

14

**CRIME EM SÉRIE:
O LEGADO DA NARRATIVA CRIMINAL
BRASILEIRA NOS *STREAMINGS*¹**

PEDRO SASSE

PEDRO SASSE

Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense, 2019.

Professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Membro dos grupos de pesquisa (CNPq) “Estudos do Gótico”, “Escritos Suspeitos: estudos sobre a narrativa criminal” e “Distopia e contemporaneidade”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7219234746540444>.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7441-7122>.

E-mail: pedro_sasse@hotmail.com.

RESUMO: Vimos, nos últimos doze anos, uma nova modalidade de mídia se difundir do país: as séries produzidas para plataformas de *video on demand*, popularmente conhecidas como *streamings*. Servindo, de início, como um novo suporte para filmes e séries produzidas por e para a TV aberta, plataformas como a Netflix, Amazon Prime, HBO Max e a brasileira Globoplay passaram a produzir seus próprios conteúdos pensando da especificidade de tal mercado. Quando pensamos na produção nacional, vemos uma profusão tal de séries que podem ser enquadradas no que entendemos

1 Título em língua estrangeira: “Serial Crime: the legacy of Brazilian crime fiction in the streamings”.

como narrativas criminais (Sasse, 2019), que propomos que, hoje, este seja o principal meio de consumo do gênero na cultura de massa. Este artigo propõe, assim, uma leitura da produção de séries de crime brasileiras contemporâneas à luz da tradição da narrativa criminal no Brasil, mostrando de que forma as obras desta nova mídia abraçam e dialogam com a tradição que as antecede e de que forma inovam, subvertendo temas, símbolos ou estruturas narrativas próprios do gênero criminal.

PALAVRAS-CHAVE: Séries. Streaming. Crime. VOD. Intermedialidade.

ABSTRACT: Over the past twelve years, a new form of media has spread throughout the country: series produced for video on demand (VOD) platforms, commonly known as streaming services. Initially serving as a platform for films and series created for broadcast television, services such as Netflix, Amazon Prime, HBO Max, and Brazil's Globoplay began investing in original productions tailored to the specific demands of this market. Within Brazilian productions, we observe a proliferation of series that align with what we understand as criminal narratives (Sasse, 2019), leading us to propose that this genre now represents the primary medium for mass cultural consumption of the genre. This article offers an analysis of contemporary Brazilian crime series in light of the country's tradition of criminal storytelling, examining how these new media productions embrace and engage with their predecessors while innovating and subverting the themes, symbols, and narrative structures characteristic of the crime genre.

KEYWORDS: Series. Streaming. Crim. VOD. Intermediality.

INTRODUÇÃO

A ficção de crime no Brasil, hoje, se encontra em uma nova era de ouro. Na literatura, um dos maiores fenômenos é Raphael

Montes, que, bebendo bastante dos tropos da “*crime fiction*” anglófona, supre a demanda de um público cujo gosto é moldado em grande parte pela produção estadunidense. Mas também vale pensar a redescoberta de Patrícia Melo. Considerada nossa dama do crime desde nosso anterior boom do gênero — que nos legou, além de seu *Inferno* (2000), obras como *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, *Estação Carandiru* (1999), de Drauzio Varella e *Capão Pecado* (2000), de Ferréz, entre muitos outros — a autora paulista, com o lançamento de *Mulheres empilhadas* (2019), passa a receber um grau de atenção crítica muito maior ao explorar um tema central para esse novo momento do gênero: o protagonismo feminino e os crimes contra a mulher.

Um sintoma mais sutil, mas igualmente importante para notar esse movimento, é o interesse que editoras de maior porte tiveram em reeditar histórias clássicas de terror, que, no Brasil, não raramente se originam de crimes. Com isso, temos, por exemplo, a publicação de *Tênebra* (2022), organizado por Júlio França e Oscar Nestarez, coletânea de narrativas brasileiras oitocentistas que, de alguma forma, tangenciam o medo e o mal. Se, por um lado, a coletânea abre espaço para o campo uma literatura fantástica que pouca atenção crítica teve no passado, por outro, abordam também essas “histórias que sintetizam a máxima hobbesiana ‘o homem é o lobo do homem’”. Vingança, crueldade e perversão predominam em narrativas cujos monstros pertencem a nenhum outro plano de existência que não este nosso” (França; Nestarez, 2022, p. 37). O interesse que a editora Fósforo teve na pesquisa do professor Júlio França, originada na UERJ

— e da qual, uma das ramificações é minha pesquisa de doutorado, *As narrativas criminais na literatura brasileira* (2019) —, não é, contudo, exclusivo. A editora *Darkside*, hoje uma das mais bem-sucedidas do país, sem dúvida, soube identificar a crescente demanda do público pelo criminal, contando, hoje, na sua divisão para obras do gênero, a “crime scenes”, um catálogo com 70 livros abordando serial killers, psicopatas, true crimes etc.

Esse boom, no entanto, não se restringirá à literatura. Em *Popular fiction: The Logics and Practices of a Literary Field*, Ken Gelder nos lembra como essa ficção produzida para as massas é intrinsecamente multimidiática, analisando no capítulo “Entertainment, product and brand: Holmes, Bond and Potter”, como três nomes centrais para a literatura massa, Sherlock Holmes, James Bond e Harry Potter, saem rapidamente da exclusividade do campo literário para ocupar as mais diversas mídias, do cinema às *action figures*. Se a narrativa criminal, enquanto gênero, engloba uma faceta mais próxima da dita “alta literatura” ou “ficção literária” — um romance como *Angústia*, de Graciliano Ramos, pode ser visto como uma narrativa criminal, mas dificilmente se enquadraria no conceito de literatura de massa —, e hoje em dia essas fronteiras estão cada vez mais difusas, é preciso ter em mente que é as histórias de crime, em suas populares etiquetas editoriais como “suspense”, “serial killer” e “true crime”, são eixos da indústria cultural.

Desde sua origem, o gênero criminal se espalhou pelas mais diversas mídias: mesmo no século XIX, em que havia maiores limitações técnicas, o crime atravessava a literatura, os folhetos de crime, as

notícias narrativizadas de jornais sensacionalistas e o teatro (Sasse, 2019). No século XX entram em cena os programas de rádio — como o *Teatro de mistério*, de Hélio do Soveral, décadas no ar narrando histórias originais de crime; o cinema, em que *Os Estranguladores* (1908), de Francisco Marzullo e Antônio Leal, é o primeiro filme de ficção brasileiro, e *O Crime dos Banhados* (1914), dirigido por Francisco Santos, considerado o nosso primeiro longa-metragem; e os programas de TV, com seriados como *O vigilante rodoviário* (1961), de Ary Fernandes.

Como costuma correr, casos excepcionais tendiam a rapidamente se disseminar entre as mídias, em um processo de sucessivas transposições: *Os estranguladores* foi baseada na peça teatral *A quadrilha da morte* (1908), de Rafael Pinheiro e Figueiredo Pimentel, história também contada, dois anos antes no romance *Os estranguladores do Rio ou o crime da rua Carioca* (1906), de Abílio Soares Pinheiro, todos baseados no real assalto à joalheria de Jacob Fuocco em 1906. Além do processo direto de transposição de uma história para diferentes mídias — jornal, literatura, teatro e cinema, no caso do crime da rua Carioca —, estruturas, temas e vertentes passam também por esse processo de adaptação a novas mídias. Pensemos como os *true crimes* do XIX são reformuladas no romance-reportagem dos 1970, culminando hoje nos populares *podcasts* de crime.

Mesmo que a natureza dessas narrativas de massa seja multimidiática, vemos, no entanto, como cada período tende a ter uma ou outra mídia de maior apelo popular. Literatura, teatro,

rádio, cinema e TV já gozaram do espaço privilegiado dos holofotes quando falamos de narrativas criminais. Hoje, no entanto, parece ser outra a mídia que assume a centralidade do diálogo com o grande público: as séries de *streaming*. Mesmo no caso específico do Brasil, testemunhamos hoje um cenário rico em obras produzidas exclusivamente para plataformas de conteúdo como Netflix, Amazon Prime, HBO+ e GloboPlay — *A divisão*, *Arcanjo renegado*, *Bom dia, Verônica*, *Cangaço novo*, *DNA do crime*, *Dom*, *Impuros*, *Irmandade* e *Os outros*, para mencionar apenas algumas.

Diante disso, propomos, aqui, refletir sobre a forma como as séries criminais de *streaming* hoje se apropriam ou subvertem de convenções, estruturas e temas próprios da tradição da narrativa criminal brasileira. Para tal, faremos um recorte de três séries em diálogo com três vertentes de nossa narrativa criminal: *Irmandade* (Netflix, 2019), de Pedro Morelli, como parte das narrativas prisionais; *Cangaço novo* (Amazon Prime, 2023), de Fábio Mendonça e Aly Muritiba, como herdeira da narrativa criminal regionalista; e *Cidade de Deus: a luta não para* (2024), de Aly Muritiba, inserida no contexto da nossa narcoliteratura. Buscamos, com isso, entender tanto as especificidades que a mídia *streaming* pode aportar ao gênero criminal, quanto a maneira como nosso atual contexto lida com a questão criminal em suas narrativas.

A NARRATIVA CRIMINAL NOS STREAMINGS

Antes de mais nada, é bom reforçarmos como a serialização, longe de ser novidade do atual formato das séries, é uma característica intrínseca à própria lógica da produção da arte de massa:

Nem todo escritor de ficção popular [*popular fiction*] é prolífico, mas a maioria é e percebe que precisa ser (eles também podem querer ser). Um romancista criminal (ex. Reginald Hill ou Patricia Cornwell) vão continuar a escrever sobre seus investigadores repetidas vezes, produzindo continuações que os leitores podem acompanhar conforme avançam a partir do começo. De fato, serialização assegura leitores leais e consolida a reputação de um romancista. (Gelder, 2004, p. 16)²

Não apenas a serialização dos romances foi (e é) um fator central para a produção da literatura de massa, mas também a serialização de suas partes, inovação central para o surgimento e popularização do romance folhetim no século XIX. A estrutura ao mesmo tempo episódica e encadeada do romance folhetim foi, posteriormente transposta para as mídias que a seguiram, sendo rapidamente adaptadas às radionovelas e aos seriados televisivos. Mesmo o cinema, no seu surgimento, aderiu à estrutura segmentada, em que os filmes seriais (*serial films*), como *The Perils of Pauline* (1914), eram transmitidos ao longo de dezenas de sessões.

Dessa forma, se pensarmos sobretudo no formato televisivo, a paridade com a estrutura das séries de *streaming* é quase total. De fato, no início, empresas como a Netflix, apenas compravam os direitos para emitir programas criados pelas próprias emissoras de TV, que contavam com toda a infraestrutura necessária para produzir sua própria programação. Com a rápida popularização dessas empresas de

2 No original: “Not every writer of popular fiction is prolific, but most are and realize that they have to be (they may also want to be). A crime novelist (e.g. Reginald Hill or Patricia Cornwell) will continue to write about his or her investigator over and over again, producing sequels that readers can follow as they progress from the beginning. Indeed, serialization secures a loyal readership and consolidates a novelist’s reputation”.

video on demand (VOD), não demorou para que essas empresas vissem a necessidade de criar conteúdo original. Dessa forma, em 2012 temos a primeira série original da Netflix, o drama policial *Lilyhammer*, ainda em coprodução com uma emissora de TV, a norueguesa NRK1. No ano seguinte, o *thriller* político *House of Cards* marca a entrada integral da plataforma nas produções originais.

Uma vez começamos a ter produções pensadas diretamente para o modelo VOD, surgem algumas diferenças em relação a produção seriada da TV aberta, dentre as quais se destaca a forma de consumo: enquanto na TV aberta o espectador precisa adequar tanto seu ritmo de consumo quanto o conteúdo consumido à programação pré-estabelecida pela emissora, as plataformas de VOD dão ao espectador muito maior agência nesse processo. Não é mais necessário esperar um dia específico, em um horário específico para assistir um episódio de um programa, cuja continuação virá apenas na semana posterior. O espectador passa a poder não só escolher o momento exato em que assistirá tal programa, como assisti-lo por completo, se assim desejar, prática chamada em inglês de *binge-watching*³:

A publicação integral [*binge-publishing*] teve muitas oportunidades e benefícios. Permitia à audiência maior controle sobre quando, onde e como consumir, e alguns notaram que permitia enredos mais complexos, uma vez que a audiência não mais corria o risco de perder um episódio no meio da temporada. (Sundet, 2021, p. 84, tradução nossa)⁴

- 3 Ainda que o *binge-watch* já fosse usado antes da popularização das plataformas de *streaming*, em que essa “maratona” podia ser feita com fitas cassete ou DVDs, é apenas a partir delas que tal prática se torna um claro padrão de consumo para uma mídia como um todo. A norma passa a ser o consumo intensivo.
- 4 No original: “[B]inge-publishing had many opportunities and benefits. It gave the

A flexibilidade criada pelo modelo VOD não só permitiu esse maior controle dos produtos consumidos, mas também uma muito maior variedade de obras no catálogo de uma produtora. A emissora tradicional, ao montar uma grade de programação, precisava tomar a audiência de forma homogênea, podendo, apenas, jogar com as previsões de público para dias e horários específico em que havia maior probabilidade de determinado perfil de audiência estar assistindo à TV. Quando o consumo passa a ser pautado pelo público, as plataformas passam a poder investir em produtos de nichos que, mesmo contando com uma audiência significativa, raramente entrariam em conta em um modelo de programação única.

Sundet (2021, p. 52) distingue, assim, três modelos de produção nas plataformas de streaming, que denomina *going small*, *going big* e *going again*. O modelo *going small*, que poderíamos traduzir livremente como “foco no pequeno”, é aquele que aposta em audiências mais concentradas, com obras que, muitas vezes, vão ter um orçamento mais limitado, produções mais modestas, mas que suprem uma demanda que, de outra forma, não poderia ser suprida. A entrada da Netflix no mundo da animação japonesa com *Knights of Sidonia* (2014), apenas distribuído pela plataforma, e, posteriormente, *Castlevania* (2017) e *Cyberpunk: Edgerunners* (2022) é um exemplo desse modelo. A depender do sucesso dessas produções menores, planejam-se projetos maiores a partir deles. Em 2023, a Netflix, após um forte investimento em produção, lançou a série *live action*

audience greater control of when, where and what to consume, and some noted that it enabled more complex storylines because the audience no longer ran the risk of missing an episode in the middle of the season”.

da animação japonesa *One Piece*. Enquanto o anime, em si, poderia se enquadrar nesse tipo de produção de nicho, ao transformá-lo em uma série não-japonesa, a Netflix apostou na transição para o modelo *going again* — algo como “foco na repetição”, gerando novos produtos a partir de obras de sucesso.

O *going big*, algo como “foco no grande”, é o modelo de produção centrado na massiva audiência global que, hoje, essas plataformas mantêm. Enquanto uma emissora tradicional de TV é regionalmente limitada — algo que só começou a mudar com os canais por satélite —, empresas com a Netflix trabalham cada vez mais com o que Sundet (2021, p. 39) denomina “word-class content”, produtos já concebidos tendo em mente o público em escala global. Ganha força, contudo, nos últimos anos, uma forte aposta em um produto aparentemente paradoxal: obras nacionais oferecidas como conteúdo global. Como o próprio Sundet afirma, “esse mercado global também acomoda o conteúdo mais localizado de agentes nacionais — a competição se torna mais acirrada, mas o mundo diminui”⁵ (2021, p. 131, tradução nossa).

Dessa forma, podemos pensar esses produtos como locais, inserindo conteúdos localizados em um mercado de audiência globalizada. O fenômeno dos chamados *doramas*, dramas coreanos que se tornaram populares no mundo todo — amplamente disponibilizados pela Netflix — é um exemplo da glocalização dessas séries. No caso brasileiro, desde a primeira série produzida pela Netflix em território nacional, a distopia *3%* (2016-2020), já

5 No original: “this global market also accommodates the more localised content of national players — the competition becomes tougher, but the world grows smaller”.

havia essa preocupação em levá-la ao mercado internacional. Não será diferente para muitas das narrativas criminais produzidas para essas plataformas.

Fazendo um breve panorama das principais séries de crime produzidas diretamente para o modelo VOD — ainda que posteriormente veiculadas na TV aberta — temos: *Carcereiros* (2017, GloboPlay), *O mecanismo* (2018, Netflix), *Impuros* (2018, Fox, Star+, Disney+), *Assédio* (2018, GloboPlay), *Sintonia* (2019, Netflix), *Irmandade* (2019, Netflix), *Pico da neblina* (2019, Max), *A divisão* (2019, GloboPlay), *Bom dia, Verônica* (2020, Netflix), *Dom* (2021, Amazon Prime), *Os ausentes* (2021, Max), *Arcanjo renegado* (2022, GloboPlay), *Santo* (2022, Netflix), *Sentença* (2022, Amazon Prime), *Rota 66* (2022, GloboPlay), *Cangaço novo* (2023, Amazon Prime), *Negociador* (2023, Amazon Prime), *Os outros* (2023, GloboPlay), *DNA do crime* (2023, Netflix), *Justiça 2* (2024, Globoplay) e *Cidade de Deus: a luta não para* (2024, Max).

Vemos, a partir desse recorte, o papel pioneiro da Netflix e da GloboPlay na produção dessas séries, assim como um crescente espaço ocupado pela Amazon Prime a partir de 2021, com *Dom*, e do recente investimento no gênero feito pela Max adquirindo os direitos para *Cidade de Deus* para uma continuação do premiado filme agora no formato de série. Ainda que as abordagens da narrativa criminal presentes nessa lista sejam bem variadas, indo do *thriller político* — e polêmico — de *O mecanismo* até ao especulativo *Pico da Neblina*, situado em um Brasil em que a venda de maconha foi legalizada, passando pelos já tradicionais jornalismo investigativos e *thrillers* policiais.

Ainda assim, o grande tema da narrativa criminal brasileira continua sendo o crime organizado, não raramente ligado ao narcotráfico. É o que vemos em *Carcereiros*, *Impuros*, *Sintonia*, *Irmandade*, *Pico da neblina*, *Dom*, *Santo* e *Cidade de Deus: a luta não para*, todos de alguma forma herdeiros da tradição da nossa narcoliteratura⁶, popularizada por obras como *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, *Inferno*, de Patrícia Melo (2000), ou *Abusado — o dono do morro Santa Marta* (2003), de Caco Barcellos.

Há, ainda, as que seguem o foco policial, muito diferentes, no entanto, do típico *police procedural* que predomina na TV norteamericana. Aqui, temos, sobretudo, os herdeiros da polícia violenta e não raras vezes corrupta eternizada na figura do *Capitão Nascimento* pelo filme *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, baseado por sua vez no livro *Elite da tropa* (2006), de Rodrigo Pimentel, André Batista e Luiz Eduardo Soares. Em uma fronteira perigosamente sutil entre a glorificação e condenação do *modus operandi* do batalhão de operações especiais do Rio de Janeiro, o BOPE, o filme de Padilha — mais que o livro — vende a ideia de um combate ao crime que é mais efetivo à medida que mais violento e desumano, em uma retórica que desloca os conflitos do campo da justiça para o campo da guerra. Esse é o modelo de *Arcanjo Renegado* e *A divisão*. Se tiramos dessa equação a idealização construída em cima desse tipo de ação policial, teremos *Rota 66*, baseado no livro homônimo de Caco Barcellos e que explora uma das origens dessa “polícia que

6 O conceito, no geral utilizado para se referir a um subgênero das narrativas criminais inicialmente restrito à literatura mexicana, serve aqui para delimitar a produção centrada do narcotráfico e seus agentes e vítimas. Para uma discussão mais aprofundada sobre a questão (Sasse, 2019).

mata”, como diz o subtítulo de sua obra. Outras séries, ainda que em algum grau reconheçam a violência e corrupção do estado no combate ao crime, tendem a oferecer uma visão mais positiva das forças policiais, em que pelo menos o núcleo protagonista consegue representar o arquétipo heroico de um típico *police procedural*, como vemos em *O mecanismo*, *Bom dia*, *Verônica*, *Negociador* e *DNA do crime*.

Vale destacar, ainda, como, acompanhando os predicados artísticos da ficção contemporânea, essas narrativas, como veremos melhor posteriormente, abriram um considerável espaço para o protagonismo feminino em um gênero em que raramente uma mulher aparecia fora do papel de vítima. *Assédio*, por exemplo, mostra diretamente seu engajamento com essa representatividade de questões femininas ao narrar a história de um conjunto de mulheres lutando para levar à justiça o médico que as violentou. Em séries como *O mecanismo*, *Irmandade*, *Bom dia*, *Verônica*, *Sentença*, *Cangaço novo*, *Os outros* e *DNA do crime* alguma personagem feminina exerce protagonismo como policial, advogada ou criminosa. Patrícia Melo, um dos grandes nomes da nossa narrativa criminal, da mesma forma que intuíra, em 2000, o interesse do mercado pela narcoliteratura, lançando *Inferno* — pelo qual acabou sendo criticada justamente por carecer do “lugar de fala” que muitas vezes acompanha a demanda crítica atual —, lançou em 2014 *Fogo-fátuo*, romance centrado em uma investigadora mulher e que aborda de forma contundente questões feministas como preconceito no ambiente de trabalho e violência sexual. É apenas, contudo, com

Mulheres empilhadas (2019) que — talvez por ser mais distanciado dos gêneros da literatura de massa, que uma crítica mais elitista abomina — o reconhecimento por esse enfoque é devidamente dado à autora.

Para, no entanto, podermos ver com mais detalhe de que maneira essas séries dialogam com a tradição da narrativa criminal brasileira que as precede, vale tomar alguns exemplos para uma análise mais detida. Optamos aqui por um recorte que priorize séries que (a) tiveram uma boa recepção e circulação, mostrando relevância crítica e popularidade; (b) representem diferentes vertentes da narrativa criminal em seu diálogo com a tradição. Seleccionamos, a partir disso, três séries para trabalhar: (i) *Irmandade*, em diálogo com a tradição das narrativas de presídio; (ii) *Cangaço novo*, articulado com a tradição das narrativas criminais regionalistas; e (iii) *Cidade de Deus: a luta não para* como parte da tradição da narcoliteratura no Brasil.

IRMANDADE E A NARRATIVA PRISIONAL

No dia 2 de outubro de 1992, a rebelião dos presos da Casa de Detenção de São Paulo, mais conhecida como Carandiru, foi violentamente encerrada com a intervenção da Polícia Militar, causando, durante a sua ação, 111 mortes. O massacre do Carandiru, como passou a ser conhecido foi um capítulo determinante na história presidiária brasileira e um divisor de águas na maneira como o Estado lida com aqueles que encarcera. Durante a década de 90, então, os holofotes do país estavam virados para o caso, culminando, em 2002, na desativação do complexo e na parcial demolição de suas precárias instalações.

O caso, obviamente, atraiu vozes que desejassem compreender e narrar o que era a vida nesse espaço e, talvez mais importante, de quem eram as vidas que ali foram derramadas naquele fatídico dia. Em 1999, Dráuzio Varela publicou *Estação Carandiru*, livro em que conta sua experiência como médico da Casa de Detenção entre 89 e 92, quando ocorre o massacre. O livro não só narra seu cotidiano de trabalho no presídio, mas também da voz às histórias dos próprios detentos, explorando suas trajetórias antes da prisão e após o confinamento. O sucesso da publicação abriu caminho não só para que o próprio autor retornasse ao tema em mais dos livros — *Carcereiros* (2012) e *Prisioneiras* (2017) — e mostrasse diferentes perspectivas da vida na prisão, como também serviu de incentivo para que os próprios sobreviventes do massacre apresentassem de forma mais direta suas experiências. A partir disso, surgem *Diário de um detento: o livro* (2001), de Jocenir, *Sobrevivente Andre Du Rap (do Massacre Do Carandiru)* (2002), de André du Rap com apoio de Bruno Zeni, e *Memórias de um sobrevivente* (2009), de Luiz Alberto Mendes, entre outros.

O interesse pela vida prisional não é, no entanto, novidade recente no gênero criminal. Vale lembrar que já em *Moll Flanders* (1722), de Defoe, a experiência do encarceramento já assume um papel relevante na obra, e os populares *Newgate Calendars* eram as narrativas de vida dos condenados da prisão de Newgate, em Londres. No Brasil, João do Rio, no seu famoso *A alma encantadora das ruas* (1908), dedica toda uma seção do livro à sua visita à casa de detenção, denunciando, no começo do séc. XX, os malefícios trazidos

pelas terríveis condições de encarceramento. Em *Bambambã* (1923), Orestes Barbosa segue a trilha deixada por João do Rio em um livro não só dedicado à vida prisional, mas já incorporando o falar carregado de gírias encontrado nesse tipo de espaço. Com a ascensão do regime de Vargas, a prisão política ganha espaço e *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, vem unir-se a esses relatos de encarceramento, vistos também, posteriormente, nas obras do romance-reportagem, como em *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* (1975) e *Infância dos mortos* (1977), ambos de José Louzeiro.

Irmandade foi lançado pela Netflix em 2019, em parceria com a produtora O2 Filmes, criada e dirigida por Pedro Morelli. Mesmo que seja pioneira nas séries centradas no meio prisional, não foi a primeira nesse campo, perdendo o posto para *Carcereiros* — adaptação do livro de Varella —, da GloboPlay, dois anos antes. Se, por um lado, a série da Globo merece o lugar inaugural, tal lugar é menos um projeto intencional que o fruto do contexto de sua estreia: a Globo, que havia marcado a estreia de *Carcereiros* para o começo do segundo semestre de 2017 na TV aberta, repensou suas datas diante dos episódios de violência generalizada ocorridos no Espírito Santo no começo do mesmo ano, fruto da paralisação da Polícia Militar no estado. Com entrada na TV adiada, a Globo optou por aproveitar o espaço do *streaming*, que, lançado dois anos antes, ainda carecia de conteúdo exclusivo.

A associação de *Irmandade* à tradição da narrativa criminal fica ainda mais clara quando convidam como grande nome do elenco Seu Jorge, ator que já aparecera antes em dois filmes centrais para o gênero, *Cidade de Deus*, no qual interpreta Mané Galinha, um dos protagonistas

da história, e *Tropa de Elite 2*, em que interpreta Beirada, um papel menor, mas bem próximo ao que seria convocado a fazer em *Irmandade*: o de um presidiário líder de uma rebelião.

Nas histórias mais típicas da narrativa prisional, como muitas das mencionadas anteriormente, o foco narrativo se limita ao próprio espaço da prisão, no geral, intercalado com analepses cuja função é dar as causas que levaram os personagens ao encarceramento. No caso de obras como a trilogia de Varella, há um pequeno desvio no modelo causado pela mudança de foco: ainda que os presidiários sigam sendo o ponto de interesse narrativo da obra, esta passa a ser contada por um personagem que não fica confinado ao espaço do presídio, o próprio médico. Nesse caso, pode-se explorar as tensões e negociações entre esse dentro e fora, dando a conhecer, por exemplo, as relações de familiares de presidiários com os detentos ou de que maneira o crime organizado penetra nesses espaços de confinamento.

Irmandade opta por uma ampliação desse modelo multifocal, dividindo seu foco narrativo entre três irmãos cujas vidas serão impactadas por um mesmo incidente, exposto já na abertura da narrativa: Nos anos 70, Edson, pequeno traficante de drogas na favela, é denunciado pelo pai à polícia após a irmã, ainda criança, descobrir maconha escondida em seu armário. O que deveria ser prisão curta — estamos falando aqui não do modelo de crime organizado violento que vigorará amplamente nos anos 90, mas de um rapaz que vendia pequenas quantidades de droga por conta própria, desarmado — se converte em 20 anos de prisão conforme Edson luta contra um Estado que tortura seus prisioneiros de forma corriqueira.

A tortura dará, inclusive, o ponto de partida no conflito da série. Vale aqui, pensar, que longe de uma particularidade de *Irmandade*, a representação da tortura nos espaços prisionais é uma constante nessa vertente da narrativa criminal. As celas punitivas, especificamente designadas para combinar tortura física e psicológica, são fartamente descritas nas obras carcerárias, como em *Memórias de um rato de hotel* (1912), obra de Arthur Antunes Maciel (posteriormente atribuída a João do Rio), em que o criminoso narra a sala em que eram postos os presos problemáticos:

O Raio! Nãoensem os senhores no Raio. É uma cela preparada com sal nas paredes feita especialmente. É baixa, escura e as paredes porejam umidade. Uma bilha d'água, um pão quando vem a treva – e só! Quando se entra e pelo bater das correntes sabe-se que o guarda partiu, vem um enorme desespero. Então levantamo-nos a custo, apalpamos as paredes que dessoram. Um frio que chamarei de abafado, dá-nos a impressão de mergulho num líquido estranho. (Maciel, 2000, p. 233)

Em outros casos, a tortura é mais direta, perpetrada pelos próprios agentes do presídio, como descreve Humberto Rodrigues em *Vidas do Carandiru*:

Os ninjas [guardas mascarados] batiam nas costas e nas solas dos pés, com os tacos de beisebol. Vi dois presos desmaiando de tanta dor. Depois disso, jogaram água em cima de nós e aplicaram choques com os bastões; com requintes de crueldade, alguns procuravam a área genital para aplicar as descargas. Nunca poderia imaginar algo tão desumano, covarde e insólito. Parecia um filme de terror, mas as vítimas eram reais, seres humanos. (Rodrigues, 2002, p. 25)

Sendo informada pela mulher de Edson que seu irmão estava sendo torturado na prisão pelos seus discursos contra a opressão do sistema carcerário, Cristina, advogada e funcionária do Ministério Público, tenta a ajuda de seus superiores sem sucesso. Diante do desespero, falsifica a assinatura de sua chefe para criar um documento que pressione o diretor do presídio a ceder e, assim, interromper a tortura de seu irmão. O plano, no entanto, se volta contra Cristina quando descobrem a falsa assinatura e ela passa a ser chantageada pelo investigador da facção criminal capitaneada por seu irmão: ou se infiltra na Irmandade como advogada dos presos para descobrir o paradeiro de suas lideranças foragidas, ou vai também para a prisão.

Dessa forma, em vez do tradicional modelo centrado unicamente na vida dos presos, Pedro Morelli opta por criar um forte suspense centrado na temática do agente infiltrado, conforme Cristina avança no coração de uma facção criminosa que, apesar do discurso de luta por direitos prisionais, age, do lado de fora, com a mesma violência e crueldade de qualquer grupo de crime organizado.

O terceiro e último foco, secundário por boa parte da trama, fica a cargo de Marcelo, irmão mais novo de Edson e Cristina. Enquanto a irmã se torna criminosa em um ato de desespero — e depois um esquema de chantagem —, Marcelo incorpora, aqui, a figura do jovem seduzido pela vida do crime. Após engravidar a namorada, o menino reúne suas economias e compra um equipamento para fazer cachorro-quente e vender na rua, material apreendido pela PM pouco depois, deixando Marcelo sem condições de sustentar seu futuro filho. Diante disso, e sabendo, pouco antes, da existência

do irmão que até então acreditava estar morto, Marcelo pede que Edson o empregue na facção.

Enquanto, no caso de Cristina, a entrada no crime segue, em certa medida, uma estrutura trágica, em que um ato de desmedida — a falsificação da assinatura — prenuncia um destino inexorável — a entrada no crime — do qual ela tenta fugir, mas em que, a cada ato, se vê mais entrelaçada, o caso de Marcelo é o da sedução do crime. O jovem representa a mesma trajetória dos vapores e fogueteiros que representam as mais baixas camadas da hierarquia do crime organizado nas favelas. Vendo-se diante de um futuro em que muito dificilmente conseguiriam quebrar as barreiras e preconceitos de classe/raça, a riqueza e poder ostentados pelos criminosos se torna um caminho mais interessante mesmo conscientes dos altos riscos de morte.

O nome da série, que também batiza a fictícia facção, serve de substituto para a real facção cujo surgimento se estreita com aquele mostrado na série, o do Primeiro Comando da Capital (PCC). Como Gabriel Feltran aponta em *Irmãos: uma história do PCC* a parceria entre Sombra e Cesinha, fundadores do PCC, e a condição vivida por eles nesse contexto de surgimento da facção, espelham de certa forma a dinâmica que encontramos entre Edson e Carniça, a segunda liderança da facção. Essa proximidade com o real é fundamental para reforçar dois efeitos opostos suscitados pelas narrativas criminais: por um lado, intensificar o senso de ameaça no público, que entende que toda a violência experimentada ficcionalmente nas telas pode, a qualquer momento, eclodir em seu cotidiano, algo que vemos abundantemente noticiado pelos jornais; por outro, aumenta a

sensibilidade do espectador para as denúncias de caráter social que permitem também a construção de empatia com os criminosos, cujas condições de vida, muitas vezes, os levam a um caminho do qual, posteriormente não conseguem escapar.

Esse senso do real é, ainda, ampliado com a construção do contexto histórico em que a história se passa, o que nos leva a uma característica muito particular das criações do *streaming*. Quando falamos de plataformas como a Netflix, uma palavra que frequentemente é trazida à tona é “algoritmo”. Muitas vezes tomada quase como uma entidade consciente, o sistema de determinação de hábitos de consumo das plataformas permite identificar com muitíssima mais precisão do que no caso da TV aberta aquilo que desperta o interesse de sua audiência. E se há algo que pautou diversas produções da Netflix a partir desse algoritmo, esse algo foi a nostalgia, o que podemos ver em sucessos como *The Get Down*, *Stranger Things* ou *Glow*.

Ambientada nos anos 90, a série não só vai se contextualizar a era dos telefones fixos e dos Santanas, mas também trazer eventos históricos da época tais como as corridas de Ayrton Senna e a vitória na copa do mundo de 1994, evento que servirá ainda como importante elemento narrativo no planejamento da fuga de Edson da prisão. Reviver memórias nostálgicas, como a vitória de uma copa do mundo, se torna, assim, um atrativo adicional para a série, ao mesmo tempo em que, ancorada solidamente na história do país, ela consegue transmitir certo ar documental que servirá para reforçar sua proximidade com o real, mesmo diante da ficção, potencializando os efeitos estéticos suscitados pelo gênero (Sasse, 2019).

Vale, por fim, destacar um elemento que veremos se repetir em boa parte da produção contemporânea e, hoje, é um dos grandes predicados artísticos tanto da dita arte de vanguarda quanto da indústria cultural — se é que ainda é possível traçar bem essas linhas: a representatividade feminina. O universo das narrativas criminais, acompanhando as estatísticas históricas da criminalidade, é majoritariamente masculino. Tal fator se intensifica quando falamos de narrativas carcerárias, em que há, por questões institucionais, uma separação de gênero, fazendo com que, dessa forma, salvo em cenas de visitas aos presidiários, raramente vejamos qualquer personagem feminina nessas histórias.

Há, claro, as exceções. São, no geral, aquelas em que o interesse recai justamente sobre a população carcerária feminina, o que podemos ver em *A alma encantadora das ruas*, por exemplo. No capítulo “Onde às vezes termina a rua”, dedicado exclusivamente às incursões do cronista carioca nos presídios, a maior parte da narrativa é centrada nos presos homens. No entanto, há um último subcapítulo, “Mulheres detentas”, em que ele narra o outro lado dessa vida de encarceramento:

Há atualmente cinquenta e oito, divididas por três salas, uma das quais é enfermaria. À falta de lugares, a promiscuidade é ignóbil nesses compartimentos transformados em cubículos. A maioria das detentas, mulatas ou negras, fúfias da última classe, são reincidentes, alcoólicas e desordeiras. Olho as duas salas com as portas de par em par abertas e fico aterrado. Há caras vivas de mulatinhas com olhos libidinosos dos macacos, há olhos amortecidos de bode em faces balofas de aguardente, há perfis esqueléticos de antigas belezas de calçada, sorrisos estúpidos

navalhando bocas desdentadas, rostos brancos de medo, beijos trêmulos, e no meio dessa caricatura do abismo as cabeças oleosas das negras, os narizes chatos, as carapinhas imundas das negras alcoólicas. (Rio, 2007, p. 160)

Vemos que a abordagem de João do Rio em muito se afasta da sensibilidade para tratar o tema que, posteriormente encontraremos em um autor como Dráuzio Varella. Nisso, claro, pesam os contextos de produção, mas também certas escolhas estéticas do autor de *A alma encantadora das ruas*, cujas descrições não raramente pendiam para o grotesco. Em *Prisioneiras*, Varella, como em *Estação Carandiru*, narra seu contato direto como médico do presídio, descrevendo de forma crítica as condições de vida no espaço e dando voz às narrativas de muitas dessas detentas, traçando tanto paralelos comuns com a vida carcerária masculina, como a presença das facções na liderança do presídio, quanto diferenças marcantes, como a quase ausência de visitas de familiares e, principalmente, parceiros amorosos.

Em *Irmandade*, a divisão dos focos narrativos possibilita que, de um lado, o foco prisional masculino seja mantido na trajetória de Edson e seu comando da facção de dentro do presídio, e, por outro, tenhamos mais espaço para o protagonismo feminino no lado de fora, com Cristina, irmã de Edson, e Darlene, esposa do detento e porta-voz das ordens do marido no lado de fora. Longe do papel subalterno que, por muito tempo, as mulheres ocuparam em boa parte das narrativas criminais — com exceção talvez daquelas centradas em crimes passionais burgueses, como nos lembra Brantlinger, 1982 —, em *Irmandade* tanto Darlene quanto Cristina

são apresentadas como mulheres fortes, capazes de fazer frente ao ambiente predominantemente masculino do crime e encontrar nele seu espaço.

Cada uma delas, em seu arco, precisa superar um homem em posição de poder que as fará frente. No caso de Cristina, Andrade, o investigador que a chantageia, no caso de Darlene, Carniça, o líder foragido da facção. Em ambos os casos, as personagens femininas são usadas como substitutos do poder masculino: Cristina investiga os lugares em que Andrade não pode ir; Darlene comanda o que Edson, seu marido, não pode comandar de dentro da prisão. Como substitutas, ficam à mercê desse poder masculino, que, ao longo da série, vai se tornando cada vez mais violento e letal, intensificando o suspense. Em seus arcos, a emancipação será uma chave: é apenas quando conseguem enfrentar esse poder masculino e dissociar-se do papel de representantes para o papel de agentes de suas próprias escolhas que se encontrarão, de fato, em posição de poder na trama.

Menos episódica que o *Carcereiros* da Globoplay, *Irmandade* consegue, assim, se firmar melhor no modelo *streaming*, sendo uma das primeiras séries criminais bem-sucedidas em VOD no país, tendo sido renovada para uma segunda temporada em 2022. No entanto, a Globoplay, que já se mostrava interessada no meio do streaming, não demorou a apurar o modelo VOD e se tornar uma das principais plataformas a disponibilizar séries de crime brasileiras, dentre as quais *Cangaço novo* se destaca pela qualidade e pela inovação no tema.

CANGAÇO NOVO E O CRIME REGIONALISTA

Ainda que hoje o termo regionalista seja cada vez mais problematizado em suas relações entre centro e margem da produção literária, muito de nossa literatura de crime foi, por boa parte de nossa história literária, associada a esse rótulo literário. Isso não só significa uma produção que foge ao eixo metropolitano, mas também inclui certas particularidades em relação às narrativas de crime que se proliferaram nas capitais do séc. XIX em diante.

Uma das primeiras narrativas criminais regionalistas a ganhar destaque, ainda nos primeiros passos de uma ficção brasileira, é o pioneiro *Januário Garcia, ou As sete orelhas*, compilado em *Romances e novelas*, de Joaquim Norberto de Souza Silva em 1852. Inspirada na real figura do fazendeiro Januário Garcia Leal, o romance conta a história de um pai cujo filho foi assassinado por esfolamento após envolver-se com a filha de um importante fazendeiro da região. O pai, jurando vingança, percorre as cercanias caçando os algozes do filho, matando-os e decepando uma orelha de cada, fazendo com elas um mórbido colar que lhe daria, posteriormente, a alcunha.

Vemos, já nessa obra pioneira do gênero, como honra e família são forças motrizes de suma importância para o desenrolar das histórias. E são essas forças que motivarão também a trama de *Cangaço novo*, de Fábio Mendonça e Aly Muritiba. A história, como no caso de *Irmadade*, será centrada numa tríade de irmãos, com destaque para dois deles: Ubaldo e Dinorah Vaqueiro.

Ubaldo é criado em São Paulo por seu pai adotivo, um militar que o resgata do interior do Ceará com as memórias bloqueadas

por algum evento traumático anterior ao encontro de ambos. Descobrendo anos mais tarde, por carta, que o banco deseja comprar as terras de seu verdadeiro pai por acúmulo de dívidas, e necessitando dinheiro para pagar os tratamentos de saúde de um pai moribundo, Ubaldo decide reunir tudo que tem e viajar a Cratara para liquidar os bens da família e usar o dinheiro para ajudar o pai. Após falsificar a assinatura das irmãs para fechar o negócio com o banco, descobre, no entanto, que Dinnorah, sua irmã, é integrante de um grupo violento de criminosos que praticam assaltos a banco no interior do Estado e que, sendo informada da falsificação, pretende se vingar de Ubaldo.

Esse tipo de bando representado por Dinnorah e seus comparsas na série nos leva, novamente, à relação do gênero com o real e a importância do próprio título da série, *Cangaço novo*. Popularizado há alguns anos com uma série de assaltos de alto planejamento e equipamentos de ponta no interior do país, esse tipo de crime passou a ser denominado pela mídia de “Novo Cangaço” ou “Neocangaço” em diálogo com as organizações sertanejas do século XIX e começo do XX, uma vez que também agem em bandos, de forma nômade, utilizando a geografia interiorana como forma de despistar os rastros da polícia. O “novo” no nome, além de apontar para o uso de alta tecnologia e planejamento, traz consigo a questão que norteará a série: é possível um cangaço hoje? E o que isso significa?

A literatura de cangaço encontra ainda no século XIX uma de suas primeiras obras de relevância: *O cabeleira* (1876), de Franklin Távora, que narra os crimes do famigerado cangaceiro que aterrorizou

Pernambuco no séc. XIX, e que serve como antecessor daquele que viria inegavelmente a se tornar o personagem mais popular não só das narrativas criminais, como da história do Brasil como um todo, o lendário Lampião. Com a popularização do tema, a partir desse personagem, no século XX, o cangaço, já amplamente difundido nos cordéis, alcança a literatura modernista com obras como *Pedra bonita* (1938) e *Cangaceiros* (1953), de José Lins do Rego, e *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, entre outros.

O cinema amplifica a popularidade da figura do cangaceiro, ainda que, de início evite, como a literatura, uma representação direta do famigerado rei do cangaço. O diretor de cinema Lima Barreto, em 1953, lança assim *O cangaceiro*, vencendo o prêmio de melhor filme de aventura em Cannes. A ele se seguem obras como *A morte comanda o cangaço* (1960), de Carlos Coimbra e Walter Guimarães Motta, e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. Em *Deus e o diabo*, ainda que Lampião em si não apareça, já vemos a figura de Corisco, um dos principais cangaceiros de seu bando. Lampião ganha protagonismo no cinema com *Lampião, o rei do cangaço* (1964), de Carlos Coimbra, e, posteriormente, na minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982), de Aguinaldo Silva, cuja interpretação de Nelson Xavier se consolidará no imaginário de toda uma geração. Corisco, por sua vez, também receberá filmes próprios, tais como *Corisco, o diabo loiro* (1969), também de Carlos Coimbra, e *Corisco e Dadá* (1996), de Rosemberg Cariry.

Ainda que, como Frederico Pernambucano de Mello (2013, p. 88) afirma em *Guerreiros do sol: violência e banditismo no nordeste*, tenha

havido “cangaços dentro do cangaço” com “modalidades criminais bem distintas, abrigadas sob o rótulo indiferenciado de cangaço”, alguns traços se avultam como dominantes na representação desse tipo no gênero criminal, algumas dessas próprias da literatura de banditismo que vigora na tradição ocidental há séculos.

Vale destacar, por exemplo, a tensão existente entre admiração e condenação ao praticante do banditismo. Diante de um cenário, no geral, de abandono institucional e vida miserável, a vida do cangaceiro instigava

uma admiração mal-disfarçada pela liberdade selvagem que este último encarnava e que lhe permitia materializar, no aqui e no agora do cotidiano o conteúdo talvez mais forte do arquétipo mental do sertanejo do Nordeste: o individualismo arrogante, aventureiro e épico, plantado ali nos primeiros momentos da colonização e conservado sem contraste, ao longo de séculos, pela ausência de contaminação externa que o isolamento sertanejo proporcionou. (Mello, 2013, p. 99)

Ao mesmo tempo, conforme crescem os grupos do cangaço e suas ações deixam de se limitar à pequena extorsão dos donos de terra e passa a afetar de maneira mais direta a vida do homem comum:

[I]mpõem-se ao sertanejo denunciar o cangaceiro mais próximo, o que passa em sua porta, malsinar o cangaço em geral, protestar, fazer tudo que estiver ao seu alcance para obter a restauração de um clima que, se não chegava jamais a ser de inteira e completa segurança individual e da propriedade, era ao menos tolerável, no relativismo das garantias oficiais deficientes, sob cujo império mambembe sempre viveu o sertão. (Mello, 2013, p. 99)

Esse, sem dúvida, será um dos desafios centrais em *Cangaço novo*, até porque estamos diante de um sertão muito diferente daquele no qual proliferou o cangaço de Lampião no começo do século XX. Simbolicamente — e recentemente o popular *Bacurau* reforçou essa imagem —, a figura do cangaceiro se perpetuou como representante de luta contra a tirania, como grito de liberdade, como busca violenta pelo direito à vida. No entanto, na prática, o ato dos criminosos não raramente causava mais males ao povo comum que aos grandes coronéis —, que inclusive, como Mello (2013, p. 87) nos lembra, muitas vezes estabeleciam alianças com o cangaço.

A série tenta dar conta dessa tensão apresentando Ubaldo como o elemento transformador, que dará ao (novo) cangaço às feições heroicas que o símbolo precisa representar. Diferente de sua irmã, Ubaldo não é criado no ambiente de violência e descaso que forjou o bando cruel que, de início, ameaça a vida do protagonista. Criado em São Paulo, com formação militar, o irmão será o porta-voz de um humanismo civilizado, sendo responsável por direcionar o bando para um caminho melhor. Essa é, sem dúvida, uma das mais questionáveis escolhas de uma série que, no seu discurso, busca uma valorização do nordeste. Ainda que joguem constantemente com o papel que o sangue nordestino exerce no personagem, é, em última instância, sua criação metropolina paulista que dá a ele o diferencial que levará o bando criminoso de vilões a heróis de Cratará.

Sem prévio contato com o crime, Ubaldo entrará no bando por uma questão de sobrevivência, de forma muito semelhante a que vimos com Cristina. Ambos cometem, inclusive, o mesmo crime

inicial que os levará a esse caminho, a falsificação de assinatura, delito grave o suficiente para criar o peso narrativo de uma *hybris* mas leve o suficiente para manter a simpatia pelo personagem. A falsificação levará Dinnorah a querer matar seu irmão, fato que Ubaldo só pode evitar apelando para a ambição do bando criminoso: como havia trabalhado em bancos em São Paulo, promete que conseguiria multiplicar os ganhos do bando com seu conhecimento do funcionamento interno das agências.

Para amenizar o caráter de salvador civilizado externo que a estrutura da série constrói, reforça-se ao longo do arco do personagem, uma reconexão com o “sangue dos Vaqueiros”. O pai, figura heroica, na região, é uma espécie de sombra da qual Ubaldo, de início, tenta se esquivar, afirmando sempre que seu pai era o adotivo não o de sangue. No entanto, pouco a pouco, Cratará e o sangue dos Vaqueiros vai contaminando Ubaldo, que pouco a pouco reconhece e aceita o legado da família. Na primeira parte de seu arco, em que passará de ser um refém na mão do bando de Dinnorah para liderá-lo, o elemento determinante para a virada de sua condição é justamente a aceitação de seu sangue e o uso desse antecedente como argumento de poder.

A cena ocorre após o assalto do primeiro banco que foi planejado com a ajuda de Ubaldo, em que a ação do grupo é desorganizada e a violência descontrolada não só causa medo na população e morte de civis, como alerta a polícia, que, no confronto fere alguns dos membros. Ubaldo, diante da adrenalina de ter sobrevivido e a raiva de ver quase refém do amador grupo de assaltantes do qual

sua irmã fazia parte, vocifera contra o bando, criticando a ação desordenada e mostrando como seu planejamento havia garantido mais dinheiro do que eles jamais haviam conquistado. Por fim, grita que era filho de Amado Vaqueiro, conquistando, então o respeito dos demais criminosos.

Ubaldo funciona como figura âncora da empatia do público porque reúne dois importantes fatores: uma causa nobre e a consciência social. A motivação do personagem se divide em três ao longo da série: de início, a mais desesperada, que justifica a entrada no crime, salvar o pai adotivo, que se encontra na UTI de um hospital privado, precisando de tratamentos caros para sobreviver; Uma vez entra no mundo do crime e consegue dinheiro suficiente para salvar o pai, poderia largar a vida criminosa, mas isso o deixaria com a mancha de honra de ter tentado vender a terra das irmãs, obrigando-o então a ajudar a nova família a saldar as dívidas da fazenda dos Vaqueiros; nesse processo, contudo, perceberá que muito mais que um problema da família, as dívidas e a perda de terras é um problema enfrentado por dezenas de famílias em Cratará, o que o levará a comprar briga com a família coronelista que manda na região, financiando políticos de oposição para destroná-los.

A consciência social é importante para que se defina com clareza o verdadeiro inimigo do criminoso, que não pode ser o homem comum se a narrativa busca tornar o bandido uma figura heroica. Nesse sentido, hoje, a mais comum solução é apontar esse antagonismo para uma imagem despersonalizada que incorpore a causa da desigualdade: no caso de *Cangaço novo*, as instituições

financeiras corporificadas nas agências bancárias. Ubaldo passa, como um Robin Hood, a distribuir algumas notas de dinheiro aos reféns durante os roubos de banco, e reforçar com o resto do bando que nenhum civil deve ser ferido durante as incursões, garantindo, assim, uma imagem positiva tanto dentro da narrativa quanto para o público. Por mais que, com o devido enfoque, mesmo *serial killers* consigam a simpatia do público, como vemos em *O silêncio dos inocentes*, de Thomas Harris, por exemplo, histórias de *big heist* são muito mais eficazes em atrair, sem gerar culpa, essa empatia com figuras criminosas, como podemos ver em *Onze homens e um segredo* (1960), de Lewis Milestone, por exemplo.

No entanto, é importante pensarmos também no papel exercido por Dinorah, que não se limitará à antagonização inicial com o irmão. Como vimos em *Irmandade* e veremos em *Cidade de Deus: a luta não para*, o protagonismo feminino é frequente nas séries de crime dos últimos anos. Sendo assim, da mesma forma que Darlene e Cristina representam mulheres fortes, com autoridade no meio criminal — ainda que nem sempre respeito dos seus pares —, Dinorah exercerá essa função na narrativa. Em todo período anterior à ascensão de Ubaldo como herdeiro do legado Vaqueiro, é ela quem ostenta a lendária sombra do pai. Vale lembrar, que o conflito inicial da trama coloca Ubaldo em uma posição de covarde e aproveitador — ainda que pelo nobre motivo de salvar o pai da morte — ao tentar falsificar a assinatura das irmãs e vender as terras em que elas viviam para o banco por um valor irrisório. Nesse momento, a empatia do público é atraída pelo caráter destemido de Dinorah, que não apenas

descobre a tentativa como, longe de ficar no papel de vítima, reage devidamente às ações de seu irmão.

Retornando à analogia com Lampião, uma vez que Ubaldo faz a transição à figura heroica do cangaço, os dois passam a funcionar como o par Lampião e Maria Bonita, ainda que a analogia não seja perfeita, uma vez que são irmãos. No entanto, tal é o reforço que a série oferece a essa relação, que, em dado momento, durante uma alucinação de quase morte, Dinorah se verá diante do famigerado casal do cangaço como representação do legado de sua família.

Para que, contudo, o arco de triunfo de Ubaldo não ofusque a posição de destaque que Dinorah já tinha, a narrativa desloca seu foco do bando para outra questão, que, agora, envolverá Dilvania, a outra irmã. A caçula da família, apesar de também aparecer como uma mulher determinada, manifesta as consequências de um trauma vivido no passado, que, ao longo da narrativa, descobrimos ser resultante de um estupro cometido pela família dos opositores políticos da família Vaqueiro. Ao descobrir o que ocorreu no passado com a irmã, Dinorah acabará por tentar assassinar o autor do crime, atual candidato à reeleição da prefeitura de Cratará e filho mais novo de uma dinastia coronelista que há décadas domina a região.

Símbolo de uma violência agreste, a irmã mais velha viverá, então, o arco da *hybris* da vingança, cujo custo será a vida de seu amado e, por pouco, quase a vida de seu irmão. Mesmo sabendo as potenciais consequências que adviriam de uma tentativa de assassinato de uma figura de tanta visibilidade, Dinorah não hesita em dar vazão a seu desejo de matar o estuprador de sua irmã. Seu namorado, mesmo

tentando dissuadi-la, a acompanha. Protegido por guardas armados, o filho do político não só consegue sobreviver, como um de seus guardas mata, no tiroteio, o namorado da criminosa. A tentativa, ainda alavanca a campanha do estuprador, tornando mais severas as consequências de sua *hybris*.

Como o próprio título já instiga, esse *Cangaço novo* nos convoca a uma comparação com o cangaço velho, na qual podemos ver o que te fato se atualiza e o que permanece nesse processo. Por um lado, estruturalmente, encontramos uma narrativa que ainda preserva boa parte de suas fórmulas: permanecem os confrontos pela honra, a importância da família, a luta contra o poder estabelecido, a *hybris* da vingança, o sertão como refúgio e a tensão entre heroísmo e vilania, entre outros. Por outro, temas e abordagens se renovam. Se avulta, nesse sentido, sobretudo, como o mundo globalizado desfaz o isolamento do cangaceiro no sertão. No novo cangaço, os problemas podem ser regionais, mas as ferramentas para resolvê-los são integradas: carros importados, telefones celulares, armas contrabandeadas, lojas e instituições religiosas para lavar o dinheiro etc. Com isso, por mais que esse modelo de criminalidade ainda guarde, por sua feição de bando, uma semelhança com esse imaginário guerrilheiro do cangaceiro antigo, seu funcionamento está mais próximo, hoje, do crime organizado encontrado nas grandes capitais. E, se *Cangaço novo* nos convida para essa comparação com a tradição das narrativas regionalistas de crime, a comparação é ainda mais inevitável em nossa próxima série de análise, continuação de um dos maiores clássicos da nossa literatura de crime, *Cidade*

de *Deus*, de Paulo Lins, e sua transposição ao cinema no filme de Fernando Meirelles e Kátia Lund.

UMA NOVA CIDADE DE DEUS

Em 2013 foi lançado o documentário *Cidade de Deus: 10 anos depois*, de Cavi Borges e Luciano Vidigal, que buscava apresentar o destino dos muitos agentes que participaram da produção do filme. Isso também significava, em algum grau, olhar para o que a própria Cidade de Deus havia se tornado dez anos mais tarde do sucesso do filme. Como muitos atores eram de comunidades do Rio, logo havia ainda certa curiosidade por saber de que forma um sucesso internacional como o do filme poderia afetar a vida de seus agentes. Infelizmente, o documentário mostrou que é preciso mais do que a atuação em um grande filme para mudar a vida de muitos dos que participaram dessa produção.

Dez anos depois, agora da realização do documentário, o gosto amargo deixado pela realidade pode ser lavado em uma ficção que, convocando muitos dos atores do filme original, ressuscita de uma forma mais sedutora o legado de *Cidade de Deus*, convocado, agora, para incorporar o lema “A favela venceu”.

Cidade de Deus, o filme, foi lançado em 2002, cinco anos após a publicação do livro homônimo que serviu de texto fonte para a adaptação, ainda no boom do interesse pela literatura de crime que trouxe à luz o já mencionado *Estação Carandiru* (1999) e *Inferno* (2000), mas também *Capão pecado* (2000), de Ferréz, *Abusado — o dono do morro Santa Marta* (2003), de Caco Barcellos, *Sorria, você está na rocinha* (2004), de Julio Ludemir, entre outros.

Esse é o momento em que, na literatura, se concretiza uma imagem que apenas começava a se formar quando Zuenir Ventura lança *Cidade partida*, em 1994. Na primeira parte do livro de Ventura, temos uma história condensada do crime organizado, que começa nos anos 50 e vai até a atuação do esquadrão da morte e a gestão de Amauri Krueel. Na segunda, vemos um panorama mais horizontal do que havia se tornado o Rio de Janeiro na década de 90 em relação à criminalidade e sensação de medo, no qual Ventura mapeia o que estava se tornando o Rio de Janeiro do tráfico de drogas que se popularizaria mais tarde no *boom* da dita literatura marginal:

A descrição mais dramática da “outra cidade” foi feita pelo favelado Itamar Silva, 38 anos, intelectual negro e agente comunitário da favela Santa Marta, onde nasceu e foi criado. A pesquisa que coordenou durante dois anos nas favelas detectou o momento em que “os tempos mudaram”: os anos de 1987/88. Foi quando começaram as guerras de quadrilhas e o morro conheceu o advento de um novo personagem: o traficante de drogas em nova escala, bem armado e indiferente a valores, obrigações, vínculos e compromissos tradicionais. (Ventura, 1994, p. 141)

O livro de Paulo Lins, morador ele mesmo da Cidade de Deus, tomará justamente esse ponto de virada apontado por Itamar Silva como eixo para sua narrativa, que se inicia na geração do “trio ternura”, uma bandidagem aos moldes antigos e chega ao seu ápice no confronto de quadrilhas desse novo tipo de traficante, incarnado no livro por Zé Pequeno — ou Zé Miúdo na edição atualizada.

Ainda que multifocal, o filme, diferente do livro, dá protagonismo ao personagem de Buscapé, o jovem fotógrafo amador que busca,

por meio de suas lentes, um caminho melhor do que aqueles que se insinuam a um morador da Cidade de Deus normalmente. A perspectiva jornalística não raramente será o foco escolhido para apresentar uma narrativa criminal no Brasil, tradição que encontrará suas raízes ainda no século XIX e que ganha muita força após o romance-reportagem dos 70. O jornalista funciona, aqui, como um substituto mais crível do papel do detetive, uma vez que nossas noções de justiça não favorecem essa figura da tradição investigativa clássica e nossa representação da polícia tende a ser, quase sempre a de mais um agente criminal, violento e/ou corrupto (Sasse, 2019).

A lente “neutra” de Buscapé, dessa forma, pode capturar ao mesmo tempo os horrores do embate entre os bandos de Zé Pequeno e Mané Galinha, mas também a forma como a polícia se alimenta daquele embate, cobrando taxas para deixá-los soltos em sua guerra. Essa representação recai sobretudo sobre Cabeção, policial violento e corrupto que atravessa a história de Cidade de Deus desde o trio ternura até a morte de Zé Pequeno.

O par corrupção e violência tenta ser separado e oposto por meio da narrativa sedutora construída em outro clássico do gênero, *Tropa de elite* (2007), de José Padilha, baseado no livro *Elite da tropa*. Ainda hoje, um dos filmes mais assistidos do país — ironicamente graças ao vazamento e massiva pirataria durante a sua produção —, *Tropa de elite*, assim como, em menor grau, o livro que lhe serve de inspiração, cria a ideia de que o Batalhão de Operações Especiais do Rio de Janeiro, o BOPE, seria uma espécie de super polícia. Em comparação, todos os atributos negativos em geral associados à

polícia, com exceção da violência, são empurrados para o lado dos PMs normais, enquanto o BOPE é representado como um grupo incorruptível e treinado, ao extremo da eficácia, no combate ao crime pelos meios que sejam necessários.

Ainda hoje, mais de quinze anos após o lançamento do filme, os jargões proferidos pelo Capitão Nascimento, interpretado por Wagner Moura, ainda estão vivos no imaginário popular. O personagem funciona como o avatar da ideia criada ao redor desse esquadrão, e, não estranha, que tenha sido recebido como um super-herói pelo público do filme – no livro, o personagem não existe tal qual, é a combinação de alguns outros que nele aparecem, sem o mesmo destaque heroico dado ao Nascimento. Wagner Moura, mais de uma vez, teve que ir a público após o sucesso estrondoso do filme para tentar convencer o público que o Capitão Nascimento não era um herói⁷.

Não é exagero, assim, dizer que o filme serviu para reacender a chama do punitivismo policial que já tinha incendiado o coração carioca durante a ação do Esquadrão da morte, décadas antes. E, da mesma forma que a história provou com o Esquadrão da morte, a ideia de exaltar o heroísmo de uma polícia violenta desaguaria pouco depois em uma realidade muito distinta: a milícia, que também se ergue com o discurso de um combate ao poder do tráfico. A existência de *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (2010) é, em última instância, uma tentativa de remendo do dano causado pelo primeiro filme no imaginário popular.

7 Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/em-artigo-ao-globo-wagner-moura-diz-que-tropa-de-elite-nao-fascista-4152206>.

Nele, como o subtítulo diz, a ameaça representada pelo tráfico é substituída pela ameaça das milícias e tenta-se alçar o Fraga — personagem inspirado em Marcelo Freixo e sua ação na CPI das milícias — como o novo herói. A estratégia falha. O clímax do filme não é o combate às milícias, mas a cena em que o Capitão Nascimento espanca um político, levando a audiência ao êxtase. A mensagem novamente, flerta com o fascismo: a violência policial como solução para um estado corrupto.

Doze anos separam o segundo filme do contexto de hoje e, no Rio de Janeiro, não se pode ignorar que a milícia se tornou um dos mais alarmantes problemas de segurança pública do Estado. Esse, então, será uma parte central do argumento construído para o novo *Cidade de Deus*, que, como a continuação de *Tropa de Elite*, busca construir a mensagem de que “o inimigo agora é outro”.

Como Sundet (2021, p. 52) aponta na sua divisão de três modelos de produção, uma das estratégias dos streamings é investir no que ele chama de *going again*, obras derivadas de produtos de sucesso que pretendem, assim, apelar para um público já cativo, muitas vezes se valendo do poder que a nostalgia exerce nesse processo. A série de *Cidade de Deus* explora intensamente isso.

A mais óbvia associação é a escolha dos focos narrativos e, consequentemente, do elenco. A produção opta por centrar a história nos sobreviventes da guerra que encerra o filme original, mantendo o protagonismo de Buscapé, que agora dividirá o centro da narrativa com Bradock, o antigo líder dos meninos da Caixa Baixa, e agora um dos chefes das bocas da Cidade de Deus, como prenunciado no fim do

filme. Além deles, se unem outros personagens, como Barbantinho, par inseparável de Buscapé; Berenice, antiga namorada de Cabeleira; Pezinho, eternizado pela dura cena em que Zé Pequeno obriga um dos meninos do Caixa Baixa a escolher entre levar um tiro no pé ou na mão, atirando no lugar oposto ao escolhido pela criança; e Cíntia, namorada de Mané Galinha estuprada por Zé Pequeno. O próprio ator do Zé Pequeno, Leandro Firmino, cujo personagem morre no filme e, logo, não poderia participar da série da mesma forma que os demais, é convocado como um *cameo*⁸.

Tal escolha levará, a fim da manutenção da coerência narrativa, a uma delimitação histórica para a série: ela deve se passar aproximadamente 20 anos após os eventos vistos no filme, uma vez que os mesmos atores são mantidos. Uma vez que há o interesse em se trabalhar a questão da milícia no Rio de Janeiro, o ano de 2004, servirá, então, perfeitamente aos propósitos, uma vez que marca o processo de expansão das milícias, até então um fenômeno bem isolado na geografia criminal carioca. Veremos, posteriormente, contudo, que tal escolha trata, também, certos obstáculos narrativos diante de certas pautas que a obra busca levantar.

A série, por mais que, como dito, vá colocar em questão a presença desse novo inimigo, busca, nessa primeira temporada, manter-se bem próxima também à trama do filme, reencenando, nos primeiros episódios, a guerra entre facções de criminosos pelo domínio da

8 Aparição em um papel pequeno de um ator famoso, outra celebridade ou mesmo membros da equipe, geralmente envolvendo algum significado especial. É frequente que tal convite seja feito em remakes aos atores originais, que aparecem nesses papéis menores como forma de homenagem, mas também jogando com o poder sedutor da nostalgia.

Cidade de Deus. Bradock, menino de rua criado na criminalidade, é apadrinhado por Curió, traficante que assume o poder com o vácuo deixado pela guerra entre Zé Pequeno e Mané Galinha. Na linha de Bené, o traficante mais boa praça que a Cidade de Deus já teve, de acordo com o filme, Curió usava o carisma para manter a favela em ordem — o paralelo não só é visível com explicitamente dito na narração de Buscapé, revelando esse desejo por uma analogia direta com o filme. O conflito surge quando Bradock, após passar anos preso por um crime cometido por Geninho, filho de Curió, ao sair da prisão, pede que seu padrinho devolva o controle da boca que comandava antes de ser preso, agora sob domínio justamente por Geninho.

Vemos assim montada a estrutura trágica que geralmente marca as narrativas de traficantes. Bradock se vê entre o compromisso com a família que o apadrinhou e o desejo por reconquistar o que é seu por direito, conflito cuja decisão lhe foge ao controle quando sua namorada, Jerusa, assassina um dos mensageiros de Curió durante a negociação do problema, marcando assim o destino não só de Bradock mas de toda a Cidade de Deus. Seguindo a típica estrutura dessas narrativas, Bradock experimentará uma grande ascensão de poder, como Zé Pequeno outrora, e, tomado pela *hybris*, progressivamente se alienará até encontrar, sozinho, sua morte, da mesma forma que seu antecessor. Do outro lado da guerra, o padrão também encontrará seus paralelos, não tanto em Curió, mas sobretudo em PQD, que assume, na história, a função exercida antes por Mané Galinha: também militar, bem quisto pela comunidade e distanciado do tráfico, que acabará encabeçando o conflito entre

traficantes por motivos de vingança e não por ambição — ainda que no seu caso, a vingança seja motivada mais por orgulho que por imposição do destino.

De fato, parte do que torna *Cidade de Deus* uma grande história é o bom domínio da fórmula narrativa de ascensão e queda de um líder criminal, padrão que encontraremos em outras obras clássicas do cinema como, por exemplo, *Scarface*, de Brian de Palma, e amplamente disseminada nas narrativas de traficantes, como o já mencionado *Inferno*, de Patrícia Melo, *Abusado*, de Caco Barcellos ou *Fiel* (2014), de Jessé Andarilho.

No entanto, o formato série muitas vezes demandará uma mudança na fórmula. Para sustentar a construção desse inimigo maior que se projeta para além de uma temporada isolada da série, Bradock não pode funcionar de forma autônoma, como Zé Pequeno, cujo fim encerrava o arco do antagonismo — ciclicamente, reiniciado com os meninos do Caixa Baixa que assumem simbolicamente o poder no fim do filme. Bradock passa, assim, a se encaixar em um esquema maior, do qual será apenas uma das peças.

Nesse sentido, há um curioso cruzamento entre realidade e ficção. Não é raro que narrativas criminais no Brasil, quando há um foco narrativo que ultrapasse a camada mais superficial do crime — seus agentes de rua, no geral ladrões e traficantes das camadas pobres da população — alcance as esferas do poder público, revelando uma densa rede de crime organizado que se infiltra nos altos escalões do executivo, legislativo e judiciário. A segunda parte de *Elite da tropa*, mostra que o personagem que antes exaltava

as práticas do Batalhão de Operações Especiais, após entrar num curso de direito, havia começado a enxergar o crime para além dessa superfície:

Por mais durões e violentos que fossem, não faziam ideia do que era o mundo da Segurança Pública do Rio de Janeiro. Não tinham a menor ideia do que era a política do Rio, de como ela penetrava as polícias e o crime. Não sabiam que o crime transbordara os limites e empastelara as instituições. Nunca, ele e seus parceiros do BOPE se imaginaram peças de um jogo. De muitos jogos. (Soares *et al*, 2006, p. 259)

No filme de *Tropa de Elite*, a ideia é condensada na etiqueta abstrata “O Sistema”, que atravessa o discurso do Capitão Nascimento como narrador e culmina, no fim do segundo filme, em uma epifania quase conspiratória do personagem. Tendo como fundo o Palácio do Planalto, o personagem diz em *voice over*:

Não é à toa que os traficantes, os policiais, os milicianos matam tanta gente nas favelas, não é à toa que existem as favelas, não é à toa que acontece tanto escândalo em Brasília, que entra governo, sai governo e a corrupção continua. Para mudar as coisas vai demorar muito tempo. O sistema é foda. Ainda vai morrer muito inocente. (1’46’’14-1’46’40)

Em um leve jogo de *rebranding*, esse abstrato “O Sistema” se torna “O mecanismo” e intitula a série (2018) em que o mesmo diretor, José Padilha, tentará, em uma espécie de continuação do espírito anti-político que encerra o segundo *Tropa de Elite*, apresentar como se articularia essa grande rede criminal — alimentado e alimentando o antipetismo crescente da época e culminaria pouco depois do bolsonarismo. Próximo demais da realidade, Padilha tenta

transformar a Lava-jato em um *thriller político*, mas, apressado, não espera a poeira da história baixar e se arrepende da própria representação heroica que faz de figuras como Sérgio Moro⁹.

Essa visão sobre o funcionamento da política é a que vai se estabelecer sobretudo a partir dos anos 70 no chamado *conspiracy thriller*, alimentado pela Guerra Fria e os escândalos políticos internos em território americano. Como em muitos casos, é sempre uma linha sutil entender até que ponto a ficção joga com a teoria conspiratória e até que ponto, apesar do tom, o que está em jogo é uma realidade política apenas abordada de forma ficcional. Quando falamos de um Estado como o Rio de Janeiro e sua extensa lista de governadores presos, a visão da política como uma extensão do crime se não real — não cabe ao escopo de nosso trabalho julgar os fatos — é verossímil o suficiente para ser amplamente aderida por nossa narrativa criminal.

Paul Cobley em *The American Thriller: Generic Innovation and Social Change in the 1970s* (2000, p. 148), atribui justamente a essa vertente “a criação do status de herói popular aos repórteres investigativos”¹⁰, que, no geral, protagonizam tais histórias. Se, em *Cidade de Deus*, Buscapé em alguma medida é uma testemunha quase passiva da guerra que se descortina diante de sua lente, na série ele se unirá a Lígia, uma repórter investigativa, para que ambos exerçam o papel de detetives dessa trama complexa de crimes que fará de Bradock apenas uma das peças de uma rede que envolve até o governador do Estado.

9 Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/area/pais/diretor-de-tropa-de-elite-e-o-mecanismo-se-arrepende-de-defender-moro-fui-idiota/>.

10 No original: “the creation of folk-hero status for investigative reporters”.

Como havíamos mencionado, o recorte histórico apresentado pela obra acabará, também, criando certos problemas para escolhas narrativas feitas na série. Como vimos nos dois casos anteriores, é inegável que, hoje, pautas políticas identitárias são importantes para a produção contemporânea da narrativa criminal brasileira — ainda que não limitadas a ela. Dessa forma discursos feministas e raciais se integrarão de diversas formas à história que a série apresenta ao público.

Primeiro, vale destacar, como nos casos anteriores, o protagonismo feminino, que aparecerá, aqui, nos dois lados da moeda, o criminal e o investigativo. Por um lado, temos Geruza, advogada e namorada de Bradock, que a princípio parece que ficará ofuscada no papel de “mulher de bandido”, mas que, conforme a magnitude da ameaça se expande, revela-se uma das orquestradoras da própria guerra na Cidade de Deus. Do outro, Lígia, repórter renomada que se empenha em fazer uma matéria sobre a milícia no Rio, sendo responsável por fazer Buscapé sair do papel passivo de fotógrafo dos crimes no bairro para o papel de investigador ao seu lado. Junto a elas há, ainda, diversas outras personagens que aparecerão nesse papel de mulher forte e independente, tais como Berenice — que também tem seu começo no papel “mulher de bandido” e depois ganha protagonismo —, e Cíntia, que, no filme original não havia recebido nome e se limitava ao papel de vítima de estupro, possibilitando a ascensão vingativa de Mané Galinha, e que, na série, passa a ser uma combativa líder de ONG e articuladora política do bairro.

O grande problema que surge é que, muitas vezes, a consciência de um discurso estruturado e bem difundido de pautas negras e feministas, o que só se tornou uma realidade no país, sobretudo nas áreas pobres, nos últimos anos — justamente o que possibilitou que tais pautas se tornassem um predicado artístico amplamente difundido —, na série, é tomado anacronicamente como realidade. Não que tais discursos não existissem em 2004, ano de ambientação da série — desde, pelo menos, os anos 70, esses movimentos vêm se estruturando no país —, mas estavam longe de ser o senso comum que a série transmite.

Quando pegamos um livro como *Cabeça de porco*, publicado em 2005 por Luiz Eduardo Soares, MV Bill e Celso Athayde, isso fica claro. O livro, profundamente engajado com a conscientização da questão racial nas periferias, não deixa de se reconhecer como exceção:

Até hoje, o Brasil fala sem pudor das diferenças abissais entre as classes. São constantes as denúncias relativas às desigualdades socioeconômicas, ainda que não se faça nada a respeito. A mídia as acolhe sem maiores problemas. Mas aí de quem ousar mencionar a cor da desigualdade. A cor é o não-dito, tanto quanto o gênero havia sido, durante séculos. (Athayde *et al*, 2005, p. 87)

Foram iniciativas como a encontrada nesse livro que possibilitaram uma penetração maior dos discursos que, hoje, amplamente circulam mesmo em zonas periféricas, e, com o apoio da internet, chegam a uma juventude que passa a se conscientizar de certos estigmas que, à época, ainda não eram tão claros assim.

Um exemplo se dá ainda no primeiro episódio, em que a filha de Buscapé critica o pai pela exposição da “carne negra” da favela aos

“branquinhos” como forma de ganhar a vida, crítica esta aceita de tal forma pelo pai que o incentivará a trabalhar com Lígia na reportagem contra a milícia no Rio. Ou, ainda, no final da série o forte paralelo estabelecido com a trajetória de Marielle Franco, em que Berenice assume o papel de uma negra periférica que se tornará uma das vereadoras mais votadas do Rio apenas para, posteriormente, se tornar alvo das milícias, trama deixada para a próxima temporada da série. Marielle Franco, no entanto, foi um fenômeno possível apenas em 2016, doze anos após o ano de ambientação da série.

Enquanto não há, sendo uma obra de ficção, um problema inerente a esse anacronismo — a maior parte da ficção histórica precisa, em algum grau, ser anacrônica para entrar no jogo das convenções de gênero e expectativas de público —, a questão se torna mais complexa quando as fronteiras com o real são borradas, o que é uma dominante em nossa narrativa criminal (Sasse, 2019). *Irmandade* usa o homônimo do título para denominar o que, em outras linhas é o PCC, recriando a história de sua fundação. *Cangaço novo* bebe muito nos casos famosos do dito “novo cangaço”, mesmo visualmente, recriando a cena dos reféns amarrados no capô como escudos humanos do caso de Araçatuba em 2021; e em *Cidade de Deus* as fronteiras são ainda mais turvas, elemento herdado do filme — e do livro —, uma vez que o confronto entre Zé Pequeno e Mané Galinha de fato ocorreu.

Ainda no primeiro episódio há um exemplo claro desse intuito de pareamento com o real, em que, por meio da narração de Buscapé, somos apresentados a toda a história de formação das milícias

desde Tenório Cavalcanti a consolidação dessa nova forma de poder paralelo, passando pelo esquadrão de extermínio da Scuderie Le Coq e a polícia “mineira”. Dessa forma, enquanto, por um lado, a série convoca o real para discutir historicamente a trajetória da criminalidade no Rio de Janeiro, por outro, o despreza, para conseguir articular com menos ruído uma visão de mundo pouco provável para seu contexto.

Essa escolha parece uma concessão da série que aponta para um alinhamento de expectativas de público e crítica em relação a abordagem de certos temas, como vimos também nas séries anteriores, ainda que de forma menos problemática. É natural que determinado alinhamento ocorra na produção de um período artístico, o que levou a crítica literária a falar dos às vezes polêmicos estilos de época. É preciso, contudo, saber até que ponto vale aderir a convenções e quando é importante justamente contrariá-las a fim de que a obra não se perca na homogeneidade algorítmica do gosto comum. Apesar de algumas simplificações de discurso que talvez sempre a deixem à sombra da maestria do livro e do filme, a série mostra potencial para nos convocar a pensar com a visão de mundo de hoje, os problemas em jogo na criminalidade urbana carioca, uma das mais complexas do país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que agradar ao público não seja de forma alguma uma exclusividade da contemporaneidade, mas, pelo contrário, seja uma demanda da ficção que se insere no circuito da indústria cultural, a entrada do processamento de *big data* dos algoritmos nesse

processo altera de forma significativa a maneira como o conteúdo é produzido e oferecido ao público (Oliveira, 2023). Se, por lado, esse direcionamento, durante a produção do conteúdo, pode ajudar a mapear aquilo que melhor atrairá a atenção do espectador, lidar com narrativas de massa requer um equilíbrio tênue entre adesão e subversão de fórmulas.

Todorov (1977, p. 43) dizia, sobre o romance policial algo cuja lógica poderia ser estendida à literatura de massa de forma geral: “A ficção detetivesca tem suas normas; ‘desenvolvê-las’ é também desapontá-las. ‘Aperfeiçoar’ a ficção detetivesca é escrever ‘literatura’ não ficção detetivesca”. Por mais que aspas mostrem um esforço de Todorov em fugir da posição altamente normativa que a crítica literária tradicional em geral toma em relação à literatura de massa, seus pressupostos mostra uma visão ingênua desse tipo de produção. Segundo essa lógica, a única escapatória para um gênero formulaico — usando aqui a noção de *formula* de John Cawelti (1976) —, seria sair do gênero na direção do que Torodov chama de “literatura” com aspas, a dita alta literatura, a literatura sem adjetivos.

No entanto, tal pressuposto invalidaria a própria evolução do gênero. Desde Sherlock Holmes os críticos mais apocalípticos falam de uma exaustão do romance policial, cuja limitada quantidade de variáveis não permitiria uma vasta permutação. O mesmo se disse durante a era de ouro e nas muitas subseqüentes ondas que o gênero atingiu ao longo de sua longa trajetória. Mas, a cada nova onda, vemos que o romance policial é capaz de se reinventar e transmitir de maneira renovada suas questões antigas em diálogo com as questões contemporâneas.

Isso só é possível justamente porque as normas que Torodov vê como imutáveis para a manutenção de um gênero foram subvertidas. A intuição do crítico não é errada. De fato, autores como Raymond Chandler foram, no começo, empurrados na direção da chamada *literary fiction* por um estilo e abordagem incompatíveis como o que se entendia por *detective fiction* em sua época. No entanto, hoje, ninguém hesita em colocar Chandler no rol da literatura policial, o que mostra como não só é possível, mas é crucial para a manutenção dos gêneros formulares — horror, ficção científica, western, alta fantasia etc. — que a norma esteja sempre na tensão entre a adesão e a subversão.

Vimos, ao longo deste trabalho, como as séries apresentadas se alinham a uma tradição de vertentes já consolidadas na narrativa criminal brasileira e que convocam para suas histórias obras, temas, personagens, símbolos, estruturas narrativas e visões de mundo herdadas dessa tradição. Mas que também, fugindo das normas, buscam seu espaço criativo: *Irmandade* com a arriscada combinação de enredos de investigação, infiltração, prisão, fuga de cadeia e drama judiciário; *Cangaço novo* na atualização do símbolo de Lampião para um tempo em que já é difícil manter a narrativa heroica ao redor de figuras criminais; e *Cidade de Deus* que precisa lutar ao mesmo tempo com e contra a sombra da maestria de sua obra de origem, com erros e acertos.

Vale, ainda, lembrar, que ainda que, hoje, as séries tenham adquirido esse posto de destaque no consumo das narrativas de massa, nossa literatura criminal continua atraindo o interesse do público, e que, muitas vezes, literatura contemporânea e série se encontram. Para mencionar apenas um exemplo, lembremos de *Bom dia, Verônica*, série de sucesso

da Netflix baseada no romance homônimo de Raphael Montes e Ilana Casoy, dois autores de narrativas criminais brasileiras.

Um sólido panorama do atual recorte de nossa narrativa criminal pediria muito mais do que o espaço que temos aqui para oferecer ao tema, mas acreditamos ter sido possível apresentar, no recorte feito, algumas tendências importantes para pensar o gênero criminal no Brasil hoje, deixando caminho aberto para aqueles que desejem se aprofundar nos muitos caminhos insinuados ao longo do texto.

REFERÊNCIAS

- BRANTLINGER, Patrick. —What Is Sensational ‘About The Sensation Novel’? *Nineteenth-Century Fiction*, v. 37, n. 1. California: University of California Press, p. 1-28, 1982.
- CAWELTI, John G. *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1976.
- COBLEY, Paul. *The American Thriller: Generic Innovation and Social Change in the 1970s*. Basingstoke, Nova York: Palgrave, 2000.
- FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar. *Tênebra: narrativas brasileiras de horror [1839-1899]*. São Paulo: Fósforo, 2022.
- GELDER, Ken. *Popular fiction: The Logics and Practices of a Literary Field*. Londres e Nova York: Routledge, 2004.
- MACIEL, Artur Antunes. *Memórias de um rato de hotel*. Nota prévia de Plínio Doyle. Posfácio de João Carlos Rodrigues. Rio de Janeiro: Dantes, 2000.
- MELLO, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*. Prefácio de Gilberto Freyre. 5. ed. São Paulo: A Girafa, 2011.
- OLIVEIRA, Thiago Moreira de. *Interfaces, dados e algoritmos performativos como formas culturais na Netflix*. 2023. 158 f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais). — Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.
- PORTO, Ana Gomes. Romance sensacional e histórias de crime no Rio de Janeiro de início do século XX. *Revista Escritos*, ano 4, n. 4, p. 281-317, 2010.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Niterói: Imprensa Oficial, 2007.

RODRIGUES, Humberto. *Vidas do Carandiru*. São Paulo: Geração, 2002.

SASSE, Pedro. *As narrativas criminais na literatura brasileira*. 2019. 476 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) — Instituto de Letras, UFF, Niterói, 2019.

SOARES, Luiz Eduardo *et al.* *Elite da tropa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.