



## Prófugos: Novos Formatos e Regionalização na Ficção Seriada de TV Latino-Americana

*Prófugos: New Formats and Regionalism in Latin American TV Series*

Luiza Lusvarghi<sup>1</sup>

**RESUMO** Os movimentos de retomada da produção de audiovisual no continente latino-americano, ao longo da década de 90, não atingiram apenas o campo cinematográfico, mas também a produção televisiva. A mais recente produção da HBO Latin America a explorar o filão é a série chilena *Prófugos*, protagonizada por quatro populares atores locais e dirigida por Pablo Larraín, do aclamado *Tony Manero* (2008, Brasil/Chile). *Prófugos* indica que a telenovela não é mais, definitivamente, o único formato de ficção latino-americano na televisão, além de dialogar com a tradição mundial do gênero de ação e assinalar a consolidação de uma política de intervenção por parte das *majors* no mercado local.

**PALAVRAS-CHAVE** Seriado latino; HBO Latin America; gênero policial e ação; ficção seriada; neopolicial

**ABSTRACT** The resurgence of audiovisual productions in Latin America during the 1990s not only affected the cinematographic sphere, but TV production as well. The latest production of HBO Latin America to explore this genre is a Chilean series, called *Prófugos* ("Fugitives"), starring four popular local actors and directed by Pablo Larraín, from the acclaimed film *Tony Manero* (2008, Brasil/Chile). *Prófugos* shows that soap operas are definitely no longer the only Latin American fictional format, in addition to tapping into the global action genre tradition and marking the consolidation of a policy of intervention in the local market on the part of the major networks.

**KEYWORDS** Latin TV series; HBO Latin America; crime and action genre; serial fiction; neopolicial genre

---

<sup>1</sup> Luiza Lusvarghi é formada em Letras (Português-Inglês) pela FASB (1977), em Jornalismo pela PUC 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. É autora dos livros *De MTV a Emetevê* (2007), *Cinema Nacional e World Cinema* (2010) e *Fora do Eixo: Indústria da Música e Mercado Audiovisual no Nordeste* (2010). Atualmente desenvolve pesquisa sobre novos formatos televisivos e os seriados policiais como um gênero latino-americano.

## Introdução

O sucesso internacional de filmes como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Katia Lund, 2002) e *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2011), a maior bilheteria da história do cinema brasileiro, inspirou uma nova onda de seriados policiais e de ação no Brasil. As séries *Força-Tarefa* (Globo, 2009-2011, José Alvarenga), *9 MM: São Paulo* (HBO, 2008-2011, Michael Ruman), *A Lei e o Crime* (Record, 2009, Alexandre Avancini), *Mandrake* (HBO, 2005-2007, José Henrique Fonseca), além de *Fora de Controle* (Record, 2012, Daniel Rezende e Johnny Araújo), de Marcílio de Moraes, invadiram as telas da TV. Para 2014, a Globo anuncia o seriado *A Teia*, enquanto a Record negocia com a Fox Films um novo seriado. Mas a tendência não se resume ao Brasil, e nem pode ser explicada tão-somente pelo sucesso nos cinemas.

Seriados como os argentinos *Poliladrón* (Canal 13, 1995-1997, Sebastián Pivotto, Fernando Spinner), *Epitáfios* (HBO, 2004-2009, Jorge Nisco), e a franquia *Hermanos y Detectives* (Telefe, 2006, Damián Sziffrón), com versões em oito países, e o mexicano *Capadócia* (HBO, 2008-2010, Epigmenio Ibarra), produzido pela HBO, passam a compor o imaginário latino-americano do gênero com uma produção de ficção que fala de violência, de conflitos sociais, tratando temas urbanos de forma realista, e ao mesmo tempo se espelha na tradição destes gêneros no cinema mundial e, sobretudo, no americano. O bem-sucedido seriado argentino *El Puntero* (El Trece, 2011, Daniel Barone)<sup>2</sup> mescla

2 Na verdade, em televisão o destaque nos créditos é para o criador do argumento e o roteirista, diferentemente do cinema, o que no caso específico de *El Puntero* são Adrian Suar e Mario Segade. Existe ainda o conceito de *showrunner*, o que no caso de *9 MM* da Fox nos remete a Roberto Dávila, o produtor, que aparece assinando a criação da série juntamente

elementos de ação e suspense ao *thriller* político (GULLINO, 2012). Com identidade visual própria, esses seriados vêm contribuindo para deixar de lado, definitivamente, a ideia de ficção seriada latina como mera paródia de seriado americano ou ainda como sinônimo de telenovela e melodrama.

O mais recente exemplo desta tendência é a série *Prófugos* (HBO, 2011-2013), palavra que em espanhol quer dizer fugitivos, uma produção da HBO Latin America no Chile, em parceria com as produtoras locais Efetres e Fabula, com duas temporadas<sup>3</sup>. A série é bastante característica da corrente policial que veio da literatura latino-americana das décadas de 1970 e 1980, e se estende ao cinema: a solução do enigma e a descoberta da verdade não são a parte mais importante da trama. No entanto, seu imaginário deve mais ao cinema e à televisão do que à literatura.

O conceito de gênero policial nesta análise levou em conta os estudos de Jason Mittell (2004), que propõe o estudo de gênero como uma categoria social, analisando o seu surgimento na TV dos Estados Unidos, a partir dos *cop shows*<sup>4</sup>, por entender que o modelo americano é a maior referência dessas produções tanto para a audiência quanto para os produtores. Para a análise de recepção e dos modos de endereçamento, foram utilizados os conceitos de Jesus Martin-Barbero (2006). Os estudos culturais são o enfoque predomi-

---

te com Newton Cannito e Carlos Amorim.

3 O último episódio da segunda temporada está programado para ir ao ar em 14 de dezembro de 2013.

4 Programas policiais que começaram a ser veiculados no rádio, na verdade, histórias de crime ficcionadas e que lembram o formato docudrama e os documentários, inspirados pelo jornalismo policial, e que migraram para a televisão, e para o cinema (MITTELL, 2004). O termo é utilizado para designar seriados policiais televisivos.



Figura 1 – O vilão Mario Moreno, interpretado pelo ator Luís Gnecco.

minante nos estudos de recepção mais recentes da América Latina (FRANKEMBERG et alii, 2009), e Martin-Barbero, um de seus arautos, sobretudo, pelos estudos sobre a importância da hegemonia da televisão sobre o nosso imaginário. A classificação de gêneros na televisão, para ele, é uma estratégia de atrair audiências, e, embora a telenovela seja o formato mais popular, nada impede que outras referências sejam trabalhadas, caso dos seriados policiais.

Uma das denominações mais comuns para esta nova produção latina, tanto no cinema quanto na televisão, é o termo neopolicial ou negro, numa alusão ao conceito de *noir*, criado pela crítica francesa, a partir de estudos sobre o gênero na França (NAREMORE, 2008). A expressão neopolicial foi inicialmente utilizada para se referir à expansão do gênero enquanto fenômeno literário na América Latina, sobretudo a partir da década de 80, em autores como Paco Ignacio Taibo, Ricardo Piglia, Patrícia Melo, Ramon Diaz Eterovic, Leonardo Padura, Marçal Aquino, com obras voltadas para a realidade do continente, muito distante do modelo norte-americano, pois a imagem do policial não é nada heroica: a maioria ganha pouco, vive em conflito com a corrupção reinante na corporação. Alguns desempenharam ainda um papel fundamental nos períodos de ditadura militar, em que as corporações serviram como apoio a governos autoritários e repressivos. Embora Naremore (2008) não considere relevante a associação ao gênero policial e especificamente ao *noir* a partir da literatura, e sim ao do cinema, é importante destacar que na América Latina essa tradição literária se consolida em paralelo à retomada da produção audiovisual cinematográfica, que adaptada para as telas algumas dessas obras.

Já o termo *noir* foi utilizado pela primeira vez

por Nino Frank (1946), é discutido aqui sob as perspectivas de James Naremore (2008) e Frank Krutnik (1991), uma vez que as referências estilísticas do gênero televisivo que se desenvolveu nos Estados Unidos vêm do cinema, e particularmente dos programas jornalísticos policiais.

Os filmes do *noir*, em seu período de lançamento, foram classificados como sendo obras de crítica social, ao abordar os conflitos das sociedades modernas, nos quais o mal parece ser inerente à civilização. 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 (MITTELL, 2004), 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 através do casamento, com finais felizes.

O objetivo deste artigo é estabelecer de que forma se dá o diálogo entre os formatos hollywoodianos do gênero e a tradição audiovisual latina, mais especificamente a chilena, através do seriado televisivo *Prófugos*, produzido pelo cineasta Pablo Larraín em parceria com a HBO, e da classificação de gêneros hollywoodianos proposta por Steve Neale (2000).

### **Ação e crimes contemporâneos**

A série *Prófugos* narra 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, Vicente (Néstor Cantillana), um veterinário, a assumir a função do pai, tornando-se o chefe do cartel.



Figura 2 – Vicente Ferragut (Nestor Cantillana, ao fundo) e Alvaro Parraguez (Benjamin Vicuña) se tornam próximos após a prisão.



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 com Mario (Luis Gnecco), o faz-tudo, um homem violento e que foi um dos torturadores do regime Pinochet.

Entre os homens que realizam o transporte da droga está Oscar (Francisco Reyes), um ex-revolucionário da década de 1970 que agora, diagnosticado com uma doença terminal, precisa recorrer ao tráfico para assegurar o futuro de sua filha. 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 coloca em risco sua carreira para poder ajudá-lo sempre que ele precisa. Ela responde às ordens de Bruno (Marcelo Alonso), o chefe de polícia local, que costuma manipular a lei para conseguir realizar sua missão de capturar os traficantes.

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 se desenvolveu de acordo com o padrão de 13 episódios por temporada, formato padrão da televisão norte-americana. Os episódios terminam invariavelmente com as músicas da cantora *folk* experimental, Camila Moreno, que produzem uma sensação de estranhamento. Nada de *rock*,

ou *jazz*, trilha habitual das produções norte-americanas. A canção “Cuatro Heridas”, composta por ela com Juan Cristobal Mezas, que assina a trilha, mescla instrumentos típicos como *cuatro*, *tiple*, *charango* e *zampoña*.

Pablo Illanes, o principal roteirista de *Prófugos*, vem de uma carreira bem-sucedida na televisão, primeiro em tramas novelescas voltadas para a audiência jovem, abordando temas como homossexualidade, drogas, e depois com o tremendo êxito de *¿Donde está Elisa?* (*Onde está Elisa?*, 2009), classificada como *teleserie* pela TVN. A história foi livremente inspirada na trilogia *Millenium*, escrita pelo sueco Stieg Larsson, sobretudo no volume 1, *Os Homens que não amavam as mulheres*<sup>5</sup>, 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.

Steve Neale (2000), em seu ensaio sobre os gêneros hollywoodianos, propõe uma categoria classificatória intitulada “Crimes contemporâneos”, que incluiria os *detective films*, *gangster films*, e os *suspense thrillers*. A primeira delas, ele entende que foi parcialmente embotada pela discussão do *noir*. O filme *noir* é um conceito problemático, na medida em que aparece simultaneamente em diversas obras referido como estilo, tendência, gênero e subgênero (KRUTNIK, 1991: 15; NAREMORE, 2008: 27), pela dificuldade de se chegar a um termo comum, estaria incluído nos filmes de detetives, como um subgênero.

Em sua estreia no exterior, o filme *Cidade de*

---

5 A trilogia foi editada no Brasil, em 2009, pela Companhia das Letras



Figura 3 – Freddy Ferragut (Alfredo Castro), em cena no deserto de Atacama.

*Deus*<sup>6</sup> foi classificado pela distribuição do filme, feita pela Miramax<sup>7</sup>, como um “gangster movie”, e foi lançado em um pacote que incluía *Gangues de Nova York* (2002), de Martin Scorsese. Aparelentemente, a julgar pelo início do seriado, repleto de perseguições e fugas em carros de alta velocidade, *Prófugos* caberia perfeitamente nesta descrição. Mas nos episódios seguintes da primeira temporada, nos damos conta de que nada é tão simples como parece. Os prófugos, palavra que significa fugitivo, na verdade compõem um autêntico painel de personagens comuns a nossa realidade e ao passado recente da América Latina, e mais especificamente do Chile. Sua fuga pela cordilheira andina, que inclui ainda fronteiras com a Bolívia, ainda serve de pretexto para revelar não apenas a verdade da corporação e da política, mas os conflitos de um país que se debate com seu passado para pensar o futuro. Um deles é um policial infiltrado, o outro um ex-torturador, há ainda um ex-guerrilheiro, e por fim o traficante, que na verdade, nunca quis assumir a herança familiar e se revela homossexual ao longo da trama.

Na categoria suspense *thriller* (NEALE, 2000) vamos encontrar uma proposta de subdivisão que parece ganhar mais sentido na busca de uma definição para *Prófugos*, tachado pela crítica especializada como um seriado fortemente influenciado pelas narrativas norte-americanas do gênero. Trata-se de “*the-inocent-on-the-run-thriller*” em que a trama se apoia em uma pessoa que é considerada culpada de um crime ou transgressão que não cometeu. Os exemplos são *The man who knew too much* (1955, Alfred Hitchcock, EUA), *The Par-*

*allax View* (1974, Alan J. Pakula, EUA), *Three Days of Condor* (1975, Sydney Pollack, EUA), e *Into the night*, de John Landis (1985, EUA). A fuga de Paraguez-Tegui, vivido pelo ator Benjamin Vicuña, que vai assumindo progressivamente o papel de protagonista, parece interminável, e sua situação, irreversível. Afinal, ele termina a primeira temporada como prisioneiro.

A segunda temporada se passa entre a Ilha de Páscoa e o deserto do Atacama, e aborda questões referentes a prisões de segurança máxima e às relações entre o narcotráfico internacional, e o apoio político a governos neoliberais, evidenciando ainda mais a questão da corrupção. Algumas cenas de fuga foram baseadas em fatos reais. A ambientação natural como cenário, contudo, em que o bucolismo se resume a plantações de papoula para produzir heroína, não é a única forma de abordagem que traz à tona uma identidade neopolicial latino-americana. O reencontro de um ex-torturador com sua vítima, o guerrilheiro que ele torturou, elimina qualquer possibilidade de redenção ou reconciliação com o passado, ainda que o presente os reúna em alianças estratégicas. Nem a ganância, nem a corrupção, são capazes de anular esse conflito. A corporação policial e militar ganhou novas funções dentro de um país democrático, mas há resquícios de um passado recente que insistem em se colocar em primeiro plano. Ex-torturadores, apoiadores do regime, políticos corruptos, são personagens que dificilmente vão conduzir a um final feliz. Essa característica não se limita a *Prófugos*, mas está presente em diversas produções do gênero, inclusive no Brasil.

Apresentado pela HBO como o primeiro seriado de ação de seu braço latino, imagem que as vinhetas e o *teaser* reforçam com muita adrenalina e uma edição que lembra as perseguições de

6 O filme foi relançado nos Estados Unidos, em 2003, para poder concorrer ao Oscar em 2004.

7 Os irmãos Weinstein deixaram a Miramax em 2005.





Figura 4 – A ministra Macarena Munita (Antonia Zegers), envolvida em crimes e corrupção.

carro dos seriados norte-americanos do gênero. *Prófugos* vai lentamente desvelando, em uma narrativa paralela, a sua outra face – de que a realidade é outra. Inicialmente, temos um grupo de quatro aventureiros que se unem para dar um golpe, transportando cocaína pela fronteira, mas são traídos. Na sequência da fuga, esses quatro protagonistas assumem suas verdadeiras identidades. Temos novamente o conflito da corporação, tentando lutar para que a verdade prevaleça, mas “forças ocultas”, tanto na corporação, quanto no governo, impedem que isso aconteça. A corrupção parece ser inerente ao sistema.

O personagem Parraguez-Tegui (Benjamin Vicuña), um dos quatro furtivos que dão nome à série, é a representação mais definida do *tough guy* (KRUTNIK, 1991), elemento fundamental dos filmes *noir*. Em crise com a sua própria identidade, e com os valores que sempre defendeu, acaba se envolvendo com os marginais da trama. Policial infiltrado no narcotráfico, ele vai descobrindo que para estabelecer a verdade, terá de se esquecer de quem era, e abandonar as formas usuais de ação. Seus antigos companheiros, à exceção de Ximena (Aline Kuppenheim) e Fábian Salgado (Cesar Caillet), parecem mais interessados em ganhar muito dinheiro. A ideia, naturalmente, é a de que em algum momento, todo o enigma será esclarecido e a verdade virá à tona, resgatando o mocinho de sua conflituosa condição. Ao final da primeira temporada, já se pode perceber claramente que essa possibilidade não existe, o que só se acentua na segunda. Pois para entender o que acontece, Parraguez-Tegui se envolve tão profundamente no meio que supostamente deveria combater, que já não se reconhece como policial. Se a primeira temporada gira em torno da influência da matriarca do cartel, Kika, na segunda, o rea-

parecimento do pai, Freddy Ferragut, vivido por Alfredo Castro, de *Tony Manero*, acentua velhos conflitos familiares e uma discussão com tons psicanalíticos, bastante presente nas narrativas *noir* (KRUTNIK, 1991), afetando tanto Parraguez-Tegui quanto seus filhos, Vicente Ferragut e sua irmã, Laura (Bianca Lewin).

O enfoque na Família Ferragut e na relação entre os personagens, entretanto, acentua na segunda temporada certo caráter melodramático que lembra os folhetins televisuais, com a inclusão da figura do pai, e de revelações sobre o passado de Parraguez-Tegui que o ligam ao clã. Na segunda temporada, Larraín se associou ao diretor uruguaio Adrián Caetano, radicado na Argentina, e conhecido por filmes como *Pizza, birra, faso* (1997)<sup>8</sup>, *Bolivia* (2001), *Un oso rojo* (2002) e *Crónica de una fuga* (2006), além da série de TV *Tumberos* (2002, América TV), expressão lunfarda<sup>9</sup> para se referir aos presos, ficção que aborda a vida carcerária com elementos de contos fantásticos, macumba e magia.

As duas maiores influências da televisão chilena, cuja produção regular de ficção se consolidou, sobretudo, na década de 1980, são as produções brasileiras, que tiveram *remakes* de autores como Cassiano Gabus Mendes e Janete Clair, e as argentinas (SANTA CRUZ, 2005). Uma das contribuições locais ao gênero telenovela reside na abordagem distante dos interiores, com muitas cenas ambientes e de ação, o que dilui o uso de primeiro plano tão característico das telenovelas, e mais

---

8 Premiado no Festival de Gramado, em 1998, nas categorias filme, roteiro e direção, dividida com Bruno Stagnaro.

9 Linguajar popular derivado do espanhol que surge em Buenos Aires e Montevideo, mas também popularizada no Chile e Paraguai.



Figura 5 – As cenas de ação pedem elaboração e preparo físico dos atores.



associado ao cinema. No cinema, de produção irregular, essas influências se repetem, inclusive a partir dos festivais de Viña Del Mar. Coincidentemente, o único longa-metragem chileno da era muda recuperado é a narrativa de uma epopeia, *El húsar de la muerte* (1925), de Pedro Sienna, que narra as aventuras de um herói da independência chilena, Manuel Rodriguez, um sucesso estrondoso daquela época (MEMORIA CHILENA, 2013).

### Entretenimento, Nacionalidade e Indústria Cultural

No Chile, é comum o uso indiferenciado da expressão *teleserie* e *telenovela*. Para o pesquisador Valerio Fuenzalida, da Pontifícia Universidade Católica do Chile, a classificação *teleserie*, aplicada indistintamente a formatos que se assemelham à *telenovela*, ou a seriados que apresentam similaridades com as séries norte-americanas, estaria relacionada a uma visão equivocada do formato (HERRERO, 2003).

De fato, para sites como IMDB o termo *TV series* se aplica tanto para as franquias *CSI*, *Law and Order*, quanto para o formato brasileiro telenovela, e é empregado para designar *Insensato Coração* (Globo, 2011) em suas páginas de indexação.

No caso específico da trama de *¿Donde está Elisa?* (TVN, 2009), verificamos que a narrativa se caracteriza por um *mix* entre as minisséries brasileiras e os seriados norte-americanos. Embora as séries norte-americanas possuam temporadas definidas por temas, com 13 episódios, é a forma como a narrativa se desenvolve que faz toda a diferença. A apresentação dos capítulos de *¿Donde está Elisa?* começa sempre com a última cena do capítulo anterior como gancho, e ao final de cada um, a imagem congela, convertendo-se numa re-

presentação gráfica da cena e do personagem. Igualmente, as divisões de cena nos remetem a filmes seriados de aventura e ação dos idos de 1930 e 1940 – *Jim das Selvas* (1937, Ford Beebe e Cliff Smith, EUA), *Buck Rogers* (1934, EUA) – com efeitos de transição (*wipe*) que deixam claro para o espectador a ideia de uma história ficcional. O ator Francisco Reyes, o ex-guerrilheiro Salamanca de *Prófugos*, desempenhou nesta produção o papel de Bruno Alberti, marido da principal vilã, Consuelo (Paola Volpato).

A obra se notabilizou por consolidar o gênero policial de suspense com uma trama forte, em que se mesclaram assassinatos, amores clandestinos, homossexualidade, com um realismo pouco encontrado até mesmo nas tramas brasileiras, com uma exploração na internet de *blogs* a partir dos personagens e enquetes para o público adivinhar o final. O sucesso chileno levou à venda de uma versão filipina, atualmente em exibição naquele país. Mas a TVN apresentou *¿Donde está Elisa?* como uma telenovela ou *teleserie*.

Já *Prófugos*, de qualquer maneira, foi lançada pela HBO como um seriado de ação. O cineasta Pablo Larraín, à frente do projeto, ao final da segunda temporada havia acabado de concluir o longa *No* sobre o plebiscito que pôs fim aos 15 anos da ditadura Pinochet, protagonizado por Gael Garcia Bernal, que desempenha o papel de um publicitário exilado no México que volta ao seu país de origem para participar da campanha. Dois de seus filmes anteriores, *Tony Manero* (2008, Brasil/Chile) e *Post Mortem* (2010, Chile/Alemanha/México), discutem a sociedade chilena e a vida durante a ditadura militar de Pinochet. Em *Tony Manero*, ele narra a trajetória de um velho dançarino (Alfredo Castro) que consagra a sua vida a imitar o personagem de John Travolta no filme *Grease* (Randal



Kleiser, 1978)<sup>10</sup> em programas de televisão. A identificação com o astro hollywoodiano leva Tony a se julgar um ser superior. Cada vez mais imerso em um mundo próprio, ele começa a matar pessoas, e a se livrar de tudo e todos que possam abalar a sua relação imaginária com o ídolo. Em *Post Mortem*, a apoio tácito à barbárie de Pinochet vem de um olhar exterior ao personagem. Um zeloso e subserviente funcionário do Instituto de Medicina Legal, Mário Cornejo (Alfredo Castro), assiste, indiferente, à procissão de corpos serem empilhados diante de seus olhos. Alguns, ainda vivos, são mortos ali mesmo. Mário se apaixona por uma artista de teatro burlesco, sua vizinha, que se relaciona com revolucionários, e acaba por abrigá-la. Mas Mário não tem nenhum envolvimento com política. Trata-se de um retrato cruel da classe média. O ator que protagoniza ambas é o mesmo, Alfredo Castro, impecável e incluído na segunda temporada de *Prófugos*. Larraín, nascido em 1976, investiga aquele período turbulento da vida chilena sem paixão, com um olhar distanciado, mas não descompromissado<sup>11</sup>. O resultado, tanto em *Tony Manero* quanto em *Post Mortem*, são filmes que dialogam com as tradições de gênero sem olvidar

---

10 filme se chamou no Brasil *Nos tempos da Brilliantina*, e embalou as reuniões de jovens da década de 70, que imitavam os passinhos de John Travolta.

11 Filho do senador Hernán Larraín, as posições do diretor são francamente socialistas, tendo manifestado seu apoio público à socialista Michele Bachelet, em contraste com a tradição política conservadora de sua família, vinculada ao UDI (Unión Democrática Independiente). Curiosamente, no ano em que o seriado foi lançado, sua mãe Magdalena Matte, ministra da Habitação de Sebastián Piñeyra, renunciou ao cargo em função de especulações sobre seu envolvimento com superfaturamento de obras, o que de certa forma coincide com a personagem Macarena Munita (Antonia Zeggars). Seu avô materno, Arturo Matte Alessandri, era apoiador de Salvador Allende.

o contexto social, o que lhes confere um caráter único. A trajetória do *serial killer* Tony Manero não é narrada apenas como um *thriller* policial tradicional, mesmo porque ninguém será punido. A história de amor de *Post Mortem* jamais se cumprirá. A indiferença de seus personagens diante da realidade que os cerca, levado ao paroxismo, celebra a inviabilidade do triunfo individual diante do social.

De certa forma, esse é o ponto em comum com a trajetória dos *Prófugos*: o desdém pela realidade e a ausência de uma visão crítica sobre as instituições emperra qualquer possibilidade de conviver com a verdade e a justiça. É difícil prosseguir com uma visão maniqueísta entre o bem e o mal e ignorar os conflitos permanentes trazidos pela organização social, o que acaba por colocar o “mocinho” da trama em uma posição marginal. Um dilema inerente às narrativas neopoliciais.

Um conceito fundamental para o neopolicial latino-americano seria justamente a subversão dos meios e da própria lei (JIMENES, 2006). A expressão neopolicial, oriunda da literatura, designaria uma releitura do gênero, uma vez que a América Latina não conheceu propriamente uma tradição literária policial em décadas anteriores, nem mesmo no cinema, de forma expressiva. Parte desta produção estaria ainda associada, contudo, ao *boom* mais recente da literatura policial e negra que se situa entre as décadas de 1970 e 1980. Outro conceito muito relacionado com esta abordagem da literatura policial e suspense é o conceito do discurso sobre a memória pós-traumática (OLIVARES, GONZALO, 2009), pois curiosamente, o surgimento deste fenômeno na literatura se deu em paralelo com a queda dos regimes ditatoriais, sobretudo na América do Sul, e com a retomada da produção audiovisual no continente. A tendên-



cia, portanto, pode ser estendida, com certeza, às produções audiovisuais, muitas delas baseadas em narrativas ficcionais e testemunhais destes períodos. A outra referência, sem dúvida, se origina da televisão, a nossa indústria cultural local, que vai narrar as nações com mais propriedade do que o cinema, de produção insipiente, como bem observou Martin-Barbero (2006).

A crítica tem realçado o caráter hollywoodiano desses seriados, feitos efetivamente com um olho no mercado externo, tanto no Chile quanto no resto da América Latina (CASTRO, 2011). Essa preocupação não se expressa apenas a partir da crítica especializada, mas também de postagens em *blogs* (FLORES, 2011), na qual a audiência reclama, muitas vezes, da insistência em passar uma visão tão “violenta” do país para os estrangeiros, crítica que *Cidade de Deus*, e mesmo as duas sequências de *Tropa de Elite* também sofreram por aqui. No quesito violência e realismo, a Globo evita repetir a dose nas telinhas, apoiando-se no código ABERT<sup>12</sup>. O filme e seriado brasileiros *Antonia* (2006)<sup>13</sup>, produzidos pela Globo em parceria com a 02, foram uma tentativa de redenção, de passar uma imagem melhor da periferia. Enquanto a Globo romantiza a visão das favelas, sua principal concorrente, a Record, aposta abertamente neste filão realista – vide as telenovelas *Vidas Opostas* (Alexandre Avancini, 2006-2012), *Poder Paralelo* (Ignacio Coqueiro, 2010); e os seriados *A Lei e o*

*Crime* (2009, Alexandre Avancini) e *Fora de Controle* (2012, Daniel Rezende e Johnny Araújo).

De qualquer forma, esses seriados televisivos inovam com relação aos tradicionais melodramas característicos do gênero *telenovela*, o mais popular da América Latina. Assim como ocorreu com os *cop shows* norte-americanos na década de 1950, que desafiavam o padrão água com açúcar das *sitcoms*, mostrando o outro lado da América do Norte, 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 através do casamento, com finais felizes.

No Brasil, a indústria cultural e a produção voltada para o entretenimento se estabelecem a partir da televisão, e não do cinema ou da literatura (PAES, 2001). A ideia de um cinema de resistência e não de entretenimento acaba por configurar um modelo único de filme nacional, e a telenovela, o formato nacional de ficção seriada, é quase um sinônimo da baixa qualidade artística, nos moldes propostos por Adorno em seu famoso ensaio “A Indústria Cultural – O Iluminismo como mistificação de massas”. A ideia de uma indústria cultural estabelecida a partir da televisão pode ser estendida ao restante da América Latina. Os trabalhos de Martin-Barbero (2006) e de outros intelectuais voltados para os estudos de recepção sobre a produção televisiva seriada vêm resgatando essa discussão, mas a noção de telenovela como construtora do imaginário nacional não necessariamente inclui análises da qualidade artística desta produção, e sim a sua empatia com o público.

A ideia de uma indústria cultural estabelecida a partir da televisão pode ser estendida ao res-

12 O Código de Ética da Radiodifusão Brasileira, da Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (ABERT). Disponível em: <<http://www.abert.com.br>>.

13 O filme tem direção e roteiro de Tata Amaral, e o seriado contou com diversos roteiristas da 02, inclusive Fernando Meirelles, e foi dirigido por Luciano Moura, Tata Amaral, Roberto Moreira, Fabrizia Pinto e Gisele Barroco.



tante da América Latina. O cinema sempre foi ocupado estrategicamente pela produção estrangeira, com a predominância da produção norte-americana hollywoodiana nas últimas décadas. Mesmo os maiores produtores do continente, México, Argentina e Brasil, não lograram vencer essa concorrência. Se, a partir da década de 1990 que vamos assistir a uma retomada desta produção audiovisual latino-americana, é sem dúvida graças à distribuição das *majors* que ela pode ser compartilhada por todo o continente.

Nas emissoras de televisão brasileiras, em que se destaca a Rede Globo, o gênero ficcional predominante ainda é a telenovela, também chamada de folhetim eletrônico. O folhetim surgiu na França em 1836, e fazia sucesso na segunda metade do século XIX, quando as narrativas eram publicadas diariamente em jornais nos espaços destinados ao entretenimento, com a função de popularizar o acesso e formar novos leitores. O romance policial era publicado em periódicos jornalísticos no século XVIII e XIX, e herdou características folhetinescas como o texto envolvente, o papel de herói do detetive, a luta do bem contra o mal, a verossimilhança e atualidade informativo-jornalística. Além disso, possui uma temática semelhante ao *faits divers* e à cobertura policial. No Brasil, à época do primeiro cinema, muitos filmes foram baseados justamente em casos policiais (GOMES, 1980) para driblar a concorrência dos filmes estrangeiros e atrair público. Apesar de serem atualmente quase sinônimos de ficção seriada televisual, os primeiros filmes de aventuras e ação do cinema também seriam exibidos em capítulos. A ideia de uma narrativa com personagens fixos, dialógica, sempre foi uma estratégia fecunda para o envolvimento da audiência e para a criação de outras obras, dela derivadas.

As ficções seriadas policiais e de ação vêm abalando as narrativas televisivas tradicionais, com propostas ousadas e uma abordagem da realidade extremamente crítica, a exemplo de *Epitáfios* (HBO, 2004-2009), *9 MM: São Paulo* (Fox-2008-2011), *Prófugos* (HBO, 2011-atual), e mesmo formatos mais híbridos, como *Los simuladores* (Argentina, Telefé, 2002-2003), *Donde está Elisa?* (Chile, TVN, 2009). As séries televisivas que exploram gêneros semelhantes aos seriados norte-americanos, adotando ainda muitas vezes o formato de temporadas, com temas e episódios com início, meio e fim, vêm se colocando cada vez mais como referência, abordando situações inusitadas e, nos casos do sistema a cabo, mais experimentais no tratamento da imagem do que os filmes, que devem ser capazes de conquistar grandes audiências em curto prazo. Os grupos de mídia locais buscam com isso ampliar a sua competitividade no mercado local e internacional (FUENZALIDA, 2011, p. 18). Concorrem para isso não somente os canais nacionais, mas também as produções das *majors*, notadamente Fox e HBO, que vem produzindo seriados policiais e de ação, sobretudo, voltadas para o mercado doméstico, beneficiadas por mecanismos de renúncia fiscal.

### Regionalização e produção local

A série *Prófugo* é uma produção da HBO Latin America, que vem investindo em produções com parceiros locais já há algum tempo. No Brasil, eles já fizeram diversas séries como *Mandrake* (2005-2007, José Henrique Fonseca, Brasil), que virou telefilme com duas sequências em 2012, *Filhos do Carnaval* (2006 e 2009, Cao Hamburger, Brasil), *Epitáfios* (2005-2012, Jorge Nisco, Argentina), e recentemente, *Señor Ávila* (2013, Fernando Ro-

vzar, Alejandro Lozano e Alfonso Pineda, México).

Os primeiros indícios de uma expansão da HBO, braço televisivo do grupo Time Warner, para a América Latina apareceram em 1989, com o lançamento do *Selecciones*, um sinal alternativo de áudio em espanhol disponível durante parte da programação da HBO nos Estados Unidos. Até o final de 1991, a HBO já estava com um canal em operação na América Latina, mas não em português. Foi a partir de um acordo da Warner com a venezuelana Omnivisión Latinoamérica Entertainment (OLE), e com o Grupo Abril<sup>14</sup>, que a HBO Latin America começou a tomar corpo, em 1994, com a ideia de atuar como retransmissora, mas também de atuar neste mercado em coprodução com parceiros independentes. Essa ofensiva começou a preocupar os grandes grupos de mídia locais. O surgimento da Globo Filmes, empresa do Grupo Globo, em 1998, tem muito mais uma conotação política, a de aperfeiçoar a competitividade, como bem observou Butcher (1996)<sup>15</sup>, do que meramente econômica.

A política de intervenções no mercado local por parte das *majors* na América Latina não é nova, mas as parcerias com produtoras locais hoje é mais ousada do que no período do Acordo Político de Boa Vizinhança, onde o máximo que se podia aspirar era ter um personagem como o Zé Carioca num desenho da Disney recebendo os amigos Pato Donald e Mickey no Rio de Janeiro. Sem falar, obviamente do Repórter Esso, o programa que foi exibido em 15 países, com texto e

14 Que deixou a empresa em 2000.

15 Os demais grupos de mídia brasileiros tentaram seguir os passos da nossa maior holding de mídia, mas não foram exatamente bem-sucedidos. A Record Filmes, que se converteu em Recorde Entretenimento, não tem produzido nada além de documentários, como *Uma noite em 67* (2010, Renato Terra e Ricardo Calil).

filmes que chegavam prontos dos Estados Unidos<sup>16</sup>. Em meio a esta produção, destacam-se as recentes produções de canais como Fox e HBO, que, em parceria com produtoras locais, vêm realizando produções aparentemente voltadas para o mercado latino-americano.

A ideia é promover uma aculturação, promover a hibridação intercultural nos termos em que Garcia Canclini (2006) defendia, mas sem deixar de lado a sede em Coral Gables<sup>17</sup>, o que, como se sabe, pode sempre acabar como acabou a MTV Brasil – voltar para o dono. Tudo indica que a lógica do canal é a mesma que coloca *Anaconda* (1997) com Jennifer Lopez e John Voight na Amazônia brasileira com sotaque paraguaio forjado, ou ainda *Brenda Starr* (1989), filme com Brooke Shields locado na Amazônica brasileira *made in* Flórida – a da otimização de custos. O canal trabalha seus produtos com falas em castelhano, de forma indiferenciada ao longo da grade. Os lançamentos locais são comentados em sua língua nativa. E isso certamente produz um efeito totalmente diferenciado.

A HBO não é a única a investir nos mercados locais. A Fox também vem realizando produções nos mesmos termos, porém com menos agressividade – foi ela quem coproduziu a franquia *9 MM: São Paulo* (2008-2-11), e *Contos do Edgar* (2013), por exemplo. A Fox não parece ter uma estratégia definida com relação aos mercados locais ou

16 O programa jornalístico de rádio criado pelo governo americano, que foi transmitido por 60 emissoras em 15 países latino-americanos, e que depois migraria para a televisão, teve uma edição chilena, *El Reporter Esso*, transmitido no rádio de 1941 a 1973, e na televisão de 1964 a 1968 (Canal 13). A predominância era de notícias internacionais.

17 Sede oficial da HBO Latin America na Flórida, com escritórios também em São Paulo.



mesmo internacionais<sup>18</sup>, no sentido de criar uma identidade. Na série *Tempo Final* (2007), produzida na Colômbia<sup>19</sup>, eles tentaram criar uma espécie de formato latino padrão reunindo 100 atores de diversos países do continente, cujo resultado foi confuso tanto do ponto de vista estético quanto de conteúdos. A excelente série *9 MM*, uma franquia, não conseguiu decolar, e, aparentemente, não havia um projeto mais definido para ela. Antes, a Fox chegou a investir também numa coprodução com a Record, *Avassaladoras* (2006, Mara Mourão), baseada no filme homônimo, mas somente em meados de 2011 anunciou que iria aumentar a sua unidade no Brasil e investir em mais programas. Em 2012, foi lançada a bem-sucedida *A verdade de cada um*, em coprodução com a O2. Em 2013, a Fox Films fez parceria com a Globo no seriado de comédia *Se eu fosse você*, baseado na franquia cinematográfica homônima, e promete repetir a experiência com a Record, porém produzindo uma série policial.

Já a HBO busca trabalhar o bloco latino-americano como um todo, em uma espécie de rememoração aos bons tempos do Acordo Político de Boa Vizinhança, da década de 40, que pretendia criar uma representação do imaginário latino-americano para o mercado norte-americano, mas sem o viés diretamente político-ideológico. Apesar do canal evitar o uso de expressões e sotaques regionais no castelhana, com a justificativa de ampliar o alcance da produção ao continente, e não ignorar a existência do português, ainda assim existe o projeto de criar um ideal de modelo latino,

---

18 O que pode mudar com a divisão da News Corp que gerou a 21st Century Fox em junho de 2013, para cuidar do segmento de entretenimento.

19 A série da Fox Colombia foi baseada na série homônima argentina produzida pela Telefe.

conveniente do ponto de vista econômico e cultural, mas com menos clichês do que nos tempos de Carmem Miranda, que muitos desconheciam ser brasileira, pois fora idealizada para ser latino-americana e expressar um *mix* de influências, como se vê no depoimento de Michael Caine no documentário *Olhar Estrangeiro* (2006), de Lucia Murat.

No Brasil, após a série policial *Mandrake*, a HBO preferiu investir em seriados que mesclam drama e costumes, como *Alice* (2008, Karim Aïnouz e Sérgio Machado), *Mulher de fases* (2011, Ana Luiza Azevedo) e *Destino SP* (2012, Fábio Mendonça). O erotismo parece ser o novo filão do canal, que produziu uma série documental chamada *Sexo Urbano* (2013) e agora a série *O Negócio* (2013), enfocando a vida de prostitutas de luxo. A nova modalidade, contudo, não fez com que abandonassem o seriado policial e de ação, um formato consagrado pela televisão e pelo cinema norte-americanos, onde eles evidenciam sua supremacia técnica. Alguns episódios da série *Destino São Paulo* (2012) e *Destino RJ* (2013), coprodução com a O2, trabalham enredos policiais e de suspense. Os seriados policiais e de ação exigem mais dinheiro e investimento. A série mexicana *Señor Ávila* (2013) colocou nas telas o ator mexicano Tony Dalton como o nosso Dexter local em excelente atuação, num cenário *kitsch*, em roteiro dos excelentes irmãos Slevich, os criadores da série argentina *Epitáfios* e tem previsão de segunda temporada. A HBO Latin America vem se empenhando em afirmar-se com produção própria e independente da HBO norte-americana.

Como essa produção tem em vista o bloco latino-americano, são feitas concessões do ponto de vista do roteiro que incluem não somente o sotaque dos personagens, mas também dados que não fazem parte da realidade. Em *Prófugos*,

muitas questões discutidas não foram necessariamente extraídas da realidade chilena, mas de fatos ocorridos no continente, como a questão do narcotráfico de heroína líquida, que não é usual daquela rota, a relação com a máfia australiana. A rebelião nos cárceres, por exemplo, baseada em fatos reais, encontra eco em situações similares enfrentadas pela Argentina (Cárcel de Caseros) e Brasil (Carandiru).

## Conclusões

A ficção seriada *Prófugos* se inscreve dentro de um novo segmento de seriados televisuais que vêm sendo classificados por alguns estudos como neopolicial, classificação que vem da literatura, para expressar filmes de ação, policiais e suspense em que os elementos ficcionais deixam a solução do enigma para segundo plano, pois o sistema e a corrupção também matam, e são, de alguma forma, os verdadeiros assassinos. Outra expressão usual, sobretudo no caso dos países de fala hispânica, é o termo negro, por conta do cinema e da literatura. A delimitação entre a lei e o crime é tênue. No entanto, diferentemente de filmes anteriores, que já abordaram a questão, o papel da corporação aqui ganhou novos matizes. Nem todo policial é corrupto ou torturador. Policiais sempre desempenharam papéis secundários ou de vilões em filmes anteriores sobre o tema. Outra questão que a série aborda é a participação direta do governo na corporação e em alianças com o crime organizado, tema recorrente também por aqui, tanto na televisão quanto no cinema – vide *Força-Tarefa* (2009-2011) e *Tropa de Elite – O inimigo agora é outro* (2010).

A articulação entre poder político e facções criminais pontua a narrativa de *Prófugos* (HBO,

2011-2013), bem como a tentativa de fazer as pazes com o recente passado político. O Chile que deixa de ser cenário para se integrar à narrativa, que se desdobra em um autêntico estilo *road movie*, subvertendo as regras hollywoodianas do gênero. Um cenário que, como ocorre por vezes nas mais destacadas premiações, acaba literalmente, roubando a cena.

A série faz parte da estratégia da HBO Latin America de trabalhar em parceria com produtoras locais, criando obras voltadas para o mercado latino-americano, que trabalham com modelos de produção internacionais, e que se coloque como um diferencial para o formato telenovela que predomina na grade de programação aberta das emissoras latino-americanas. Por este motivo, é comum escalar atores populares de telenovela e utilizar recursos dramáticos inspirados pelos folhetins eletrônicos, mas com uma liberdade que os canais abertos não possuem e com uma narrativa plasmada nas convenções mundiais dos gêneros de ação e policial, com influência notadamente norte-americana.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUTCHER, Pedro. *A dona da História: origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ, Escola de Comunicação, 2006.

CASTRO, Daniel. Nova série da HBO *Prófugos* parece filme americano no Chile. [http://www.todotvnews.com/scripts/templates/estilo\\_noticia.asp?nota=41852&rss=27-05-2012](http://www.todotvnews.com/scripts/templates/estilo_noticia.asp?nota=41852&rss=27-05-2012).

\_\_\_\_\_. Disponível em: <<http://noticias.r7.com/blogs/daniel-castro/nova-serie-da-hbo-profugos-parece-filme-americano-no-chile/2011/08/28/>>. Acesso em: 30/11/2013.





FLORES, Camila Pizarro(2011). Profugos, el mejor de lo peor. Seção D-Mujer. El Dínamo. Disponível em: <<http://www.eldinamo.cl/blog/voyeristas-profugos-lo-mejor-de-lo-peor/>>. Acesso em: 8/09/2011.

FRANKENBERG, Lorena, LOZANO, José Carlos, JACKS, Nilda. Audiências televisivas latino-americanas: 15 anos de pesquisa empírica. *Revista Matrizes* Ano 3 – nº 1 ago./dez. 2009.

FUENZALIDA, Valerio. Melodrama y reflexividad. Complejización del melodrama en la telenovela. *Mediálogos* 01, pp. 22-45. Universidad Católica del Uruguay. Montevideo. 2011.

GOMES, Paulo Emílio Salles (1980). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilmes (Col. Cinema, v. 8).

GULLINO, Pablo (2012). Esto es política, querida. Desde la “construction realista” a la “mera ficción”. Las críticas sobre “El Puntero”. Artigo apresentado no III Congreso Internacional de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Disponível em: <[http://www.asaeca.org/aactas/gullino\\_pablo\\_-\\_ponencia.pdf](http://www.asaeca.org/aactas/gullino_pablo_-_ponencia.pdf)>. Acesso em: 30/11/2013.

HERRERO, Alejandro S. Entrevista. Valerio Fuenzalida: “Este año puede clave para el futuro de las telenovelas”. Santiago del Chile, *EMOL*, jul. 2013. Disponível em <<http://www.emol.com/especiales/teleseries07/entrevistafuenzalida.html>>. Acesso em: 29/11/2013.

KRUTNIK, Frank (1991). *In a lonely street: film noir, genre and masculinity*. New York: Routledge.

JIMÉNEZ, Francisca Noguero. (2006) Neopolicial latinoamericano el triunfo del asesino. *Ciberletras*: Revista de crítica literaria y de cultura, ISSN 1523-1720, n. 15. Disponível em <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/noguero.html>>. Acesso em: 30/11/2013.

MARTIN-BARBERO, Jesus (2006). *Dos meios às mediações*. Comunicação, Cultura e Hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 4ª Edição.

MEMORIA CHILENA, Biblioteca Nacional do Chile. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96716.html>>. Acesso em: 30/11/2013.

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

NAREMORE, James (2008). *More than night*. Film Noir in its context. Berkeley: University of California Press.

NEALE, Steve (2000). *Genre and Hollywood*. Londres: BFI.

OLIVARES, Gomes, GONZALO, Cristian (2009). *Novela Neopolicial em Peru, Chile y Argentina y su relación com el discurso de la memoria post-traumática*. Dissertação defendida na Universidade de Iowa, Estados Unidos.

SANTA CRUZ, Eduardo (2005). La tele novela chilena. Discurso social y ficción dramática. Artigo apresentado no GT 16 Telenovela y Ficción Serializada do III Seminario Internacional Latino-Americano de Investigación en Comunicación da ALAIC (Associação Latino-Americana de Investigadores de Comunicação) em São Paulo, Brasil.

SHAW, Miranda (2005). “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.

SENNA, Orlando. Depoimento [4 de abril, 2011]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Karla Holanda.



Prófugos: Novos Formatos e Regionalização na Ficção Seriada de TV Latino-Americana

**Luiza Lusvarghi**

Data do Envio: 30 de agosto de 2013.

Data do aceite: 20 de novembro de 2013.

