

Delitos e Transmídiação em “Rosario Tijeras”¹

Resumo

A série televisiva colombiana “Rosario Tijeras”, baseada no livro e no filme de mesmo nome, narra a história de uma jovem abusada e violada na infância, que se vinga de um de seus agressores, cortando seus testículos com uma tesoura. O feito faz Rosario se tornar famosa, e ser contratada como sicária pelos chefões do narcotráfico. O objetivo é analisar a existência de um processo de transmídiação, a partir da relação entre livro, filme e série televisiva, não como um modelo de produção, mas como uma expansão do universo diegético ancorada a estruturas de sentimentos (Williams, 1996) que são potencializadas pela esfera virtual. Esta abordagem adota a perspectiva dos estudos culturais (MITTELL, 2004) para discutir a classificação de narconovela e dos gêneros televisivos compreendidos neste artigo como categorias culturais.

Palavras-chave: ficção seriada; transmídiação; gêneros na TV; narcotráfico; narcosséries.

Resumen

La teleserie colombiana “Rosario Tijeras”, basada en libro y película de mismo nombre, narra la historia de una mujer abusada y violada en la infancia, que al crecer, se vengá de uno de sus agresores cortándole los testículos con unas tijeras. El hecho la hizo famosa y contratada como sicaria de los capos del narcotráfico. El objetivo de este artículo es analizar la existencia de un proceso de transmidiación, partiendo de la relación entre la novela, la película y la teleserie, pero no como un modelo de producción, mas como la expansión del universo diegético anclada en estructuras de sentimientos (Williams, 1996) que son potenciadas por la esfera virtual. Este enfoque temático adopta la perspectiva de los estudios culturales (MITTELL, 2004) para cuestionar la clasificación de narconovela, y de los géneros televisivos, comprendidos como categorías culturales.

Palabras clave: teleseries; transmidiación; géneros televisivos; narcotráfico; narcoseries.



Luiza Lusvarghi ¹

¹ Artigo baseado em apresentação no GP Ficção Seriada, XIV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Graduada em Letras (FASB) e Jornalismo (PUC-SP), com mestrado sobre a MTV Brasil, e doutorado sobre Cinema e Audiovisual Brasileiro na Pós-Modernidade pela ECA-USP.

Atualmente desenvolve projeto de pós-doutorado sobre ficção seriada criminal da América Latina na ECA-USP. É pesquisadora do OBITEL - Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva.

Abstract

Colombian TV series “*Rosario Tijeras*”, based on the book and movie of the same name, tells the story of a young woman who was abused and raped as a child and exacts revenge on one of her abusers by cutting off his testicles with scissors. Her deed makes Rosario famous and she gets hired as an assassin by drug lords. The purpose is to analyze the existence of a transmediation process by looking into the relationship between the book, film, and TV series, not as a model of production but as an expansion of the diegetic universe grounded on structures of feelings (Williams, 1996) that are leveraged by the virtual sphere. This approach adopts the cultural studies perspective (MITTELL, 2004) to discuss the classification of narconovela and TV genres, understood herein as cultural categories.

Key words: TV series; transmediation; TV genres; drug trafficking; narco series

Cenário

A série e o filme “*Rosário Tijeras*” foram baseados em um livro homônimo, lançado em 1999, escrito por Jorge Franco Ramos, na Colômbia e elogiado por Gabriel Garcia Márquez. Já chegou a ser eleito como um dos 100 maiores romances de língua espanhola por diversas publicações. No romance, a jovem Rosário, nascida nas favelas de Medellín, matadora de aluguel a serviço do narcotráfico, se envolve com dois amigos da alta sociedade, Antonio e Emílio, com quem ela tem um caso. A trama se desenvolve em Medellín nos anos 80 e é narrada por Antonio, platonicamente apaixonado por ela, a partir do momento em que é baleada e conduzida por ele a um pronto-socorro. Enquanto é atendida, Antonio vai se recordando de como a conheceu. O livro obteve sucesso nas vendas em seu lançamento na Colômbia, onde se esgotou em dois dias. O livro “*Rosario Tijeras*” ganhou o Prêmio de Novela Dashiell Hammett em 2000. A história inicia com Antonio falando de Rosario como se ela fosse um mito e não mais uma mulher: “*Como a Rosario le pegaron un tiro a quemarropa mientras le daban un beso, confundió el dolor del amor con el de la muerte. Pero salió de dudas cuando despegó los labios y vio la pistola.*” (Franco, 1999: pág.1).³

A década de 80 foi considerada o auge da violência desencadeada pelo crime organizado naquele país. Nesse período, o governo americano adotou medidas extremas em sua política externa. Em 1982, foi aprovada a *Defense Authorization Act*, que permitiu ao exército norte-americano participar da luta contra as drogas, e em abril de 1986, o governo Reagan incorporou a doutrina de segurança nacional, a *National Security Decision Directive* (NSDD), estabelecendo a aliança entre terrorismo de esquerda e narcotráfico como

³ “Como levou um tiro à queima-roupa ao mesmo tempo em que recebia um beijo, Rosario confundiu a dor do amor com a da morte. Mas tirou a dúvida quando afastou os lábios e viu a pistola.”

uma ameaça letal para a segurança nacional dos EUA. O desenrolar dos fatos acabou por suscitar uma intervenção militar americana, em 2000.

A vitória na Guerra Fria no final da década de 80, selada mais tarde com a queda do muro de Berlin (1989) e a desintegração da URSS (1991), levou, imediatamente, a política externa norte-americana a substituir o comunismo pelo narcotráfico como a grande ameaça proveniente da América Latina à segurança nacional dos EUA. A administração George Bush (1989-1992) retomou a expressão “guerra às drogas” para lançar a *National Defense Authorization Act* (1989), que mobilizou o Departamento de Defesa na luta contra o narcotráfico. Assim, o mundo pós-guerra fria nascia para a América Latina sob a ingerência da política norte-americana de combate ao narcotráfico. A estratégia militarista repressora de combate à oferta de drogas seria uma poderosa justificativa para a crescente militarização da política de segurança norte-americana na região, tendo a Colômbia como um dos palcos centrais dessa política (SANTOS, Marcelo, 2010, p.71).

O estado colombiano, já fragilizado em função de políticas passadas, passou a ser tachado de narcodemocracia, curvando-se ainda mais ao peso da intervenção americana (SANTOS 2010). Foi durante os governos de Bill Clinton (1993-2001) e de Andrés Pastrana (1998-2002) em que surgiu a ideia de um Plano Marshall para a Colômbia, com efeitos colaterais até hoje passíveis de questionamento. O verdadeiro alvo era a expansão das ações das Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC) e do Exército de Libertação Nacional (ELN) no conflito interno colombiano.

A mulher entre o bem e o mal

A ideia ambivalente de ter sicários como marginais românticos, como ocorreu com o cangaceiro no Nordeste brasileiro, não é uma associação tão recente. O fato de a protagonista de “*Rosario Tijeras*” ser uma mulher numa carreira predominantemente masculina, a de matadora de aluguel, que usa sua sensualidade e fragilidade para matar impiedosamente e vingar-se de seus poderosos inimigos, atrai ainda um público feminino que, de alguma forma, se redime a partir dela e se libera de forma catártica da violência doméstica e da opressão sofrida no cotidiano. Na série, Rosario jamais contesta-se o papel de sua mãe, cujo amante lhe causa tantos danos e sofrimentos. Sua mãe é, também, uma vítima. No filme, mais fiel ao romance, o irmão de Rosario, Jonefe, é o filho favorito. Além disso, a mãe encara Rosario como uma concorrente, “culpada” pelo abuso sexual do padrasto. Nota-se que a relação entre elas é conturbada. Na série, o desfecho é mais moralista, o triângulo amoroso se desfaz com a morte de todos. No filme, o fim trágico de Rosario faz com que a ordem natural volte ao normal para Antonio e Emilio, e que sua transgressão seja punida (QUATTLEBAUM, 2010). Além disso, o fim da personagem funciona como um exorcismo, como avalia a atriz do filme em entrevista concedida à

imprensa durante o período de seu lançamento (MARTINEZ Apud ALBA D. SKAR, 2007). A questão da protagonista mulher suaviza o doloroso e violento embate entre o bem e o mal, a lei e a ordem.

La religiosidad en Colombia y su papel en ritos del sicariato ha sido comentada respecto de otras obras donde se desarrolla el tema, particularmente en aproximaciones a la muy estudiada La virgen de los sicarios de Vallejo y su adaptación filmica. Según Jean Franco, la cultura del sicariato se divide según el género sexual. Por un lado, hay una cultura masculina de la muerte y el consumo, y un Dios castigador. Por otro lado, existe una veneración a la Virgen, siempre dispuesta a perdonar (2002: 224). En Rosario Tijeras se repite una serie de imágenes y referencias a las prácticas religiosas de los sicarios. Se observa, por ejemplo, la veneración a la Virgen y el rito de la bendición de las balas. Asimismo, se hace referencia a la protección de las medallas y escapularios usados por los sicarios para protegerse de la muerte. Este punto recibe atención especial en el filme con el asesinato de Johnefe, el hermano de Rosario, cuando éste andaba sin su medalla religiosa. (ALBA D. SKAR, 2007)

O êxito do livro de Franco, que mescla recursos de narrativas criminais e grandes doses de sensualidade e romance, embora faça de Rosário uma vítima, não deixa de ter uma perspectiva moralista. No livro, na verdade, o narrador-protagonista é Antonio. Sua personagem principal é uma heroína trágica, fadada a morrer nas primeiras linhas da narrativa. Como assassina, sicária, nem poderia ser outro o seu fim. O sucesso do livro acabou levando a sua adaptação para o cinema, com o filme “Rosário Tijeras”, em 2005, por Emilio Maillat, uma coprodução Colômbia/México/Espanha/Brasil. A adaptação para o cinema acentuou o protagonismo de Rosario, e transformou-a num objeto erótico, com direito a mais cenas do que no romance e a um visual associado aos cartoons e à estética *noir* (OSORIO, 2005). O filme rapidamente se tornou cultuado, e foi lançado com a canção-título entoada por Juanes, ídolo pop colombiano, que se tornaria famoso mundialmente ao participar da abertura da Copa em 2010. O clipe da canção funciona como um *teaser* para o filme e acompanha a ideia de flash back sugerida pelo livro.

Y se llamaba Rosario, del barrio era la manda más/Con su pistola en la mano siempre lista pa' matar/En odios y desengaños Rosario era la number one/Nunca amó ni la amaron/Y en sus ojos siempre el dolor existió/Todo fue porque en su niñez/Un malpa la violó y ella se vengó/Era Rosario Tijeras, la de pistola, espejito y labial/en su cartera siempre llena de vicio/sexo, balas, placer y dolor/las de las mil y una vidas, pam pam pam.. Rosario!/Nunca amó ni la amaron/Y en sus ojos siempre el dolor existió/y todo fue porque en su niñez/Un malpa la violó y ella se vengó/Y confundió el amor fue una bala lo que entró en su corazón/Nunca jamás lloró y en su alma siempre un llanto se escuchó/De tantos que mató uno vino mal herido y se vengó/Rosario así murió y en el cementerio nadie la lloró (Rosario Tijeras, Juanes)⁴

⁴ Ela se chama Rosario. Era a chelona do bairro. Com sua pistola na mão sempre pronta pra matar. Em ódios e mortes, Rosario era a número um. Nunca amou e nem a amaram. E, em seus olhos sempre a dor existiu. Tudo ocorreu porque em sua infância um mau caráter a violou e ela dele se vingou. Era Rosario Tesouras, a de pistola, espelho e batom. Sua carteira sempre cheia de vício, sexo, balas, prazer e dor. A das mil e uma vidas, pam pam pam.. Rosario! Nunca amou nem a amaram. E, em seus olhos sempre existiu dor. Tudo porque em sua infância. Um mau caráter a violou e ela dele se vingou. Confundi o amor, foi uma bala que entrou em seu coração. Nunca, jamais chorou, e em sua alma sempre um pranto se escutou. De tantos que matou, um que não morreu veio e se vingou dela. Rosario assim morreu, e no cemitério ninguém chorou por ela.

Outras músicas que compunham a trilha sonora do filme se tornaram sucesso nas pistas, como “*I feel love*”, releitura do original de Donna Summer, interpretada pela cantora americana, nascida em Miami, Adassa, e “*Bloodsport*”, escrita por Chris Corner Liam Howe e Ian Pickering, interpretada por “*The Sneaker Pimps*”. As cores do filme, que enfatiza o vermelho e o negro, tiveram tratamento especial na pós-produção da brasileira Teleimage e deram ao filme uma estética de *cartoon*. O filme é claramente uma obra dentro do espírito do cinema da virada do milênio – buscando uma consolidação no mercado doméstico, mas também uma visibilidade internacional, lançando mão de fórmulas consagradas de narrativa para atrair o público. No caso da Colômbia, pela sua própria trajetória recente, o mercado externo visa ainda ao mercado hispânico americano.

A série televisiva “*Rosario Tijeras*”, que no Brasil foi ao ar como “Rosário”, pela emissora Bandeirantes, foi produzida pelo canal RCN, atualmente parte integrante do canal de conteúdos em espanhol MundoFox⁵, o maior em atividade na América Latina. A série está disponível pelo serviço de streaming Netflix, tem 60 episódios e 104 capítulos. Além disso, pode ser vista pelo You Tube, porém nem todos os capítulos estão disponíveis. Sua estrutura segue o formato de minissérie, a dramaturgia lembra as telenovelas, mas ao mesmo tempo adota ganchos narrativos semelhantes aos thrillers de ação americanos, com cenas de perseguição e de lutas. As cenas externas predominam na série televisiva, mas não no filme. Os diretores são Carlos Gaviria, Rodrigo Lalinde e Israel Sánchez, e seus roteiristas são Carlos Duplat e Luz Mariela Santofimio, sempre sob a supervisão de Jorge Franco. Seu formato e seu conteúdo claramente fazem uma associação entre o estilo melodrama e os thrillers de suspense e ação que se consolidaram na televisão americana. A discussão sobre gêneros compõe a primeira parte deste artigo. Em seguida, aborda-se a questão da transmidiação. E, por fim, a das narconovelas, expressão que vem se colocando como um subgênero. Por meio da reflexão dos aspectos citados, pretende-se investigar as possibilidades de transmidiação das obras e o modo como reinventam o imaginário latino-americano.

A introdução do livro apresenta uma espécie de oração do “corpo fechado”, para garantir proteção contra os inimigos. Trata-se da *Oración al Santo Juez*, que é uma tradição claramente baseada no catolicismo popular, o qual vê a Virgem Maria sempre como mais importante do que Jesus ou Deus. Como assinala Rosario, cujo nome remete a outra oração, Deus é um homem, portanto nada confiável, mas o filho de Deus sangrando na cruz pode intermediar essa relação: *Si ojos tienen que no me vean/si manos tienen que no me agarren/si pies tienen que no me alcanzen/no permitas que me sorprendan por la espalda/no permitas que mi muerte sea violenta/no permitas que mi sangre se derrame/Tú que todo lo conoces/sabes de mis pecados/pero también sabes de mi fe/no me desampares/Amén.*

⁵ MundoFox pertence à News Corp e opera como joint venture da Fox International Channels e a RCN. Seu slogan é *Americano como tú*. MundoFox.com

Crimes sem castigo: o policial latino-americano

A linguagem do romance de Franco lembra em alguns momentos a do filme “Cidade de Deus” ao utilizar palavras do dialeto parlache. Este é classificado como sociolecto para designar a linguagem de uma classe mais baixa, a das favelas, representada por Rosário, em contraste com o mundo de elite, representado por Antonio, que só é nomeado ao final do romance, e Emílio. Alguns exemplos de palavras provindas do dialeto parlache e presentes na obra são “*muñeco*”, que significa cadáver, “*parcero*”, que se refere a amigo, o sicário “*traquero*”, que remete a sicário, e “*tote*” que significa pistola. No filme e na série, essas expressões surgem com frequência, sendo na última mascaradas pela dublagem. O parlache, embora inculto, aparece em títulos do noticiário, podendo ser considerado linguagem popular. Ascender à elite pela via do casamento, entretanto, no fundo o sonho do enamorado platônico Antonio, não está nos planos dela. É neste sentido que, para muitos ensaístas, Rosário rompe com as tradições patriarcais da sociedade colombiana. No universo diegético de Franco, mulheres como Rosário são recorrentes, pois seriam mulheres que matam sua própria família, seus amantes, reproduzindo a violência em que foram geradas.

Assim como conceituado por Simone de Beauvoir, Antonio e Emilio representam a tradição, o homem-sujeito que vê na mulher o Outro, como mera complementariedade, sem existência própria. No entanto, aqui esse Outro não reflete esperança, amor, pois toda a sua humanidade foi substituída pela destruição como a única forma de sobreviver. Trata-se de uma mulher fálica. O fatalismo é parte da trama. Não importa o quanto todos eles queiram fugir dessa realidade, nunca mais serão os mesmos. A conexão com a violência se dá intramuros, dentro da própria família. São precisamente os laços familiares, a identificação com o local e o nacional que garantem a perpetuação da violência, o que gera um enorme conflito. Esse sentimento está presente nas famosas palavras atribuídas a Pablo Escobar: “prefiro uma tumba em Medellín a uma cela nos Estados Unidos”. Trata-se de uma nação que trocou sua identidade democrática por um empréstimo em bancos estrangeiros que supostamente lhe garantiriam bem-estar e proteção. Porém, nada disso ocorreu como se esperava.

Na série, os laços familiares de Rosario estão presentes, sobretudo, no relacionamento com seu irmão Jonefe (David Restrepo), que coloca Rosario no mundo do crime. Jonefe termina assassinado. O triângulo amoroso vivido pela protagonista alinhava a narrativa, mas no desenvolvimento da trama ele aparece em segundo plano, com ênfase nas atividades como sicária. No filme, o mundo do crime revela-se a partir da protagonista Rosario, e não das locações, sempre em ambientes fechados. Seu corpo é explorado de forma sensual em cenas que transcorrem em locais luxuosos, onde vivem seus clientes. A favela pouco aparece, o que levou muitos críticos a verem nele uma versão hollywoodiana da realidade colombiana. A Rosario do filme é frágil, parece uma menina, tem crises de depressão, e a da série é uma garota que parece mais madura, com aspecto de atleta, e determinada – os tipos fi-

sicos das atrizes Flora Martinez, no filme, e Maria Fernanda Yepez, na série de TV, permitem leituras diferentes de ambas.

A *femme fatale*, nos clássicos noir, era a encarnação da víbora que adentra o paraíso, instigando o mocinho a romper com as regras do deus cristão que simboliza o patriarcalismo, do qual ambos precisam se livrar para construir um novo mundo. No *noir*, a crise de identidade do personagem masculino, um anti-herói por excelência, é um elemento importante dentro da trama. Já a *femme fatale* representa a sociedade de consumo capitalista (KRUTNIK, 1991). A mulher fatal que Barbara Stanwick-Phillys interpreta em “*Double Indemnity*” (Pacto de Sangue, 1944, Billy Wilder) aparece sempre em cenas como a de um supermercado, conspirando o assassinato do marido e associada à estandardização da vida moderna. Sua estereotipia e vulgaridade a tornam descartável. Para ficar com ela, Walter (Freddy McMurray) tem de matar o pai, o personagem que representa a lei, no caso o marido de Phillys. A personagem Rosario Tijeras, classificada por muitos críticos como a *femme fatale*, surge como uma associação entre o mundo do consumo estereotipado do capitalismo global de Phillys e o da mocinha ingênua Lola Dietrickson (Jean Heather), que é pura e vinculada à natureza, às montanhas de Hollywood. Como jamais se arrepende do que faz, torna mais difícil a decisão de envolvimento. Os mocinhos Antonio e Emilio, ao contrário, representam a dualidade dessa relação em personalidades desdobradas. No livro, Antonio aparece como um narrador que possui conflitos com sua ascendência e se apaixona por ela. Já Emilio é um personagem que não resiste à sedução de Rosario, mas não consegue assumir essa posição em seu próprio mundo. O narrador-protagonista Antonio não vê Rosario há três anos, época em que tudo inicia. No filme, o período de ação é menor, cerca de um ano, tempo em que Emilio tenta conciliar sua aventura amorosa com a sicária, como vemos na cena em que ele apresenta Rosario a sua família. A moça se faz passar por uma estudante. Ao final da série, Emilio aceita casar-se com Paula, porém é sequestrado por Rosario no dia de seu casamento. Após idas e vindas do casal Emilio-Rosario, Antonio, o amigo fiel, declara-se a Rosario. Emilio tenta financiar uma fuga de ambos do país, sem sucesso. Ou seja, nada voltará a ser como antes.

El proceso de búsqueda se expresa como una necesidad de ruptura total de la hegemonía masculina y una búsqueda de nuevas alternativas. Se expresa también rechazando la historia de la mujer como algo lineal, con continuidad hacia el presente. Se presenta como un medio para romper con los cánones tradicionales y se sigue como un proceso de transformación frente al reto de ser mujer. Jorge Franco Ramos identifica a una mujer como un país que busca su identidad. La historia de una nación latinoamericana afectada por la violencia se proyecta en las acciones protagónicas de mujeres que influyen en el desarrollo de ésta. (QUATTLEBAUM, Alba Nidia, 2010, pag. 10)

As obras de Franco transgridem as tradições da literatura colombiana tradicional, neste sentido, colocando uma mulher favelada como protagonista, ainda que assassina. A voz de Antonio, que narra o romance em primeira pessoa, transmite a história de Rosario, que se encontra ferida morrendo

num ambulatório de hospital. Essa história surge filtrada pela memória de Antonio. É uma voz conformada, resignada, que apresenta Rosario como uma lembrança do passado. As coisas não poderiam ter terminado de outra forma. No filme, a presença de Antonio como narrador se dilui completamente. Na série televisiva, ela desaparece, pois Antonio não é uma mera recordação, ele é o parceiro, eterno apaixonado, de Rosario até o fim. O final trágico, fiel à novela, é mais romântico, pois a mocinha não termina solitária, sendo punida pela morte, e seu envolvimento com os dois jovens de elite é mais intenso. O formato adotado pela série, ainda que mais próximo ao melodrama, faz uso de diversas estratégias narrativas comuns nos thrillers de ação e suspense do cinema e das séries americanas do que nas telenovelas, em geral sempre ambientadas em casas luxuosas da elite. A maior parte das cenas se passa nas favelas, nas praças, do lado de fora da escola, sendo externas, apresentando som ambiente e podendo ser consideradas mais naturalistas do que o filme. As telenovelas brasileira e a argentina primam pela gravação em estúdios. Já a produção chilena, apesar da influência da telenovela brasileira, surge ancorada a outras tradições (SANTA CRUZ, 2005). Uma das contribuições chilenas ao gênero telenovela reside na abordagem distante dos interiores, repletas de cenas ambientes e de ação. Isso contribui para diluir o uso de primeiro plano, tão característico nas telenovelas e mais associado ao cinema.

Em filmes e séries policiais e de ação latino-americanos é comum a inversão de papéis – o policial se revela inescrupuloso e o bandido se revela como herói -, e a apologia do marginal como uma espécie de redentora dos excluídos. A corrupção das instituições sociais é parte integrante de, praticamente, todos os temas. Na série argentina “Epitáfios” (HBO, 2005-2009), tanto na primeira quanto na segunda temporada, o protagonista Renzo Marquez (Julio Chávez) é um policial em crise com o sistema, que revela a sua capacidade de proteger as vítimas indefesas das garras dos assassinos. Essa crise permanente de valores leva-o a se identificar de tal forma com os assassinos, na ânsia de prever seus passos e detê-los, que, ao final, desiludido com a possibilidade de capturá-los usando armas tradicionais, rompe definitivamente com as regras da lei. Sua parceira, Marina Segal (Cecília Roth), é viciada em roleta russa, homossexual e com um passado misterioso. Suas fragilidades acabam por torná-la vulnerável diante do assassino. Em “Força-Tarefa”(Globo, 2011-2013), Murilo Benicio, o tenente Wilson, é o bom rapaz e membro de uma unidade que rastreia a corrupção dentro da própria polícia, mas que luta o tempo todo com sua consciência. Nesta, ele surge como um policial corrupto que ele mesmo tenta combater. Além disso, o personagem apresenta dificuldade de fazer valer seus valores até mesmo em seu próprio lar. Já em “O Caçador” (Globo, 2014), série produzida pelos mesmos criadores, Fernando Bonassi e Marçal Aquino, dirigida por José Alvarenga, o mocinho André (Cauan Raymond) é condenado injustamente por policiais corruptos da própria corporação, dentre os quais se encontra seu próprio pai. Para vingar-se, André lança mão de recursos pouco ortodoxos para um homem da lei, na esperança de livrar-se da acusação, tornando-

-se um caçador de recompensas. Possui como sócio seu antigo colega da Divisão Antissequestro (DAS), o delegado Lopes (Ailton Graça). Ao final, André consegue se recuperar, ser absolvido e voltar para a polícia, mas sabe-se que nada mais será como antes – ao longo da narrativa, ele inicia um caso com a própria cunhada, alcoólatra e bipolar. Devido a isso, seu irmão quase o mata, sua família deixou de acreditar nele, e ele dificilmente recupera a relação com seu trabalho e com seus familiares.

O passado das corporações policiais na América Latina, frequentemente associadas à corrupção e aliadas às ditaduras e aos governos autoritários, não faz delas uma grande referência de justiça. A expansão do narcotráfico e do comércio ilegal de armas, com apoio dessas estruturas, acaba deslocando o papel de investigador-protagonista para qualquer pessoa comum, como um advogado, um jornalista, alguém que deseja descobrir a verdade e não teme o confronto com a lei, se necessário.

Transmidiação e Fluxo

As ideias de Jenkins (2006) vêm influenciando boa parte das discussões sobre as narrativas transmídia e a convergência. O processo de transmidiação, intensificado pela web, estaria presente somente nos produtos culturais previamente concebidos como multiplataforma (JENKINS, 2006), configurando um modelo de produção. Outra característica importante seria o fato de todas as interfaces do produto terem o mesmo autor. Na televisão americana, desde os primórdios, já no final da década de 40, existia a possibilidade de pensar a série como filme, e vice versa. Esse foi o caso das séries policiais, como “*Dragnet*”, criada por Jack Webb (MITTELL, 2004) para a televisão como um produto que eventualmente poderia ter uma versão cinematográfica, o que de fato ocorreu.

Por outro lado, Williams (1996), em sua emblemática obra sobre a televisão vista como nova forma cultural e não apenas como um meio de transmissão da mensagem enfatiza o papel da rede articulada pela emissão contínua de conteúdos ficcionais e não ficcionais. Dentre estes inclui-se a publicidade, que cria um fluxo de transmissão e que, para Williams, recebe a classificação mais adequada para conceituar a grade de programas. Esse fluxo deveria ser capaz de criar uma identidade visual e, dessa forma, fidelizar a audiência. Na atualidade, o fluxo ao qual se referia Williams encontra-se totalmente expandido dentro da web, fragilizando inclusive a percepção temporal desses conteúdos e colocando-os em estado de atualidade permanente. A obra e suas adaptações são cada vez mais consumidos simultaneamente pela audiência, fora da grade e do contexto em que foram lançados.

No presente artigo, a proposta de análise sobre a transmidiação em “*Rosario Tijeras*” se baseia nesta nova realidade que é multiplataforma, mas não necessariamente como um conceito de marketing e de produção que nasce para ser consumido desta forma. A partir da popularização da web, o fluxo de programação televisivo foi expandido, incorporando ou-

tras mídias e construindo novas formas de recepção. Estas não englobam somente a notícia, que passa a existir independentemente de quem dá o furo, mas também envolvem o produto ficcional. A web perpetua a existência de um personagem e de um universo diegético muito além do período de sua exibição numa emissora de televisão ou mesmo nas salas do cinema. Essa espécie de existência num presente contínuo e atemporal atinge muito mais o mundo imaginário das obras audiovisuais ficcionais do que um noticiário, cuja sobrevida não pode ir além do fato. E, se por um lado não é de forma gratuita que ambos se articulam, realidade e ficção, num processo de retroalimentação e verossimilhança, por outro lado também seria leviano afirmar que existe um controle total por parte dos grupos econômicos sobre o processo de produção. No entanto, as grandes corporações de mídia estão, certamente, mais aptas a beneficiar-se desse processo do que as próprias nações e, até mesmo, do que os grupos políticos e socialmente organizados.

A questão da existência de um universo cibercultural acaba por demandar novas estratégias por parte das emissoras, sobretudo as de sinal aberto, para não perder seu público. No jogo das representações, o virtual pode existir somente como o efeito de uma representação ou simulação de uma realidade feita por programa de computador, mas também pode “ser o que equivale a outro; que pode exercer as funções de outro” (AULETE, 1987), acarretando a perda da identidade e do contexto original de exibição. No conceito de Williams (1996), o objetivo das emissoras originais, ainda na década de 70, seria o de criar um ambiente amigável, em que o espectador se reconheceria, mantendo-se preso à grade, seja por meio de anúncios ou de programas, criando o hábito de assistir à televisão e não somente a um programa específico. No entanto, na atualidade, a web, e canais como You Tube, fornecem esse tipo de possibilidade. É possível assistir ao replay dos jogos, o final da telenovela e, até mesmo, o filme inteiro ou partes dele após o horário de exibição.

A luta pela fidelização implica muitas vezes, como no caso do grupo Globo, ter seu próprio serviço de streaming. Nos tribunais, contudo, essa questão permanece polêmica, vide o caso da batalha empreendida pela Viacom contra o Google, sem o menor sucesso. Seja como for, por meio do You tube, do Netflix, ou pelos blogs de fãs, séries e filmes passam ser eternos, sempre atuais. Não importa se inicialmente isso foi planejado como um projeto único.

Assim, ainda que “*Rosario Tijeras*” não esteja mais em sua terra natal, ela continua a ser vista em Angola, Brasil, no mundo inteiro. A recepção da obra se dá de forma fragmentada, descontextualizada. A Colômbia deixa de ser um país para se converter em imaginário latino-americano de fala hispânica, levando-se em conta que nem toda audiência percebe essa diferença, ou ainda, o que essas diferenças implicam. A ideia de internacionalização dos produtos, de qualquer forma, está presente. Não por acaso, as duas atrizes que interpretaram Rosario Tijeras, no filme, e na série televisiva, possuem um tipo de beleza global, branca e europeia,

que nada tem a ver com a mestiça do romance de Franco. Na televisão, o único personagem efetivamente mestiço é o irmão de Rosario, Jonefe, interpretado pelo ator Juan David Restrepo, o jovem sicário do filme “Nossa Senhora dos Assassinos” (*La Virgen de los Sicarios*, França, Barbet Schoroeder, 2000). No cinema, Rodrigo Oviedo interpreta o personagem, mas seu tipo étnico é, claramente, vinculado ao espanhol. As duas atrizes que interpretam Rosario, Flora Martinez, no cinema, e Maria Fernanda Yepez, na série, estão mais próximas de uma ascendência espanhola pura do que da mestiça do romance.

Ainda que não façam parte de um mesmo projeto, livro, filme e série criam uma espécie de universo paralelo, em que a existência da personagem transcende a obra, e adquire autonomia. Mais longa, a série consegue incorporar ao mito dados da realidade colombiana dos anos 80 e do cotidiano. Assim como ocorreu com Pablo Escobar na vida real, ela se converte em santa ao final, e muitos populares vão à casa em que ela viveu com a família para buscar ajuda. Apesar de serem adaptações do livro, são interfaces diferentes da mesma história. Esse efeito de ressonância atemporal, para o qual músicas e videoclipes contribuem, cria um efeito de transmídiação. As diferentes adaptações passam a se confundir com a história original, criando novas narrativas.

Não podemos, no entanto, creditar única e exclusivamente ao mundo Google a efetividade deste tipo de estratégia, que transforma personagens, heroicos ou não, em uma marca voltada única e exclusivamente para a consolidação de uma sociedade de consumo, esvaziando o seu conteúdo original. O mesmo processo que ocorre com celebridades como Nelson Mandela, Che Guevara e Mahatma Gandhi (JONES, 2014), que perdem seu aspecto de lideranças solidamente ancoradas a uma trajetória política de peso para se converterem em camisetas e bonés, atinge com mais facilidade as pessoas comuns. No entanto, se eles estão num display, é porque correspondem ao mundo real. Personagens como Rosario Tijeras estão fundamentados em estruturas de sentimentos que precisam ser analisadas, antes de serem descartadas com o argumento de que são “americanizadas” ou ideologicamente reacionárias.

Narconovelas e paraísos artificiais

Em um ensaio sobre a relação entre cinema, drogas, sexualidade e subjetividade, Karla Bessa (2014) destacou o efeito especial que os filmes hollywoodianos exerciam sobre ela quando surgiam aquelas mulheres elegantes na tela, fumando, ou bebendo em poses sensuais. Havia, ali, uma relação intrínseca entre autonomia da mulher e drogas, além do fascínio pela desenvoltura ao assumir papéis masculinos. Ensaístas como Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, Barbara Creed, Bell Hooks, Linda Williams e Judith Butler contribuíram para a percepção de que o estudo do cinema e do audiovisual pela linha do gênero poderia ser uma rica

contribuição a esse segmento. A relação entre mulheres, poder, sexualidade e drogas é, sem dúvida, profunda e complexa, sobretudo, dentro de uma cultura machista e patriarcalista. O filme mexicano “*La Reina de la Noche*” (México, 1994), de Arturo Ripstein, é um exemplo. O hábito de pensar a nação a partir do cabaré, de personagens marginalizados pela sociedade e das prostitutas ou mesmo de travestis como as rainhas da noite, seria ainda intrínseca à cinematografia mexicana, conforme assinala o crítico mexicano Sergio de La Mora (1993 Apud BESSA, 2014), em seu magnífico ensaio sobre Arturo Ripstein, “El lugar sin limites” (México, 1978). O cabaré seria o lugar de reafirmação da virilidade e da consumação do desejo proibido.

A vasta filmografia sobre as cabareteiras igualmente representa essa tendência, e essa influência é extensiva à insipiente cinematografia colombiana, que sempre se vinculou historicamente mais à filmografia mexicana do que à argentina, por exemplo. Dessa forma, não surpreende o fato de que o filme e, também, a telessérie situe boa parte da ação nas boates e night clubs. Mais do que a glamorização dos corpos sinuosos de suas atrizes, o cabaré representa o lúdico, ou seja, a única possibilidade de encontro entre dois mundos que não dialogam. O consumo de bebidas e de drogas surge associado a esse imaginário, de liberação. O caminho para se tornar adulto em uma sociedade repressiva e patriarcal pode ser árduo, e as boates e os night clubs surgem como alternativas a esse rigor excessivo no plano doméstico. Esses espaços não necessariamente significam a associação das drogas e o sexo ao risco e às doenças, mas à passagem para a maturidade, para a vida real, para as conquistas do mundo adulto. A personagem de Rosario Tijeras realiza uma dupla função – a da mulher erotizada e livre de amarras, e a do homem que transgride a lei e mata para poder se afirmar como macho dominante, castrando os rivais. Na verdade, Emílio e Antonio admiram sua ousadia. Para eles, Rosario não representa somente a gratuidade do sexo, mas também a possibilidade de viver perigosamente, de construir sua trajetória de forma independente.

No Brasil, essa ideia também está presente em dramas que versam sobre o submundo, por vezes com protagonistas andróginos (BESSA, 2014), como ocorre no filme “*Madame Satã*” (Brasil, Karim Ainouz, 2002), e, também, em figuras históricas como Lampião, um mito transformado em uma referência muito semelhante aos lendários cowboys do western. A figura do cangaceiro está presente desde os primórdios da cinematografia brasileira e acabou por transformar Lampião e seu bando em mocinhos típicos de western americanos, como em “*O Cangaceiro*” (1953), de Lima Barreto, passando pelo Cinema Novo, até “*Baile Perfumado*” (1997), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Para os movimentos regionais, como o Ciclo de Recife, nacionalista, o cangaceiro seria a versão mais próxima de um cowboy local. Os cangaceiros atacavam povoados, saqueavam e matavam, mas figuram na memória como verdadeiros Robin Woods e tiveram seus feitos cantados em literatura de cordel. A

questão é que o Cinema Brasileiro não conseguiu transformar seus pobres retirantes em figuras destemidas como o gaúcho, celebrado nos pampas, mas restrito à cultura local, ou mesmo num intrépido cowboy. Este, tão admirado pelos intelectuais brasileiros, como o próprio Glauber Rocha, para quem o western configurava-se como a grande narrativa épica americana (PEREIRA, 2004). Logo, nos filmes, cangaceiros apareciam como heróis, montando cavalos, o que nunca ocorreu de fato, pois eles andavam sobre as próprias pegadas para despistar as volantes (DIDIMO in CAETANO, 2005).

Outro aspecto relacionado ao debate sobre drogas e ilegalidade nos filmes diz respeito ao entorno político. Em 2006, o ator Bruce Willis chegou a declarar numa coletiva de imprensa que a Colômbia era a principal culpada pelo uso abusivo de drogas na sociedade americana (WALLS, 2006) e que os colombianos deveriam ser combatidos como terroristas. Quando na realidade, o maior mercado consumidor de drogas é a própria nação americana, o que pode ser vislumbrado em filmes como “Drugstore Cowboy” (EUA, 1989, Gus Van Sant) e, até mesmo, na mais recente e bem-sucedida série televisiva, que enfoca a vida de um pacato professor de química que se transforma num poderoso traficante - “Breaking Bad” (AMC, 2008-2013). Seu protagonista, Walter White (Bryan Cranston), é punido e socialmente justificado por conta de sua doença incurável. Ele está condenado à morte por câncer desde os primeiros episódios, mas a associação com o tráfico internacional na série é abordada de forma superficial em função do drama social e familiar do personagem.

A discussão sobre o consumo de drogas nos filmes e seriados americanos é sempre descontextualizada e convenientemente deslocada do contexto político e criminal, sendo tratada, quase sempre, como um problema pessoal. Os narcotraficantes são invariavelmente latino-americanos. E, não existe nenhuma conexão direta com o governo americano, que por sua vez adota políticas unilaterais sobre o tema. Segundo notícias vinculadas pela Reuters (2002), logo após a ocupação militar na Colômbia, em 2000, o Afeganistão seria a fonte de 75% da heroína do mundo e de 90% do fornecimento da droga para a Grã-Bretanha, mas as reportagens não estabelecem associação direta entre o tráfico e o Taliban, sugerindo que o seu enfraquecimento estaria estimulando o aumento do comércio da papoula. No entanto, como se sabe, o governo americano apoiou o Taliban em sua ascensão ao poder em nome do combate ao comunismo e fez vistas grossas ao problema do tráfico (PETERS, 2009). Este apresenta conexão direta com os grupos fundamentalistas que veem o álcool como um problema, mas entendem o consumo da papoula como cultural.

A criminalização das drogas no Ocidente se intensifica a partir de 1908, anos depois de Freud estimular o uso da cocaína para finalidades terapêuticas (COHEN, 2014), mas “*Western culture anti-drugs law and policy is racialized, class-biased, and gendered*” (BESSA, 2014). Freud

considerava a cocaína de valioso estímulo na luta contra as “doenças da alma” como hipocondria, neurastenia, histeria, melancolia e prostração nervosa. As campanhas de combate às drogas, por outro lado, emergem no âmbito do desenvolvimento e da consolidação de uma sociedade capitalista urbana, de violentos contrastes sociais, em permanente conflito. As campanhas revelavam uma mensagem voltada ao trabalho e ao progresso. As drogas ilícitas (cocaína, maconha) surgem associadas ao prazer, à sexualidade. Já as lícitas (estimulantes, calmantes, controladores de apetite) estavam ligadas à produtividade, à ordem e à vida saudável. A extrema manipulação em torno do tema, em vez de combater o consumo, acaba por estimular a prática. O mesmo vem ocorrendo com a questão da pirataria, colocada no mesmo patamar das drogas enquanto crime, pelo governo americano e, sobretudo, pelos grandes grupos de mídia. No filme “Heli” (México, 2014), de Amat Escalante, temos uma longa sequência irônica de um oficial mexicano queimando lado a lado pacotes de cocaína e vídeos piratas, num cerimonial insólito.

A relação entre os paraísos artificiais - expressão consagrada pelo poeta francês Charles Baudelaire, em 1860, em sua obra “Paraísos Artificiais” (Les paradis artificiels) - em que se converteram as cidades globais e o narcotráfico é mais complexa do que pode sugerir uma análise precipitada sobre o tema. É, também, uma questão anterior à existência do crime organizado em escalada global. O uso de drogas para expandir a sensibilidade e a criatividade, como Baudelaire sugere ao analisar os efeitos dos psicotrópicos - lembrando que para ele o vinho estaria incluído nessa relação - está largamente difundida em nossas práticas sociais, como referência de poder, cultura e sofisticação.

A personagem Rosario Tijeras é sedutora e envolvente porque a sociedade na qual ela se insere não vem cumprindo com o que prometeu – desenvolvimento, progresso e felicidade estariam alinhados nessa ordem, sendo a aquisição de bens materiais o meio de atingir esses objetivos. A religiosidade popular se insere da mesma forma neste contexto. A ideia da Virgem e da Santa surge com a mesma função na religiosidade popular de influência africana no Brasil e é enfatizada ainda no imaginário popular nordestino. Na famosa obra de Ariano Suassuna, o “Auto da Compadecida” (originalmente uma peça, convertida em filme e série televisiva), Nossa Senhora tem mais ascendência do que Jesus Cristo, filho de Deus, e favorece os excluídos, ainda que pecadores. Na intermediação entre o homem simples e o Pai Todo Poderoso, que representa o pátrio poder e a cultura dominante, a mulher-mãe desempenha um papel fundamental, humanizando a relação e concedendo o perdão aos crimes cometidos.

Considerações

Em seu estudo sobre o que seria o imaginário cultural brasileiro, a partir da produção da intelectualidade do final da década de 50 e do conceito de estrutura de sentimentos de Raymond Williams (1979), Marcelo Ridenti (2005) encontrou o que ele considerava de sentimento de brasilidade romântico-revolucionária, em função dos ideais de esquerda, que viam no homem do campo o embrião da revolução que contestaria o capitalismo. A urbanização representaria o desenvolvimento capitalista enquanto que a revolução rural apontaria um desenvolvimento mais humanizado e igualitário. A principal distinção entre ideologia e o conceito de Williams seria o caráter de experiência viva que essa estrutura de sentimentos introduz, nem sempre perceptível na análise das condições sociais e econômicas. Ela estaria visível na experiência artística de forma mais contundente, até mesmo pelo caráter nem sempre consciente em que essa produção surge (CEVASCO, 2001).

No Brasil, esse sentimento estaria presente na trilogia clássica do início do Cinema Novo – “Vidas secas” (1963), de Nelson Pereira dos Santos, “Deus e o Diabo na terra do sol” (1964), de Glauber Rocha, e, “Os fuzis” (1964), de Ruy Guerra. Mas, também, na dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo, em autores como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Francisco de Assis e Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, o criador de “A Grande Família”, além de Dias Gomes.

Além da idealização do homem do campo, esse conceito naturalmente acaba por desencadear outro fenômeno, bastante visível nas produções latino-americanas, a do marginal como herói. Na medida em que a sociedade é injusta e o capitalismo promove sistematicamente a exclusão, aqueles que vivem à margem seriam pessoas de um potencial revolucionário, pois recusariam a adesão tácita e se rebelariam contra a estrutura. Essas ideias não são limitadas ao Brasil, uma vez que acontecimentos como a revolução cubana influenciaram, certamente, em todo um imaginário latino-americano. Os protagonistas de filmes de ação, mesmo quando são os mocinhos, não podem ser totalmente ingênuos, ou caem no descrédito (CASTILLO, 2006), vide a popularidade de um Capitão Nascimento. O conceito de “banditismo por uma questão de classe”, título de uma das canções do grupo pernambucano “Nação Zumbi”, é parte integrante do imaginário artístico brasileiro, mas também do latino-americano.

O processo de construção dessas estruturas de sentimentos, no entanto, encontra-se intensificado por um processo de transmediação que vai além da intertextualidade que se verifica em obras dos anos 60 e 70. Além disso, esse processo se converte num fluxo que cria novas e complexas identidades culturais, ancoradas a estruturas de sentimentos profundamente enraizadas nas narrativas regionais. O universo diegético de obras como “*Rosario Tijeras*” está sempre em construção e atualização. A televisão contribui para esse resultado de forma essencial, pela sua capacidade de inserção no cotidiano e na vida doméstica, e não apenas pela sua função

excepcional dentro da indústria cultural da América Latina. A web, no entanto, vem alterando essas relações de transmissão e recepção de maneira profunda, expandindo os domínios da televisão e criando novas formas de articulação entre ficção e realidade.



Divulgação

Referências bibliográficas

ALBA D. SKAR, Stacey (2007). *El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano internacional: rosario tijeras y maria llena eres de gracia*. Alpha, Osorno, n. 25, Dec. 2007. Acesso 15 -07- 2014.

AULETE, Caldas (1987). *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Delta.

BESSA, Karla. Is There a Latin-American Imaginary? A cross-cultural film study based on gender and drugs debate. Essay prepared for delivery at the 2014 Congress of the Latin American Studies Association, Chicago, IL May 21-24, 2014

CASTILLO, Jimena Inés (2006). Representación delictiva y series televisivas.

CEVASCO, Maria Elisa (2001). Para ler Raymond Williams. São Paulo: Paz e Terra.

COHEN, David (2014). Freud e a cocaína – A história do uso da droga nos primórdios da psicanálise”. São Paulo, Editora Record.

DIDIMO, Marcelo (2005). “Baile Perfumado, O Cangaço Revisitado”. In: CAETANO, Maria do Rosário, “Cangaço” O Nordeste no Cinema Brasi-

leiro". Brasília: Editora Avathar.

JENKINS, Henry (2008). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press.

JONES, Bernardine. *50 Shades of Grey: The Visual Rethoric of Nelson Mandela on Google Images*. Visual Culture Working Group Iamcr, 2014, Hyderabad, India.

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

OSORIO, José Jesus (2005). *Rosario Tijeras: cine negro y cultura mafiosa*. *Otro Lunes Revista Hispano-americana de cultura*. Acesso em 9 de julho de 2014. <http://otrolunes.com/archivos/16-20/hemeroteca/numero-16/sumario/unos-escriben/jorge-franco-ramos/sobre-el-autor/rosario-tijeras-cine-negro-y-cultura-mafiosa-jose-jess-osorio.html>

PEREIRA, Fabiana da Câmara Gonçalves (2005). *O Western americano na poética de Glauber Rocha e "Deus e o Diabo na Terra do Sol"*. Niteroi: Revista *Contracampo*, edição especial, disponível em <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/529/276> acesso em 15-07-2014.

PETERS, Gretchen (2009). *Seeds of Terror. How Heroin Is Bankrolling the Taliban and al Qaeda*. New York: Thomas Dunne Books

QUATTLEBAUM, Alba Nidia (2005). *El mundo femenino en las obras de Jorge Franco Ramos*, dissertação de mestrado, Auburn Universit, Auburn, Alabama, August 9, 2010. *Otro Lunes Revista Hispano-americana de cultura*. <http://otrolunes.com/archivos/16-20/?hemeroteca/numero-16/sumario/unos-escriben/jorge-franco-ramos/sobre-el-autor/el-mundo-femenino-en-las-obras-de-jorge-franco-ramos-alba-nidia-quattlebaum.html> Acesso em 9 de julho de 2014.

RIDENTI, Marcelo. "Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960". In *Tempo Social, Revista de sociologia da USP*, v. 17, n. 1. jun. 2005.

ROSARIO Tijeras, Juanes. *Letra e videoclipe*. <http://www.vagalume.com.br/juanes/rosario-tijeras-traducao.html#ixzz36FzPOjlb>

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

SANTOS, Marcelo (2010). Passado e presente nas relações Colômbia-Estados Unidos: a estratégia de internacionalização do conflito armado colombiano e as diretrizes da política externa norte-americana. Araraquara: Revista Brasileira de Política Internacional. 53 (1) Pág. 67-88.

WALLS, Jeannette (2006). Bruce Willis blasts Colombian drug trade. <http://www.today.com/id/11701188/ns/today-entertainment/t/bruce-willis-blasts-colombian-drug-trade/#.U8TEP7Hm7B0>

WILLIAMS, Raymond (1996). Television. Technology and Cultural Forms. Routledge, Inglaterra.

WILLIAMS, Raymond. (1979), Marxismo e literatura. Rio de Janeiro, Zahar.