade com a realidade do espectador. O narcotraficante é representado como um trabalhador, numa “engrenagem” organizacional em uma rede maior e anterior a ele, independente e autônoma. Essa atomização do personagem se parece muito com o ambiente do trabalho do cidadão ordinário nos países capitalistas, onde questões como hierarquia, insubordinação e respeito são colocados sob perspectiva em detrimento do “terror e caos” originados pelo tráfico de drogas. Pelo menos essa é uma possível leitura da realidade a partir de manchetes de pautas policiais que recheiam os espaços jornalísticos: “investigadores suspeitam se tratar de ‘acerto de contas’ do tráfico” ou “as vítimas tinham envolvimento com o tráfico” ou “os suspeitos tinham envolvimento com facções criminosas que agem na comunidade”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Algumas considerações emergem das obras *Impuros* e *Irmandade*: a) o protagonismo de jovens negros em produções audiovisuais tratando sobre narcotráfico; b) a emergência de um mercado de produção audiovisual calcada em narrativas ficcionais seriadas que pode lançar o Brasil no cenário internacional a partir da exportação de obras desse tipo, como já acontece com as telenovelas.

Nos dois seriados os personagens principais são vividos por homens negros: Seu Jorge e Raphael Logam. Aqui pode-se abrir um questionamento sobre: a vida imita a arte, ou a arte imita a vida? Se por um lado há uma clara evidência de valorização de atores negros no mercado audiovisual, por outra eles são ainda vinculados a papéis de marginais (no sentido de quem vive à margem de uma sociedade), pois ambos são envolvidos com o tráfico de drogas, ambos lideram milícias, ambos praticam crimes. Os policiais, nos dois casos, são representados por pessoas brancas (caucasianos). Essa dicotomia, onde o Estado e a força coercitiva, representante da moral e da lei, são apresentados por pessoas brancas e os “bandidos”, ainda que representados de maneira heroica, sendo interpretados por pessoas negras reforça os estereótipos racistas de divisão do bem e do mal por um maniqueísmo marcado na “cor da pele”.

As redundâncias, negadas na linguagem audiovisual, são reforçadas na narrativa pela repetição dos enquadramentos reducionistas e caricatos de um país que sofre com

as marcas de uma “guerra contra as drogas” em crise no mundo contemporâneo. A partir da legalização do uso de produtos a base de *cannabis sativa* (maconha) no Brasil⁸ e em outros países (como Uruguai, em alguns locais da Holanda e dos Estados Unidos) para diferentes fins, a discussão se abre para uma interferência do Estado sobre o mercado, regulamentando a produção, a comercialização e o consumo, a exemplo do álcool e do tabaco. Em vez de investir na repressão e combate ao narcotráfico, vários governos já sinalizam para políticas públicas de regulamentação e legalização dessas atividades.

Mesmo assim, o narcotráfico nas obras seriadas insiste em ser representado como crime, contravenção, subversão da ordem e da lei pelos homens negros, combatidos pelos homens brancos. Essa forma de representação pode estar associada à estratégia da pornografia da pobreza⁹ (*poverty porn*) empregada principalmente por Organizações Não-Governamentais como sensibilização do público exposto à publicidade que faz uso desse artifício para angariar recursos. No caso da pornografia da pobreza ou da representação da criminalidade por pessoas negras, o que é mostrado “reforça” um senso comum, expondo pessoas como degradadas, sem dignidade ou decência. Segundo Diana George¹⁰ (2017), a pornografia da pobreza torna uma experiência humana complexa (como a pobreza ou o narcotráfico) compreensível, consumível e facilmente tratável. Essas estratégias mobilizam o espectador: no caso da publicidade, à ligação para doar recursos às ONGs e sentir o prazer de “pelo menos ter feito alguma coisa para ajudar”; enquanto no caso da narrativa sobre o narcotráfico e a “bandagem negra”, à justificativa para a população encarcerada ser majoritariamente etnicamente definida ou as ações truculentas de repressão policial serem dirigidas (mesmo que com “balas perdidas”) preferencialmente à população negra e de baixa renda no país.

As narrativas já apresentam uma expansão da temática (complexificação) para além dos morros e favelas, incorporando a classe média (e em especial a classe política)

⁸ Como descrito na notícia divulgada pelo site G1, disponível em <https://g1.globo.com/bemestar/noticia/2019/12/03/anvisa-regulamenta-cannabis.ghtml>.

⁹ Como descrito na reportagem The dangers of poverty porn do site da CNN, disponível em <https://edition.cnn.com/2016/12/08/health/poverty-porn-danger-feat/index.html>.

¹⁰ Crítica dos vídeos poverty porn mencionada em reportagem sobre o assunto publicada pelo Huffington Post, disponível em https://www.huffpost.com/entry/poverty-charity-media_b_5155627.

dos bairros mais luxuosos e dos gabinetes na temática, o que necessariamente (por efeito de realidade almejado) insere atores caucasianos em papéis associados ao narcotráfico. Ainda que haja uma abertura para a apresentação do envolvimento de agentes públicos na “rede” do narcotráfico, a “guerra” é associada a um idealismo de purificação e manutenção da ordem social. Esse parece ser um resquício da ideologia hegemônica descrita no texto de Mercille (2014), incorporado às obras pela transnacionalidade das técnicas de escrita e das premissas mercadológicas norte-americanas presentes nos espaços de produção, distribuição e veiculação audiovisual.

Não adotamos aqui a ideia de que a representação midiática constitua de forma direta a representação de mundo dos espectadores ou influencie suas ações de maneira incontestável. Porém, é inegável que as narrativas ficcionais desempenham papel importante na forma como as pessoas expressam e aceitam o mundo representado. De acordo com Dantas “a confiança nas histórias é fundamental para o ser humano, facilitando a compreensão dos fenômenos do cotidiano e a apreensão da realidade a partir do que os outros nos contam” (2015, p. 166-167).

Segundo os estudos de Balogh (2002), existem duas tradições em narrativas ficcionais: uma americana, centrada no fazer e nas ações dos personagens; uma europeia, centrada no ser e no estar dos personagens, de cunho existencialista. Essas duas se mesclam em doses equivalentes nas obras analisadas, oportunizando uma “internacionalização” dos modos de produção audiovisual a partir das narrativas ficcionais seriadas, primeiro pela “importação” dessas tradições e, depois, pela aplicação delas em produtos passíveis de exportação. Considerando que no campo do audiovisual as telenovelas representam o principal produto nacional de exportação, é possível que em breve as séries e seriados se tornem tão competitivos e presentes nesse mercado quanto elas. Um questionamento que surge dessa internacionalização é: qual a imagem que o Brasil faz circular de si quando trata de questões como marginalidade, narcotráfico e estereotipia étnica?

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Willian Fernandes; MAGALHÃES, João Carlos. Eu, eu mesmo e o algoritmo: como usuários do Twitter falam sobre o “algoritmo” para performar a si mesmos. In Anais da **Compós**, Jun/2018. Disponível em

http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhos_arquivo_OUTVQBQ76VDU93C71N1A_27_6864_26_02_2018_13_27_22.pdf. Consultado em 28/08/2019.

BAHIA, Lia; AMANCIO, Tunico. Notas sobre a emergência de um novo cenário audiovisual no Brasil nos anos 2000. In revista **Contracampo**. n.21 Niterói, 2010. Disponível em <http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/41/44> consultado em 23/03/2018.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BONTEMPI, Ana Carolina; STRELHOW, Miriam Raquel Wachholz. Seriados televisivos: do entretenimento à mais nova de telefilia contemporânea. In **Anais do Convent Internacional 30 (Convent Internacional coepta 1)**. mai-ago 2019. Cemoroc-Feusp / IJI - Univ. do Porto / Colégio Luterano São Paulo. Disponível em <http://www.hottopos.com/convent30/123-138Bontempi.pdf>.

BRETT, Martin. **Homens difíceis**: os bastidores do processo criativo de Breacking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias. São Paulo: Aleph, 2014.

DANTAS, Sílvia Góis. As séries televisivas no contexto da ficção nacional: uma aproximação. In revista **Vozes&Diálogos**, v.14, n.02. Itajaí: 2015. Disponível em <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/vd/article/view/7356>. Consultada em 20/12/2019.

GERBASE, Carlos. A elipse como estratégia narrativa nos seriados de TV. In revista **Significação**, v.41, n.41. São Paulo: 2014. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/83420>.

HASSLER-FOREST, Dan. Game of Thrones: Quality TV and the Cultural Logic of Gentrification. In TV/Series. N. 6. Dez/2014. Disponível em <https://journals.openedition.org/tvseries/pdf/323>.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea. P. 6 – 14. In revista **Ciberlegenda**, Nov/2010. Disponível em: <http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/viewFile/148/43>. Consultado em 16/08/2015.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012.

KILPP, Suzana; FISCHER, Gustavo Dadaut; LADEIRA, João Martins; MONTAÑO, Sonia. **Tecnocultura audiovisual**: temas metodologias e questões de pesquisa. Porto Alegre: Sulina, 2015.

MASCARELLO, Fernando (org.). A história do cinema mundial. Campinas: Papirus, 2006.

MCCABE, Janet; AKASS, K. (orgs.) Quality TV: Contemporary American Television and Beyond. London: Tauris, 2007.

MERCILLE, Julien. The Media-Entertainment Industry and the “War on Drugs” in Mexico. In Latin American Perspectives, Issue 195, Vol. 41 No. 2. P. 110-129 March 2014. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/289724257_The_Media-Entertainment_Industry_and_the_War_on_Drugs_in_Mexico.

MONTAÑO, Sonia. **Plataformas de vídeo**: apontamentos para uma ecologia do audiovisual da web na contemporaneidade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: SP, Moderna, 2012.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes – conceitos e metodologia(s). Artigo apresentado ao VI Congresso SOPCOM, Lisboa – PT, Abril de 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Consultado em 27/04/2017.

ROSSINI, Miriam de Sousa; RENNER, Aline Gabrielle. Nova cultura visual? Netflix e a mudança no processo de produção, distribuição e consumo do audiovisual. Anais do **XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Disponível em <http://hdl.handle.net/10183/129873>. Consultado em 22/03/2018.

SACCOMORI, Camila. **Novos hábitos de consumo do produto audiovisual online**. Disponível em blog.consumoemrede.com.br.

SILVA, Anderson Lopes da. A prática do binge-watching nas séries exibidas em streaming: sobre os novos modos de consumo da ficção seriada. Anais do **Comunicom**, São Paulo, 2015. Disponível em anais-comunicom2015.espm.br/GTs/GT2/9_GT02-LOPES%20SILVA.pdf. Consultado em 22/03/2018.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. In revista **Galaxia (Online)**. n. 27, p. 241-252. São Paulo: 2014. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/download/15810/14556>.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

Recebido em 20 de dezembro de 2019

Aprovado em 05 de março de 2020