



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**TRÁFICO DE LINGUAGENS NA CULTURA DA MÍDIA:
A “ÉTICA-ESTÉTICA” DA NARCOCULTURA E AS MEDIAÇÕES EM *NARCOS***

ISABEL CRISTINA COSTA LOUZADA

Foz do Iguaçu
2019



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**TRÁFICO DE LINGUAGENS NA CULTURA DA MÍDIA:
A “ÉTICA-ESTÉTICA” DA NARCOCULTURA E AS MEDIAÇÕES EM *NARCOS***

ISABEL CRISTINA COSTA LOUZADA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho

Foz do Iguaçu
2019

Catálogo elaborado pela Biblioteca Latino-Americana
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

L895t

Louzada, Isabel Cristina Costa.

Tráfico de linguagens na cultura da mídia: a “ética-estética” da narcocultura e as mediações em *Narcos* / Isabel Cristina Costa Louzada. - Foz do Iguaçu, 2019.
203 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada.

Orientador: Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho.

1. Violência - narcocultura. 2. Série televisiva - Narcos. 3. Mediações culturais - violência. 4. Escobar, Pablo.
I. Almendra Filho, Dinaldo Sepúlveda, Orient. II. Título.

CDU: 316.774:654.

ISABEL CRISTINA COSTA LOUZADA

**TRÁFICO DE LINGUAGENS NA CULTURA DA MÍDIA:
A “ÉTICA-ESTÉTICA” DA NARCOCULTURA E AS MEDIAÇÕES EM *NARCOS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho
(UNILA)

Prof. Dr. Antonio Rediver Guizzo
(UNILA)

Prof. Dr. Hertz Wendel de Camargo
(UFPR)

Foz do Iguaçu, 13 de Setembro de 2019.

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

A realização desta dissertação de mestrado só foi possível devido à ajuda e contribuição de determinadas pessoas e instituições as quais devo mencionar aqui de forma especial, reiterando meus agradecimentos:

Os professores Antonio Rediver Guizzo e Hertz Wendel de Camargo, por aceitarem ser membros da banca, e por suas valiosas contribuições ao trabalho, fontes de incentivo para seguir com a pesquisa; o professor orientador, Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho, pelo voto de confiança, e por suas leituras minuciosas, sugestões, incentivo, apoio, e, sobretudo, paciência infinita; os professores do Programa, em especial: Leonardo Name, pelo estímulo inicial e inspiração; Débora Cota, pelas indicações bibliográficas; Antonio Guizzo, pelas leituras atentas e sugestivas; Mariana Cortez; Andrea Ciacchi; Marcelo Marinho; e Emerson Pereti, por sua leitura sugestiva deste trabalho, e, principalmente, por todo o apoio e incentivo.

Minha família, da qual menciono especialmente: meus pais, Vera e Tadeu, por sempre colocarem minha educação em primeiro lugar, e não medirem esforços para me auxiliar no que for preciso; meus irmãos, Carol, Lucas e Jéssica, pela amizade, incentivo e apoio, fundamentais para eu seguir em frente; e meus queridos sobrinhos, Mariana, Duda, Ícaro, Jade e Catarina, pelos momentos de descontração, riso e brincadeiras em meio à tensão da vida acadêmica.

As amigas e amigos, em especial, os que estiveram presentes neste período: Ana, Deby, Eugênio, Dani, Fabi, Lisi e Emi, por suas manifestações de incentivo e apoio, e pelas horas de descontração, sem as quais teria sido ainda mais difícil prosseguir; e também os colegas do mestrado, em especial os amigos: Ariane e Lucas, pelas sugestões e conversas de grande valor, dentro e fora do ambiente acadêmico; e, enfim, Jonathan, por sua companhia nos momentos difíceis, e por seu amparo e incentivo quando eu pensava em desistir, o que me foi essencial para persistir com a escrita; agradeço também o pessoal do Javali Caolho, pelos inúmeros encontros para espairar; e, por fim, o Casa Urbana e envolvidos, pelas acolhidas após horas de escrita exaustiva.

Finalmente, agradeço à UNILA e ao Programa de Demanda Social – UNILA de Bolsas de Pós-Graduação *Stricto Sensu* (DS-UNILA) que me concedeu bolsa de pesquisa para o desenvolvimento deste trabalho, sem a qual não poderia ter escrito esta dissertação. Meu muito obrigada a todas e todos que tornaram isso possível!

Poetas e mendigos, músicos e profetas, guerreiros e malandros, todos nós, criaturas daquela realidade desaforada, tivemos que pedir muito pouco à imaginação, porque para nós o maior desafio foi a insuficiência dos recursos convencionais para tornar nossa vida acreditável. Este é, amigos, o nó da nossa solidão.

Gabriel García Márquez

RESUMO

Como contribuição para o estudo de estéticas contemporâneas, esta dissertação tem como objetivo estudar o fenômeno da narcocultura latino-americana e as suas narrativas midiáticas, tomando como objeto a série *Narcos*, produção original da plataforma *Netflix*. A série é apenas um exemplo dentre inúmeros bens culturais de cinema, televisão, literatura e música que se servem da narcocultura e das suas representações ao mesmo tempo em que contribuem para retroalimentá-las ou mesmo reinventá-las. Baseando-se nas reflexões de Omar Rincón (2013) e Carlos Monsiváis (2006) sobre a violência e suas repercussões nos campos da cultura e da política, o trabalho desdobra-se em dois eixos de análise: a) a narcocultura incorpora elementos de diferentes linguagens da cultura da mídia, como melodrama, realismo mágico, seriado televisivo, cinema de ficção e documentário, e subverte, destitui ou ressignifica seus sentidos originários para criar uma mentalidade “ética-estética” própria, jogando com valores e sentidos morais da família, propriedade e religiosidade presentes na tradição latino-americana; e b) a mediação promovida por *Narcos* da narcocultura realiza uma apropriação específica dessa mentalidade “ética-estética”, matizando seus elementos constitutivos, e toma a figura mítica de Pablo Escobar como elemento central de uma produção transnacional destinada a uma audiência global. Em termos de análise comparada, o considerado é o ponto de contato e a coexistência de matrizes culturais e suas linguagens dentro de uma mesma obra audiovisual. A narcocultura extrai expedientes estéticos das matrizes culturais populares em sua busca por autenticidade. Portanto, essa forma cultural emprega desdobramentos estéticos, éticos e políticos no campo das representações da “cultura da mídia”. À vista disso, a análise da série se apoia em Andreas Huyssen (1997), Douglas Kellner (2001) e Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2010), visto que *Narcos* é mais um produto cultural que aborda o fenômeno da violência e do narcotráfico, sendo assim um elemento da chamada cultura da mídia que tanto aterroriza e fascina a sociedade que, em seus inúmeros apelos de consumo, é atraída pela riqueza “ética-estética” da narcocultura, produzindo inúmeras narrativas a partir de representações midiáticas, o que coloca em disputa os sentidos da narcocultura e seus significados na América Latina.

Palavras-chave: Narcocultura. *Narcos*. Mediações culturais. Violência. Pablo Escobar.

RESUMEN

TRÁFICO DE LENGUAJES EN LA CULTURA MEDIÁTICA: LA “ÉTICA-ESTÉTICA” DE LA NARCOCULTURA Y LAS MEDIACIONES EN NARCOS

Como contribución al estudio de la estética contemporánea, esta tesis tiene como objetivo estudiar el fenómeno de la narcocultura latinoamericana y sus narrativas mediáticas, tomando como objeto la serie *Narcos*, producción original de la plataforma *Netflix*. La serie es solo un ejemplo entre los muchos bienes culturales del cine, la televisión, la literatura y la música que utilizan la narcocultura y sus representaciones, mientras contribuyen a una retroalimentación mutua o incluso a su reinención. Basado en las reflexiones de Omar Rincón (2013) y Carlos Monsiváis (2006) sobre la violencia y sus repercusiones en los campos de la cultura y la política, el trabajo se desarrolla en dos ejes de análisis: a) la narcocultura incorpora elementos de diferentes lenguajes de la cultura mediática, tales como melodrama, realismo mágico, series de televisión, cine de ficción y documental, y subvierte, despoja o resignifica sus sentidos originales para crear su propia mentalidad “ética-estética”, jugando con los valores y sentidos morales de la familia, la propiedad y la religiosidad de la tradición latinoamericana; y b) la mediación promovida por *Narcos* de la narcocultura realiza una apropiación específica de esta mentalidad “ética-estética”, midiendo sus elementos constitutivos, y toma la figura mítica de Pablo Escobar como el elemento central de una producción transnacional dirigida a una audiencia global. En términos de análisis comparativo, lo que se considera es el punto de contacto y la convivencia de matrices culturales y sus lenguajes dentro de la misma obra audiovisual. La narcocultura extrae dispositivos estéticos de las matrices culturales populares en su búsqueda de autenticidad. Por lo tanto, esta forma cultural emplea desdoblamiento estéticos, éticos y políticos en el campo de las representaciones de la “cultura mediática”. Así, el análisis de la serie está respaldado por Andreas Huyssen (1997), Douglas Kellner (2001) y Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2010), dado que *Narcos* es otro producto cultural que aborda el fenómeno de la violencia y el narcotráfico, siendo así un elemento de la llamada cultura mediática que aterroriza y fascina tanto a la sociedad que, en sus múltiples llamados de consumo, se siente atraída por la riqueza “ética-estética” de la narcocultura, produciendo innumerables narrativas a partir de representaciones mediáticas, lo que cuestiona los sentidos de la narcocultura y sus significados en América Latina.

Palabras clave: Narcocultura. *Narcos*. Mediaciones culturales. Violencia. Pablo Escobar.

ABSTRACT

LANGUAGE TRAFFICKING IN MEDIA CULTURE: THE NARCOCULTURE “ETHICS-AESTHETIC” AND MEDIATIONS ON *NARCOS*

As a contribution to the study of contemporary aesthetics, this dissertation aims to study the phenomenon of Latin American narcoculture and its media narratives, taking as its object the *Narcos* series, original production by *Netflix* platform. The series is just one example among the many cultural goods of film, television, literature and music that use narcoculture and its representations while contributing to a mutual feedback or even to their reinvention. Based on the reflections of Omar Rincón (2013) and Carlos Monsiváis (2006) on violence and its repercussions in the fields of culture and politics, the work unfolds in two axes of analysis: a) narcoculture incorporates elements from different languages of media culture such as melodrama, magical realism, television series, and both fiction and documentary filmmaking, and subverts, deprives or resignifies their original senses to create its own “ethics-aesthetic” mentality, playing on the family, property and religiosity’s values and moral senses present in the Latin American tradition; and b) *Narcos*’ mediation of narcoculture makes a specific appropriation of this “ethics-aesthetic” mentality, measuring its constituent elements, and takes the mythical figure of Pablo Escobar as the central element of a transnational production intended towards a global audience. In terms of comparative analysis, what is considered is the point of contact and the coexistence of cultural matrices and their languages within the same audiovisual work. Narcoculture draws aesthetic devices from popular cultural matrices in its quest for authenticity. Therefore, this cultural form employs aesthetic, ethical and political deviations in the field of representations of “media culture”. Thus, the analysis of the series is supported by Andreas Huyssen (1997), Douglas Kellner (2001) and Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2010), given that *Narcos* is another cultural product that addresses the phenomenon of violence and drug trafficking, thus being an element of the so-called media culture that so terrifies and fascinates society that, in its many consumption appeals, is attracted by the “ethics-aesthetic” richness of narcoculture, producing numerous narratives from media representations, what puts in dispute the senses of narcocultura and their meanings in Latin America.

Keywords: Narcoculture. *Narcos*. Cultural Mediations. Violence. Pablo Escobar.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Figura 1 – Epígrafe 1..... | 89 |
| Figura 2 – Epígrafe 2..... | 90 |
| Figura 3 – Dinheiro, armas e drogas | 92 |
| Figura 4 – Javier Peña e coronel Carrillo | 94 |
| Figura 5 – <i>La Dispensaria</i> | 95 |
| Figura 6 – <i>Poison</i> é morto por coronel Carrillo | 96 |
| Figura 7 – Abertura 1 | 99 |
| Figura 8 – Abertura 2 | 99 |
| Figura 9 – Abertura 3 | 101 |
| Figura 10 – Abertura 4 | 101 |
| Figura 11 – Abertura 5 | 102 |
| Figura 12 – Pelotão de fuzilamento | 103 |
| Figura 13 – Mateo Moreno, vulgo <i>Cucaracha</i> | 104 |
| Figura 14 – Irmãos Ochoa: Jorge Luis, Fabio e família | 106 |
| Figura 15 – José Gonzalo Rodríguez Gacha, vulgo <i>El mexicano</i> | 107 |
| Figura 16 – Pablo, Gustavo, <i>Poison</i> e agentes do DAS | 109 |
| Figura 17 – Pablo, Gustavo e <i>Cucaracha</i> | 110 |
| Figura 18 – <i>Tuyo</i> | 111 |
| Figura 19 – Dinheiro fácil..... | 112 |
| Figura 20 – Gustavo, León, Tata e Pablo..... | 113 |
| Figura 21 – Mulas..... | 115 |
| Figura 22 – Cocaína para exportação | 115 |
| Figura 23 – Mulheres como um dos símbolos do sucesso..... | 116 |
| Figura 24 – Pablo, <i>Cucaracha</i> e Gustavo | 116 |
| Figura 25 – Irmãos Ochoa e Gacha entram para o negócio da cocaína | 117 |
| Figura 26 – E com o dinheiro... veio a violência | 120 |
| Figura 27 – Pablo é detido pelo DAS | 122 |
| Figura 28 – Kevin Brady é morto por <i>La Quica</i> | 123 |
| Figura 29 – Imagens de arquivo: violência em Miami | 124 |
| Figura 30 – Imagens de arquivo: Reagan | 125 |
| Figura 31 – <i>A Pablo Escobar se le respeta, hijueputa</i> | 126 |

| | |
|--|-----|
| Figura 32 – Imagens de arquivo: policiais mortos | 127 |
| Figura 33 – Massacre na <i>La Dispensaria</i> | 128 |
| Figura 34 – Dinheiro é enterrado, escondido e mapeado | 130 |
| Figura 35 – Pablo e sua mãe, Hermilda | 130 |
| Figura 36 – Pablo Escobar, o Robin Hood <i>paisa</i> | 132 |
| Figura 37 – O cartel de Medellín | 135 |
| Figura 38 – Escobar fotografa membros do M-19 pendurados em uma árvore | 136 |
| Figura 39 – Iván “ <i>el Terrible</i> ” se entrega | 136 |
| Figura 40 – <i>Don Pablo</i> e a espada de Simón Bolívar..... | 137 |
| Figura 41 – o Robin Hood <i>paisa</i> | 139 |
| Figura 42 – A personificação do sonho colombiano | 140 |
| Figura 43 – Comício de Jairo Ortega e Pablo Escobar | 142 |
| Figura 44 – Pablo e Tata | 142 |
| Figura 45 – <i>Nosotros somos bandidos</i> | 143 |
| Figura 46 – Comícios | 144 |
| Figura 47 – Jairo Ortega renuncia a favor de Escobar..... | 145 |
| Figura 48 – Os sonhos e a realidade se confundem | 147 |
| Figura 49 – Escobar é exposto pelo ministro de Justiça | 148 |
| Figura 50 – Zoológico Nápoles..... | 149 |
| Figura 51 – <i>Los sueños llegaron a su fin</i> | 150 |
| Figura 52 – <i>Los Extraditables</i> | 151 |
| Figura 53 – <i>Las Garzas del Himalaya</i> | 153 |
| Figura 54 – Fuga da <i>Hacienda Nápoles</i> | 153 |
| Figura 55 – Conexão narco-comunista | 155 |
| Figura 56 – Palácio da Justiça | 157 |
| Figura 57 – Assassinato de Galán | 158 |
| Figura 58 – <i>El Español</i> | 159 |
| Figura 59 – Pablo recruta garotos nas <i>comunas</i> | 160 |
| Figura 60 – Atentado ao voo da Avianca | 161 |
| Figura 61 – Pablo convertido em santo..... | 162 |
| Figura 62 – Notícia da morte de Gustavo..... | 165 |
| Figura 63 – Assassinato de Moncada e Galeano..... | 167 |
| Figura 64 – Corpos queimam na fogueira | 168 |
| Figura 65 – Os excessos de <i>La Catedral</i> | 169 |

| | |
|---|-----|
| Figura 66 – Cerco a <i>La Catedral</i> | 170 |
| Figura 67 – Pablo Escobar foge | 171 |
| Figura 68 – <i>Don Pablo</i> distribui dinheiro à população | 172 |
| Figura 69 – Tata quer deixar a Colômbia | 172 |
| Figura 70 – Tata pressiona Pablo | 174 |
| Figura 71 – Atentado a Polícia Nacional Colombiana | 175 |
| Figura 72 – David entrega a bala à Escobar | 176 |
| Figura 73 – Escobar mata o coronel Carrillo | 177 |
| Figura 74 – Los Pepes mandam recado a Pablo | 179 |
| Figura 75 – Memórias de Pablo | 180 |
| Figura 76 – <i>Feliz Navidad, Pablo</i> | 180 |
| Figura 77 – Exposição de arte típica colombiana..... | 181 |
| Figura 78 – Natal sem Jesus..... | 182 |
| Figura 79 – Fogueira de dinheiro | 183 |
| Figura 80 – “ <i>Virgencita para rezar, madre para amar</i> ” | 183 |
| Figura 81 – Atentado no centro de Bogotá..... | 185 |
| Figura 82 – <i>Nuestra Finca</i> | 187 |
| Figura 83 – Realismo mágico..... | 188 |
| Figura 84 – Devaneio de Pablo..... | 189 |
| Figura 85 – Era Gustavo Gaviria..... | 190 |
| Figura 86 – <i>La Virgen de los sicarios</i> | 191 |
| Figura 87 – Tenente Martínez avista Pablo Escobar..... | 192 |
| Figura 88 – <i>¡Viva Colombia! ¡Al Fin Cayó!</i> | 193 |
| Figura 89 – Imagens de arquivo: morte de Escobar..... | 194 |
| Figura 90 – <i>La madre-virgen</i> | 194 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO | 15 |
| 2 DAS ORIGENS DA VIOLÊNCIA CRÔNICA COLOMBIANA | 23 |
| 2.1 A VIOLÊNCIA POLÍTICA | 23 |
| 2.2 A NOVA VIOLÊNCIA COMPLEXA | 25 |
| 2.2.1 <i>El Patrón</i> : O Mito Fundador da Narcocultura | 29 |
| 3 A VIOLÊNCIA DO NARCOTRÁFICO E A CULTURA DA MÍDIA | 35 |
| 3.1 NARCOCULTURA: A ASCENSÃO AO REINO DO CAPITAL | 41 |
| 3.1.1 A Estética das Drogas | 42 |
| 3.1.2 Narcocultura e Religião | 48 |
| 3.1.3 Narcocultura como Manifestação da Modernidade Periférica | 51 |
| 3.1.3.1 <i>As narconovelas</i> | 53 |
| 3.1.4 Narcocultura e Linguagem | 56 |
| 3.2 NARCOCULTURA E SEUS PONTOS DE CONTATO | 59 |
| 3.2.1 Realismo Mágico: Estranho Demais Para Acreditar?..... | 62 |
| 3.2.1.1 <i>Realismo maravilhoso</i> | 69 |
| 3.2.2 Melodrama: O Pecado É Não Ter Dinheiro | 74 |
| 4 NARCOS: A NARCOCULTURA E O PASTICHE PÓS-MODERNO | 86 |
| 4.1 A CRIAÇÃO DO NARCOUNIVERSO DIEGÉTICO..... | 88 |
| 4.1.1 Tema de Abertura | 96 |
| 4.1.2 Imagens de Abertura..... | 98 |
| 4.1.3 O Negócio da Cocaína..... | 102 |
| 4.1.3.1 <i>Basta con mirarlo y tuyo será</i> | 109 |
| 4.1.4 A Ascensão do Império | 115 |
| 4.2 A CONSTITUIÇÃO DE UM MITO | 129 |
| 4.2.1 O Cartel de Medellín | 133 |

| | |
|---|------------|
| 4.3 A ENTRADA PARA A POLÍTICA..... | 138 |
| 4.3.1 Ninguém Pode Controlar os Sonhos que Tem..... | 143 |
| 4.3.2 O Princípio do Fim..... | 150 |
| 4.3.2.1 <i>La Catedral</i> | 163 |
| 4.3.2.2 <i>Fuga da fortaleza</i> | 169 |
| 4.3.2.3 <i>O retorno do Bloco de Busca</i> | 174 |
| 4.3.2.4 <i>Los Pepes</i> | 177 |
| 4.4 A QUEDA DE UM MITO | 182 |
| 4.4.1 A Solidão de Pablo..... | 186 |
| 4.4.2 A Morte de Escobar..... | 191 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 196 |
| REFERÊNCIAS..... | 199 |

1 INTRODUÇÃO

A história da Colômbia é marcada por períodos de extrema violência e guerra civil. O país sofre com uma violência endêmica que data de muito antes da violência complexa relacionada ao narcotráfico ou às guerrilhas e grupos paramilitares que estamos habituados a relacionar com o país. Antes mesmo deste cenário, a Colômbia já sofria com uma violência crônica baseada em seu sistema político bipartidário que, por décadas, vem classificando e polarizando o povo colombiano. Esta divisão entre Liberais e Conservadores já foi fonte de inúmeros conflitos civis ao longo dos anos. A violência partidarista na Colômbia é responsável pela origem da imagem violenta que temos hoje do país, contudo, a nova violência relacionada ao narcotráfico que viria a tomar forma nos anos 1970 a consolidou. Neste contexto, a violência se tornou o principal argumento em resposta a impasses políticos no cenário colombiano.

Essa imagem violenta se enraizou tanto que os governos de Juan Manuel Santos e Álvaro Uribe, por exemplo, recorreram a campanhas de propaganda turística de viés nacionalista com slogans que apelam à riqueza cultural e natural do país, como “*Colombia, realismo mágico*” e “*Colombia es pasión*”, cujo lema foi “*El riesgo es que te quieras quedar*”. Estas campanhas de comunicação apelam às belas paisagens do país, a depoimentos de turistas e, também, à herança cultural, como tentativa de apagar o trauma e a fama de um passado extremamente violento e revelar um país promissor ao turismo e aos negócios. Apesar do esforço do governo com suas belas e coloridas campanhas publicitárias para desfazer a imagem construída de país violento e atrair turistas, ainda é comum nos apegarmos a estereótipos da violência construídos ao longo do tempo.

Não é difícil, portanto, a assimilação da Colômbia como grande exportadora de cocaína, em lugar do símbolo atual de sua economia: seu aromático café. Muitas vezes, o escritor e ganhador do prêmio Nobel, Gabriel García Márquez, passa despercebido, e o nome mais lembrado da Colômbia ainda é o do maior e mais temido narcotraficante de todos os tempos: Pablo Escobar. E, ao invés dos paraísos naturais que a Colômbia tem a oferecer, o cenário que vem à mente de muitos é aquele ligado ao terror nos centros urbanos, causadas tanto pelos narcotraficantes em sua “guerra contra o Estado” quanto pelo grupo guerrilheiro das Farc, e os paramilitares de extrema direita.

Os símbolos que são motivos de orgulho para os colombianos acabam, dessa forma, eclipsados pelo histórico de violência crônica do país. O imaginário transpassado pela violência justificaria a grande quantidade de textos midiáticos ligados a este tema, mais especificamente ao do narcotráfico. Narrativas nas quais a violência, o ilícito e a exclusão social atravessam os espaços da selva, do rural e do urbano, transcendendo, inclusive, as fronteiras do país por meio das rotas internacionais do tráfico de drogas, na medida em que se ampliava, no contexto do tráfico dos anos 1980, o consumo mundial de cocaína junto com a expansão do neoliberalismo.

Em tal contexto, nota-se a ascensão de uma forma cultural surgida do território simbólico do tráfico de drogas capaz de constituir seus próprios códigos e regras: a narcocultura. Concebida como uma das únicas portas de acesso à modernidade para os pobres latino-americanos que sofrem com a exclusão neoliberal, a narcocultura tornou-se um estilo de vida socialmente reconhecido, no qual o dinheiro tem o papel central como símbolo de sucesso: por isso, aqueles que têm por meio do narco a oportunidade de ascender socialmente sonham em expressar sua modernidade por meio da ostentação, ainda que o prazer inerente a esse estilo de vida dure pouco tempo, pois seu destino quase certo é a morte violenta e prematura (RINCÓN, 2013).

Os simbolismos retirados da tradição colombiana, e latino-americana por extensão, validam o modo popular de se habitar a modernidade, e reconhecem a premissa básica da narcocultura: “pecado é não ter dinheiro”. Diante disso, grande parte do imaginário latino-americano se tornou repleto de simbolismos do narcotráfico que representam um estilo alternativo de se viver o capitalismo e na sociedade de consumo, onde tudo é válido desde que seja para expressar o próprio gosto, impor sua lei pessoal, obter sucesso e poder (RINCÓN, 2013).

A narcocultura, além de ética da vitória rápida, onde tudo vale para sair da pobreza, se fez estética, e dessa forma está presente na sociedade: seu gosto é pelo exagero e vale tudo para se alcançar o sonho do capital e o poder. Neste sentido, o narcotráfico deixou o submundo, e passou a ser um assunto também da elite e das classes médias. As diversas narrativas midiáticas, entre elas, músicas, novelas, literatura e cinema, realizam a mediação entre o mundo do narco e as demais classes sociais que não integram diretamente este universo, mas têm suas rotinas de vida afetadas por ele, todos os dias, nos lugares onde moram, trabalham.

Assim, a América Latina se tornou um território das drogas, o que significa que o subcontinente se constitui de um estilo de vida comum, não que somos usuários ou traficantes de drogas: quer dizer que habitamos culturas que possuem os mesmos valores da forma do narcotráfico, nas quais tudo vale se for para benefício próprio, neste sentido, o narco constitui imaginários, e compõe uma forma de integração regional (RINCÓN, 2013).

Na medida em que o narco é aceito como ética e estética, a violência acarretada por este contexto é fonte para a produção de inúmeros relatos e histórias através dos quais os diferentes segmentos da sociedade, aterrorizados e fascinados, buscam compreender o fenômeno de uma violência desmedida capaz de gerar tanto o horror social quanto o entretenimento midiático. A atração pela forma ética-estética ostentada pela cultura do narcotráfico é fonte de produção de inúmeras narrativas para a indústria cultural.

Um exemplo é a série *Queen of the South*¹ (USA Network, 2016-), que conta com a atriz brasileira Alice Braga como protagonista, e recentemente foi renovada para uma quinta temporada. Esta série é um *remake* da telenovela *La Reina del Sur*² (Telemundo, 2011), também renovada para uma continuação agora em 2019. Esta telenovela, por sua vez, é uma adaptação do livro *La Reina del Sur* (2002) de Arturo Pérez-Reverte. Outro exemplo é a aclamada série *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) que fez tanto sucesso que a *Netflix* acaba de anunciar *El Camino: a Breaking Bad Movie* (2019), filme que narra a continuação dos acontecimentos do ponto em que a série parou. Citamos também o documentário indicado ao Oscar, *Cartel Land*³ (2015). A lista segue extensa com exemplos de telenovelas, filmes, livros, músicas, séries, documentários que utilizam do fenômeno da narcocultura e suas representações como meio de entretenimento midiático.

O objeto de análise desta dissertação, a série *Narcos* (2015-2016), produzida pela plataforma de *streaming Netflix*, é apenas um exemplo dentre inúmeros bens culturais que se servem da narcocultura e das suas representações sociais ao mesmo tempo em que contribuem para retroalimentá-las ou mesmo reinventá-las. Foi escolhida por se tratar de uma obra global, de produção transnacional, com repercussões dentro e fora da América Latina.

¹ No Brasil recebeu o título de “A Rainha do Sul”.

² “A Rainha do Tráfico”.

³ “Cartelândia”.

Narcos apresenta-se como uma narrativa sobre o fenômeno do tráfico de drogas e da violência na Colômbia dos anos 1980, quando Pablo Escobar emerge como narcotraficante e domina o mercado internacional de cocaína, especialmente as redes de distribuição para o mercado norte-americano. Trata-se de uma série produzida nos Estados Unidos, e estrelada por um elenco multinacional: conta com o renomado ator brasileiro Wagner Moura no papel de Pablo Escobar; o protagonista-narrador, o agente federal do DEA⁴, é interpretado pelo ator estadunidense, Boyd Holbrook; a série conta também com o chileno Pedro Pascal, no papel de Javier Peña, outro agente do DEA, ator que se consagrou em 2014 por participar da aclamada série da HBO, *Game of Thrones*.

No contexto da “cultura da mídia”, como teorizado por Douglas Kellner (2001), essa e outras produções da indústria cultural mostram que existe a produção, a circulação e o consumo globais de textos literários, televisivos, cinematográficos e musicais, dentre outras formas, sobre o narcotráfico latino-americano. *Narcos* é mais um bem cultural que aborda o fenômeno do narcotráfico e da violência construindo representações midiáticas que colocam em disputa os sentidos da narcocultura e seus significados na América Latina.

O primeiro episódio de *Narcos*, intitulado *Descenso*⁵, se inicia com uma epígrafe provocativa: “O realismo mágico é definido como o que acontece quando uma situação realista altamente detalhada é invadida por algo que é estranho demais para acreditar. Existe um motivo para o realismo mágico ter nascido na Colômbia”⁶. Após o lançamento da série, essa epígrafe circulou na mídia, seja em comentários jornalísticos da crítica, ou na entrevista com os produtores e diretor. José Padilha, diretor do primeiro episódio, comenta em uma entrevista que a realidade da América Latina em geral tem uma dimensão difícil de acreditar quando se trata de sua história e política, e por isso teria optado por imagens de arquivo para tornar mais crível a narrativa de *Narcos* (COELHO, 2015). Esses comentários na mídia também fizeram mediação com o público espectador, inclusive com as críticas que os colombianos fizeram ao seriado. Ou seja, a epígrafe se trata de uma

⁴ *Drug Enforcement Administration*: órgão da polícia federal do Departamento de Justiça dos Estados Unidos encarregado da repressão e controle de narcóticos.

⁵ No Brasil o episódio recebeu o título de “A chegada”.

⁶ Magical realism is defined as what happens when a highly detailed, realistic setting is invaded by something too strange to believe. There is a reason Magical Realism was born in Colombia. Tradução retirada da legenda da *Netflix* Brasil. Todas as traduções da série serão oriundas desta mesma fonte, salvo quando indicado o contrário.

alusão que orienta o pensamento e o sentimento do espectador, de modo bastante sugestivo, aos fatos insólitos da vida de Pablo Escobar, e da violência sem precedentes que foi capaz de produzir, submetendo toda uma nação.

Além do controle da maior parte do mercado de cocaína nos Estados Unidos e da acumulação de uma fortuna avaliada em cerca de 30 bilhões de dólares, o narcotraficante possuía um verdadeiro exército de *sicários*⁷ e muitas vezes desafiou o poder bélico do próprio Estado colombiano. Com seus recursos também foi capaz de comprar policiais, juízes e políticos, ou ordenar o sequestro, tortura, e/ou assassinato daqueles que não se permitiam subornar, bem como encomendar atentados como forma de intimidação. Sua lista de extravagâncias e atrocidades é extensa, e tudo isso faz com que os criadores do seriado se sintam autorizados a jogar com as expectativas do público mediante a alusão ao realismo mágico.

Talvez devido a dita realidade inacreditável, classificada como “realismo mágico” que a série representa, *Narcos* adota também traços de estilos relacionados ao gênero documental para trazer o realismo ao mundo ficcional da obra. São empregadas, por exemplo, a chamada voz *over* do narrador, usada para contextualizar, organizar e guiar a narrativa, e imagens de arquivo, usadas para ilustrar e legitimar o discurso do narrador, o que pretende nos leva a acreditar que se trata de algo “estranho demais para acreditar”, alheio e distante.

A questão então de como a narcocultura viabiliza pontos de contato e promove mediações, contágios ou, que a cultura da mídia, e a narcocultura por extensão, fazem “trocas, apropriações e pilhagens” (FIGUEIREDO, 2010) com matrizes culturais e o legado das vanguardas, será analisado neste estudo de caso específico: a série de ficção *Narcos*. O enfoque será no modo como *Narcos* se serve da mentalidade “ética-estética” da narcocultura, da maneira que esta é discutida por Omar Rincón (2013), professor na Universidade dos Andes em Bogotá na Colômbia, e estudioso do fenômeno da narcocultura.

Dessa forma, será levado em consideração o modo que a linguagem de seriado de *Narcos* troca, apropria-se, pilha, ou “tráfico” no mundo ficcional da obra elementos de realismo mágico, melodrama, da linguagem do gênero documental e de Hollywood como parte de sua recriação estética. E assim promove o contato entre linguagens da cultura da mídia como mediadores da violência física, social e

⁷ Assassinos pagos para matar.

política e do estilo de vida que Pablo Escobar personifica em diversos acontecimentos da sua trajetória de vida, retratados a partir do final dos anos 1970 até o começo dos anos 1990.

Nesse sentido, os pontos principais desta pesquisa são as questões de: a) como a narcocultura constitui-se trocando, apropriando-se e pilhando expedientes estéticos de outras matrizes culturais; e b) como *Narcos* medeia esses processos de modo que cada elemento ganha maior ou menor presença em sua narrativa e construção estética. O realismo mágico e o melodrama serão compreendidos em um sentido mais amplo, isto é, como “matrizes culturais” do modo que Jesús Martín-Barbeiro (2009) expõe em seus estudos sobre as mediações culturais.

Por esse motivo, em vez de realismo mágico, optamos por adotar o conceito de realismo maravilhoso, assim como utilizado pelas autoras Irlemar Chiampi (2008) e Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2013b), por acreditar que se adequa melhor com a noção de matriz cultural que buscamos neste trabalho. Não pretendemos empregar um juízo de valor nas análises, apenas demonstrar como a estética das drogas pode promover mediações entre diferentes matrizes culturais e suas linguagens, e, em termos de análise comparada, o considerado é o ponto de contato e a coexistência de matrizes culturais e suas linguagens dentro de uma mesma obra audiovisual.

As narrativas sobre Pablo Escobar expressam o estilo de vida idealizado pela narcocultura, e estas se tratam de experiências que rompem com todos os modos de compreensão da realidade. Ocorre que todo o excesso de violência, ostentação de dinheiro, consumo e prazeres sexuais acabam por flertar também com o melodrama. Ao se apropriar da narcocultura para relatar a ascensão e a queda de Pablo Escobar, *Narcos* apresenta ao público um enredo de “ação espetacular, reviravoltas improváveis do destino, expressões intensas de emoção, resgates de última hora e conflitos intensos entre personagens maus e virtuosos”⁸ (SADLIER, 2009, p. 2). Além de sequestros, *affairs*, extorsões e assassinatos com plano de fundo constituído por famílias, religiosidade, paisagens rurais, o que joga com os horizontes morais do melodrama, agora em uma outra chave de leitura que é mediada pela narcocultura, seus valores e moral.

⁸ [...] spectacular action, improbable twists of fate, intense expressions of emotion, last-minute rescues, and vivid conflicts between bad and virtuous characters. Tradução da autora: todas as traduções serão da autora do trabalho, salvo se indicado o contrário.

Neste estudo, analisaremos algumas passagens da primeira e segunda temporada da série. O recorte se dará a partir da personagem de Pablo Escobar. A análise da personagem consistirá em como Pablo Escobar age como catalisador da ética-estética da narcocultura em *Narcos*. Será considerada a sua ascensão ao poder graças ao tráfico de cocaína e sua eventual queda, com foco no modo como essa série de eventos é representada na série. Na análise vamos nos ater, sobretudo, a representação enquanto construção estética. Ou seja, nos interessa apenas a forma como as personagens e acontecimentos são construídos na trama, sem procurar necessariamente sua relação com os fatos da história oficial que girou em torno do narcotraficante.

O primeiro capítulo desta dissertação traçará um contexto histórico da violência crônica na Colômbia, para então discutir sobre as origens do narcotráfico neste país, mostrando um panorama das condições políticas, econômicas e sociais que levaram a Colômbia a se tornar o paraíso das drogas nos anos 1980. Será apresentada também neste capítulo a figura mítica de Pablo Escobar que agiu como agente sintetizador e mito fundador da narcocultura na Colômbia. Esta sessão do capítulo contará com suporte dos estudos de James David Henderson (2012) e Andrew Traumann (2018) sobre a história da Colômbia.

No segundo capítulo discutimos a violência como fonte para a produção de bens da indústria cultural, integrando a “cultura da mídia”, tal como este conceito é teorizado por Kellner (2001), para então abordar a narcocultura: esta forma cultural capaz de constituir estilo de vida e oferecer um meio de participação no mundo aos marginalizados e excluídos pela sociedade. Para entendimento do mundo do tráfico de drogas e sua cultura, serão utilizadas principalmente as proposições de Rincón (2013). Neste capítulo observa-se como a série *Narcos* se serve da “mentalidade ética-estética” da narcocultura e promove o contato da linguagem do seriado com outras linguagens da cultura da mídia como mediadores da violência e do estilo de vida promovido pela narcocultura, e personificado pela personagem Pablo Escobar.

O segundo capítulo abordará como a narcocultura entra em contato com a linguagem melodramática e a do realismo mágico e as resignificam ou mesmo as subvertem, observa-se que a narcocultura opera desdobramentos estéticos, éticos e políticos no campo das representações da cultura da mídia. Para compreensão do melodrama serão usados autores como: Carlos Monsiváis (2006) e Darlene J. Sadlier (2009). O realismo mágico será problematizado a partir de um histórico da

construção do conceito em questão com base nas considerações de autores como Seymour Menton (1998), e também Irlemar Chiampi (2008) e Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2013b) que procuraram explicar a dimensão estético-criativa e também cultural do fenômeno.

O terceiro capítulo aborda o modo que a linguagem de seriado de *Narcos* traz e agrega ao mundo ficcional da obra expedientes estéticos do realismo mágico, melodrama, da linguagem do gênero documental, entre outras como parte de sua recriação estética. E dessa forma promove o contato entre linguagens da cultura da mídia como mediadores da violência física, social e política e do estilo de vida que Pablo Escobar personifica em diversos acontecimentos da sua trajetória de vida, retratados a partir do final dos anos 1970 até o início dos anos 1990. A análise consistirá em como esta personagem age como um catalisador da ética-estética da narcocultura. A análise da série irá se apoiar em Andreas Huyssen (1997), Douglas Kellner (2001) e Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2010).

2 DAS ORIGENS DA VIOLÊNCIA CRÔNICA COLOMBIANA

A origem da violência na Colômbia é fundamentada na constante resolução de questões políticas no país por meio de conflitos armados e guerras civis. Durante o período de fundação republicana, a violência era baseada principalmente nas filiações partidárias entre os dois partidos dominantes, Liberal e Conservador, que polarizavam os colombianos e desencadeavam conflitos civis. O sistema corrente costumava ser o clientelismo, no qual os colombianos eram definidos no cenário político como partidários liberais ou conservadores, sendo assim imediatamente rivais do outro partido. O partido que ostentava o poder beneficiava apenas os seus “clientes”, sem se preocupar com a população como um todo, o que gerou diversos problemas sociais, como veremos nas páginas a seguir.

2.1 A VIOLÊNCIA POLÍTICA

Um dos conflitos que opôs os partidos foi a Guerra dos Mil Dias (1899-1902). Essa disputa tem origem na chegada ao poder de José Hilario López em 1849, que marcou o início da hegemonia do Partido Liberal que duraria até 1886, com um breve período de intervalo entre 1855 e 1861. A Constituição de 1863 foi considerada um avanço para os liberais, porém, até mesmos os partidários hesitavam em pôr em curso as premissas desta Constituição, pois isto implicaria, entre outras coisas, uma reforma agrária em um país onde a posse de terras é sinônimo de poder (HENDERSON, 2012; TRAUMANN, 2018).

Em 1880, o Partido Liberal se encontrava dividido. Surgiu um grupo de vertente mais conservadora denominado “Os Independentes” que tinha como lema: “família, propriedade e religião”. Os conservadores se aproveitaram da situação para tramarem um golpe, e assim que assumiram o poder iniciou-se o período da Regeneração, que reverteria todas as mudanças liberais, vindo inclusive a revogar, em 1886, a Constituição de 1863. Em 17 de outubro de 1899, foi declarada a insurreição liberal por Pablo Emilio Villar, o que deu início a Guerra dos Mil Dias. O conflito também fez com que a Colômbia perdesse parte de seu território: com a proteção da Marinha dos Estados Unidos, o Panamá, que constituía parte da Colômbia, proclamou sua independência em novembro de 1902. A perda do

território levou a uma trégua que perdurou por 25 anos e foi chamada de “Convivência”, o conflito terminou sem vencedores (TRAUMANN, 2018).

O início da fama de país violento da Colômbia começou, porém, com o período conhecido como *La Violencia*, este conflito foi o responsável pelo começo da violência significativa que ao longo do século XX assolou a Colômbia. Os motivos deste conflito eram de natureza principalmente política, assim como a maioria dos conflitos até então (HENDERSON, 2012). Para a maioria dos historiadores, o período da *La Violencia* se iniciou em 1948 com a morte do líder liberal, Jorge Eliécer Gaitán. Alguns historiadores e estudiosos da Colômbia, como Traumann (2018) o situa de 1948 a 1956. Já Henderson (2012), situa o período de vigência aproximadamente dos anos de 1947 até 1965. De acordo com Henderson (2012), os motivos da *Violencia* prosseguiram de natureza principalmente política até o fim, e tinham a economia apenas como plano de fundo. O cenário começaria a mudar apenas nos anos 1970, quando a nova violência que se instalaria deixaria de ser de origem política, e seria motivada e impulsionada pelo dinheiro proveniente principalmente das drogas ilícitas.

De acordo com Henderson (2012), no dia 9 de abril de 1948, no contexto de tensão entre os dois partidos dominantes da Colômbia, o líder Liberal, Gaitán, foi assassinado no centro de Bogotá, dando início a essa guerra civil que viria a durar aproximadamente 18 anos e a custar milhares de vidas (HENDERSON, 2012; TRAUMANN, 2018). Como Gaitán era um líder popular colombiano e motivava expectativa de mudanças sociais, sua morte ocasionou o *El Bogotazo*, uma grande revolta popular. Nesse contexto surgiram grupos rebeldes chamados de “juntas revolucionárias”. Esta se trata da origem da luta armada, e do que viriam a se tornar as guerrilhas. Esse incidente deu início à *La Violencia*, pois a direita conservadora respondeu com violência às manifestações populares.

De acordo com Traumann (2018), este conflito também gerou 2 milhões de refugiados internos, os chamados *desplazados*. Este é um fenômeno que também assola a Colômbia, e é tão antigo quanto à violência (SUÁREZ, 2009), pois desde sempre é uma consequência dos conflitos entre liberais e conservadores. A ele, se juntariam mais tarde os conflitos entre guerrilhas, paramilitares e exército, além da violência do narcotráfico ou do próprio Estado. O fato de o palco da violência ser no campo deixava os *campesinos* e pequenos proprietários rurais em meio aos conflitos, sendo estes os principais prejudicados. A população então, ou fugia, ou

era expulsa ou morta por esses grupos. Isso porque se encontrava em posição estratégica, o que obrigava os sobreviventes a realizar uma migração forçada para as cidades. Essa migração contribuiu para o aumento da delinquência nas cidades e para a criação das *comunidades* (SUÁREZ, 2009; TRAUMANN, 2018).

Neste contexto também surgiram milícias: as liberais, compostas por camponeses, sendo que alguns eram recrutados à força, e as conservadoras, compostas principalmente por católicos extremistas que associavam os liberais ao comunismo e ao ateísmo. Das conservadoras, surgiram os *pájaros*: cidadãos comuns que assassinavam líderes liberais e saíam impunes com seus crimes. Em meio ao conflito, em 1949, o conservador Laureano Gómez foi eleito presidente, e sua polícia política, os *chulavitas*, se uniram aos *pájaros* na perseguição a liberais e líderes de esquerda (TRAUMANN, 2018). O ambiente caótico e violento levou a um golpe militar em 1953, que não perdurou por muito tempo, pois a democracia foi restabelecida em 1958 por meio do *Frente Nacional*.

O *Frente Nacional* foi um acordo que estabeleceu um governo de coalizção e dividiu o poder apenas entre os dois partidos dominantes (HENDERSON, 2012; TRAUMANN, 2018). Porém, de acordo com Henderson (2012), a *Violência* terminaria apenas em 1965 quando os níveis de violência na Colômbia se igualaram aos do restante da América Latina. Iniciou-se então, uma década de relativa paz no país. Neste período, foi publicado, por Gabriel García Márquez, o romance *Cien años de soledad*, de 1967. O tema da violência bipartidária é representado na obra, assim como o emblemático e violento episódio, conhecido como o “Massacre das Bananeiras”, ocorrido em 5 de dezembro de 1928. Podemos citar a obra de maior referência em realismo mágico como exemplo de uma dentre várias narrativas com a temática da violência histórica. Tais narrativas remetem ao fascínio por estes relatos e permeiam imaginários coletivos produzindo imagens, discursos e referentes.

2.2 A NOVA VIOLÊNCIA COMPLEXA

Una droga más dañina que las mal llamadas drogas heroicas se introdujo en la cultura nacional: el dinero fácil.

Gabriel García Márquez

A década da publicação de *Cien años de soledad* também coincidiu com a cultura das drogas nos Estados Unidos, que estava associada com o protesto social,

típico dos movimentos de contracultura da década de 1960. A maconha era usada nessa época como instrumento revolucionário de contestação e protesto para desafiar a sociedade. Dessa forma havia grande demanda pela erva proveniente da Colômbia, conhecida como *Colombian gold*. Essa foi a droga ilícita mais exportada pelo país até 1975, quando a cocaína caiu na graça dos consumidores norte-americanos e logo conquistou o mercado, desbancando seu principal produto anterior.

Em meados da década de 1960, contrabandistas norte-americanos influenciaram no início do cultivo de maconha para exportação na região da *Sierra Nevada de Santa Marta*. A exportação da *Santa Marta Gold* foi excelente para população empobrecida do local, que contribuía de bom grado com os norte-americanos no contrabando de maconha, de tal forma que não tardaram em enviar “el producto local hacia el norte, con destino a Miami, Nueva Orleáns y Houston, escondido en cargamentos de banano que salían del golfo de Urabá en barcos de la compañía United Fruit” (HENDERSON, 2012, p. 439-440).

A partir dos anos 1970, quantidades consideráveis de cocaína voltaram a aparecer novamente no mercado norte-americano, após sua quase eliminação do mercado durante a década 1920. Por volta de 1975, a reputação da cocaína se estabeleceu nos Estados Unidos, ganhando assim seu mercado. Isso aconteceu porque as outras drogas foram perdendo seu atrativo e ganhando má fama. A Colômbia se tornou então a principal fornecedora de maconha e cocaína aos Estados Unidos (HENDERSON, 2012). A respeito da cocaína no mercado norte-americano, Henderson (2012) relembra que:

La cocaína se convirtió en un objeto romántico dentro de la cultura popular, y sus precios astronómicos, a fines de los años sesenta y comienzos de los años setenta, significaban que era la droga de las celebridades y de las personas muy ricas. Fue elogiada también por no ser adictiva, y por dar a quien la usaba un viaje fabuloso y, a la vez, proezas sexuales intensificadas. ¿Qué tenía la cocaína que no fuese maravilloso? (HENDERSON, 2012, p. 642-645).

Um dos motivos da ascensão da Colômbia como paraíso das drogas relaciona-se com as medidas proibicionistas e repressivas do governo norte-americano em relação à maconha e a falta de regulamentação de seu consumo. Isso se deve ao fato de que em plena época da *bonanza marimbera*, ou seja, quando a demanda pela erva aumentou, “a guerra contra a droga” encabeçada pelo

DEA fumigou cultivos ilícitos de maconha em outros países produtores, como o México. Essa medida foi uma tentativa de controle da produção da erva. Sem concorrentes, a porta para o mundo da exportação de drogas ilícitas abriu-se plenamente para a Colômbia (HENDERSON, 2012).

Em contrapartida à situação econômica favorável proporcionada pela exportação de drogas ilícitas, a política colombiana na época não ia bem: o Frente Nacional, entre outras medidas, negou a participação de outros partidos na política, e excluiu os inclinados à esquerda, o que gerou insatisfação na população. Por essa razão, grupos insurgentes viram na luta armada o meio principal de se chegar ao poder. É neste contexto que surgem as guerrilhas, como por exemplo, as Farc (Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia) que foram criadas em 1966, e o M-19 (Movimento 19 de Abril) que foi criado em 1972 (HENDERSON, 2012; TRAUMANN, 2018). Em resposta às guerrilhas, e incentivados e permitidos por um governo que não estava disposto a dialogar com os grupos guerrilheiros, civis de direita criaram “grupos de autodefesa” para lidar com os grupos insurgentes: esta é a origem dos paramilitares. Entretanto, de acordo com Traumann (2018), na prática, tais grupos serviam para assassinar camponeses, estudantes e operários.

Para Traumann (2018), o Frente Nacional acabou em 1986, já para Henderson (2012), teria acabado já em 1974 com a eleição de um liberal progressista: Alfonso López Michelsen. É então que a partir de 1975 os níveis de violência começaram a aumentar, devido principalmente, e isso Henderson (2012) frisa bem, ao dinheiro das drogas ilícitas que financiou a corrupção, os atentados, o crime, o armamento de grupos insurgentes e paramilitares e o aumento da delinquência. Além disso, as Farc começaram a obter renda a partir principalmente da prática de sequestros, que foi adotada também por outros grupos guerrilheiros, e também pelo grupo de narcotraficantes denominado “*Los Extraditables*” para pressionar o governo contra a extradição de narcotraficantes aos Estados Unidos. Posteriormente, algumas insurgências armadas, e também os paramilitares viriam a se envolver com o narcotráfico, para mais tarde, com a queda dos carteis de Medellín e Cali, tomarem a frente do negócio (HENDERSON, 2012; TRAUMANN, 2018).

O que teria fixado a Colômbia como exportadora de drogas ilícitas foi a negligência do governo colombiano, que acreditava que o narcotráfico se tratava de um problema dos países ricos, que não controlavam o consumo de sua população.

Para o então presidente, López Michelsen, o cultivo de maconha era um problema insignificante, e as guerrilhas, mesmo em regiões distantes, traziam mais preocupação. Assim como ele, os últimos presidentes também haviam tomado outros assuntos como sendo de maior importância (HENDERSON, 2012). Os Estados Unidos e a Colômbia tinham um assunto de interesse em comum: as guerrilhas comunistas. Ambos temiam que a Colômbia passasse por uma revolução comunista aos moldes de Cuba. Por essa razão, “la preocupación por las drogas ilícitas se vio frustrada por preocupaciones estratégicas relacionadas con el comunismo” (HENDERSON, 2012, p. 857-858).

Durante o primeiro ano do governo de López, o fluxo de dinheiro das drogas ilícitas ainda não era uma preocupação. Porém, por volta de 1975, de acordo com Henderson (2012), o dinheiro que vinha do exterior, obtido por meio do comércio internacional da droga, financiou o caos que tomou conta da Colômbia, tornando-a inapta de fazer cumprir suas leis ou garantir segurança da população:

Una droga más dañina que las mal llamadas drogas heroicas se introdujo en la cultura nacional: el dinero fácil. Prosperó la idea de que la ley es el mayor obstáculo para la felicidad, que de nada sirve aprender a leer y escribir, que se vive mejor y más seguro como delincuente que como gente de bien. En síntesis: el estado de perversión social propio de toda guerra (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 153-154).

Como vimos, a cocaína não foi a principal droga ilícita exportada pela Colômbia até 1975. De acordo com Henderson (2012), devido às rígidas leis em vigência nos Estados Unidos contra a maconha, estigmatizada como “erva assassina”, os contrabandistas norte-americanos se viram obrigados a se voltar ao estrangeiro para buscar fornecedores alternativos quando a demanda pela erva aumentou por volta dos anos 1960.

A indústria e comércio ilegal da cocaína sempre foram violentos, atraindo criminosos desde o começo. Já a maconha favoreceu a população rural empobrecida. A relação das guerrilhas com a cocaína também se deu desde o princípio, pois esta comandava as áreas longínquas que vieram a abrigar o cultivo das folhas de coca e algumas “cocinas” de produção de cocaína. Nos primórdios da indústria da cocaína, os habitantes de Antioquia, conhecidos como *paisas*, tiveram grande participação no início da produção e contrabando de cocaína. Além disso, a Colômbia possui características que a fizeram se converter em paraíso do

narcotráfico, como as áreas rurais isoladas dos grandes centros (HENDERSON, 2012). Henderson (2012) expõe também que, historicamente, a Colômbia sempre cumpriu o seu papel dentro do capitalismo:

El surgimiento de Colombia como proveedor de cocaína a los Estados Unidos y al mundo armonizaba con el papel comercial que históricamente le había prescrito la teoría del capitalismo internacional. Durante medio milenio, a lo largo de su prolongada época colonial, y luego como república independiente, este país andino había suministrado servicialmente los minerales, medicinas y alimentos deseados por las naciones ricas y poderosas del mundo. En las primeras épocas fueron el oro, las esmeraldas y la quina. Después fue el café. Más recientemente han sido las drogas recreativas, las flores, el carbón, el níquel, el petróleo. Visto desde esta perspectiva, Colombia siempre ha sido un integrante dócil y obediente del sistema internacional de comercio. Únicamente el caso de las drogas ilícitas extravió a los colombianos en su sagacidad comercial (HENDERSON, 2012, p. 104).

A popularização da cocaína nos Estados Unidos ocorreu entre membros da comunidade artística, principalmente entre os músicos que a popularizaram em suas músicas. Para então, a partir de 1975, vir a se tornar hegemônica no mercado norte-americano. No início dos anos 1970, os colombianos já haviam percebido o interesse norte-americano pela cocaína, e sabiam que poderiam fornecê-la a esse mercado, e, uma vez que o viciasse, lucrar muito com ele. Dessa forma, assim como a maconha, o tráfico de cocaína também sofreu influência de contrabandistas norte-americanos que vieram em busca da droga. Porém, ao contrário da erva, a indústria da cocaína sempre foi comandada pelos colombianos (HENDERSON, 2012; TRAUMANN, 2018).

2.2.1 *El Patrón*: O Mito Fundador da Narcocultura

A veces yo soy Dios, si digo que un hombre muere, muere el mismo día.
Pablo Escobar

É então que surgem, no início dos anos 1970, os principais narcotraficantes colombianos do período: Alfredo Gómez em Medellín e Gilberto Rodríguez Orejuela em Cali. Nessa época, a indústria da cocaína já estava consolidada na Colômbia, e os colombianos, que antes importavam pasta de coca de outros países como Peru e Bolívia, passaram também cultivar suas próprias folhas. Em 1976, o narcotráfico da Colômbia passaria a contar com um grande membro, respeitado pelos *narcos* de Medellín: o notório Pablo Emilio Escobar Gaviria, ou apenas Pablo Escobar. No

começo dos anos 1980, Escobar já liderava o narcotráfico, desbancando Gómez, seu ex-patrão. Na época em que Pablo Escobar assumiu a liderança, a maconha já havia sido superada pela demanda da cocaína nos Estados Unidos, que aumentou consideravelmente. Desta forma, a cocaína se estabeleceu como o destino da Colômbia (HENDERSON, 2012).

El Patrón, uma das alcunhas pela qual Escobar ficou conhecido, cometeu uma enorme onda de violência na Colômbia ao longo dos anos 1980: juntamente com outros *capos*, deram início a uma “guerra contra o Estado”. O intuito era pressionar a Colômbia contra o acordo de extradição, lançado em 1979, que pretendia enviar traficantes que houvessem contrabandeado drogas para os Estados Unidos para serem julgados nos país, o que muito provavelmente significaria prisão perpétua em um presídio sem benefícios para narcotraficantes poderosos. O *capo*-chefe do narcotráfico anunciou, no fim do ano de 1986, a criação de um grupo de narcotraficantes derivado do cartel de Medellín: “*Los Extraditables*”. Sob o lema “*Preferimos una tumba en Colombia, a un calabozo en los Estados Unidos*”, empreenderam uma onda de violência e uma série de atentados terroristas com carros-bombas. Por fim, estes atentados acabaram tendo como alvos civis inocentes a fim de aumentar a pressão no Estado (HENDERSON, 2012; TRAUMANN, 2018).

No final dos anos 1980, também houve uma onda de sequestros de pessoas vinculadas a políticos. O objetivo dos *Extraditables* durante a guerra era negociar as rendições para o Estado colombiano, sem a ameaça de extradição aos EUA. Concomitante à guerra ao Estado começou a guerra entre o cartel de Medellín e o cartel de Cali em 1987. O resultado dessa guerra também foi uma onda de violência e atentados terroristas nos centros urbanos, o que podemos chamar de narco-terrorismo (TRAUMANN, 2018). Quando ocorreu a aprovação da Constituição de 1991 pela Assembleia Constituinte, formada em grande parte por políticos subornados pelo dinheiro do tráfico, esta revogou a extradição, permitindo a Pablo Escobar se entregar para ser preso na luxuosa prisão que ele mesmo havia mandado construir e denominado “*La Catedral*”. Dentro de seus limites, Pablo Escobar ainda conseguia comandar o tráfico e a guerra, além de cometer crimes

brutais no interior da prisão. Em *La Catedral*, Pablo Escobar inclusive estaria a salvo de seus inimigos, como os *Los Pepes*⁹ e o cartel de Cali (TRAUMANN, 2018).

Em 1992, foram efetuadas denúncias de que o local em que estava cumprindo sua sentença não era de fato um presídio, mas sim uma fortaleza luxuosa, guardada por seus próprios homens. *La Catedral* se revelou um local de excessos, no qual havia desde grandes festas a assassinatos brutais. Devido ao escândalo, o governo decidiu transferir Pablo Escobar para uma guarnição militar em Bogotá. Entretanto, receoso de uma possível extradição, Pablo fugiu. Esse episódio foi uma vergonha para o governo colombiano, que pediu apoio americano para a reativação da polícia especializada em capturar e/ou eliminar Pablo Escobar: o Bloco de Busca¹⁰. Desde sua fuga de *La Catedral*, a vida de Pablo Escobar se resumiu a fugir de seus inimigos. Foi então que no começo de dezembro de 1993, o Bloco de Busca localizou Escobar escondido na cidade de Medellín e o matou no telhado da casa que lhe servia de esconderijo enquanto tentava fugir mais uma vez (TRAUMANN, 2018).

Após a morte de Escobar e o desmantelamento do cartel de Medellín, deu-se então a extinção dos carteis, que aconteceu por volta de 1995, quando a Colômbia prendeu os irmãos Orejuela, líderes do cartel de Cali, por pressão do governo dos Estados Unidos. Dessa forma, os dois maiores carteis de cocaína, não só da Colômbia, mas do mundo, haviam caído. A queda do cartel de Medellín e do cartel de Cali abriu espaço para os grupos guerrilheiros e os paramilitares tomarem conta das áreas de cultivo da folha de coca. Novamente, os EUA queriam destruir as plantações, e agora tinham como alvo o cultivo de coca na Colômbia, e pressionaram o governo colombiano. Além disso, foi lançado um programa chamado *Plan Colombia* que dispôs bilhões para combater o comércio da droga. O Plano pretendia fumigar os cultivos de coca, e armar o exército colombiano para derrotar as Farc. Deu-se início assim a uma nova guerra, dessa vez em âmbito rural (TRAUMANN, 2018).

Mesmo depois de sua morte, *don Pablo* continuou presente na vida da população colombiana. Seu túmulo é visitado por aqueles que viam nele o Robin Hood *paisa*, e também pelos vários turistas que vão anualmente até Medellín em

⁹ Acrônimo para “*Los Perseguidos por Pablo Escobar*”: grupo financiado pelo cartel de Cali para perseguir e matar Pablo Escobar e seus seguidores.

¹⁰ Polícia de elite colombiana treinada pelos EUA.

busca do narcoturismo. Pablo Escobar pode ser considerado o mito fundador da cultura do mundo tráfico de drogas, ou narcocultura, já que as várias narrativas, mitos, lendas a seu respeito o configuraram como uma personagem que sintetiza o imaginário do narcotráfico e seu estilo de vida na América Latina: “Pablo Escobar, el mito, construyó un zoológico a campo abierto con animales africanos. Y así sigue la leyenda de baños de oro, dólares para encender cigarrillos y demás historias mágicas de la para la seducción popular” (RINCÓN, 2013, p. 7).

Para *El Patrón* era “*plata o plomo*”: uma política na qual as questões se resolvem por meio do dinheiro ou da violência, ou seja: ou aceitam sua oferta, ou lidam com as consequências, e assim Escobar subjugou toda uma nação: detinha o controle da maior parte do mercado de cocaína nos Estados Unidos; possuía um verdadeiro exército de *sicários*; e muitas vezes desafiou o poder bélico de seu próprio país, como quando empreendeu uma “guerra contra o Estado”. Fora isso, acumulou uma fortuna avaliada em cerca de 30 bilhões de dólares, o que o colocou na tão aclamada lista de bilionários da revista *Forbes*. Com seus recursos era capaz de comprar policiais, juízes e políticos; ou ordenar e executar assassinatos brutais com requintes de crueldade daqueles que não se deixavam subornar. Foi capaz até mesmo de explodir um avião na tentativa de matar um presidente. Também ordenava ações de sequestros, tortura e assassinatos de jornalistas, advogados e membros do governo; além de cometer inúmeros atentados a bomba como métodos de intimidação.

O *capo-chefe* do cartel de Medellín era um homem envolto em controvérsias. Era amado por uns e odiado por outros. Era o narcotraficante mais procurado e temido, mas, ainda assim, amado pela população pobre da Colômbia, que via em *don Pablo* a figura do Robin Hood. Com o dinheiro do narcotráfico financiou times de futebol e a construção de campos, o que beneficiou os moradores dos bairros pobres. Construiu também casas para a população, e distribuía dinheiro para os membros da comunidade. Para essas pessoas, *don Pablo* era o Robin Hood *paisa*, pois tirava dos ricos para dar aos pobres. Pablo Escobar era ao mesmo tempo um homem de família, mas um cruel assassino. Foi um homem com ambições políticas, e se elegeu com o apoio familiar. Justificava sua entrada para a política como um intento de trabalhar pelo bem da nação colombiana e lutar por seu povo, ao mesmo tempo em que encomendava atentados terroristas com explosões de carros-bombas

que vitimavam a população. Possivelmente, a motivação de sua generosidade era poder contar com o apoio e silêncio da população local.

A fascinação em torno do narcotráfico é tão grande que se criou um fenômeno em torno da figura dos narcotraficantes. Não é à toa que Rincón (2013, p. 15-16) os descreve como “heróis mágicos”. O autor declara que a indústria cultural é fascinada por “esa capacidad mágica de producir historias y ese alucine misterioso y ambiguo que son los capos: los nuevos héroes postmodernos”. Por causa do fascínio que Escobar causa na sociedade que o tenta compreender, é representado quase à exaustão em diferentes modalidades de obras, como literárias, televisivas, cinematográficas, musicais, entre outras. Em torno de sua figura giram vários mitos e lendas, pois a magnitude dos seus feitos causava, e ainda causa, assombro e espanto, mas também fascínio.

Devido à sua trajetória tão insólita, *El Patrón* é tema dentro e fora da Colômbia de inúmeras narrativas. Para citar alguns exemplos, podemos mencionar os documentários: *Pablo Escobar, ángel o demonio?*¹¹ (2007) e *Countdown to death: Pablo Escobar* (2017). A telenovela colombiana: *Pablo Escobar: El Patrón del Mal*¹² (2012), além de alguns filmes que apresentam Escobar como plano de fundo: *Escobar: Paradise Lost*¹³ (2014) *Blow*¹⁴ (2001), *The Infiltrator* (2016), que em português recebeu o título de *Conexão Escobar*, entre outros. Há também o relato biográfico de Virginia Vallejo, repórter que foi amante de Escobar: *Amando a Pablo, odiando a Escobar* (2007), adaptado recentemente para as telas de cinema, de coprodução espanhola: *Loving Pablo*¹⁵ (2018).

Bem como os relatos de Jhon Jairo Velásquez Vásquez, vulgo *Popeye*, sobre sua vida como sicário a mando “*del Patrón*”: *Sobrevivendo a Pablo Escobar* (2015) e *Mi vida como sicario de Pablo Escobar* (2016). Além disso, a Netflix produziu uma série original baseada no sicário: *Alias J.J.* (2017), que em Português recebeu o nome de *Sobrevivendo a Escobar, Alias JJ*. Não podemos deixar de citar as biografias e relatos escritos por seu próprio filho, Juan Pablo Escobar, conhecido hoje como Sebastián Marroquín: *Pablo Escobar: mi padre* (2014), que tiveram suas continuações, e também o documentário: *Pecados de mi padre* (2009). Escobar é

¹¹ No Brasil recebeu o título de “Pablo Escobar: Anjo ou Demônio?”

¹² Pablo Escobar: o Senhor do Tráfico

¹³ “Escobar: Paraíso Perdido”.

¹⁴ “Profissão de Risco”.

¹⁵ “Escobar: A Traição”.

tema até mesmo de músicas de bandas de metal, como: *El Patrón* (1995), da banda mexicana Brujeria, e *Plata o Plomo* (2012) da banda norte-americana Soulfly, formada pelo brasileiro Max Cavalera (ex-Sepultura).

A lista de narrativas baseadas em Pablo Escobar segue exaustivamente com inúmeros exemplos do fascínio que a personagem provoca. A cultura da mídia serve-se da narcocultura e do seu mito fundador, Pablo Escobar, como uma fonte de histórias a serem comercializadas em um mercado globalizado de entretenimento, gerando tensões políticas e disputas no modo como a América Latina é representada. Buscamos trazer para o debate a condição latino-americana, já que sua história de vida além de ser fonte de diversas narrativas, se trata também em parte da história da América Latina: Pablo Escobar sintetiza a condição e história latino-americana, ou seja, a passagem violenta da modernidade pelo subcontinente e suas consequências brutais. Porém, não temos intenção de aprofundar essa questão, visto que nosso interesse é outro.

Além disso, todos nos vemos integrados por meio do estilo de vida, modo de viver e pensar criados por esta forma cultural que é a narcocultura: a busca pela ascensão social, sucesso e poder custe o que custar, e Pablo é a personificação do sonho de sucesso da narcocultura. A história de Pablo Escobar pode ser definida como “algo estranho demais para acreditar”, assim como sugere a epígrafe de *Narcos*: os fatos insólitos que orientaram a vida de Pablo Escobar, os excessos e a violência sem limites levaram a constituição de um mito do subcontinente. Podemos dizer então que a narcocultura tem, em Pablo Escobar, o agente catalisador de sua ética-estética e seu mito fundador – foi essa figura que, com sua política do “*plata o plomo*”, reformulou culturalmente, não apenas a Colômbia, mas toda a América Latina.

3 A VIOLÊNCIA DO NARCOTRÁFICO E A CULTURA DA MÍDIA

En los melodramas de “la amoralidad”, un número significativo de los pobres que delinúan por hambre ya son narcotraficantes que matan para comprobar que siguen vivos.

Carlos Monsiváis

Existe uma cultura do mundo do tráfico de drogas, e esta é um fenômeno da “cultura da mídia”, tal como este conceito é teorizado por Douglas Kellner (2001) em seu livro *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*:

A expressão “cultura da mídia” tem a vantagem de designar tanto a natureza quanto a forma das produções da indústria cultural (ou seja, a cultura) e seu modo de produção e distribuição (ou seja, tecnologias e indústrias da mídia). Com isso, evitam-se termos ideológicos como “cultura de massa” e “cultura popular” e se chama a atenção para o circuito de produção, distribuição e recepção por meio do qual a cultura da mídia é produzida, distribuída e consumida. Essa expressão derruba as barreiras artificiais entre os campos dos estudos de cultura, mídia e comunicações e chama a atenção para a interconexão entre cultura e meios de comunicações na constituição da cultura da mídia, desfazendo assim distinções reificadas entre “cultura” e “comunicação” (KELLNER, 2001, p. 52).

Neste panorama, a violência e o narcotráfico são fonte para a produção de inúmeros textos, como por exemplo, as narrativas literárias, cinematográficas e televisivas, dentre outras manifestações que produzem cultura, imaginários e reconhecimentos. Kellner (2001) elucida que a cultura da mídia é industrial, no sentido de ter por base o modelo de produção em massa. Os chamados produtos culturais ajudam a constituir uma cultura comum em vários locais do mundo, fornecendo recursos como símbolos e mitos. E por ser de massa, é uma forma de cultura comercial, e seus produtos são mercadorias que buscam acumulação de capital. Portanto, “a mídia veicula uma forma comercial de cultura, produzida por lucro e divulgada à maneira de mercadoria” (KELLNER, 2001, p. 27).

Os produtos da chamada “indústria cultural”¹⁶ fornecem o material necessário para a construção de identidades, e é por meio destas que as pessoas se inserem no que Kellner (2001, p. 9) chama de “sociedades tecnocapitalistas contemporâneas”. Para o autor, este movimento gera um novo tipo de cultura global,

¹⁶ Expressão cunhada pelos proponentes da Escola de Frankfurt que indica o “processo de industrialização da cultura produzida para a massa e os imperativos comerciais que impeliam o sistema” (KELLNER, 2001, p. 44).

a chamada cultura da mídia. Esta cultura é uma mistura de cultura e tecnologia, que produz novos tipos de sociedades organizadas a partir das mídias e tecnologias. Nessas novas culturas de mídia, aponta Kellner (2001), os meios dominantes de informação e também de entretenimento, mesmo que despercebido pelo público, são também fonte de “pedagogia cultural”, pois repassam comportamentos, pensamentos, sentimentos, crenças, ambições e medos. Portanto, é necessária uma abordagem crítica de seus significados para esquivar de sua manipulação e dominação.

Um dos discursos veiculados pela ideologia dominante pela mídia nos remete às leis proibicionistas contra as drogas discutidas anteriormente. De acordo com Maurício de Bragança (2012, p. 100), também pesquisador do fenômeno da narcocultura, alguns dos meios de comunicação de massa acompanhavam aquelas tendências proibicionistas e moralistas em relação às drogas, e como consequência originou-se um “repertório de imagens que reforçaram, a partir da linguagem do melodrama, os preceitos condenatórios instituídos pela legislação em vigor”.

Por outro lado, o que acontece é que o entretenimento midiático e os vários meios de comunicação ligados, não apenas, mas também ao narcoimaginário, na necessidade de lançar produtos populares e atrativos às audiências de massas, consideram que os fatores que os tornam vendáveis devem “ser eco da vivência social” (KELLNER, 2001, p. 27). Além disso, as produções da indústria cultural costumam ser muito prazerosos aos indivíduos, pois alternam ora entre “os meios visuais, ora os auditivos, ou então misturam os dois sentidos, jogando com uma vasta gama de emoções, sentimentos e ideias” (KELLNER, 2001, p. 9). Fora isso, ainda é de interesse da indústria cultural “oferecer produtos atraentes que talvez choquem, transgridam convenções e contenham crítica social ou expressem ideias correntes possivelmente originadas por movimentos sociais progressistas” (KELLNER, 2001, p. 27). Por esta razão, os textos das mídias nos ofertam uma contrariedade de discursos. Sobre a interferência do mercado na produção de produtos populares, Figueiredo (2010) expõe que:

Um dos efeitos da atuação do mercado como grande mediador, intensificado com os avanços da tecnologia da comunicação, é o embaralhamento das linhas divisórias entre os diversos campos da produção cultural. Mesmo sabendo que esses limites, sobretudo no caso dos países periféricos, nunca foram tão nítidos quanto o pensamento moderno desejou acreditar, é preciso considerar que o mercado de bens

culturais tem crescentemente contribuído para o estabelecimento de outros recortes, transversais às categorizações modernas como, por exemplo, a que estabelece a divisão entre a cultura erudita e a cultura de massa. A interseção entre diferentes campos da produção cultural tem se acentuado, atingindo, inclusive, a esfera da crítica, cujas reflexões vão inspirar determinados tipos de produtos populares, sendo por eles incorporados como mais um dispositivo de sedução (FIGUEIREDO, 2010, p. 53).

Pelo mesmo viés, Bragança (2012) aponta que o interesse do público por estas narrativas relacionadas ao mundo do tráfico de drogas vai além de uma simples recepção pedagógica difundida pelas forças ideológicas dominantes: o consumo destes textos populares demonstra certa familiaridade e prazer relacionado ao ilícito e proibido deste mundo que as narrativas representam. No contexto da cultura do narcotráfico, o autor expõe que a mídia passa a veicular um espetáculo repleto de discursos, imagens e símbolos que são contrários ao discurso da ideologia dominante, de forma que a narcocultura entra em diálogo com a sociedade:

Esse repertório de mitos, personagens, valores, estéticas, pulsões e regras se organiza através das mídias, que se apresentam como um espaço no qual o narcoimaginário ganha dimensão simbólica coletiva e popular e através do qual o narcotráfico estabelece um canal de comunicação com toda a sociedade, distanciando-se do horizonte jurídico-moral a que foi submetido, historicamente, pelo Estado moderno (BRAGANÇA, 2012, p. 97).

Da mesma forma que a mídia influencia o narcotráfico e sua cultura, o narcotráfico também acaba por exercer influência na mídia e na sociedade, como indica Kellner (2001, p. 14): “a cultura da mídia é constituída por uma dinâmica social e política mais ampla – ao mesmo tempo que a constitui”. Dessa forma, a narcocultura nasce com a cultura da mídia, é constituída por ela, ao mesmo tempo em que a constitui, em uma retroalimentação contínua. Figueiredo (2010, p. 58) também aponta para o fato da apropriação que ocorre pela cultura de massa das inovações estéticas da arte e vice-versa: para a autora se trata de um “processo de canibalização recíproco, que cria uma espécie de zona de indistinção entre duas esferas de produção” (FIGUEIREDO, 2010, p. 58), não se trata então, de uma via percorrida apenas pela massa. Dessa forma, é justamente a cultura da mídia que proporciona as “trocas, apropriações e pilhagens” com outras matrizes culturais e suas linguagens, como iremos discutir mais adiante.

Kellner (2001) argumenta que por muitas vezes os discursos veiculados pela mídia são contraditórios, pois além de representar diferentes ideologias das forças dominantes, também provêm instrumentos de resistência para os setores populares. No caso da cultura do narcotráfico, podemos dizer que os meios de comunicação e entretenimento fornecem o material necessário para os avanços em direção a uma integração regional:

[...] as situações locais, nacionais e globais dos nossos dias são articuladas entre si por meio dos textos da mídia; esta, em si mesma, é uma arena de lutas que os grupos sociais rivais tentam usar com o fim de promover seus próprios programas e ideologias, e ela mesma reproduz discursos políticos conflitantes, muitas vezes de maneira contraditória. Não exatamente o noticiário e a informação, mas sim o entretenimento e a ficção articulam conflitos, temores, esperanças e sonhos de indivíduos e grupos que enfrentam um mundo turbulento e incerto. As lutas concretas de cada sociedade são postas em cena nos textos da mídia, especialmente na mídia comercial da indústria cultural cujos textos devem repercutir as preocupações do povo, se quiserem ser populares e lucrativos (KELLNER, 2001, p. 32).

Para Kellner (2001, p. 10), “a cultura contemporânea da mídia cria formas de dominação ideológica que ajudam a reiterar as relações vigentes de poder, ao mesmo tempo que fornece instrumental para a construção de identidades e fortalecimento, resistência e luta”. É por isso que a narcocultura tem como fundamento os temas da superação e a aspiração, ao pronunciar a sociedade que já não estão mais dispostos a serem excluídos do mercado e do capital. Porque, como expõe Rincón (2013, p. 27), apesar da estética, cultura, e ética da narcocultura existirem mais significativamente para a indústria cultural, ou para os que fazem dela uma reflexão, como é o caso desta pesquisa, ela também é usada na “construção de identidades e fortalecimento, resistência e luta” por aqueles que a têm como “experiência vital”.

Assim, a mídia veicula diferentes formas de cultura, entre elas, a narcocultura, e estas levam o público a “identificar-se com as ideologias, as posições e as representações sociais e políticas dominantes” (KELLNER, 2001, p. 11). Para o autor, entretanto, normalmente não é “um sistema de doutrinação ideológica rígida que induz à concordância com as sociedades capitalistas existentes, mas sim os prazeres propiciados pela mídia e pelo consumo” (KELLNER, 2001, p. 11). Dessa forma, grandes conglomerados dos meios de comunicação e entretenimento se beneficiam de um espetáculo com o qual seduzem o público e o induz “a identificar-

se com certas opiniões, atitudes, sentimentos e disposições”. Kellner (2001) acrescenta ainda que a cultura do consumo leva os indivíduos a participar, do que ele chama de um “sistema de gratificação comercial”. O autor expõe então que “a cultura da mídia e a de consumo atuam de mãos dadas no sentido de gerar pensamentos e comportamentos ajustados aos valores, às instituições, às crenças e às práticas vigentes” (KELLNER, 2001, p. 11).

Em consequência, o mundo da narcocultura não descreve a si mesmo: “el narco, el mejor espectáculo”, como bem ressalta Rincón (2013, p. 16), estudioso do fenômeno. O autor lembra que este modo de vida fascina tanto quanto aterroriza, pois é alheio ao do autor que o narra. A produção da narcocultura, segundo o autor, é uma ação daqueles que propõe reflexão teórica e crítica e dos que a tem como negócio e criação. O fascínio e sedução que a narcocultura causa, desperta interesse da indústria cultural, fazendo com que suas narrativas sejam produzidas pelos letrados, ou seja: “Por un lado se combate lo narco con armas y por el otro se celebra su estética: toda una paradoja latinoamericana” (RINCÓN, 2013, p. 20). Desta forma, as histórias e relatos do mundo do narcotráfico são terrenos criativos de produção de textos para a mídia: como expõe o autor (2013, p. 24) a “*narco.cultura* es el resultado de creadores enamorados de esta vitalidad de historias, estéticas y éticas”.

É por isso também que essa forma cultural se transformou “en un fenómeno de literatura, cine, televisión, medios, periodismo, música, arquitectura, moda, mercado” (RINCÓN, 2013, p. 24). Logo, a indústria cultural, a academia, os meios de informação e entretenimento são responsáveis por produzir e inventar a narcocultura, ou seja, se trata do bendito fruto de “una industria que hace negocio al celebrar el gusto narco: una fascinación morbosa por conocer como viven, sueñan, aman y matan”, sublinha Rincón (2013, p. 24). O autor sugere também que a indústria cultural, por sua vez, anseia fazer parte da modernidade do popular, pois ali a violência de fato encontra o mercado cultural e seus negócios:

Así, la *narco.cultura* más que una invención del mundo narco-popular, es una construcción de la industria cultural y la élite alterna para producir entretenimiento, emocionar masas y ganar reconocimiento intelectual, artístico y del mercado para hacer buenos negocios con el deseo de pertenecer a la modernidad de lo popular (RINCÓN, 2013, p. 24-25).

A indústria cultural produz e inventa a estética *narco* à qual o próprio indivíduo pertencente a esse mundo procurar se adaptar para se encaixar nessa forma cultural, com isso cria-se também sua identidade, pois, os produtos da chamada indústria cultural fornecem o material necessário para a construção de identidades. Ou seja, é a “pedagogia cultural” sobre a qual teoriza Kellner (2001), na qual os meios dominantes de informação e entretenimento veiculam comportamentos, sentimentos e pensamentos.

Neste sentido, Rincón (2013, p. 7-8) cita a arquiteta Adriana Cobo (2008)¹⁷ sobre a estética *narco*: ela a define como uma estética “ostentosa, exagerada, desproporcionada y cargada de símbolos que buscan dar estatus y legitimar la violencia”. Esses atributos caracterizados como mau gosto pela burguesia, como por exemplo, os que estão presentes na arquitetura e na moda, de fato existem. Porém, Rincón (2013, p. 9) cita Peyote Inc. (2003)¹⁸ e indica que, apesar de existir, essa estética é favorável para aqueles que a produzem, lucram com ela e a controlam, mas não necessariamente para os indivíduos que a usufruem, pois quando a indústria cultural cria um rótulo sob uma mesma estética “los definen como grupo unitario, cosa que están lejos de ser, les otorgan un código común de pertenencia... y al estigma de ser delincuentes se les añade la falta de gusto en el vestir”. Essa estética acaba por gerar identidade aos indivíduos pertencentes, pois os que fazem parte da *forma narco* abraçam o estilo para parecer ainda mais narcos.

Rincón (2013, p. 9) retoma Peyote Inc (2003) e conclui que aqueles aderem a essa estética e se comportam “tal y como ordena el mito, con toda su parafernalia, porque probablemente su interlocutor esté igualmente influenciado por esa alegoría”. Ou seja, o motivo dos narcos se comportarem como manda a ficção burguesa moderna é simples: pertencimento e reconhecimento (RINCÓN, 2013). Se essa é uma cultura que agrada, que cria identidades, ela gera reconhecimento. Nesse sentido, tem a ver com a noção de identidade pessoal baseada no reconhecimento mútuo, ou seja, a identidade que depende do reconhecimento de outras pessoas, além da validação desse reconhecimento pela própria pessoa reconhecida (KELLNER, 2001).

¹⁷ COBO, Adriana. ¿Es el ornamento un delito? *Esferapública*. jun. 2008. Disponível em: <<http://esferapublica.org/nfblog/la-estetica-del-narcotrafico/>> Acesso em: 4 fev. 2019.

¹⁸ PEYOTE INC. *Estética del narco*. set. 2003. Disponível em: <<http://cresa.en.eresmas.com/nc070903.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

Ainda na mesma perspectiva, Rincón (2013, p. 5) baseia-se nas ideias de Jesús Martín-Barbero (1992)¹⁹ e relembra em seu ensaio que “toda cultura tiene potencia si genera re-conocimiento”. A partir desta colocação, o autor argumenta que para o cultural, o importante é o reconhecimento, mais do que o conhecimento: “he ahí la tensión entre teorías de la (in)seguridad (conocimiento técnico) y lógicas de lo narco (experiencia cultural)”, e conclui: “las luchas contra el narco no se ganan con armas y leyes sino desde lo cultural y sus lógicas del reconocimiento”.

Dessa forma, o narcotráfico é visto como um espetáculo e gera fascínio na indústria cultural, que narra o seu mundo criando um repertório de imagens e discursos e um imaginário que é atravessado pela violência (RINCÓN, 2013). Essas e outras obras podem ser vistas como a “fascinación de la industria cultural por ese mundo mágico y rebelde del narco, esa realidad del vivir rápido, gozar a plenitud, morir pronto” (RINCÓN, 2013, p. 20).

3.1 NARCOCULTURA: A ASCENSÃO AO REINO DO CAPITAL

Imagine ter nascido em uma família pobre, em uma cidade pobre, em um país pobre, e aos 28 anos de idade ter tanto dinheiro que nem dá para contar. O que você faz? Faz seus sonhos virarem realidade.

Narcos

No território simbólico do narcotráfico surge a cultura do mundo do tráfico de drogas, a narcocultura. Esta é uma cultura na qual vale tudo para ascender socialmente. No imaginário popular de países como Colômbia, México e até mesmo Brasil, o narcotráfico não é encarado como algo negativo, ao contrário: é motivo de orgulho, pois confere os caminhos ao sucesso e o acesso à modernidade aos excluídos (BRAGANÇA, 2012; RINCÓN, 2013). Portanto, toda a América Latina se tornou um território das drogas: se o narcotráfico é o meio para que os pobres latino-americanos que sofrem com a exclusão neoliberal acessem a modernidade, e assim possam desfrutar dos prazeres do reino deste mundo, ou seja, o reino do capital, então os pecados do narcotráfico são perdoáveis. Logo, o narcotráfico é bênção, é a melhor, e única, alternativa de sucesso deixada pela sociedade aos excluídos dos prazeres do capital (RINCÓN, 2013).

¹⁹ MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia (Coord.). *Televisión y Melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo, 1992.

A América Latina se tornou um território das drogas, pois desde os anos 1980 a cultura do mundo do tráfico de drogas se faz presente como um estilo de vida na região: primeiro ela apareceu nas ruas, como uma cultura do submundo, então se fez estética, moda, arquitetura, invadiu a política e o mundo do entretenimento, virou música: assim foi se tornando um assunto também da elite e de políticos, e então, como expõe Rincón (2013, p. 1) o colombiano se tornou especialista em reconhecer e decifrar “las huellas, los símbolos, los significantes de la narcocultura”. O narcotráfico se tornou também um modo de narrar novelas, que são a principal fonte de melodrama da região, e assim nossa melhor forma de integração regional: este fenômeno irrompeu em meio à democracia e acabou se tornando justiça: todo um modo de se viver na sociedade do capital (SADLIER, 2009; RINCÓN, 2013).

Segundo Bragança (2012 p, 98) a narcocultura “envolve agentes sociais ligados à produção, à circulação e ao consumo das drogas e a maneira como essas experiências são vivenciadas como práticas culturais e sociais, no interior de um determinado contexto histórico concreto”. Habitar os valores da narcocultura pela garantia do sonho do capital, contudo, não indica que somos traficantes ou usuários de drogas, apenas que esse estilo de vida se tornou o sonho coletivo do sucesso. Um sonho que toma forma por meio do dinheiro: “el dinero se representa como parte de un sueño colectivo, quizás una sustitución del mito unificador ausente en La Violencia y que ahora, de frente al mundo mediático y del consumo, sólo puede ser galvanizado con la adquisición de capital” (SUÁREZ, 2009, p. 195). Assim, vivemos em culturas nas quais os modos de “pensar, actuar, soñar, significar y comunicar adoptan *la forma narco*” (RINCÓN, 2013, p. 2).

3.1.1 A Estética das Drogas

A narcocultura antes mesmo que ética, é estética. É na estética que esta forma cultural encontra sua melhor autenticidade: a narcocultura é conformada pela estética, pelo gosto pelo excessivo, por uma cultura de ostentação, mas também é uma ética do triunfo rápido e uma forma de pensar, nas palavras de Rincón (2013, p. 3), se trata de “una cultura del todo vale para salir de pobre”. Ainda de acordo com o autor, esta estética se trata de um pastiche latino-americano: uma fusão identitária, pois é composta por uma nostalgia rural, mas também é conformada por

modernidades, as quais seriam reproduções de Miami. Desta forma, se combinam “lo popular con lo narco con lo gringo con lo mexicano con lo colombiano con el exceso caribe”, ou seja, se trata de uma “*performance* de nuestras sobrevivencias” (RINCÓN, 2013, p. 6).

Sobre o gosto pelo excessivo, característico da estética narco, Rincón (2013, p.3) menciona Abad Faciolince (1995)²⁰, quando este se questiona se na Colômbia teria ocorrido uma “narcotização” do gosto, e o mesmo responde que não: essa estética, que é muitas vezes vista como mau gosto seria só a expressão daqueles que têm coragem – e dinheiro – de colocar em evidência esse gosto popular nacional: “los narcos si tienen el dinero y el atrevimiento moral para exponer ese gusto: siempre ostentoso, exagerado y desproporcionado: muy propio de las sociedades que nunca han tenido nada” (RINCÓN, 2013, p. 4). Além disso, os narcos fizeram desse gosto um símbolo de status social e sucesso.

Rincón (2013, p. 26) cita Coba Gutiérrez *et al.*²¹ para averiguar de onde veio a estética da narcocultura, se dos narcos ou, por exemplo, do cinema. Ao longo do texto, as autoras demonstram que a estética é uma criação da indústria cultural e da elite, citando vários símbolos, objetos de consumo, maneira de se vestir, e de ser, que compõem o estilo de vida e visão de mundo de vários personagens como: um ator de Hollywood, um jogador de futebol, um sheik árabe, um magnata, e por fim, de um narco. Todos eles possuem uma maneira de se relacionar com o dinheiro e a propriedade, e também com a cultura, os bens culturais e a indústria cultural, ou seja, habitam o mesmo universo simbólico:

A cada Capo o nuevo rico que surge del mundo de lo ilícito la industria de pone una marca y lo vende. Vende su historia, su origen, su vida de privaciones, su ascenso y su caída. Vende las aspiraciones "de llegar a ser", sus sueños, sus relaciones y sus metas y por su puesto vede su drama: la necesidad de ser reconocido en un mundo en el que además del dinero es necesario poseer una visión de mundo, un habitus, un sistema de valores (COBA GUTIÉRREZ *et al.*, s/d, s/p).

Essas expressões estéticas então, não surgiram necessariamente com o narcotráfico. Rincón (2013) conclui então que essa estética que faz parte do

²⁰ ABAD FACIOLINCE, Héctor. Estética y narcotráfico. *Revista Número*, 7, 1995.

²¹ COBA GUTIÉRREZ, Patricia; FAJARDO-VALBUENA, Martha; GALEANO SÁNCHEZ, Bibian Rocío. *Entre gusto oficial y el gusto popular: La otra guerra colombiana. Narcotráfico, exclusión e industria cultural*. Disponível em: < <https://www.youscribe.com/BookReader/Index/2537828/?documentId=2615807>>. Acesso em: 13 jul. 2019.

capitalismo express abusa da ostentação e do exagero, pois seu valor e sentido se encontra no provisório.

Ainda segundo Rincón (2013), o narcotráfico expressa uma maneira própria de ser moderno e de se viver o capitalismo: a fim de se entrar na modernidade, se misturam os prazeres do presente, que são baseados no capital, com as moralidades do passado, repousadas no apego rural. Tradicionalmente ligada ao dono da terra: esse é um dos gostos desta cultura que deixou de celebrar o industrial, e se volta para o apego rural, o que Rincón (2013, p. 4) classifica de gosto pelo “montañero rico colombiano” ou o “antioqueño”. Porém, outro gosto que é marca desta cultura é o do “nuevo rico norteamericano”: a Europa deixa de ser interessante e passa-se a ter como ideal a modernidade norte americana (RINCÓN, 2013, p. 4).

A narcocultura é uma cultura de ostentação, assim ela tem um gosto que privilegia como expressão “a los carros, las fincas, el cemento, los caballos, los edificios estridentes, la música ruidosa, la moda exótica y la tecnología ostentosa”, como expõe Rincón (2013, p. 3), nas palavras de Abad Faciolince (1995). Dentro da narcocultura, o sucesso é medido por meio de terras, armas, carros, bebidas e mulheres. O sonho daqueles que antes eram excluídos da modernidade e obtiveram por meio do narco a oportunidade de ascender socialmente é este: expressar sua modernidade no consumo.

Assim, eles esbanjam dinheiro para demonstrar sucesso, ostentam a posse de terras como a maior de suas propriedades, pois é um demonstrativo de poder, o qual eles viabilizam por meio das armas. E por meio desta forma narco de viver, obtêm aquilo que não possuem: as “*mujeres-pecado*”. As armas são basais na narcocultura, pois é preciso “*tener armas para tener la razón para imponer la ley personal y para ignorar la regulación colectiva*” (RINCÓN, 2013, p. 3), e juntamente com a tradição de lealdade ao dono da terra que é respeitada dentro desta cultura, o narco assegura seu poder dando ordens: “*el narco tiene dinero y poder para tener tierras, mujeres y ser obedecido*” (RINCÓN, 2013, p. 4). Dessa forma, podemos sintetizar com o seguinte excerto:

Lo narco es tener billete, un arma, una hembra de silicona o un macho poderoso, no respetar normas, *parlachiar* (hablar en dialecto local), exhibir un exceso emocional y ostentar todo lo que se tiene. La *narco.cultura* se produce/expresa en tierras, armas, autos, mujeres y trago como símbolos de éxito popular y entretenimiento; viviendas y vestuarios como realización

de los sueños; las músicas de celebración de la marginalidad y de los heroísmos precarios de la *paralegalidad*; religiosidad como ámbito mágico del destino; telenovelas como discurso público de contestación; cine y literatura que seducidos por la riqueza estética y ética de esta forma cultural, llegan a celebrarla como prácticas de lo popular (RINCÓN, 2013, p. 6).

Logo, não é à toa que os narcotraficantes colombianos encontram na compra de *haciendas* de café e no investimento em carros de luxos, em *fincas*, obras de arte, e concursos de *miss*, uma boa maneira de lavar o dinheiro sujo (RINCÓN, 2013; TRAUMANN, 2018). Surgem dentro da narcocultura quatro versões estéticas derivadas das divisões sociais de trabalho surgidas também nesta forma cultural, que são: 1) a *sicaresca*, dos jovens sicários que vivem no momento, dispostos a matar e morrer para alcançar sucesso; 2) o silicone, que ajusta as mulheres-troféu ou *reinas de belleza* para que sejam dignas do gosto do *patrón*. Essas mulheres servem para exibir o poder de seus “donos”; 3) a estética dos *capos*, se trata da expressão de *patrones* com lenda própria. *Patrón* é aquele que dá as ordens e aplica justiça e êxitos; 4) e, por fim, a estética das *madres-virgen*: as mães santificadas que dignificam e justificam a todos os anteriores: “dignifican y perdonan en nombre de dios en la tierra” (RINCÓN, 2013, p. 4).

De acordo com Rincón (2013) a estética do narco é marcada pelo poder de abundância próprio daqueles que nunca tiveram nada: é uma estética da ostentação e do exagero. É também uma afirmação pública que profere: “do que adianta ser rico se não for para exibir e ostentar?”. Trata-se de uma estética popular que se expressa no exibicionismo do dinheiro, na arquitetura, nos carros, na moda. O pesquisador (2013, p. 7) cita Alonso Salázar²² (1990), autor de *No Nacimos pa’semilla*, livro que deu origem aos estudos da narcocultura colombiana, e menciona que se trata de uma “estética *collage*”, pois:

Los narcos construyen su propio parque temático de la opulencia y la ostentación burguesa: juntan todo lo que da estatus de clase (arte, objetos de culturas extrañas, tecnologías de punta, licores de alta tradición y precio...) con los modos propios de su clase (la madre, los amigos, las mujeres, la tierra y el amor a la madre). Todo para comunicar lo bien que le está yendo en la vida, para contar su éxito (RINCÓN, 2013, p. 7).

²² SALAZAR, Alonso. *No Nacimos pa’semilla*. Bogotá: Cinep, 1990.

O narco tenta contar a si mesmo nas cópias de moda e arquitetura, são autênticos enquanto cópias: estendem os limites e criam seu próprio estilo. Rincón (2013) cita Cobo (2008) que explica que a arquitetura narco, caracterizada por cópias pastiche do grego com Miami, deve ser vista como pertencente ao gosto popular, um novo tipo de vínculo simbólico, ou coesão social. Trata-se de um modo de encontro para os setores populares que buscam legitimação via o dinheiro e o ornamento. Porém, a ostentação deu lugar à camuflagem, e passaram a copiar as casas modernas de jovens executivos, que já são cópias de revistas norte-americanas e europeias, por isso já não se sabe quem copia a quem. O juízo de valor nega a arquitetura narco sua originalidade, pois é imitação e também porque foge do gosto burguês.

Em tal perspectiva, a cultura do narcotráfico representa uma simultaneidade de temporalidades, experiências e culturas: “Sin perder lo arcaico se ingresa a la modernidad para significar posmoderno: todos los tiempos, todos los flujos, todas las felicidades del capital pero en moral de pasado y placeres de presente: ¡del futuro es mejor no esperar nada!” (RINCÓN, 2013, p. 6). Não há esperanças de um futuro, pois no narco se morre cedo, porém se vive intensamente o momento. Sobre as multitemporalidades na narcocultura, Rincón (2013) expõe que:

Esta *forma-narco-mundo* es un producto de la *modernidad* capitalista: capital, máquinas y consumo; el cumplimiento popular del sueño del mercado liberal: *consumirás y serás libre*. Pero es a su vez *premodernidad*: moral de compadrazgo, la ley de la lealtad al dueño de la tierra y lo religioso como inspiración ética: contracultura desde las lógicas de la identidad local que lucha contra el imperio del capital. Pero un asunto *postmoderno*: vivir el momento, consumir al máximo como modo de participar de la sociedad bienestar, gozar el presente sin reparar en nada: el mal está en otra parte llamada norte, los ricos, los políticos (RINCÓN, 2013, p. 5-6).

Nessa perspectiva, Bragança (2012, p. 97) indica que “a permanência residual de uma narcocultura, que escapa à lógica moderna” relaciona-se ao conceito de “modernidade periférica” de Beatriz Sarlo (2010)²³, pois auxilia a “identificar as ressonâncias desse narcoimaginário como uma espécie de ‘escombros da modernidade’”. Sarlo (2010) discute o processo de modernização da cidade de Buenos Aires entre os anos de 1920 e de 1930. Dessas reflexões, Bragança empresta as considerações da autora, e menciona que:

²³ SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Ao analisar a maneira pela qual Buenos Aires recebeu os influxos da modernidade a partir da terceira década do século passado, Sarlo nos ajuda a refletir sobre o que seria uma espécie de “cosmopolitismo a partir de baixo”, no qual as práticas sociais das elites são combinadas e contaminadas pela incorporação da experiência cultural e política das camadas populares. Essa hibridação promove uma “margem” que, através de um vazio residual, faz distanciar as significações da modernidade periférica argentina, e latino-americana por extensão, das significações da modernidade europeia. Esse processo resulta numa tensão entre o padrão cultural europeu e as práticas sociais que nasciam num contexto nativo, promovendo o descompasso, em uma dimensão histórica e temporal, dessa tentativa de atualização da modernidade na América Latina (BRAGANÇA, 2012, p. 97).

Como exposto anteriormente, no narco se morre cedo, porém se aproveita o presente: viver rápido com todas as felicidades que o dinheiro pode comprar, este é o objetivo. Por esta razão, a moral do narcotráfico “es la que pega con la sobrevivencia” (RINCÓN, 2013, p. 2), ou seja, nesta forma cultural tudo é válido para sobreviver, para ganhar dinheiro e obter poder. Suárez (2009, p. 195) expõe que o dinheiro é um interesse comum de regiões e gerações, porém o desafio não é apenas acumular capital, mas “lograr hacerse rico lo más joven posible”. Assim, a narcocultura é a ética do triunfo rápido: esse modo de pensar admite tudo para ter poder e sair da pobreza, e não vê justificativa no esforço, na legalidade, na democracia, nem nos direitos humanos, por isso segue o caminho do desrespeito às leis, regras, instituições, valores, corpos, éticas e vidas (RINCÓN, 2013).

De acordo com Traumann (2018), devido à violência histórica da Colômbia e à exclusão política, criou-se no colombiano médio uma aversão ao governo. Na falta de um Estado confiável, a população se apegou à família e à Igreja, duas instituições que são consideradas alicerce da sociedade colombiana: Rincón (2013, p. 4) lembra que a América Latina “se hizo en formato familia vía las madres, religión vía las culpas y propiedad vía las tierras”. Dessa forma, a sociedade latino-americana é composta por uma trinca tradicional que é formada por família, propriedade e religião. Assim, uma das justificativas para se entrar para o mundo do tráfico é dar uma vida boa às mães, já que estas personificam a família. É importante lembrar também que a propriedade de terras é tradicionalmente sinônimo de poder e riqueza (RINCÓN, 2013; TRAUMANN, 2018). Pode-se dizer que essa trinca tradicional é estendível também como o tripé fundamental das sociedades de toda América Latina.

A cultura do tráfico faz uso desse alicerce de tradição que tem em sua forma de pensar ideias como: família como a única fonte verdadeira de proteção; a religião católica como uma autorização simbólica de pecados, onde basta pecar e pedir perdão para ser absolvido; e a propriedade, sobretudo de terras, como único demonstrativo de riqueza real. Esse alicerce funcionará como uma “máquina cultural que legitima discursos, morales y prácticas populares” (RINCÓN, 2013, p. 5). Dessa forma, ao fazer uso desta tríade, a narcocultura valida a forma popular de viver na sociedade moderna de consumo: a forma cultural do narcotráfico exalta então a cultura popular por meio do sustento dos meios regionais e tradicionais de sobrevivência, e tem a lealdade como seu valor máximo. O narcotráfico é motivo de orgulho, pois sua lógica simbólica e ritual reconhece culturalmente as mães, a religião, a propriedade e, acima de tudo, reconhece seu maior mandamento: “pecado es no tener dinero” (RINCÓN, 2013, p. 5).

3.1.2 Narcocultura e Religião

*Si ojos tienen que no me vea,
se manos tienen que no me agarre,
si pies tienen que no me alcancen,
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.*

Jorge Franco em *Rosario Tijeras*

A inversão da moral religiosa também é um traço característico da narcocultura. Rincón (2013, p. 3) cita o escritor e jornalista Gustavo Álvarez Gardeazábal (1995)²⁴, e ressalta sua afirmação de que o narcotráfico é uma revolução cultural que legitimou a troca de valores, ou seja, o “cambio de la moral del pecado por la moral del dinero”. Rincón então remata: “no hay pecado, hay dinero. Y toda América latina comulgó en el capital.narco”. A narcocultura seria, pois, produto do capitalismo. Rincón (2013, p. 195) menciona Bourdieu, e relembra que se

²⁴ ÁLVAREZ GARDEAZABAL, Gustavo. La cultura del narcotráfico. *Número*, n. 7, Separata xvi, 1995.

trata de um capitalismo não apenas de ordem econômica, mas também cultural, social e simbólico.

Rincón (2013, p. 14) assevera que sem religião e em quem confiar, não há narcocultura: a religião é muito útil na cultura do tráfico, pois protege, culpa e perdoa: “es mejor pedir perdón que pedir permiso”. Logo, os narcos têm a Virgem Maria como sua protetora, pois assim como uma mãe, ela ama, protege e perdoa. A grande justificativa é que não se entra para o mundo do narcotráfico porque se quer, mas porque deus não deixou nenhuma outra opção, e assim seguem rezando para a Virgem para que os proteja durante seus trabalhos. E o bom motivo por trás do crime é deixar algo para contribuir para o futuro de suas famílias. Afinal, “o pecado é não ter dinheiro” e a redenção do tráfico é ascender ao paraíso das oportunidades do capital. Em alguns casos a lenda é tão grande que narcotraficantes se tornam santos:

Y para la epopeya narco un nuevo el santoral, unos que se hicieron santos de tanta maldad: oda a quien más resistió y más quebró la ley. Cuenta la leyenda que en la casa de la mamá de Pablo Escobar hay un cuadro de él como un santo que extiende sus manos y de cada dedo le sale una obra que hizo en vida por los pobres: su reinención en formato religioso: iluminado y con obras. En México ya son más explícitos y se entienden directamente con San Jesús Malverde, el ladrón bueno que se enriquecía muchísimo con la droga pero para ayudar a su comunidad y luchar contra los malos, las autoridades y los gringos. Esta es la gran narrativa de todo narco: todo por triunfar y defender a los suyos: lo narco al fin es pura religión (RINCÓN, 2013, p. 14).

Há uma mudança, portanto, para a moral do dinheiro, e o dinheiro não tem moral. Dessa forma, a religião da narcocultura se torna o capital, pois este é o veículo para a realização popular do sonho do mercado liberal. Nossas sociedades foram construídas sobre os pecados, deste modo, no fim, é mais fácil pedir perdão. A religião, ao lado da família, tomou o lugar da democracia e das instituições como fundamentos de uma sociedade (RINCÓN, 2013). Em virtude da valorização da família e da religião, a cultura do tráfico é uma contracultura diante da modernidade. A narcocultura se trata então de uma “producción de fusión de temporalidades, experiencias, sentidos”, como expõe Rincón (2013, p. 5).

Ainda de acordo com Rincón (2013) os simbolismos do narcotráfico estão perceptivelmente presentes na sociedade latino-americana e representam um estilo de vida baseado na paralegalidade. Assim como a ascensão da Colômbia como paraíso das drogas ilícitas se deu devido às tendências proibicionistas e repressivas

com relação às drogas por parte do governo dos EUA, o imaginário do narcotráfico também se configurou a partir da relação com dessas tendências com a mídia. Acerca disso e também sobre a paralegalidade, Bragança (2012) expõe que:

Percebemos o imaginário de uma narcocultura que vai de encontro a uma secular tendência proibicionista e repressiva com relação à produção, à comercialização e à utilização das drogas narcóticas. As mídias se apresentam como um campo de disputa no qual os vários agentes sociais envolvidos nesse processo negociam suas imagens a partir de políticas de representação que se erguem para além da dicotomia legalidade/ilegalidade, dando contornos a uma fronteira que coloca em xeque um Estado-polícia forjado por paradigmas modernos (BRAGANÇA, 2012, p. 96).

A fronteira conformada pelo imaginário midiático, chamado de narcocidades e narcopaisagens por Bragança (2012, p. 95-96), é terreno para a produção de narconarrativas que tem como tema a violência, a pobreza, o subdesenvolvimento e a migração: “Essas discussões ganham relevância material e simbólica no circuito midiático, em que tais fronteiras se organizam em torno das políticas de representação que são próprias às várias dimensões da indústria cultural”.

Sobre a paralegalidade, Rincón (2013, p. 28) explica que o tráfico é o modo de inserção do povo na vida social: por este meio os excluídos encontraram uma forma alternativa de se obter capital, dignificação e participação. O autor acrescenta ainda que “la gente no es ilegal, es la otra manera legítima de participar: la única que la sociedad ha dejado para los excluidos”. Em tal contexto, Bragança (2012, p. 96) menciona as ideias da antropóloga mexicana Rossana Reguillo (2009)²⁵ que afirma o seguinte sobre a paralegalidade:

No era posible entender lo que está pasando con el narcotráfico desde la dicotomía moderna: legalidad/ilegalidad, sino que había que abrir el espacio a un tercer campo analítico, la “paralegalidad”, entendida como aquella zona gris que abre las violencias y donde el narco despliega todo su poder, que nos es solamente un poder de verdad, no es solamente un poder de muerte, sino que es fundamentalmente un poder fundacional-cultural, es decir, capaz de generar sus propios códigos, sus propias reglas y su propio orden paralelo (REGUILLO, 2009 apud BRAGANÇA, 2012, p. 96).

A narcocultura, como alternativa de acesso para os pobres latino-americanos à modernidade por meio da violência, dos desvios e dos ilícitos, se

²⁵ REGUILLO, Rossana. El lenguaje de los narcos. In: Seminario Narcotráfico y Violencia en Ciudades de América Latina: retos para un nuevo periodismo, 2009, *Anais eletrônicos...* México: FNPI, 2009.

tornou uma cultura que encontrou a possibilidade de existir no mundo por meio do dinheiro obtido no paralegal. É importante, porque além de representar a inserção na modernidade, se trata também, de acordo com Rincón (2013), de uma cultura de superação, de aspiração, motivacional e de reparação social, pois demonstra a indisposição a se continuar sujeito à exclusão do mercado e do capital: é a forma paralegal de ascensão social que o povo encontrou como alternativa às formas legais, porém injustas e excludentes:

El narco representa una revuelta de lo popular: más que ver la *narco.cultura* como mal gusto por popular y copietas, debemos analizarla como una exhibición del quienes somos, un relato irónico del nosotros mismos, una búsqueda popular por la aceptación pública a través de la copia y el exceso. Somos auténticos cuando somos copia: los burgueses copian a Europa mientras folclorizan la identidad, los clase media copian a Estados Unidos mientras preservan sus gustos de significación, los de abajo hacen de lo popular lo más auténtico en la copia de lo que quieren ser (RINCÓN, 2013, p. 28).

A forma narco “significa la entrada en escena pública del pueblo: la entrada del pueblo al mercado, la invención de un nuevo popular mundializado: otra verdad, otra historia, otro gusto: otra experiencia de mundo”, como frisa Rincón (2013, p. 28). Em outras palavras, pode tratar-se de uma outra realidade onde os fatos insólitos e estranhos são experimentados com normalidade: uma vontade excessiva e do vale tudo para escapar da pobreza, pois, repetindo, o pecado é não ter dinheiro. São formas de pensar e agir direcionados para a vitória rápida, na qual tudo vale se for para benefício próprio, o que produz acontecimentos extraordinários que fazem com que a realidade do cartel de Medellín seja considerada mais estranha que a ficção.

3.1.3 Narcocultura como Manifestação da Modernidade Periférica

Bragança (2012, p. 103) chama atenção para pensar a narcocultura como “manifestação da modernidade periférica que guarda de forma residual os embates que se apresentam como práticas sociais no universo midiático”. O autor indica que no México, por exemplo, há várias manifestações culturais que refletem um narcoimaginário, a partir dos escombros da modernidade, e também organizado em torno de uma narcocultura sustentada por uma estrutura de sentimento, hipótese cultural concebida por Raymond Williams:

Essa estrutura de sentimento está ligada à especificidade da experiência histórica coletiva e de seus desdobramentos materiais nos indivíduos e nos grupos sociais. Tais estruturas são geradas a partir de imaginários que se projetam como práticas culturais e sociais de vivências de determinados grupos que, por sua vez, se manifestam como resistência e oposição às práticas e às ideologias hegemônicas de uma determinada ordem social (BRAGANÇA, 2012, p. 98).

Bragança (2012) lembra que a partir de 1980 houve a proposição do Estado de conferir ao narcotráfico uma intenção política, e logo se tornou uma questão de segurança nacional. Dessa forma, “o Estado militarizado precisava combater o narcotráfico e suas organizações como um inimigo político”, além disso, intensificou-se a “criminalização das manifestações culturais que insistiam em afirmar a permanência de um narcoimaginário” (BRAGANÇA, 2012, p. 103).

Dois dos casos do México que desafia a ordem policial do Estado são o *narcocine* e os *narcocorridos*. De acordo com Bragança (2012, 104), o *narcocine* é caracterizado por ser “produção B, de custo baixíssimo e circulação fronteiriça, desenvolve-se uma produção centrada numa temática relacionada à droga, à violência e à fronteira”. Segundo o autor, graças a este cinema é que se introduziu “todo um repertório de imagens e uma série de elementos iconográficos em torno do espaço da fronteira, garantindo a continuidade de um poderoso imaginário atravessado pela violência”. De acordo com Rincón (2013), na Colômbia e o resto da América Latina ainda se trata apenas da fascinação pela forma narco. Porém o México saiu em frente e seu cinema narra em primeira pessoa, na voz dos *jefes*:

Todas narrativas de justificación (¡qué narrativa no lo es!): se llega al narco por necesidad porque la ley es perversa y hay que luchar con lo que se tiene contra los pobres que se llaman policía, clase rica y gobierno; las mujeres son parte del éxito; y hay nuevos modos de héroe popular. Y lo mejor cercanía con las audiencias: se narra desde su modos de significar y vivenciar la vida: una mutación moral que va del contrabando al jefe del cartel y de ahí a las hazañas del negocio (RINCÓN, 2013, p. 18).

O *narcocine*, de acordo com Bragança (2012), é acompanhado por um repertório musical específico: se trata dos *narcocorridos*. Segundo Rincón (2013) são músicas que cantam sobre “Injusticias que llevan al narco, venganzas que solo se pueden cumplir siendo narco, buena vida y poder que solo se gana con el narco” e também se trata de uma “Filosofía que celebra un destino trágico por ser hijos de la injusticia social y la pobreza, la corrupción política y el desprecio de los ricos, la

falta de padres y el querer a las mujeres, el orgullo patrio y la culpa de los Estados Unidos”.

Bragança (2012, p. 106) expõe que as letras dos *narcocorridos* expressam um “narcoimaginário que identifica na representação do narcotraficante alguém que criou seu espaço fora do domínio do discurso dominante”. Por fim, Rincón (2013) explica porquê eram denominados *narcocorridos prohibidos*:

Son corridos prohibidos porque celebran y magnifican las actividades ilegales y las forma de vida de los narcotraficantes. Estos corridos, en nombre del amor, la venganza de clase y con acentos/dialectos locales construyen esa otra historia: crónica de ese territorio simbólico que construye el narcotráfico, que junta a todo Latinoamérica y ser revela contra la exclusión neo-liberal (RINCÓN, 2013, p. 12).

De acordo com Rincón (2013), como o narco é ostentação, poder e dinheiro, um de seus símbolos de sucesso e entretenimento se tornou a mulher com silicone. Por outro lado, no caso da mulher que embarca no mundo do narcotráfico para ascender socialmente, o sucesso é ter um homem poderoso que a proverá. Com todos esses expedientes culturais, o narcotráfico se transformou também em uma maneira de narrar. Fenômeno na Colômbia e também em toda a América Latina: se fez formato novela, pois uma verdade popular precisa ser massificada para gerar identificação e reconhecimento.

3.1.3.1 As narconovelas

Junto com os grandes textos do realismo mágico, a telenovela é outro produto cultural que a América Latina conseguiu exportar para a Europa e os Estados Unidos.

Jesús Martín-Barbero

Por meio dessas narrativas, em especial as narconovelas, se organizam os valores da forma do narcotráfico em direção a uma integração regional. Assim como as músicas populares, as narconovelas como *Pablo Escobar: El Patrón del Mal* (2012) e *Sin tetas no hay paraíso* (2006) contam o outro lado da história, com outros heróis: contestam as verdades oficiais com os modos de narrar populares. Instituem-se então narrativas populares que justificam a entrada no narco: uma celebração dos métodos paralegais de luta pela ascensão social e vitória rápida por meio do dinheiro (RINCÓN, 2013).

De acordo com Rincón (2013, p. 21) as narconovelas geram o reconhecimento de que “somos la cultura del narcotráfico en estéticas, valores y referentes”. Neste sentido, o autor deixa como o exemplo o caso colombiano. Esta nação, segundo Rincón (2013), assumiu o narco para fugir da pobreza, dessa forma vale tudo: silicone, arma, traficar cocaína, ser guerrilheiro, paramilitar ou até mesmo político corrupto, já que tudo assume a forma narco, como expressão do vale tudo pelo benefício próprio.

Sobre o reconhecimento que as narconovelas geram, *El Patrón del Mal*, por exemplo, não desmistifica Pablo Escobar, ao contrário, o reivindica como herói nacional. Porém Rincón (2013) aponta que, longe de ser uma apologia ao crime, é o reflexo do modo de pensar da narcocultura, que vê mais dignidade nos narcotraficantes do que em um político, pois a este último não se justifica seus atos. Já *Sin tetas no hay paraíso* (2006), baseada no livro de mesmo nome do autor Gustavo Bolívar, é a narrativa de celebração das mulheres-trófeu: com a novela criou-se toda uma crença de que para ascender socialmente as mulheres devem implantar silicone nos seios para agradar os narcotraficantes. Outra justificação de uma maneira alternativa para escapar da pobreza: o que importa é ter dinheiro e aproveitar o momento (RINCÓN, 2013).

As narconovelas geram reconhecimento porque narram e celebram o mundo narco sem contestar ou julgar seu valor ético e moral. Trata-se, de acordo com o autor, de um neorealismo melodramático formato comédia que traduz como é viver no território do narcotráfico, um realismo-ficção que informa mais que as notícias, a ficção do país que as pessoas entendem, a outra história que não passa nos jornais (RINCÓN, 2013). Outro exemplo é *El Cartel* (Caracol TV, 2008), uma série baseada no livro escrito pelo ex-narcotraficante Andrés López López: *El Cartel de Los Sapos* (2008). López começou a trabalhar em um laboratório de cocaína um dia qualquer depois do colégio, era 1986, e nesta época não existia o termo narcotraficante, ao invés disso, eram chamados de *mágicos*, pois eram capazes de fazer surgir dinheiro em um piscar de olhos.

A moral de *El Cartel* é esta: a vida no narco é curta, mas se vive aproveitando suas vantagens: mulheres, carros, armas e álcool. De acordo com Rincón (2013, p. 22) se trata de uma série educativa em narcocultura, pois relata o outro lado da história colombiana, o lado que a reconhece como uma nação filha do narcotráfico, e por isso: “los narcos tienen una versión legítima de nuestra nación: la

otra versión de la historia. A esta otra versión del nosotros mismos, la versión narco, le creemos más”. Se, para Rincón (2013, p. 27), a estética do tráfico, é marcada pela “ostentación, el derroche y la exageración” estes também são traços típicos do “lo contemporáneo, lo moderno, el capital, el mercado”. O que muda, então, é o juízo de valor sobre quem está narrando este mundo. Ou seja, bom e mau gosto é questão de ponto de vista sobre quem comunica: o tráfico ou um autor.

De gustos en tensión, de eso es que habla la *narco.cultura* al tensionar los sentidos probables de ser moderno y capitalista: juegan a todas las experiencias de temporalidad y sentido: a ser como antes, a ser como el futuro, a tener presente: sobreviven como pueden: gozan en sus gustos e invaden los gustos burgueses: viven para pasarla bien a pesar de que dicen que hacen el mal (RINCÓN, 2013, p. 24).

Na narcocultura, além das múltiplas temporalidades, estão presentes também as moralidades em concomitância. Sobre elas, Rincón (2013) apresenta uma breve exposição na qual sustenta a ideia de que quando se trata de ascender socialmente e sair da pobreza, o que vale é a lei do narco:

[...] toda ley se puede comprar, todo es válido para ascender socialmente, la felicidad es ahora, el éxito hay que mostrarlo vía el consumo, la ley es buena si me sirve, el consumo es el motivador de poder, la religión es buena en cuanto protege, la moral es justificatoria porque *no tenemos otra opción* para estar en este mundo (RINCÓN, 2013, p. 2).

“Lo narco pega muy bien en lo latinoamericano”, escreve Rincón (2013, p. 6), pois “es simultaneidad de temporalidades, moralidades, racionalidades, culturas y una sola verdad: esto es lo que hay y es lo único que tenemos para salir adelante”. Por este motivo, o narcotráfico se tornou a melhor forma de integração regional latino-americana:

Así, llegamos al siglo XXI y nos encontramos integrados como latinoamericanos vía el narco: sus músicas recorren toda la región, su estilo de vida es el sueño colectivo del éxito, su moral es la que pega con la sobrevivencia, sus códigos son contados en literatura, cine y telenovelas, su modo de ascender es la ley. Y en ninguna encuesta nacional aparece como problema, y es porque esta cultura gusta en cuanto nos cuenta como somos: sociedades de sobrevivencia, sociedades de la exclusión donde solo se puede avistar el sueño de la modernidad vía lo paralegal (ya que no es ilegal, es el otro sistema de ascenso social): el narco permite pequeñas felicidades capitalistas; imagina progreso, libertad, igualdad; promete el confort del tiempo libre, las mujeres, el entretenimiento y la figuración social... (RINCÓN, 2013, p. 2).

A narcocultura é, portanto, uma maneira de pensar e agir que se tornou a ética-estética da América Latina: e agrada, pois descreve o que somos e como somos enquanto latino-americanos. Além disso, esta forma cultural diz muito sobre a condição latino-americana e o fato de haver poucas opções para os pobres nesse mundo, impelindo-os ao engajamento no narco. Mais uma vez, essa escolha não é vista como problema, mas sim como um orgulho.

3.1.4 Narcocultura e Linguagem

A narcocultura é feita também da linguagem que surgiu nos territórios de exclusão. O *parlache* nasceu com os sicários nas *comunas* e se instalou na fala popular jovens com os jovens colombianos (RINCÓN, 2013). De acordo com Suárez (2009), essa linguagem também expressa a simultaneidade de moralidades. Podemos perceber a ocorrência de uma dupla moral quando incide a apropriação dessa linguagem:

Esa incorporación de términos del “parlache” dentro del habla cotidiana del colombiano señala cómo los valores del narcotráfico, fundamentados en otra visión de la muerte, la amistad, la familia y el código de trabajo, se fueron haciendo normales. Además, pone de manifiesto la convivencia del individuo con los valores de la legalidad y la ilegalidad, seña indeleble de una perenne doble moral (SUÁREZ, 2009, p. 192).

O *parlache*, segundo Rincón (2013) é caracterizado por expressões para nomear o dinheiro, as armas, as drogas, a sexualidade, o tédio e principalmente, cunhar significados sobre a morte. Essa “produção cultural da diferença” exerce um fascínio enorme sobre escritores e diretores de cinema por conta da sua estética que gira em torno da morte e valores do capital. Para Juana Suárez (2009, p. 219), o emprego do *parlache* pela indústria cultural acontece de forma negativa já que é essa linguagem violenta é apropriada apenas para “facilitar un *performance* de la marginalidad”, essa mesma marginalidade e violência que é sempre combatida e criminalizada, se tratando então de uma “dupla moral”.

Rincón (2013) relembra que, no caso colombiano, os sicários viraram símbolo de adoração, e a literatura que trata do tema passou a ser denominada *sicaresca*. De acordo com o autor (2013, p. 15), o sicário “es el joven que vive de matar por encargo, quien vive poco pero a gran velocidad y con mucha adrenalina, quien mata y se juega la vida para dejar con algo a la cucha (la mamá)”. Dois

exemplos do fascínio por sicários são romances colombianos que posteriormente foram adaptados para o audiovisual: *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco que ganhou adaptações para a televisão e cinema, e *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, que foi adaptado para o cinema. *La Virgen* ainda explora a fundo a questão da linguagem do narco.

La Virgen de los sicarios retrata a Colômbia do início dos anos 1990, época auge da guerra entre e contra os cartéis, que tinha como figura central o chefe do cartel de Medellín, Pablo Escobar. Estão presentes na narrativa os personagens próprios desse contexto: os sicários. Após 30 anos de ausência, o narrador, um gramático aposentado retorna a sua cidade natal, Medellín, e se depara com uma cidade violenta, tomada pelo narcotráfico. Neste contexto, os jovens sicários, devotos da Virgem María Auxiliadora, pedem benção a Virgem antes de cometerem assassinatos. Apaixonado por um desses jovens, o narrador vai redescobrimo a realidade de Medellín enquanto passeia e visita igrejas e, eventualmente, testemunha os assassinatos cometidos por seu amante e guia. Na obra, estão presentes as questões da inversão da moral religiosa, a banalização da morte e da vida e a ambiguidade moral. O sicário Alexis, assim como os outros sicários devotos da Virgem, usa sempre três escapulários:

[...] e ficou nu com os três escapulários, que são os que os sicários usam: um no pescoço, outro no antebraço, outro no tornozelo, e são: para que lhes dêem o negócio, para que sua pontaria não falhe e para que os paguem. Isso, segundo os sociólogos, que andam pesquisando. Eu não pergunto (VALLEJO, 2006, p. 16).

Como mencionado anteriormente, a Virgem Maria é a protetora dos narcotraficantes, e podemos dizer que é vista também como uma figura materna entre família e religião, pois, como já foi dito, assim como a mãe, ela ama, protege e perdoa. Rincón (2013, p. 13) cita Guadi Calvo²⁶ e explica que os sicários levam no corpo “escapulários en los lugares sensibles [...]: el corazón que siente, el brazo que dispara, el pie que corre y se apoya en la moto”, mas que também fazem uso de “outras magias”, para fortalecer o corpo e alma: rezar “a la virgen para que el trabajo (el envío de droga o el matar a alguien) salga bien” e o fazem justificando sua ação: dar um bom futuro às mães.

²⁶ CALVO, Guadi. La Sicaresca como una de las bellas artes. *Carátula*, revista cultural centroamericana. n. 17, Nicaragua, abr./mai. 2007.

Em seu livro *Aquí América Latina*, Josefina Ludmer (2010, p. 135) aponta que a cidade de Medellín, e aqui se aplica no caso da obra de Vallejo, se trata da “ficción de un territorio que se puede desterritorializar, abandonar y destruir”. Ou seja, a literatura não é mais um espaço de identificação nacional, mas uma forma de territorialização na qual se estabelecem subjetividades, identidades e também, outras políticas. Entre essas “outras políticas” estão agora, por exemplo, a da linguagem. Encontramos, no romance de Vallejo, tal política de construção identitária que possui uma estética que gira em torno da morte e valores do capital:

Não fala espanhol, fala gíria ou seu jargão. No jargão das comunas, ou gíria comunheira, que é formado essencialmente por um velho fundo da língua local de Antioquia, que foi a que falei enquanto vivi (como Cristo, o aramaico), mais uma ou outra sobrevivência do *malevo* antigo do bairro de Guayaquil, já demolido, que falavam seus açougueiros, já mortos; e enfim, por uma série de vocábulos e construções novas, feias, para designar certos conceitos velhos: matar, morrer, o morto, o revólver, a polícia... (VALLEJO, 2006, p. 22).

Como vimos, o fascínio que a narcocultura proporciona à sociedade faz com que suas narrativas sejam produzidas pelos letrados alheios ao mundo do narcotráfico. Dessa forma, *La Virgen de los sicarios* acaba por se combinar com um olhar etnográfico: ao longo da narrativa são comuns as interrupções do narrador para explicar aos leitores, também supostamente alheios ao mundo das *comunas*, do que se tratam as gírias e outros termos utilizados pelos jovens sicários, como no trecho a seguir:

“Seja o que for. O que eu queria mesmo era matar esse babaca.” “Eu o mato para você”, disse Alexis com a aquela sua complacência sempre atenta a meus menores caprichos. “Deixa que da próxima vez puxo o ferro.” O ferro é o revólver. No início, achei que era uma faca, mas não, é um revólver. **Ah, e transcrevi mal as amadas palavras do meu menino. Ele não disse: “Eu o mato para você, disse: “Eu apago ele para você”. Eles não conjugam o verbo *matar*: empregam seus sinônimos** (VALLEJO, 2006, p. 24, grifo da autora).

O narrador se converte em uma espécie de tradutor do submundo do narcotráfico à chamada cultura letrada. Não é à toa que o narrador é um gramático e literato. Tanto é assim, que ao longo da narrativa recorre tanto à reflexão linguística quanto à literária para suas críticas sociais. Assim, a narcocultura também “habita el lenguaje y se hace lenguaje”, como sublinha Rincón (2013, p. 14). O pesquisador (2013, p. 14) cita Alonso Salázar (1990) que enfatiza que o parlache é “Un leguaje

trastocado”. O autor (2013, p. 15) expõe que Salázar defende a ideia de que se trata “un lenguaje al mismo tiempo lúdico y profano, brotado desde los territorios de la exclusión”. Sobre as *comunias*, o território de exclusão do qual provém os sicários, Bragança (2015) expõe que:

Organicamente vinculados a este espaço de segregação, os *sicarios* exercem seu ofício de morte no qual associam os bens de consumo (as roupas de marca, a hierarquia letal das armas na qual a submetralhadora Mini Uzi é objeto de fetiche, o apreço pelas motos envenenadas) a rituais religiosos ressignificados pela ética do narcotráfico. Dessa forma, acabam por impor um estilo de vida e uma estética ligada à ostentação e a um empoderamento pelo mercado de consumo, aliado a padrões presentes na cultura popular e na indústria cultural (BRAGANÇA, 2015, p. 182).

Isto posto, Rincón (2013, p. 15) explica que esta linguagem é “toda una construcción postmoderna que toma de la culturas mediáticas sus símbolos y referencias”. Ou seja, se trata então de mais um exemplo de como a mídia e a narcocultura fazem trocas ou se retroalimentam.

Dessa forma, não é necessário fazer parte do mundo das drogas para se sentir parte da narcocultura: vivemos numa sociedade que celebra essa forma cultural e a exalta como prática popular por meio da indústria cultural que produz e inventa uma estética *narco* à qual até mesmo o próprio narcotraficante quer se inserir com fins de pertencimento à sua própria forma cultural. A América Latina se organiza, assim, também por meio deste estilo de vida e visão de mundo. Ou seja, habitamos culturas que possuem os mesmos valores da forma do narcotráfico, nas quais tudo vale se for para obter dinheiro, sucesso e benefício próprio, independente de outros determinantes sociais. Neste sentido, o narco constitui a melhor forma de integração regional na medida em que os conflitos sociais não são solucionados pelas vias institucionais e democráticas.

3.2 NARCOCULTURA E SEUS PONTOS DE CONTATO

Da mesma maneira que a narcocultura retira elementos da tradição latino-americana, tais como: a família, a religiosidade e a propriedade, e os subvertem com novos valores e sentidos de sua mentalidade ética-estética, viabilizado por meio da violência e do dinheiro das drogas ilícitas, o narcotráfico também extrai expedientes estéticos das matrizes culturais populares em sua busca por autenticidade. Ou seja, essa forma cultural emprega desdobramentos estéticos, éticos e políticos no campo

das representações da cultura da mídia. De acordo com Figueiredo (2010, p. 53), “tudo pode ser integrado, reciclado, dando lugar a um novo produto para o mercado de bens culturais”.

Levando em consideração que a narcocultura é uma busca por inserção na sociedade por meio da cópia e do excesso, e que, com essas práticas, seus personagens criam sua própria forma original daquilo que almejam ser, ela também é pastiche, no sentido em que “todo símbolo juega des-referenciado de su valor de origen de clase, letra o gusto” (RINCÓN, 2013, p. 5). Neste sentido, a narcocultura é uma pós-cultura. Em conformidade, Suárez (2009, p. 194) expõe que a forma da narcocultura é envolta por “repetidas alusiones e imágenes de la simbología patriótica tricolor, presentada ahora como un imaginario simbólico desmantelado de sus significados originales y agotado en sus significantes”.

Em sua busca por autenticidade, a narcocultura entraria também em contato com estéticas da indústria cultural. Da mesma forma que “lo narco pega muy bien en lo latino-americano” (RINCÓN, 2013, p. 6), elementos do realismo mágico e do melodrama, por exemplo, também aderem muito bem à forma do tráfico. Seguindo essa linha, poderíamos dizer que, ao tentar representar ficcionalmente tal realidade, *Narcos* pode valer-se de expedientes estéticos da chamada “cultura da mídia”, jogando com seus símbolos, desmantelando-os, apropriando-se e jogando com as suas referências originais, como afirmam Rincón (2013) e Suárez (2009). Ou seja, apropriando-se mercadologicamente e destituindo-os de seus sentidos originários, em alguns casos. Sobre o atrelamento de expedientes estéticos a produtos culturais, Figueiredo (2010) expõe que:

A literatura, como também o cinema de pretensões artísticas, busca tirar partido da estratégia que tem garantido a vitalidade da cultura de massa, isto é, a utilização de fórmulas de sucesso do passado aliadas a algo de novo, evitando o risco de desagradar o público, seja pelo excesso de repetição, seja pelo excesso de novidade. Este equilíbrio instável entre invenção e padronização, intrínseco à dinâmica da cultura de massa, devido ao seu atrelamento à esfera do consumo, vem sendo buscado por narrativas literárias e cinematográficas contemporâneas como um caminho para a própria sobrevivência, ainda que sob a ameaça de diluição de fronteiras estabelecidas pelo projeto moderno de autonomização da esfera da arte (FIGUEIREDO, 2010, p. 60-61).

Há então um esvaziamento do sentido político destas estéticas, mas outros se instalam, justamente porque, a narcocultura, ao entrar em contato, transforma e subverte os sentidos dessas linguagens. A questão principal jaz no modo como a

indústria cultural se apropria desses elementos para a produção de uma série global: a chave é a própria estética da narcocultura, que é conformada pelo popular e pelo midiático, ao mesmo tempo em que é moldada e consolidada pela mídia como um bem simbólico. Figueiredo (2010) faz uma reflexão sobre o caso da literatura, ao analisar a retomada do gênero policial, que cabe a esta discussão, a autora expõe a função do uso de estéticas híbridas:

Trata-se [...] de um esforço para adaptar-se aos novos tempos, caracterizados pela proliferação de narrativas, disponibilizadas pelo mercado cultural, nos mais diferentes suportes. Proliferação esta que se constitui no interior de uma ampla rede em que os bens simbólicos circulam, de maneira descentrada, desfazendo-se antigas hierarquias, ao mesmo tempo em que o mercado, seguindo a lógica comercial, cria segmentações de acordo com o tipo de público a que o produto de destina. Textos e imagens deslizam de um suporte para o outro, intensificando-se o intercâmbio entre os diferentes meios, o que ocasiona mudanças de significado dos objetos que se deslocam, exigindo mudanças nos protocolos de leitura. [...] Tudo isso num cenário em que os produtos circulam também de uma cultura a outra, sem maiores barreiras, seguindo as rotas da globalização da economia (FIGUEIREDO, 2010, p. 62-63).

O professor de literatura comparada, Andreas Huyssen (1997), em seu livro, *Memórias do Modernismo*, discute questões relativas à vanguarda histórica, e chama atenção para a importância do resgate do seu sentido de política cultural para que as discussões que envolvem as vanguardas rompam com os “mecanismos opressivos do discurso hierárquico”. Bem como sublinha que as questões das vanguardas literárias e artísticas (atuais) devem ser pensadas num “panorama sócio histórico mais amplo” (HUYSSSEN, 1997, p. 23). Dessa forma, o enfoque ao se tratar dessas questões, deve ser o desvelamento da dialética oculta existente entre a vanguarda e a vida das massas. Ao tratar das vanguardas, o professor expõe que:

Informações demais, críticas ou não, se tornam ruído. Não só a vanguarda histórica é coisa do passado, mas é também inútil tentar revivê-la sob qualquer forma. Suas invenções artísticas e suas técnicas foram absorvidas e cooptadas pela cultura de *mass media* ocidental em todas as suas manifestações, de filmes de Hollywood, televisão, *design* industrial e arquitetura até a estetização da tecnologia e a estética da mercadoria. O lugar legítimo de uma vanguarda cultural que carregava as esperanças utópicas de uma cultura de massa emancipadora sob o socialismo foi gradualmente preenchido com a ascensão da cultura de massa midiaticizada e suas indústrias e instituições de apoio (HUYSSSEN, 1997, p. 37).

Neste contexto, a epígrafe de *Narcos*, por exemplo, apela para o realismo mágico, mas é o leitor quem tem que desempenhar esta leitura, e não

necessariamente a obra audiovisual absorver e cooptar técnicas e fazer uso de expedientes estéticos deste movimento literário, leitura que é reforçada pelos elementos de realismo associados aos excessos da violência. Nessa perspectiva, Figueiredo (2010, p. 59) aponta que o gênero, e no caso desta pesquisa, o realismo mágico, opera “como dispositivo de sedução, porque facilita o reconhecimento, oferecendo-se como uma chave de leitura – ainda que, ao cabo e ao fim, a porta aberta por essa chave possa não conduzir a nenhum lugar, a nenhuma certeza tranquilizadora”.

Seymour Menton (1998) vincula o realismo mágico com sua origem na pintura, transpondo os traços da pintura real-mágica para a literatura. Assim, cita autores, como José Ortega y Gasset (1925) e Arnold Hauser (1957) para evidenciar que o polêmico paralelismo entre as artes existe e que há semelhanças, por exemplo, entre artistas e literatos. Menton (1998, p. 16) também empresta os conceitos do cineasta Jean Cocteau (1918) para explicar, uma vez que em seu ensaio Cocteau se refere “con aforismos poéticos a los paralelismo entre la pintura, la literatura y la música”.

De maneira similar às ideias propostas por Menton (1998), Tania Franco Carvalhal (1991, p. 12), aponta para a ideia de que “a Literatura Comparada torna-se no mínimo duplamente comparativa, atuando simultaneamente em mais de uma área”. E ainda, a autora enfatiza que, para os estudos comparatistas, o mais importante não é somente sobrepor ou aproximar, mas a investigação. Não apenas dos elementos comparados em questão, como o literário e artístico, mas também dos elementos que os amparam, como o cultural e por extensão, o social. Para a autora (1991, p. 13) a Literatura Comparada se trata de “uma maneira específica de interrogar os textos literários, concebendo-os não como sistemas fechados em si mesmos mas na sua interação com outros textos, literários ou não”.

3.2.1 Realismo Mágico: Estranho Demais Para Acreditar?

Porque en lo del cartel de Medellín, la realidad supera la ficción.
Popeye

O chamado realismo mágico é uma tendência artística que serviu para caracterizar certas produções literárias latino-americanas nos anos 1960 e 1970, durante o *boom* da narrativa latino-americana. Esta tendência artística tem como

maior emblema o romance *Cien años de soledad* (1967), do escritor colombiano Gabriel García Márquez. Se *Narcos* se apropria de expedientes estéticos do realismo mágico, como nos sugere a epígrafe, em que consistiria essa associação? Se faz importante a discussão do conceito e origem do realismo mágico para entender como o seriado pretende pautar a leitura do espectador. Além disso, discutir essas questões nos ajuda a compreender o motivo da confusão em torno da origem do termo na segunda parte da epígrafe.

Em obra intitulada *Historia verdadera del realismo mágico*, o professor Seymour Menton (1998) expõe que o realismo mágico é uma tendência artística mundial que não foi criada na América Latina, como muitos supõem. De acordo com o professor, o termo tem suas origens na pintura alemã pós-expressionista a partir de 1918. Porém, somente em 1925, com a publicação de um livro²⁷ pelo historiador e crítico de arte Franz Roh é que o termo “realismo mágico”, propriamente dito, viria a ser cunhado. De acordo com Chiampi (2008, p. 21), essa nova tendência tinha como proposta “representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam”.

Em seu livro *O realismo maravilhoso*, a professora Irlemar Chiampi (2008) afirma que o realismo mágico foi difundido devido a um rompimento com o discurso realista tradicional, e também por causa de uma “nova atitude” entre os narradores frente ao real. Essa nova narrativa criada viria a se consagrar em nível internacional nos anos 1960, período consagrado do que se convencionou chamar “boom da narrativa latino-americana”. No período de 1940 a 1955 houve o então fenômeno de renovação da narrativa ficcional por conta da nova orientação, e uma consequente crise do antigo modelo de realismo, perceptível nos clássicos regionalistas e indigenistas dos anos 1920 e 1930, que era visto como envelhecido e rural. Assim, explica-se o surgimento do realismo mágico enquanto conceito crítico-interpretativo, pois o termo abrangia a “complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (‘mágica’) da realidade” (CHIAMPI, 2008, p. 19).

Em 1948 o termo realismo mágico teria sido incorporado à crítica do romance hispano-americano pela primeira vez, graças ao escritor venezuelano

²⁷ ROH, Franz. *Nach-Expressionismus, magischer Realismus*. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig: Klinkhardt & Bierman, 1925. – Pós-Expressionismo, Realismo mágico. Problemas da nova Pintura europeia. Tradução da autora.

Arturo Uslar Pietri, quando este discute o conto venezuelano dos anos de 1930 e 1940 em obra intitulada *Letras y hombres de Venezuela* (CHIAMPI, 2008). Apenas em 1954 o realismo mágico volta a aparecer em contexto latino-americano, quando Angel Flores²⁸ em trabalho intitulado *Magical realism in Spanish American Fiction*²⁹, tenta “reconhecer as raízes históricas da nova corrente ficcional, para então conceituar o realismo mágico do ponto de vista do acontecimento narrativo” (CHIAMPI, 2008, p. 24). Em 1967, em trabalho intitulado *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*³⁰, Luis Leal se propôs a discutir o conceito do realismo mágico e tentar “preencher a lacuna deixada pela conceituação de Flores” (CHIAMPI, 2008, p. 26).

Para a professora Chiampi (2008, p. 27), a contribuição de Leal vincula o conceito do realismo mágico com sua origem na pintura, assim como traz à discussão o real maravilhoso de Carpentier, o que permitiu ao autor “introduzir a faceta ‘realista’ do realismo mágico – diferenciada da literatura fantástica, e do realismo tradicional hispano-americano”. No que tange à conformidade com a pintura, a definição do realismo mágico de Leal, de acordo com a autora (2008), se baseia na não violação do sistema real de objetos e fatos, o que se aproxima mais da fórmula da “sobrenaturalização do real”, em oposição à “naturalização do irreal”. Dessa forma, então, apesar de aparentes controvérsias, as duas formulações, ainda de acordo com Chiampi (2008, p. 27-28) são “dois tipos manifestação da retórica verossimilante do novo romance, que visa instaurar um certo conceito de realidade americana” e sendo assim, o “problema da construção poética do novo realismo hispano-americano não pode ser pensado fora da linguagem narrativa, vista em suas relações com o narrador, o narratário e o contexto cultural” (CHIAMPI, 2008, p. 28-29).

Para Menton (1998), o realismo mágico deve sua fama internacional à narrativa de Jorge Luis Borges e Gabriel García Márquez, autores que ele considera precursores do realismo mágico. O professor também propõe a ideia de que o realismo mágico é um termo mais apropriado para classificar os melhores contos de Jorge Luis Borges, mesmo que o próprio autor os tenha classificado como

²⁸ FLORES, Angel. *Magical realism in Spanish American Fiction*. *Hispania*, vol. 38, n. 2, mai. 1955, p. 187-192.

²⁹ Trabalho apresentado em Nova York no congresso da *Modern Language Association*.

³⁰ LEAL, Luis. *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*. *Cuadernos americanos*, vol. 153, n. 4, jul./ago., 1967, 230-235.

fantásticos. Ao analisar os contos de Borges, Menton (1998) diferencia o fantástico do realismo mágico. Enquanto o realismo mágico faz uso de elementos improváveis, mas não impossíveis, o fantástico trata do sobrenatural, ou da violação das leis da física.

Ao analisar os contos de Borges, Menton (1998) indica que a visão real-mágica de mundo do autor se reflete tanto nos personagens como nos acontecimentos, de tal maneira que a realidade se torna mais estranha que a ficção, de forma que o mais inesperado e assombroso pode acontecer, assim como Popeye indica na epígrafe no início desta seção: “Porque en lo del cartel de Medellín, la realidad supera la ficción”. O autor (1998, p. 30) também explica as diferenças entre o realismo mágico, o surrealismo, o fantástico, e o real maravilhoso, mas não antes de explicar sua acepção na pintura: “los mágicorealistas pintaban a la gente y los objetos de tal modo que se podían reconocer fácilmente”, isso é importante para compreender a concepção de realidade. Quanto às diferenças, Menton (1998) expõe o seguinte:

[...] cuando los sucesos o los personajes violan las leyes físicas del universo [...], la obra debería clasificarse de fantástica. Cuando esos elementos fantásticos tienen una base folclórica asociada con el mundo subdesarrollado con predominio de la cultura indígena o africana, entonces es más apropiado utilizar el término inventado por Carpentier: lo real maravilloso. En cambio, el realismo mágico, en cualquier país del mundo, destaca los elementos improbables, inesperados, asombrosos PERO reales del mundo real (MENTON, 1998, p. 30).

O autor esclarece que muitos críticos aceitam que o termo foi criado por Roh em 1925. Assim, o professor acredita que o mais lógico é transpor os traços da pintura real-mágica para a literatura, assim como fez Leal. Logo, propõe de início uma tentativa de definição do realismo mágico como tendência artística:

El realismo mágico es la visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturdido o asombrado al observador en el museo o al lector en su butaca (MENTON, 1998, p. 20).

De acordo com Menton (1998), o termo realismo mágico tem sido empregado pela crítica com frequência após sua popularização em 1955 para descrever a narrativa latino-americana escrita após a Segunda Guerra Mundial. É

um termo que tem estado onipresente e sofrido uso indiscriminado, o que, de acordo com Chiampi (2008) em sua aplicação à produção literária hispano-americana, sofreu um processo de esvaziamento conceitual.

Naquele mesmo ano em que o realismo mágico estava sendo incorporado à crítica do romance hispano-americano, Alejo Carpentier publica o ensaio *Lo real maravilloso*³¹ (1948). Os dois conceitos então surgem em contexto latino-americano no mesmo período, com nomenclaturas, propostas e abordando fenômenos similares, provavelmente por conta disso passaram a se confundir. Além disso, o real maravilhoso também era visto como crítica, como explica o crítico literário Emir Rodríguez Monegal (2008, p. 10) ao chamar atenção para a existência no período de “críticas paralelas ao próprio desenvolvimento do romance hispano-americano”. Estas críticas eram compostas pelos próprios narradores, e muitas vezes a crítica profissional se limitava a repeti-las, sem ao menos considerar se eram aplicáveis às obras desses mesmos autores que as criavam. Para Menton (1998), o real maravilhoso acabou ocasionando um problema na aceitação do realismo mágico na América Latina, assim como uma confusão. Quanto a isso, expõe que:

Varios críticos literarios, sobre todo los que se dejan guiar más por la teoría que por las obras, han confundido el realismo mágico con lo fantástico; otros, junto con muchos críticos de arte, han confundido el realismo mágico con el surrealismo; y muchos latinoamericanistas han confundido el realismo mágico con lo real maravilloso (MENTON, 1998, p. 12).

O próprio Carpentier reconheceu em seu ensaio *Razón de ser* (1976) o problema na distinção entre os dois conceitos. Nesse contexto, discutir sobre as origens do realismo mágico é importante para a compreensão da parte final da epígrafe do episódio piloto de *Narcos*: “Existe um motivo para o realismo mágico ter nascido na Colômbia”. Dessa forma, constatam-se também na epígrafe as confusões que o termo sofreu com o real maravilhoso, pois este sim é um gênero literário de origem latino-americana, ao contrário do realismo mágico que se trata de uma tendência artística de origem alemã.

Um dos motivos para essa “colombialização” do realismo mágico é a obra *Cien años de soledad* publicada em 1967, a obra máxima quando se pensa em

³¹ Publicado no jornal *El Nacional* de Caracas, cidade em que o autor estava exilado. No ano seguinte, este ensaio seria notório como prólogo ao romance *El reino de este mundo* (1949). Além disso, é visto como um manifesto da nova orientação ficcional proposta por Carpentier (CHIAMPI, 2008).

realismo mágico, e que, de acordo com Chiampi (2008, p. 26), explorou “integralmente os recursos retóricos de sua forma discursiva”, contribuindo assim para a criação do mito em torno de um realismo mágico de raízes colombianas. Além disso, segundo Henderson (2012, p. 401-403), a obra contribuiu para “consagrar el boom de la literatura latinoamericana y a extender el realismo mágico a las actividades literarias de la región y del mundo”.

Outro motivo que gera confusão é o fato de o debate que gira em torno do realismo mágico aproximar-se ao do referente ao real maravilhoso, misturando-se. Entretanto, como bem lembra Chiampi (2008, p. 38) “este maravilhoso não deve ser confundido com o ‘belo’ que o termo pode sugerir; também a crueldade, a violência, a deformação dos valores, o exercício tirânico do poder integram a noção dos prodígios americanos”. Ao pensarmos no trecho citado acima, que segue a definição de realismo mágico na epígrafe da série, essa colocação poderia também ajudar a compreender o porquê desse entendimento do conceito ter surgido de fato por lá. Trata-se da alusão mencionada anteriormente que liga o realismo mágico aos eventos insólitos da violência promovida pelo narcotráfico, assim como aos acontecimentos da vida de Pablo Escobar, o que faz com que os criadores do seriado se sintam autorizados a jogar com as expectativas do público mediante a alusão ao realismo mágico, o usando como uma isca de mercado para atrair espectadores.

A epígrafe de *Narcos* apresenta a seguinte definição de realismo mágico: “O realismo mágico é definido como o que acontece quando uma situação realista altamente detalhada é invadida por algo que é estranho demais para acreditar”, esta ecoa na seguinte definição formulada por Menton:

Según la visión mágicorrealista del mundo, la realidad tiene una cualidad de ensueño que se capta con la presentación de yuxtaposiciones inverosímiles con un estilo muy objetivo, ultrapreciso y aparentemente sencillo. El cuadro, cuento o novela mágicorrealista **es predominantemente realista con un tema cotidiano, pero contiene un elemento inesperado o improbable que crea un efecto extraño, dejando asombrado al espectador o al lector** (MENTON, 1998, p. 36-37, grifo da autora).

Em *La Virgen de los sicarios* podemos ver um exemplo onde a narcocultura entra em contato explícito com a tradição mágica e maravilhosa latino-americana: Após a morte de um personagem, o narrador-personagem vai até o necrotério para realizar o reconhecimento do corpo e se depara com uma cena insólita: por falta de

onde acomodar o corpo de um bebê, este é obrigado a dividir a maca com o cadáver de um homem. A visão desta cena deplorável indigna o narrador:

O homem invisível se lembrou daquelas insólitas, mágicas combinações de objetos com que sonhavam os surrealistas, como, por exemplo, um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação. **Surrealistas estúpidos!** Passaram por este mundo castos e puros sem entender nada de nada, nem da vida nem do surrealismo. **O pobre surrealismo se espatifa aos cacos contra a realidade da Colômbia** (VALLEJO, 2006, p. 109, grifo da autora).

Essa passagem reflete no prólogo-manifesto de Alejo Carpentier para caracterizar o famoso real maravilhoso latino-americano:

Invocado por meio de fórmulas consabidas que fazem de certas pinturas um monótono bricabraque de relógios derretidos, de manequins de costureira, de vagos monumentos fálicos, o maravilhoso termina em guarda-chuva ou lagosta ou máquina de costura, ou o que seja, sobre uma mesa de dissecação, no interior de um quarto triste, em um deserto de rochas (CARPENTIER, 2009, p. 08).

Podemos notar a concordância entre o narrador de Vallejo e Carpentier quanto à ignorância dos surrealistas em relação aos fatos que ambos consideram realmente insólitos, no entanto, perfeitamente perceptíveis na realidade latino-americana. Após comentar uma série de fatos sobre o maravilhoso europeu, Carpentier (2009, p. 8) comenta que “à força de querer suscitar o maravilhoso a todo transe, os taumaturgos se tornam burocratas” – ou seja, para o autor, o maravilhoso era algo artificial e fabricado no contexto europeu, enquanto na América Latina o insólito fazia parte da realidade e do cotidiano.

Figueiredo (2013b, p. 19) indica que o evento insólito ou extraordinário não causa emoções como medo ou terror, causa estranhamento: “O insólito, em óptica racional, deixa de ser o ‘outro lado’, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade”, como ressalta Chiampi (2008, p. 59). O fato da realidade que se torna mais estranha que a ficção também é discutido por Gabriel García Márquez³² (2006, p. 203), quem chama atenção é Figueiredo (2013b, p. 21) que sublinha que o autor já declarou “em mais de uma ocasião [...] que não há, em nenhum de seus livros, uma linha que não tenha origem num fato real” e acrescenta a passagem do autor, na qual ele expõe que “os escritores da América Latina e do

³² GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Crônicas 1961-1984. *Obra Jornalística 5*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006.

Caribe têm de reconhecer, com a mão no coração, que a realidade escreve melhor”, o autor afirma também que “los artistas han tenido que inventar muy poco, y tal vez su problema ha sido el contrario: hacer creíble su realidad. [...] Toda nuestra historia, desde el descubrimiento, se ha distinguido por la dificultad de harcerla creer” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1979, p. 4).

Além disso, em seu discurso para o Prêmio Nobel de 1982, García Márquez (2015, p. 9) elenca uma série de problemas socioeconômicos e culturais da América-Latina, e conclui que a realidade descomunal da América Latina é uma “realidade que não é a do papel, mas que vive conosco e determina cada instante de nossas incontáveis mortes cotidianas, e que sustenta um manancial de criação insaciável, pleno de desdita e de beleza”.

3.2.1.1 *Realismo maravilhoso*

Pode-se notar que tanto o uso do conceito de realismo mágico quanto do real maravilhoso para designar as novas narrativas latino-americanas aconteceram devido justamente ao fato para o qual Carpentier (2009, p. 12) chama atenção: as histórias acontecidas aqui se tornam maravilhosas ou mágicas de um modo impossível de acontecer na Europa, e como o próprio autor escreveu: “mas o que é a história da América toda senão uma crônica do real maravilhoso?”.

Maravilhoso este que melhor descreve a realidade opressiva e descomunal da América Latina, segundo pesquisadoras como Figueiredo (2013b) e também Chiampi (2008) que adotaram esse conceito cultural para esse realismo em contexto latino-americano. Trata-se, então, de uma vertente da ficção latino-americana que, segundo Figueiredo (2013b, p. 17), se constituiu como uma afirmação identitária do subcontinente, além de “uma revisão crítica da modernidade ocidental”. Levando em consideração o maravilhoso como um conceito cultural que nos remete aos primeiros viajantes que passaram pelo Continente, Rodríguez Monegal (2008, p. 11) expõe que “o maravilhoso é um conceito literário europeu; que foram os descobridores e conquistadores, os que o aplicaram primeiro à América para documentar sua estranheza de forasteiros diante de uma realidade exótica”.

Chiampi (2008) elucida o “porquê histórico” da preferência pela adoção do termo realismo maravilhoso em detrimento de realismo mágico, já que este é de uso corrente na crítica latino-americana. A autora chama atenção para o dilema da

nomeação encarado pelo conquistador ao se deparar com a realidade complexa e estranha do Novo Mundo que o levou a evocar o maravilhoso para a solução daquilo que fugia a racionalidade europeia. Esta aceção coloca o fazer poético em comparação com o poder de criação da palavra presente nas cosmogonias de vários povos antigos, entre eles as mesoamericanas. A criação verbal parece ser inerente à magia que remete ao realismo mágico. Porém, Chiampi (2008) indica que quando ocorre a “incorporação de mitos, tradições ou situações de conteúdo mágico, torna-se desnecessário recorrer ao termo magia, de outro âmbito cultural, para qualificar o elenco de motivos que as culturas nativas provêm à literatura de ficção”.

“Un problema muy serio que nuestra realidad desmesurada plantea a la literatura, es el de la insuficiencia de las palabras”, escreveu García Márquez (1979, p. 6). A criação verbal está ligada à necessidade literária em construir um referencial de tudo que jaz inominado na América Latina, assim como lembra Chiampi (2008, p. 46) ao citar Carpentier³³ (1967, p. 37): “[...] nosotros, novelistas latino-americanos, tenemos que nombrarlo todo – todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de *contexto* – para situarlo en lo universal”. Figueiredo (2013b, p. 16) aclara a ideia de Carpentier: para a autora, desde uma perspectiva interna, o maravilhoso é o meio para a redescoberta da América, porém “caberia aos escritores latino-americanos a missão de revelar esse novo mundo, forjando uma nova linguagem, apta para expressá-lo, capaz de dar conta dos insólitos acontecimentos que pontuam a nossa história cotidiana”. Dessa forma, “sería necesario crear todo un sistema de palabras nuevas para el tamaño de nuestra realidad” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1979, p. 6).

Em leitura análoga, o fenômeno da narcocultura equipara-se a essa perspectiva histórica de legitimação do maravilhoso como “identificador da cultura americana” (CHIAMPI, 2008, p. 50). Visto que, uma vez entendida como uma linguagem, a narcocultura emerge para dar conta de uma realidade descomunal que transborda os limites do acreditável, tamanha a sua violência, desigualdade e exclusão social. Neste sentido, Bragança (2015, p. 183) se baseia nas ideias da pesquisadora Margarita Jácome (2009, p. 23)³⁴, e aponta que:

³³ CARPERTIER, Alejo. Problemática de la actual novela latinoamericana. *Tientos y diferencias*, Montevideu, Arca: 1967.

³⁴ JÁCOME, Margarita. *La novela sicaresca*. Testimonio, sensacionalismo y ficción. Medellín: Fondo Editorial EAFIT, 2009.

O narcotráfico surgia, então, como argumento estruturante da narrativa literária colombiana ao final do século XX, constituindo as bases de um repertório que, ao reordenar as alegorias do realismo mágico pelo absurdo das situações de extrema violência e pela ostentação do poder, apresentava um relato que [...] “subverte vários elementos narrativos dos gêneros testemunho e documental” (JÁCOME, 2009, p. 23 apud BRAGANÇA, 2015, p. 183).

Sob esta óptica, a violência cria seus personagens que causam tanto medo e fascinação: é o caso da figura do narcotraficante. Como exemplo, Rincón (2013, p. 205) cita a entrevista de Aileen El-Kadi³⁵ concedida a Diana Carrillo (2011), na qual a professora menciona que o narcotraficante é encarado assim como o indígena na literatura colonial, ou seja: “como el ‘otro’, el desconocido. Provocan fascinación y a la vez conforman una imagen de lo que es prohibido, del criminal que se desconoce pero que atrae al lector y al escritor”.

Além do viés histórico, Chiampi (2008, p. 48) também acredita que, se tratando de ordem lexical e poética, as vantagens do termo maravilhoso superam o mágico quando utilizado para significar a nova modalidade da narrativa realista. Do ponto de vista poético, a inclinação para o maravilhoso, segundo Chiampi (2008, p. 43) tem a ver com o “reconhecimento da prática teórica e literária de Carpentier”, ou seja, ao adaptar a noção referencial buscou-se “situar o problema no âmbito específico da investigação literária”, pois:

Maravilhoso é termo já consagrado pela Poética e pelos estudos críticos-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos de discursos (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo a realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (“a atitude do narrador”), ora de ordem conteudística (a magia como tema) (CHIAMPI, 2008, p. 43).

Chiampi (2008) expõe que, lexicalmente, maravilhoso “é o ‘extraordinário’, o ‘insólito’, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja, ‘coisas admiráveis’ (belas ou execráveis, boas ou horríveis)” (CHIAMPI, 2008, p. 48). Muito embora Menton (1998) mantenha o termo realismo mágico, sua definição se assemelha com a de Chiampi (2008), em relação à concordância com as leis naturais. Isto se deve ao fato de o

³⁵ CARRILLO, Diana. La narco-guerra mexicana da auge a la narco-literatura. *Borderzine.com*. dez. 2011. Disponível em: <<http://borderzine.com/2011/12/la-narco-guerra-mexicana-da-auge-a-la-narco-literatura/>> Acesso em: 15 mar. 2019.

realismo mágico, para o autor (1998, p. 44) se tratar daquilo que é real, porém inesperado, improvável e até mesmo assombroso: “posible pero poco probable”.

Um dos sentidos do maravilhoso diz respeito à distanciação do âmbito humano, trata-se assim da natureza de fatos e objetos que “pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não têm explicação racional” (CHIAMPI, 2008, p. 48). Entretanto, existe o sentindo que mantém em sua essência algo do humano, assim, se trata de um “grau exagerado ou inabitual do humano” e também “uma dimensão de beleza de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser *mirada* pelos homens” (CHIAMPI, 2008, p. 48). Nessa perspectiva, a narcocultura é uma linguagem inventada pela própria realidade para dar conta de uma violência tão extremada que transborda a compreensão. Uma representação de uma realidade difícil de ser concebida pelas vias da razão, uma realidade que excede o mais ávido surrealismo, onde o insolitamente injusto e o absurdamente violento se expressam cotidianamente na vida da população. Em relação ao maravilhoso, Figueiredo (2013b) expõe que:

O “maravilhoso” foi interpretado como elemento identificador da cultura latino-americana, como traço característico que a distinguiu do mundo europeu. Resgatava-se, assim, a visão que os conquistadores tiveram da América quando aqui chegaram, no século XVI: nas cartas dos viajantes, a imaginação preenchia as lacunas deixadas por tudo aquilo que escapava ao mundo já codificado pelo “saber ocidental”, os relatos testemunhais se deixavam invadir pela fábula, que conferia ao novo, ao diferente, o estatuto de maravilha. Por esse viés, o realismo maravilhoso, sem deixar de ter um potencial crítico em relação à modernização desigual e excludente ocorrida na América Latina, colocava em destaque a força da cultura latino-americana, marcando positivamente o efeito singular das nossas misturas, simbioses e sincretismos (FIGUEIREDO, 2013b, p. 17).

Dessa forma, o realismo maravilhoso é compreendido em um sentido mais amplo, isto é, como “matriz cultural” ou “modo imaginativo”. E, como elucidado anteriormente, a narcocultura diz respeito a uma “producción de fusión de temporalidades, experiencias, sentidos”, como expõe Rincón (2013, p. 5). Trata-se também de uma fusão identitária, pois é composta por modernidades, mas também por uma nostalgia rural. Se existe um aspecto que se apresenta como troca com o realismo maravilhoso é este: a simultaneidade de temporalidades, moralidades, racionalidades e culturas no subcontinente. De acordo com Figueiredo (2013b, p. 18), essa questão começou a ser pensada sob outro paradigma por intelectuais e

artistas latino-americanos. Estes passaram a considerar positiva “a permanência de traços arcaicos, em função da assimilação incompleta dos valores modernos”:

A América, graças à sua pluralidade de tempos, seria ainda um território aberto à correção dos rumos da história. A ideia predominante era a de que haveria uma vantagem na nossa resistência à aceleração do tempo, nem que fosse a possibilidade de reencantamento do mundo pelas narrativas que faziam emergir formas de temporalidade e de historicidade irreduzíveis ao Ocidente exaurido pelo racionalismo. [...] Inaugurava-se, assim, um novo conceito de realismo capaz de abarcar a realidade díspar da América, tirando partido de seus diferentes ritmos temporais, sem hierarquizá-los. Para configurar o que seria uma nova realidade histórica, subvertia os padrões convencionais da racionalidade ocidental: essa nova realidade histórica requeria que se colocasse, em pé de igualdade, tanto o acontecimento histórico quanto o mito e a lenda. Misturavam-se o tempo sucessivo da história e o tempo circular do mito, e essa mistura permitia a elipse de ideias como anacronismo e atraso, responsáveis pelo nosso complexo de inferioridade (FIGUEIREDO, 2013b, p. 18).

Vale ressaltar que o arcaico é um traço da narcocultura: “Sin perder lo arcaico se ingresa a la modernidad para significar posmoderno: todos los tiempos, todos los flujos”, como enfatiza Rincón (2013, p. 6). Neste panorama, as múltiplas temporalidades instigaram “o resgate do imaginário coletivo contra a esterilidade da razão burguesa” (FIGUEIREDO, 2013b, p. 18).

O realismo maravilhoso, apesar da realidade opressiva que descreve, não deixa, então, de apresentar uma visão utópica da América Latina, na medida em que afirma a nossa diferença e tira vantagem da mistura que nos caracteriza, utilizando-a como signo para abolir fronteiras – entre o visível e o invisível, a vigília e o sonho, a vida e a morte –, deixando em aberto a possibilidade de uma saída pela resistência à aceitação plena dos cânones da civilização ocidental (FIGUEIREDO, 2013b, p. 19).

A narcocultura é um produto da modernidade capitalista, a realização do sonho popular de participação no mercado de bens e consumo, mas também é pré-modernidade: se baseia na identidade e tradição local: moral e lei de compadrio e lealdade, e tem no religioso sua inspiração ética. Ademais, se trata de um assunto pós-moderno: aproveitar e consumir o máximo no presente. Rincón (2013) aponta que ao se jogar com as temporalidades, tensiona-se o sentido de ser moderno e capitalista (RINCÓN, 2013). Dessa forma, a narcocultura retém, mas também subverte elementos do realismo maravilhoso, assim como joga com a questão das múltiplas temporalidades, abordada por Figueiredo (2010).

3.2.2 Melodrama: O Pecado É Não Ter Dinheiro

América Latina está llena de trágicos melodramas cotidianos.
Alejo Carpentier

De acordo com a professora Darlene J. Sadlier (2009), em seu livro *Latin American melodrama: passion, pathos, and entertainment*³⁶, o termo melodrama deriva da palavra grega para música: *melos*, e foi originalmente usado para se referir às produções teatrais do início do século XIX. Nestas, o drama era intercalado com apresentações musicais ou acompanhado por orquestra para enfatizar o clímax emocional. Mas já por meados do século, o gênero passou a ser associado com um enredo de “ação espetacular, reviravoltas improváveis do destino, expressões intensas de emoção, resgates de última hora e conflitos intensos entre personagens maus e virtuosos” (SADLIER, 2009, p. 2). Estes melodramas, de acordo com a autora (2009, p. 2), retratavam “a perseguição de inocentes pelos poderosos, porém seus finais eram geralmente felizes, ilustrando o triunfo da bondade sobre todo tipo de mal social ou moral”³⁷.

De acordo com o escritor mexicano Carlos Monsiváis (2006), o melodrama clássico surgiu no século XVIII, e se desenvolveu em contexto latino-americano a partir do século XIX graças à religião, teatro, canções e fábulas populares, ensino de história e, claro, às novelas. O autor expõe que a identidade das nações latino-americanas se manifesta na mentalidade tradicionalista e que “los augurios de la modernidad” se manifestam “a la luz de los estallidos de ira o pesadumbre o amargura o delírio amoroso” (MONSIVÁIS, 2006, p. 35). Desse modo, desde a segunda metade do século XIX, os conservadores relacionados ao poder eclesiástico fazem uso do melodrama para transmitir mensagens apocalípticas de cunho tradicionalista aos leitores e espectadores do melodramático, e assim tirar-lhes sua liberdade e os condicionar a uma obediência pautada no castigo (MONSIVÁIS, 2006).

Ao longo de sua constituição na América Latina, o melodrama sempre teve uma relação estreita com a religião. Porém, como bem lembra Rincón (2013), a América Latina é tradicionalmente religiosa por meio dos pecados, e os modos

³⁶ Melodrama latino-americano: paixão, *pathos* e entretenimento.

³⁷ [...] persecution of the innocent by the powerful, but their endings were usually happy, illustrating the triumph of good-heartedness over every sort of social or moral evil.

simbólicos do narcotráfico que tomaram o subcontinente o revolucionaram culturalmente, legitimando a inversão de valores: dessa maneira, se há um contato do melodrama com a cultura do narcotráfico, o pecado passa a ser não ter dinheiro. E o dinheiro compra o ingresso, daqueles que sempre foram excluídos, ao paraíso da modernidade (RINCÓN, 2013). Sobre a inversão da moral religiosa, Rolnik (2006) expõe:

Em sua versão terrestre, o capital substituiu Deus na função de fiador da promessa, e a virtude que nos faz merecê-lo passou a ser o consumo: este constitui o mito fundamental do capitalismo avançado. Diante disso tudo, é no mínimo equivocado considerar que carecemos de mitos na contemporaneidade: é exatamente através de nossa crença neste mito religioso do neoliberalismo, que os mundos-imagem que tal regime produz tornam-se realidade concreta em nossas próprias existências (ROLNIK, 2006, s/p).

O melodrama religioso e o histórico dominaram a cultura popular latino-americana do século XIX, colocando-se como corretivo da mentalidade familiar, garantindo sua eficácia determinista. De acordo com Monsiváis (2006, p. 38), é por meio do melodrama que o público do fim daquele século e início do século XX aceita “devotamente la justificación del ‘fracaso en la vida’”. Ou seja, a conclusão à qual esse público chega é a de que se pode ser feliz assistindo a histórias de sujeitos infelizes, que ainda assim não abandonam o regozijo da alma: “la dicha por la desdicha ajena” (MONSIVÁIS, 2006, p. 38).

No contexto da cultura do narcotráfico, entretanto, o gozo não é focado na alma, mas sim no material. Deparamo-nos então com o pós-moderno da cultura do narco: o importante é viver intensamente o momento, aproveitar o presente, e consumir o máximo como um modo de participar da sociedade do bem-estar. O narcotráfico é colocado como a nova e uma das únicas verdades latino-americana: é “tudo” o que temos para seguir em frente. Diante disso, Rincón (2013, p. 16) expõe que os escritores “buscaban aprovecharse de esta fórmula de creación narco del vértigo y el relato efectista con tono mágico-realista-pop que dice que la vida es un tránsito y se vive mientras se goza”.

O sucesso via o narco não é visto como ilegal, pois é o único meio deixado por aqueles que foram esquecidos por deus e pelo Estado: o narcotráfico se torna “el modo paralegal para acceder a la promesa de felicidad de la modernidad: el capital, por eso lo narco es una cultura aspiracional, de superación, motivacional, de

revanchismo social y billete” (RINCÓN, 2013, p. 28). Segundo Martín-Barbero (2009, p. 306), o que está em jogo no melodrama é o *drama do reconhecimento*:

Do filho pelo pai ou da mãe pelo filho, o que move o enredo é sempre o desconhecimento de uma identidade e a luta contra as injustiças, as aparências, contra tudo o que se oculta e se disfarça: uma luta por se fazer reconhecer. Não estará aí a secreta conexão entre o melodrama e a história deste subcontinente? (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 306).

Conseguir ser alguém graças ao narcotráfico é visto como superação e também heroísmo: aqueles que alcançam o topo, os novos heróis pós-modernos, lutam contra o destino prometido aos “hijos de la injusticia social y la pobreza”, lutam pelo povo, contra o mundo injusto e excludente e contra o abandono do Estado e dos pais (RINCÓN, 2013, p. 11), pois como dizem em Medellín: “madre solo hay una, padre puede ser cualquier *hijo de puta*” (RINCÓN, 2013, p. 4).

Entre as variedades de melodrama latino-americano, se encontram a poesia e o teatro: estas são também indicadas pelo escritor como eixos culturais da vida urbana latino-americana no século XIX. Monsiváis (2006) aponta para o papel que o melodrama teve na educação sentimental e no treinamento tanto gestual quanto verbal do público latino-americano. Para o autor, enquanto a poesia foi responsável pela criação da linguagem essencial, da ênfase e dos adjetivos formados por palavras “terríveis”, o teatro, por sua vez, contribuiu para atribuir uma linguagem corporal apocalíptica às dores da alma. Assim, por meio da pedagogia do melodrama, os latino-americanos respondem aos momentos desagradáveis ou felizes de suas vivências, tanto familiares como amorosos.

As narrativas de violência na América Latina são transferidas ao espaço do melodrama, pois suas vítimas reais ou possíveis veem a si mesmas e suas vivências como melodramáticas. Dessa forma, ao fazer uso de uma escola narrativa capaz de neutralizar experiências ao revivê-las, a violência não repercute ainda mais. O melodrama assevera o fatalismo por meio da linguagem destinada aos amores miseráveis, garantindo a sensação de impotência, o que, de acordo com o autor explica a dimensão teatral usada como estratégia contra a violência (MONSIVÁIS, 2006).

De acordo com Monsiváis (2006) no século XX as narrativas da violência faziam uso da linguagem do melodrama, enquanto a imagem de uma cidade indefesa era cada vez mais dispersada, e, devido à teatralização melodramática da

violência, já não se buscava mais o entendimento da delinquência nem soluções eficazes aos problemas derivados dela.

Con énfasis melodramático, muchos adquieren armas de fuego, y al hacerlo se ubican ya en las películas donde heroísmo y martirio se confunden, y la autodefensa se vuelve *death wish*, vigilantismo. La angustia desmoviliza y el temblor del ánimo aturde. Convencidos de su inermidad esencial, las personas creen desaparecido el Estado o sólo concretado en los guetos de la riqueza (MONSIVÁIS, 2006, p. 42).

A visão da sociedade como uma vítima é o que fortalece o determinismo, ou seja, a certeza de tudo já está predestinado. Assim, de acordo com Monsiváis (2006, p. 42) “se interioriza el fatalismo que juzga inevitable la desigualdade social, y califica de ilusório suponer eliminable la violencia”. Outro elemento determinista é a pobreza, seu caráter estrutural é certificado pela história. A fatalidade da pobreza se interpela com o fim da crença no livre arbítrio, ou seja, já não se crê mais na autonomia moral dos sujeitos, mas sim que uns nasceram para delinquir e outros para sofrer as consequências da delinquência. Além disso, a desigualdade e a injustiça passam a ser aceitas como próprias da sociedade, o que remete a centralidade do melodrama (MONSIVÁIS, 2006).

Monsiváis (2006, p. 55)³⁸ comenta sobre a atualização do melodrama no gênero *thriller*, que para o autor é a combinação do melodrama, filmes de gângster e realismo social: “onde o pecado se aninhava, hoje reinam o tráfico de drogas e o submundo industrial, e quando o colapso social se estende, o espectador passa do melodrama ao Grand Guignol³⁹”:

En este sentido, el thriller, mezcla de aventura, drama policíaco, drama amoroso, y violencia última, es un traductor eficaz de la actualidad destrozada por la delincuencia organizada y el hacinamiento urbano, y la delincuencia de la burguesía y los gobernantes. El narcotráfico corroe el sistema de justicia, genera nociones efímeras de la vida, vigoriza la crueldad y la violencia, despliega las más variadas formas de la impunidad y la corrupción, y potencia la sensación de falta de alternativas. Y si el thriller no permite la morosidad de los sentimientos tan propia del melodrama, y lo da todo como en brochazos al acercarse a esas vidas que se extinguen furiosamente a los veinticinco o los treinta años, tampoco renuncia al melodrama desde la redefinición de los términos: así por ejemplo lo

³⁸ Donde anidó el pecado hoy reinan el narcotráfico y el hampa industrial, y cuando el derrumbadero social se extiende, el espectador pasa del melodrama al grand guignol.

³⁹ Théâtre du Grand-Guignol, conhecido como o Grand Guignol, foi um teatro na região do Pigalle em Paris. Desde a sua inauguração em 1897 até à data do seu encerramento em 1962, especializou-se em espetáculos de horror naturalista com peças de teatro com histórias macabras e sangrentas.

romântico es ahora lo que no alcanzó a ser cínico... (MONSIVÁIS, 2006, p. 56).

Monsiváis (2006, p. 44) escreve: “Confórmate, individuo de las clases populares: si te mueves de tu lugar te vas a otro idéntico... Ah, y no intentes la fuga a través del narcotráfico. Lo único que lograrás es morir más joven y no en un buen estado de salud”. O melodrama apregoa o fatalismo, e não vê no narco uma alternativa de escape de uma vida miserável. Esse mesmo sofrimento, infelicidade e desgosto com a pobreza conduzem à narcocultura como estilo de vida e visão de mundo compartilhada: uma adaptação a esse contexto sócio histórico, no qual somos sociedades de sobrevivência e exclusão, que aceitam o narcotráfico como “o que há” para fugir da pobreza e ingressar na modernidade, ou seja, o paralegal como forma de ascensão social e participação legítima (RINCÓN, 2013).

Como exposto anteriormente, a religião é muito útil na cultura do tráfico, pois protege, culpa e perdoa. A narcocultura foi construída sobre pecados: a crença de que se pecar e pedir perdão, então estará absolvido. Além disso, a grande justificativa é que não se entra para o mundo do narcotráfico porque se quer, mas porque deus não deixou outra opção. Assim, a culpa não recai sobre quem peca. Deste modo se dá também a reinvenção em formato religioso dos narcotraficantes: aqueles que têm como sua grande narrativa vencer por meio do paralegal, defender os seus, e punir os desleais, e desta forma acabam se transformando em “santos de tanta maldad” (RINCÓN, 2013, p. 14).

E neste contexto, há aqueles personagens que fascinam: os sicários, os assassinos que matam por dinheiro. E a justificação para o crime: comprar casa e ajudar as mães. Esses jovens vivem intensamente, aproveitando dos prazeres do capital enquanto podem, pois nesse ramo se morre cedo. Morrem para garantir um futuro às famílias. Ser como Cristo, ou seja, morrer pelos demais, é o tema mais recorrente nos melodramas citados acima, onde esta é a maior vontade de heróis e heroínas:

Esto les corresponde: morir por los demás, desatender los intereses propios (mejor aún, afirmar que sólo los ajenos son intereses propios), ganarse el cielo de tormento en tormento, agonizar en el seno de la familia y al mando del reparto de bendiciones, arrostrar la calumnia sin proferir ninguna queja, salvar al hermano atribuyéndose sus errores o delitos... (MONSIVÁIS, 2006, p. 39).

Os infortúnios pessoais encarados de forma deterministas colaboram com a assimilação da violência urbana como uma cruz a ser carregada por “cristos malhados e assassinados pelos pecados de uma sociedade”: aqui ainda se evidencia a influência cristã no melodrama. Essa visão determinista da violência nos revela que não há o que fazer, nem para onde fugir: algo tão próprio da educação melodramática, responsável pela formação sentimental e ideológica da América Latina (MONSIVÁIS, 2006, p. 40). A não ser, é claro, que adotemos a forma narco para pensar e agir.

De acordo com Camila Segura (2007), o melodrama na Colômbia se desenvolveu a partir do período da *La Violencia*, quando houve uma preocupação literária em se explicar o impacto e o significado da violência na ordem social. Neste contexto, surgiram romances de testemunho que buscavam apontar os crimes cometidos por algum dos dois partidos dominantes. Essas obras tinham como principal característica o princípio moralizante, elemento básico do melodrama. Devido a estes atributos, essa literatura resultou “en representaciones maniqueas, en la construcción de personajes de psicología sumaria, caracteres exagerados y faltos de complejidad” (SEGURA, 2007, p. 56).

O contexto histórico do melodrama clássico, do fim do século XVIII se assemelha ao contexto da nova violência que se instalou na Colômbia nos anos 1970, pois ambos compartilham “un sentimiento generalizado de inestabilidad, inseguridad y ambigüedad morales”. É comum obras contemporâneas utilizarem códigos do modo melodramático em uma tentativa de dar sentido à violência colombiana por meio da moral, do maniqueísmo e da polarização moral dos personagens, por exemplo. Neste contexto violento, o mal é colocado como uma “fuerza real, irreducible y siempre amenazante”. Deste modo, o melodrama se forma “como un espacio en donde se intentan resolver las ansiedades a través de la legibilidad moral” (SEGURA, 2007, p. 58).

Segura (2007) aponta que, devido o melodrama ter se tornado aplicável a diferentes suportes midiáticos nos últimos anos, como a novela e o cinema, passou a existir como uma forma cultural, que ela classifica como “transnacional e complexa”. Por esta razão, alguns críticos classificam o melodrama como gênero e outros como modo imaginativo. A autora comenta as saídas teóricas consideradas para o problema que o termo melodrama traz, como a ambiguidade, a inconsistências e diferentes as conotações:

[...] una de las salidas teóricas al problema ha sido pensar en el melodrama, más que como un género per se, como un “modo narrativo”. Mientras que el género se presenta como una categoría reconocible y establecida, el modo se puede entender, más bien, como un término crítico que usualmente es designado para un tipo de método, manera o estilo, amplio pero identificable y que no se encuentra ligado a un género particular (SEGURA, 2007, p. 58).

O papel do melodrama então seria trabalhar com fórmulas e convenções no cinema, sem perder a comunicação com o público. Por exemplo, *El labirinto del fauno*, do diretor Guillermo del Toro, foi influenciado pelos clássicos melodramas latinos, e o diretor indica o uso de elementos melodramáticos por acreditar que “os filmes de gênero são extremamente valiosos porque têm regras concretas; ou você as respeita ou as quebra, mas elas o ajudam a alcançar um público mais amplo”⁴⁰ (SADLIER, 2009, p. 2). De acordo com Figueiredo (2010), o uso de um gênero, como o gênero policial comentado por ela, por exemplo, tem a ver com adaptação:

[...] a apropriação de uma estrutura de gênero – que, desde o século XIX, vem funcionando como um sistema de convenções que circula entre a indústria editorial, o texto e o leitor – com o objetivo de estabelecer uma mediação entre a expectativa de um público mais amplo e a dimensão crítica e reflexiva da qual esta literatura de que se está falando não abre mão. Trata-se de um procedimento de negociação utilizada pelo escritor para se adaptar aos novos tempos, pouco afeitos às radicalidades e às rupturas (FIGUEIREDO, 2010, p. 59).

Claudio Salinas Muñoz (2010, p. 114-115) expõe que desde os anos 1970 se tem buscado uma maneira de abordar os imaginários heterogêneos presentes na América Latina. Essa busca resultou na “imaginação melodramática” de Peter Brooks. Ou seja, a melhor forma encontrada para se narrar as nações latino-americanas é usar o melodrama não só como gênero, mas também como uma matriz narrativa, algo que não se prende a esquematismos:

Lo melodramático hace ingresar narrativamente a nuestras sociedades en la modernidad periférica. Lo melodramático hace comparecer a nuestras naciones ante una modernidad que se nos revela sentimentalmente, afectivamente por medio de historias de amor y desencuentros, engaños y traiciones, pasiones y excesos de todo tipo (SALINAS MUÑOZ, 2010, p. 115).

⁴⁰ [...] genre films are extremely valuable because they have concrete rules; you either respect these or break them, but they help you to reach a wider audience.

Para Monsiváis (2006) as comunidades nacionais se veem, entre outras coisas, predominante integradas pelo cinema e, também, pela televisão. O autor (2006, p. 48) expõe que, por meio de obras cinematográficas, o público aprende a ser nacional, neste caso, o cinema mexicano, brasileiro e argentino tem um papel determinante, uma vez que se coloca como uma constante no “espejo selectivo de héroes como dioses, y de tragedias como anticipos o resúmenes de la vida personal”, esta dominância perdurou até pelo menos o fim da Segunda Guerra Mundial, quando houve a nova consolidação do cinema norte-americano, passando para este a titularidade de “espelho”. Monsiváis (2006) explica quais nacionalidades se formam por meio do cinema e TV:

Las que ya estaban, las de la escasez y el autoritarismo y los fracasos democráticos y las carencias, y las que el melodrama no impide, la de solidaridad pese a todo, la voluntad de protesta, la comunidad en los márgenes, el gusto por lo periférico que las metrópolis no tocan, el júbilo ante la toma inesperada de los poderes (MONSIVÁIS, 2006, p. 48).

O cinema hollywoodiano sempre foi de algum modo melodramático, porém os filmes clássicos denigriam o gênero mesmo quando o adotavam. Com o advento do modernismo o melodrama começou a ser visto de forma negativa, e dos anos 1920 em diante o termo foi evitado, pois era considerado fora de moda e não vendável, ao contrário dos filmes descritos como “realistas”. Como consequência, o termo melodrama passou a ser associado aos filmes que tratam questões domésticas ou familiares, o que também significa “um tipo de excesso emocional ou estilístico que pelo menos teoricamente funciona como uma libertação do Puritanismo repressivo e do patriarcado”⁴¹ (SADLIER, 2009, p. 3).

Os dramas domésticos produzidos na América Latina são mais próximos aos melodramas originais do início do século XIX do que os produzidos por Hollywood. Além disso, em países como o México, Argentina e Brasil, o melodrama tem implicações maiores, focando também em questões históricas que são colocadas em relação à vida familiar. Outras indústrias cinematográficas da América Latina também se voltaram para eventos históricos como fonte de melodrama, e tinham como preferência as lutas do século XIX contra a opressão colonial: a maioria deles

⁴¹ [...] a kind of emotional or stylistic excess that at least theoretically functions as a release from repressive Puritanism and patriarchy.

apresenta personagens revolucionárias associadas à libertação e a outros movimentos progressistas (SADLIER, 2009).

Carlos Monsiváis (2006) expõe que o cinema sonoro se tornou a maior escola do melodrama no século XX. O autor explica que, além de americanizar, o cinema também é um modificador da moral social, porém atenta para o fato de que, no caso latino-americano, o melodrama não se deixou americanizar, já que é ciente das vantagens de seu excesso característico: o cinema latino-americano, em sua maior parte, não abre mão do melodrama e mantém sua técnica:

[...] en la pantalla, a las condenas verbales las nulifican las alabanzas visuales, y a la desfachatez y la exuberancia se les dedican regaños morales y finales trágicos, pero sin el movimiento de caderas y labios de las regañadas, muchísimas películas carecerían de incentivos, y sin los diálogos exasperados no se esparciría el temblor que anuncia simultáneamente el deseo y la tranquilidad de conciencia (MONSIVÁIS, 2006, p. 31).

Assim, expõe o autor (2006, p. 31), que o público “alienta y/o exige la puesta al día del melodrama”. Dessa forma, apesar do cinema ter a função de guardar o patrimônio moral, ele o faz traindo seus principais patrocinadores: o Estado e a Igreja. Com o seu poder de representação, o cinema, por mais que esteja carregado de sinais admonitórios, não diminui suas alusões sexuais, por exemplo. Enquanto correm as lições morais explícitas da teologia e/ou ideologia dominantes durante o filme, as imagens as contradizem. Assim, se produz um deslocamento no imaginário: “se proclama la moral que se va erosionando; se alaban las costumbres en vías de extinción; se fustiga con burlas la modernidad que en rigor se promueve” (MONSIVÁIS, 2006, p. 34).

De acordo com Monsiváis (2006), os dois temas mais abordados pelos melodramas são o adultério e a pobreza, esses dois são até mesmo mais representados do que a história e a religião. Para o autor, se trata de uma forte ideologia, uma vez que os personagens (neste caso, o autor discute sobre o teatro) assumem os valores melodramáticos, os adotando ou traindo. E o teatro, além de ser conformado por adversidades, é também conformado pela transformação das adversidades em instituições.

Ao explicar a variedade melodramática da poesia latino-americana, Monsiváis (2006, p. 25) expõe que elementos se intercalam nesta variedade desde o século XIX, estes são: “gustos imperiosos en su momento, exaltaciones de la familia,

costumbres”. O autor explica ainda que o melodrama se trata daquilo “al que se le reconoce ese status y que, por lo mismo logra continuar”. O autor (2006, p. 24) aponta que a poesia modernista ou influenciada pelo modernismo possui “los temas y las tramas hoy calificables de melodramáticas, es decir, provistas del sentimentalismo que aspira a la catarsis”. Por este motivo, não há como evidenciar que este tipo de poesia seja melodramática em sua essência.

De acordo com Rincón (2013, p. 4), assim como o melodrama, a narcocultura é marcada por um gosto pelo exagero e pelo excesso. Trata-se de um gosto “siempre ostentoso, exagerado e desproporcionado” segundo Rincón (2013, p. 4), e também “muy propio de las sociedades que nunca han tenido nada”. Qualificado como “mau gosto” pela burguesia colombiana, na verdade se trata da colocada em evidência do gosto popular nacional por aqueles que têm dinheiro e atrevimento moral para tal: os narcotraficantes. Além disso, a forma narco celebra os costumes populares como forma de sobrevivência: a lealdade ao dono da terra como valor máximo, religião e família acima de instituições e da democracia, pois são considerados o que realmente protege. Assim, quando pensamos a narcocultura, devemos levar em conta que:

Una cultura es una experiencia que existe a través de prácticas de significación, rituales del sentido, formas de estar juntos, modos de imaginar y contar, narrativas y estéticas de afirmación, mitos de fundación y leyendas de legitimación (RINCÓN, 2006, p. 6).

De acordo com Monsiváis (2006, p. 28) a catarse mencionada acima é herdada da tragédia grega, e faz com que o espectador se liberte das “sensaciones de iniquidad y pecado, y le permite [...] reflejarse en las imágenes de nobleza y emoción solidaria”, e a lição que fica é a de que “son mejores de lo que creen ellos mismos y quienes los conocen”. O autor (2006, p. 30) ainda indica o alívio estético do melodrama fílmico: os espectadores experimentam algo que o autor diz ser “muito reconfortante”: a posse de um juízo moral que faz com que eles alcancem a plenitude, o que justificaria o melodrama como o elemento de maior importância da indústria cultural. Sobre a popularidade do melodrama no subcontinente, Martín-Barbero (2009) escreve:

Nenhum outro gênero conseguiu agradar tanto nesta região quanto o melodrama, nem mesmo o de terror – e não por falta de motivos – ou o de

aventuras – ainda que não faltem selvas e rios. É como se estivesse nele o modo de expressão mais aberto ao modo de viver e sentir da nossa gente. Por isso, para além de tantas críticas e leituras ideológicas, e também das modas e dos *revivals* para intelectuais, o melodrama continua a constituir um terreno precioso para o estudo da não-contemporaneidade e das mestiçagens de que estamos feitos (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 305).

Ao serem espectadores de um drama de adultério, por exemplo, se passa a ideia de uma catarse por meio de vivências alheias. Se antes o espectador sentia “que lo que ve ya le ha ocurrido o podría sucederle” (MONSIVÁIS, 2006, p. 32), o alívio estético melodramático proporcionado pelo melodrama fílmico neutraliza o drama pessoal que o espectador vive. O cinema se coloca então como uma escola de massas, porém a moral tem sua influência coercitiva debilitada quando massificada. Apesar de o cinema contar com uma tecnologia manipulativa intrínseca, explica Monsiváis (2006), ao se tentar dar uma condição de espetáculo à narrativa admonitória familiar, esta se torna tediosa e deprimente. Assim, devido à demanda do público, o melodrama é atualizado.

Os temas da prostituição e do adultério, comuns no invento industrial e cultural conhecido como Época de Ouro do Cinema Mexicano são citados por Monsiváis (2006) como exemplo de catarse por meio de experiências alheias e juízo de moral. Estes temas retratam ao mesmo tempo a virgem abnegada e o símbolo sexual. Para o autor, os argumentos usados são “vehículos del conformismo y eso le basta al tradicionalismo (docencia católica y sometimiento al patriarcado), que elige modelos de la culpa y del arrepentimiento a última hora” (MONSIVÁIS, 2006, p. 29). Neste contexto, Sadlier (2009) expõe que:

Os melodramas também foram inspirados pelos ensinamentos da fé católica e pelos rituais católicos que focam na centralidade e na santidade da família. A virgem e a prostituta, a mãe sofredora e o pai todo-poderoso, o sacramento do matrimônio e o pecado das alianças profanas, o sacrifício e o martírio, em vez de satisfação pessoal e ganho, são apenas alguns dos tipos de personagens, temas, e lições morais tratadas no gênero⁴² (SADLIER, 2009, p. 10).

Monsiváis (2006, p. 30) expõe a síntese da narrativa de *Santa* (1903) de Federico Gamboa: “Mujer, tu monogamia es garantía de tu ser; soltera, la honra es

⁴² Melodramas were also inspired by the teachings of the Catholic faith and by Catholic rituals that focus on the centrality and sanctity of the family. The virgin and the prostitute, the suffering mother and the all-powerful father, the sacrament of marriage and the sin of unholy alliances, self-sacrifice and martyrdom rather than personal satisfaction and gain, are only a few of the character types, themes, and moral lessons treated in the genre.

tu justificación; prostituta, la tragedia es tu castigo y tu premio; familia, resígnate, la prostitución es nefasta, pero sin ella se esparcirían los adulterios y los divorcios”. De acuerdo con el autor, se trata de una moral que es violada por las margens, mas no se discute abiertamente, afinal, el Estado es laico, mas tradicionalista.

4 NARCOS: A NARCOCULTURA E O PASTICHE PÓS-MODERNO

En el melodrama de pobres la violencia es una costumbre necesaria, y lo monstruoso es lo natural.

Carlos Monsiváis

O modo de pensar do narcotráfico, convertido na ética-estética da narcocultura latino-americana agrada a indústria cultural. No caso de *Narcos*, esse modo é agregado como parte de sua recriação estética para dar sentido à violência física, social e política colombiana presente na série. Por meio de diversos acontecimentos da trajetória de vida de Pablo Escobar, *Narcos* traz e agrega ao mundo ficcional da obra alguns elementos de realismo mágico, de melodrama, da linguagem do gênero documental, e de Hollywood como mediadores da violência física e do estilo de vida que o narcotraficante personifica. Dessa forma, a série promove uma forma de pastiche pós-moderno de tendências artísticas, e/ou também releituras por uma obra audiovisual de *mass media* global. No ponto da representação, o que a série faz com essas linguagens é absorver o excesso e consumismo da narcocultura também na apropriação de técnicas, como a do realismo mágico e do melodrama, assim como sugere a ideia do pastiche: um símbolo sem referência a sua origem.

Apesar do proposto para análise ser um recorte a partir da personagem de Pablo Escobar, acreditamos também ser necessário a análise de alguns elementos que extrapolam este personagem, pois alguns são cruciais para a construção da história, da narrativa, e por extensão, do universo diegético:

A diegese é, portanto, em primeiro lugar, a história compreendida como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade. A partir de então, é preciso compreendê-la como o significado último da narrativa: é a ficção no momento em que não apenas ela se concretiza, mas também se torna uma. Sua acepção é, portanto, mais ampla que a história, que ela acaba englobando: é também tudo o que a história evoca ou provoca para o espectador. Por isso é possível falar de universo diegético, que compreende tanto a série das ações, seu suposto contexto (seja ele geográfico, histórico ou social), quanto o ambiente de sentimentos e motivações nos quais elas surgem. [...] Esse universo diegético tem um estatuto ambíguo: é, ao mesmo tempo, o que gera a história e aquilo sobre o que ela se apoia, aquilo ao que ela remete (é por isso que dizemos que a diegese é “mais ampla” que a história). Qualquer história particular cria seu próprio universo diegético, mas, ao contrário, o universo diegético (delimitado e criado pelas histórias anteriores – como é o caso de um gênero) ajuda a constituição e a compreensão da história (AUMONT *et al.*, 2012, p. 114-115).

Para começar, em *Narcos*, contamos com um narrador em primeira pessoa, se trata de uma voz predominante *over*. De acordo com Carmona (2010, p. 108), a voz *over* é aquela que “se instala en paralelo a las imágenes, sin relación con ellas emergiendo de una fuente exterior a los elementos que intervienen diegéticamente en el film”. O autor cita como exemplo aqueles “comentarios en el film documental o la voz del narrador omnisciente. [...] Esta voz *over* se construye como *lugar del poder*, que fuerza a la imagen en un sentido concreto”. Em *Narcos*, a voz narra sobre uma história da qual faz parte, algumas vezes narrando sobre fatos que presenciou, e outros que não, atuando então, ao que parece, de forma onisciente.

Dessa forma, *Narcos* utilizada de recursos do gênero documental para a construção do seu estilo, além da voz *over*, que contextualiza o espectador, e também faz uma descrição histórica, emprega imagens de arquivo para dar mais credibilidade à história que está sendo narrada, já que é baseada em eventos reais. Devido à posição de onisciência adotada pelo narrador, que lhe confere uma posição de autoridade, um lugar de poder, como aponta Carmona (2010), o discurso desta voz orienta a percepção do espectador para enxergar determinados eventos de maneiras específicas. Do mesmo modo, as imagens de arquivo entram para respaldar esse discurso, dando mais credibilidade (FONTENELE e SILVA, 2017).

Neste sentido, *Narcos* se assemelha com *La Virgen dos Sicarios* no modo em que o narrador-personagem precisa elucidar o submundo do narcotráfico para o espectador. Lembrando que em *La Virgen* há várias interrupções do narrador para explicar ao leitor as gírias dos sicários, por exemplo. O que se parece ainda mais, e na verdade, foi uma inspiração para a série, é o filme *Goodfellas*⁴³ (1990) do diretor Martin Scorsese. Além da voz *over*, ao analisar o trailer da primeira temporada, Vargas (2015) acredita que os movimentos de câmera, o rock da trilha sonora, entre outros elementos estéticos são também homenagens ao filme de gângster citado acima. A diferença é que *Narcos* é contado do ponto de vista do agente do DEA, Steve Murphy, ao invés do ponto de vista dos personagens do outro lado da história, como Escobar ou um dos outros narcotraficantes, causando implicações políticas e morais.

De acordo com Deggans (2015), Murphy e sua perspectiva de um agente da DEA também é usado para atrair o público que fala inglês. A voz *over*, assim como

⁴³ No Brasil recebeu o título de “Os Bons Companheiros”.

mencionado, guia os espectadores por um mundo desconhecido, similar ao que ocorre com a voz *over* de Henry Hill (Ray Liotta) em *Goodfellas*. Porém, ele aponta o problema em contar a história do ponto de vista do “único americano branco no elenco central”, para ele, esse ponto de vista “ajuda a manter o público à distância dos personagens latinos, especialmente os não-criminosos”⁴⁴, o que para alguns pode ajudar a trazer à tona “representações televisivas mais problemáticas dos latinos como criminosos e traficantes de drogas, apesar dos esforços heróicos do programa para humanizar todos os envolvidos”⁴⁵. Sobre as várias linguagens presentes no texto de *Narcos*, podemos usar o exemplo de Figueiredo (2010) das narrativas policiais. A autora aponta que:

[...] os autores contemporâneos, visando alcançar o difícil equilíbrio entre agradar o público, obtendo sucesso comercial, e preservar a complexidade, a dimensão crítica da obra, trabalham com uma multiplicidade de códigos, que se entrecruzam no texto, permitindo diferentes níveis de leitura, atendendo-se às exigências de um público variado. Preserva-se o enredo, sem preconceito para com aquele leitor que busca divertir-se com a intriga. Por outro lado, oferece-se algo além da intriga, uma dimensão metalinguística e reflexiva, reforçada por inúmeras citações, que permite a um outro tipo de leitor contemplar, de maneira distanciada e também nostálgica, as estratégias narrativas que criam o fascínio na primeira dimensão. No caso da narrativa policial contemporânea, este procedimento fica bem claro, porque, enquanto o primeiro tipo de leitor busca a elucidação do enigma no nível do enredo, o segundo busca decifrar os enigmas da composição da obra a partir do reconhecimento das referências que se cruzam em seu tecido intertextual (FIGUEIREDO, 2010, p. 61-62).

4.1 A CRIAÇÃO DO NARCOUNIVERSO DIEGÉTICO

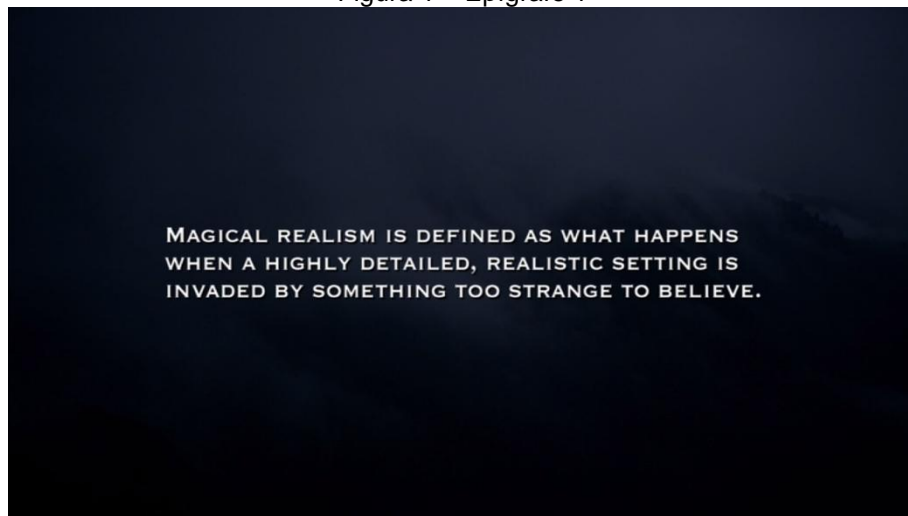
O primeiro episódio da primeira temporada de *Narcos*, intitulado *Descenso*, inicia-se com o som do vento soprando em contraste com uma tela preta. Logo, montanhas cobertas por um nevoeiro surgem em efeito *fade-in*. Por ser noite, a imagem não é nítida. O barulho do vento é sublimado por o de uma melodia grave. De acordo com o crítico de cinema Marcel Martin (2013, p. 139) a sublimação de um ruído, neste caso, o assovio do vento, se transforma pouco a pouco numa “frase musical que pretende ser lírica”. A melodia que se instala se assemelha às que

⁴⁴ [...] the only white American guy in the core cast of characters. [...] helps keep the audience at arm’s length from the Latino characters, especially the noncriminals.

⁴⁵ [...] the most troubling TV depictions of Latinos as criminals and drug traffickers, despite the show’s heroic efforts to humanize everyone involved.

prenciam aflição em filmes. Assim que soa, surge em tela um letreiro centralizado em branco, no qual se lê: “O realismo mágico é definido como o que acontece quando uma situação realista altamente detalhada é invadida por algo que é estranho demais para acreditar” (Figura 1). Esta melodia, que causa estranhamento, inicia parecida a um silvo estridente, e perdura por um momento como um eco não harmônico, ressoante e desagradável.

Figura 1 – Epígrafe 1



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

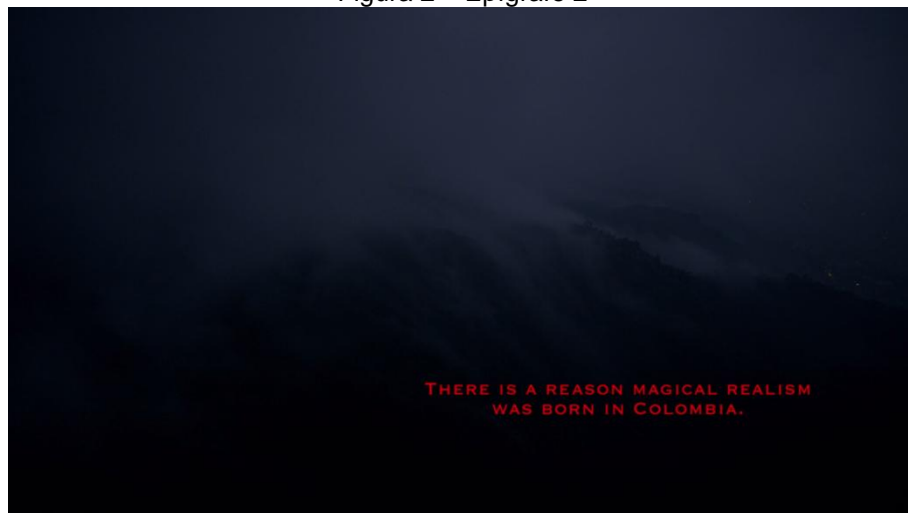
Em seguida, parte do letreiro esmaece até desaparecer, permanecendo apenas o trecho no qual se lê “estranho demais para acreditar”, que muda para a cor vermelha, uma cor geralmente associada ao perigo e emoções intensas. No momento em que muda para vermelho, a melodia altera do eco para uma espécie de chiado trepidante que se intensifica, como um prelúdio de algo que está por vir. Este letreiro some, e o chiado dá lugar ao ressoar de chocalhos e batidas marcadas de percussão. Apesar de esta última combinação lembrar músicas ritualísticas, quando é pensada em combinação com o chiado, lembra também uma cobra sorrateira até o bote: o momento de maior intensidade do chiado.

Essa alusão é reforçada pelo uso dos chocalhos que lembram uma cobra cascavel, e também pelo emprego da mesma melodia em outras situações ao longo da narrativa que remetem à aproximação do perigo, ou situações de tensão. Segundo Martín-Barbero (2009, p. 166) os efeitos sonoros são cuidadosamente fabricados nos melodramas: “como a utilização da música para marcar os momentos

solenes ou cômicos, para caracterizar o traidor e preparar a entrada da vítima, para ampliar a tensão ou relaxá-la”.

Esta combinação de chocalhos e percussão, porém, é empregada rapidamente, apenas como transição e breve fundo para o arranjo musical seguinte, pois logo outro letreiro aparece no canto inferior direito, também em vermelho: “Existe um motivo para o realismo mágico ter nascido na Colômbia” (Figura 2), e dá-se início a uma música latina melódica grave tocada em violão, que também será empregada ao longo da narrativa⁴⁶. Segundo Martin (2013), tanto a melodia inicial quanto a música reforçam a importância e a densidade dramática deste momento, pois lhe conferem uma dimensão lírica, o que seria o buscado pelos criadores ao associar o realismo mágico à série de ficção.

Figura 2 – Epígrafe 2



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

Assim como a música prólogo, o cenário escolhido como plano de fundo para os letreiros, as montanhas encobertas por neblinas, confere uma ambientação soturna, lúgubre, e até mesmo de aparência ancestral e arcaica para a cena, algo que os criadores provavelmente buscaram obter para conectar o universo diegético com o realismo mágico, e com o contexto de tensão da Colômbia dos anos 1980. Lembrando uma das definições de realismo mágico de Menton (1998, p. 20): “es la visión de la realidad diaria [...] con la introducción poco enfática de algún elemento

⁴⁶ O que me refiro como “melodia” e “música”, na realidade, fazem parte da mesma composição intitulada “Prologue”. Trata-se de uma das faixas da trilha sonora da série, doravante denominada “música prólogo” (BROMFMAN, 2015).

inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturrido o asombrado al observador” (MENTON, 1998, p. 20).

Durante a troca de melodia, música e letreiros, a câmera em *travelling* percorre as montanhas lentamente, tão logo o último letreiro desaparece da tela, a voz *over* inicia a narrativa. O enquadramento, que já revelava uma pequena porção de uma cidade à direita, neste momento avança mais rapidamente e revela uma cidade situada em um vale. Observa-se também um avião saindo de entre as montanhas, que agora ficaram à esquerda, e sobrevoando a cidade, enquanto a voz *over* explica como o governo dos EUA tem facilidade em espionar, rastrear e vigiar nos dias atuais.

É quando surge em tela um letreiro que nos indica a data e o lugar da ação da narrativa a ser desenrolada: Bogotá, Colômbia: 1989. Além do letreiro, a própria voz *over* também nos entrega esta informação, ao narrar que, antigamente era diferente: “Mas na Colômbia, em 1989, não era tão fácil”⁴⁷. E o plano muda para duas sequências de planos aéreos da paisagem noturna da cidade de Bogotá: primeiro um que segue o avião por cima e outro que parece ser o “ponto de vista” do avião, porém em um ângulo reto, como se este realizasse uma leitura da cidade, fazendo alusão ao o que o narrador explicaria adiante.

A voz *over* explica os motivos de não ser fácil rastrear uma pessoa naquela época: não havia internet, nem celular, a única coisa que existia eram os telefones por satélite. Entretanto, para se rastrear um desses telefones era necessário sobrevoá-los diretamente: “Os únicos que tinham telefones por satélite”, expõe o narrador, “eram os muito ricos”⁴⁸. O plano muda de uma imagem aérea de Bogotá para um plano fechado em uma pilha de dinheiro. A voz *over* segue e especifica que, entre os ricos que possuem os telefones, estão: os donos de terras e os políticos.

O plano abre e a câmera percorre uma mesa repleta de dinheiro, drogas, armas e bebidas (Figura 3). Por fim, a voz *over* conclui: “E, para nossa sorte, os traficantes eram os mais ricos de todos”⁴⁹. Então, um telefone por satélite em cima de tablets de cocaína surge no enquadramento. Segundo Aumont *et al.* (2012) as imagens que o cinema oferece são reconhecíveis devido a um certo número de

⁴⁷ But in Colombia in 1989, it wasn't that easy.

⁴⁸ The only people who had sat phones were the filthy rich.

⁴⁹ And lucky for us, the narcos were richer than them all.

convenções, a simples representação do revólver na mesa deixa de se relacionar com o termo “revólver”, pois passa a ser uma ostentação que implica um enunciado implícito: “eis um revólver” que carrega a pretensão do objeto significar algo a mais de sua mera representação:

Ademais, mesmo antes de sua reprodução, qualquer objeto já veicula para a sociedade na qual é reconhecível uma gama de valores dos quais é representante e que ele “conta”: qualquer objeto já é um discurso em si. É uma amostra social que, por sua condição, torna-se um iniciador de discurso, de ficção, pois tende a recriar em torno dele (mais exatamente, aquele que o vê tende a recriar) o universo social ao qual pertence. Desse modo, qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por sua ostensão (AUMONT *et al.*, 2012, p. 90).

Dessa forma, ao representar elementos da narcocultura neste momento, como as drogas, as armas, as bebidas, e principalmente, todo aquele dinheiro, o que o diretor faz é criar um plano de fundo para embasar a história que vai ser contada: “Qualquer história particular cria seu próprio universo diegético, mas, ao contrário, o universo diegético (delimitado e criado pelas histórias anteriores – como é o caso de um gênero) ajuda a constituição e a compreensão da história” (AUMONT *et al.*, 2012, p. 115).

Figura 3 – Dinheiro, armas e drogas



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

O telefone por satélite é apanhado por um homem, no plano seguinte, ele conversa ao telefone com alguém chamado *Lagarto*; os dois estão combinando de se encontrar mais tarde naquela mesma noite. O plano muda para uma imagem da

lateral do avião sobrevoando Bogotá, e então para a de seu interior, a qual nos apresenta homens de fones de ouvido trabalhando em uma estação com várias telas e radares, um dos agentes identifica “*Poison*” pelas escutas. O plano muda novamente para o homem, que agora sabemos se tratar de *Poison* (Jorge A. Jiménez), ainda ao telefone.

O narco acaba entregando exatamente o local e o horário onde pretende se encontrar com Lagarto: a casa noturna *La Dispensaria* à meia noite. O plano muda para os agentes do interior do avião que escutam a conversa de *Poison*, eles decidem entregar a informação ao DEA. O plano muda para um plano médio de um homem segurando um bebê. Há uma mulher ao fundo falando ao telefone, ela se levanta para lhe entregar o telefone, e a voz *over*, que agora se revela pertencer a um narrador-personagem, informa: “Meu nome é Steve Murphy, agente do DEA. Como pode ver, estou profundamente envolvido na Colômbia”⁵⁰.

Murphy (Boyd Holbrook) atende ao telefone, é quando informam rapidamente que *Poison* vai festejar em *La Dispensaria* com Lagarto e “os outros” à meia noite. O narrador então explica que ele mesmo adoraria ir atrás do *Poison*, mas o DEA tem ação restrita no exterior, então ele liga para a polícia, coincidindo com o que as imagens mostram o personagem fazendo. O plano muda para o primeiro plano da nuca de um homem falando ao telefone, e, em segundo plano desfocado, há outro homem, fumando (Figura 4). Música latina alegre toca ao fundo, o que sugere que eles estão em algum bar. Murphy está passando a informação para este homem sobre *La Dispensaria* por telefone, assim que a ligação termina, o homem comenta com o outro: “Adivina quién era. Tu compañero. Me acaba de dar un regalito: *Poison*. ¿Él ya sabe como lo voy a empacar el regalo?”, sugerindo que haveria violência e morte na operação. Ao passo que o outro homem responde: “Sí, claro. No es ningún pendejo”.

O homem levanta e deixa a mesa, o enquadramento se volta para o outro homem em um plano médio e a voz *over* de Murphy informa que aquele é Javier Peña, seu parceiro do DEA. No plano geral de um bar à meia luz no qual, o primeiro homem se afasta da mesa e Peña (Pedro Pascal) ao fundo o observa enquanto a voz *over* explica: “E este é coronel Carrillo, líder do Bloco de Busca, a unidade que

⁵⁰ I'm Steve Murphy, Drug Enforcement Agent. And as you can see, I am deeply embedded in Colombia.

ajudamos a criar para capturar os bandidos. Cara, ele não gostava nenhum pouco de traficantes”⁵¹.

Figura 4 – Javier Peña e coronel Carrillo



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

A mudança de cena passa para a casa noturna *La Dispensaria*, que fica em uma esquina. A voz *over* explica: “Hora da festa na *Zona Rosa*. Todos vão lá. Principalmente os assassinos locais. Os colombianos os chamam de sicários”⁵². A câmera segue *Poison*, que chegou de moto, ele cumprimenta *Sure Shot* (Ariel Sierra), outro sicário, e os dois entram na casa noturna, o narrador acrescenta: “*Poison* era um dos melhores [sicários]”⁵³. Há então uma sequência de planos que mostra pessoas chegando ao local, *Poison* e *Sure Shot* cumprimentam um grupo que já estavam na mesa à janela, incluindo Lagarto (Jefferson Paez), e a voz *over* continua: “O filho da puta maluco que matou dezenas de pessoas. Provavelmente centenas. Mas não me entenda mal. Eu teria mandado Carrillo mesmo que *Poison* nunca tivesse matado uma mosca. Também não gosto nada dos traficantes”⁵⁴.

Outra mudança de plano para a fachada da casa noturna, a câmera em *travelling* acompanha uma mulher que caminha na calçada entre cantadas e assovios vindos da mesa dos sicários até a entrada do local, que fica na esquina. Ela entra, e a câmera ultrapassa a entrada, chegando até a outra calçada, revelando assim o Bloco de Busca que está na outra esquina da mesma quadra (Figura 5). A

⁵¹ And this is Colonel Carrillo, the leader of the Search Bloc, the unit we helped create to capture the bad guys. Boy, did he have a lot of love for the narcos. Tradução da autora.

⁵² Party time in *Zona Rosa*. Everybody goes there. Especially the local hitmen. Colombians call them *sicarios*.

⁵³ Now, *Poison*, he was one of the best [sicarios].

⁵⁴ Crazy motherfucker who killed dozens of people. Probably hundreds. But don't get me wrong. I would've sent Carrillo even if *Poison* never killed a fly. I don't have a lot of love for the narcos either. Tradução da autora.

voz over se adianta: “Eu não o culparia se você me responsabilizasse por esse massacre”⁵⁵.

Figura 5 – *La Dispensaria*



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

Outra mudança de plano exhibe um plano médio do interior da *La Dispensaria*, quando a mulher entra no pub. Além dos sicários, há casais dançando e outros cidadãos comuns. Pode-se ver coronel Horacio Carrillo (Maurice Compte) ao lado de fora por uma das janelas do local. *Poison* e *Sure Shot* se aproximam da mulher na pista de dança, e a voz over continua: “É, eu dei o alarme”⁵⁶. *Sure Shot* então oferece uma bebida à mulher, e *Poison* começa a dançar com ela, enquanto *Sure Shot* se afasta e volta para a mesa. Neste momento Carrillo, e também outro membro do Bloco de Busca se preparam para atirar ao fundo. Carrillo atira em *Sure Shot*, e logo em seguida o restante da unidade também abre fogo. *Poison* tenta escapar pela janela ao lado de sua mesa, mas Carrillo o acerta, pois já estava próximo da esquina. Assim que vemos a bala atravessando as costas de *Poison*, a imagem congela (Figura 6). A voz over então apela: “Mas ainda não me chame de vilão”⁵⁷.

Para eliminar *Poison* e outros sicários, o Bloco de Busca acaba matando pessoas alheias àquela guerra em *La Dispensaria*, e esse acontecimento é usado pelo narrador-personagem para ilustrar como as coisas funcionam no negócio da droga, e o que é preciso sacrificar no mundo narco. Apesar de se tratar de um *flashforward* de um acontecimento de um episódio do final da primeira temporada (T01E08, *La gran mentira*), pois evoca “por antecipação um acontecimento futuro da diegese” (AUMONT *et al.*, 2012, p. 117), esse evento se assemelha ao *flashback*.

⁵⁵ I wouldn't blame you if you held me responsible for this bloodbath.

⁵⁶ Yeah, I pushed the buttons.

⁵⁷ But don't call me a bad guy just yet.

Segundo Aumont *et al.* (2012, p. 116) ocorre um *flashback* quando se menciona em um momento *depois* na narrativa algo *anterior* na diegese, mas também é o caso de “qualquer elemento da narrativa que obrigue à reinterpretação de um acontecimento que fora apresentado ou compreendido anteriormente de uma outra forma”.

Figura 6 – *Poison* é morto por coronel Carrillo



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

No caso, Murphy apresenta o massacre de antemão para ilustrar o mundo da narcocultura e suas consequências nefastas. “Esse procedimento de inversão é extremamente frequente no caso do filme de enigma policial ou psicológico”, escreve os autores, “onde se apresenta ‘com atraso’ [no caso do *flashback*] a cena que constitui o motivo dos atos deste ou daquele personagem” (AUMONT *et al.*, 2012, p. 116). Neste caso, Murphy se antecipa ao narrar o massacre, e daqui em diante a narração aparenta ser a justificativa de seus próprios atos, inclusive da trajetória que o levou até a guerra contra a droga na Colômbia. Para Erna von der Walde (2001, p. 38), “al buscar las razones por las cuales x mata a z, estamos aceptando que si hay una razón para hacerlo, entonces el acto se justifica”, acabamos buscando na vítima a razão por ser vítima de um ato violento.

4.1.1 Tema de Abertura

A imagem congelada é substituída por uma tela preta, juntamente com a introdução da canção de abertura da série intitulada *Tuyo*, que traduz a essência de *Narcos*. Em entrevista para a Folha de S. Paulo (2016), o compositor brasileiro, Rodrigo Amarante, expõe que a referência é o tango de Carlos Gardel, porém a

sonoridade não se limita apenas a isso. Segundo Amarante, se trata de uma “amalgama de música latina [...] dos anos 1950 e 1960 para remeter à infância desse personagem que a gente vê nos anos 1980”. O eu-lírico é a voz de Pablo, um Pablo que, em sua infância imagina pelo compositor, observa sua mãe na cozinha. Enquanto lava a louça e escuta seu cantor favorito – e também herói –, a mãe diz para um Pablo criança para ele não confiar em ninguém, pois ninguém vai dar nada para ele só por ele trabalhar duro, ele precisa conquistar por si próprio.

A certa altura da narrativa, a mãe de Pablo, *doña* Hermilda (Paulina García), conta uma história da infância de Pablo para Tata (Paulina Gaitán), sua esposa, que diz muito sobre a maneira que a mãe ensinou o filho a conquistar as coisas na vida, o que lembra a premissa da narcocultura de que não vale a pena o caminho da legalidade: ela começa contando que “Cuando Pablo era niño... volvió un día del colegio, muy bravo. Una niña se había reído de sus zapatos. Estaban rotos. Y no teníamos plata para comprarle unos nuevos”.

Então, a mãe de Pablo Escobar resolveu que roubaria sapatos para o filho: “Así que esa noche me fui pa’ el pueblo y me robé unos de la tienda. Al otro día Pablo volvió al colegio. Ser pobre no es ninguna excusa para verse como pobre”. Tata pergunta para a sogra: “Siempre has cogido lo que has querido, ¿cierto?”, e a sogra responde: “Y Pablo también”. A mãe de Pablo, uma senhora religiosa, ao dizer que ser pobre não é desculpa para parecer pobre, justifica seu ato de roubar. Já aí se observa elementos nos quais foram baseados a narcocultura, a inversão de valores, e a religião constituída pela culpa, sendo assim, basta pedir perdão, e tudo é justificável, pois o pecado é não ter dinheiro.

Ou seja, elementos da premissa da narcocultura nos quais estão presentes, o abandono do Estado e do pai, a injustiça e a desigualdade social. Ou seja, elementos que dão espaço ao paralegal como meio de ascensão social e entrada na modernidade como alternativa aos meios legais, porém excludentes, estão presentes na inspiração do músico brasileiro para a composição da canção. Além disso, em entrevista para o portal *Decider* (2016), Amarante conta que, ao ser convidado para musicar *Narcos*, imaginou a série como a história de um monstro, e a única maneira correta para musicalizar a narrativa seria pensando nas monstruosidades que todos compartilhamos: a ganância, o individualismo e o narcisismo. Então ele acredita que o papel dele como compositor era dar um

coração a este monstro que queria ser herói, por isso se inspirou na infância de Pablo, imaginada pelo próprio compositor.

As músicas do cantor favorito de sua mãe se tornam trilha sonora dessa infância imaginada, e Pablo passa a querer a se tornar aquele cantor que se tornou o ideal de homem de sua mãe e também seu herói. Essa questão estética está presente na música, pois soa como uma balada romântica dos anos 1930, que teria sido regravada nos anos 1950. Ou seja, uma canção no estilo da infância de sua mãe, regravada ao estilo da infância de Pablo, representando o que ele almeja ser. Assim como Pablo, há uma escuridão à espreita na canção: a letra traz aparentemente um homem muito apaixonado que se dirige a uma mulher, mas no final se intensifica, e a mensagem que fica é: que aquilo que você deseja, basta olhar e seu será. Amarante explica que na superfície soa generosa e apaixonada, porém no fundo é uma letra narcisista: assim como o Pablo da série, somente ele é o provedor de desejos, fortunas e tesouros (DECIDER, 2016). Além disso, o Escobar representado na série também acredita que pode possuir, comprar ou controlar tudo o que deseja.

4.1.2 Imagens de Abertura

A tela preta transicional logo dá espaço, ao lado da melodia, à primeira imagem da abertura da série. Ao longo de um minuto e meio de abertura, as imagens entregam um pouco do que esperar na série, até mesmo seu arco narrativo. Primeiramente temos indícios do que foi apresentado até agora: a tentativa americana de rastrear Pablo Escobar, representada por imagens de um gravador de bobina e imagens de satélite da Colômbia com linhas de grade e anotações, parecidas com as de um caderno ou quadro de apresentação, com possíveis localidades do narcotraficante (Figura 7).

Figura 7 – Abertura 1



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

A abertura segue mostrando temas vinculados ao mundo da narcocultura, como a ambição, o excesso e o absurdo deste estilo de vida. O narcotráfico é representado pelo pó branco que irrompe na tela sobre símbolos químicos, e por possíveis “mulas” que traficam cocaína. Passageiras em um avião, essas pessoas têm seus olhos censurados, dando à imagem uma ideia a mais da ilicitude que pode estar ocorrendo em um avião monitorado. Além disso, um dos jogos de imagens mais interessantes retrata o “dinheiro fácil” que se ganha com o narco: uma mala cheia de tabletes de cocaína, que, no plano seguinte, é substituída por uma mala repleta de dinheiro (FILMSUPPLY, 2017). A narrativa da ambição continua retratada com uma pilha de dinheiro, e contrastada com a imagem de um combatente posando com vários tabletes de cocaína apreendidos, o que já abre deixa para a decadência eminente do estilo de vida da narcocultura (Figura 8).

Figura 8 – Abertura 2



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

Todo esse dinheiro dá lugar aos excessos e extravagâncias para o qual essa vida impele: são retratadas as *misses* colombianas e mulheres deslumbrantes que

ilustram a vida glamorosa à qual só se tem acesso fácil por meio do narco. Imagens de arquivo estão presentes na abertura, assim como ao longo da série. É apresentada uma foto da entrada da propriedade de Pablo Escobar, a *Hacienda Nápoles*, assim como filmagens de flamingos e zebras, dando a entender que se tratam dos animais exóticos que Pablo mantinha em sua propriedade. Outra filmagem apresenta o Pablo real e várias pessoas em motos se divertindo, e já dá lugar a imagens de destruição da *Tranquilandia* (Figura 9): um vasto local em meio à selva com laboratórios e pistas de pouso usadas para o tráfico pelo cartel de Medellín, o que dá indícios do início da ruína de Pablo e sua perseguição pelo governo da Colômbia e dos EUA.

Douglas Kellner (2001), em uma análise da abertura de *Miami Vice*, a famosa série de televisão dos anos 1980 sobre crime e o tráfico de drogas, faz apontamentos sobre as imagens de abertura da série que transmitem a ideia do estilo de vida da narcocultura, constituído por elementos que aludem a velocidade, agilidade e mobilidade, pautados no consumo desenfreado do capitalismo *express*. A análise de Kellner coincide com os elementos presentes também na abertura de *Narcos*, valendo a pena citar aqui:

O programa também convida os espectadores a identificar-se com um estilo de vida ágil e móvel que focaliza o lazer consumista e emocionante. As icônicas imagens da abertura apresentam uma lancha atravessando o oceano enquanto na sua esteira as ondas azuis e brancas pulsam num ritmo musical vivaz; há um corte, e as imagens focalizam pássaros exóticos, mulheres sensuais, competições esportivas, corridas de cavalo e de cães e outras imagens de lazer, usando a próspera Miami como pano de fundo. Essas imagens de abertura são fruto de um trabalho de edição competente que transmitem a sensação de velocidade e mobilidade, convites irrecusáveis a viver perigosamente e a fazer parte do mundo dos ricos. O programa em si demonstrará então de que modo os indivíduos entram nessa utopia do lazer e encontram boa vida em seus espetáculos e engodos (KELLNER, 2001, p. 308).

Figura 9 – Abertura 3



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

Em seguida há uma imagem que representa a participação dos EUA na guerra contra a droga: uma família americana assiste ao presidente Reagan na TV (já na segunda temporada o presidente que aparece na TV é George H. W. Bush, e nos episódios finais muda para Bill Clinton). Há então uma filmagem aérea sobre uma montanha, por onde se vê a cidade no vale com as linhas de grade e anotações. Outra filmagem aérea remete àquela do avião, com ângulo reto, como se estivesse rastreando, buscando algo, também há linhas de grade e anotações (Figura 10). Esses dois planos remetem ao início da abertura, e à busca incessante do governo dos EUA por Pablo Escobar.

Figura 10 – Abertura 4



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

A violência na Colômbia é então apresentada como consequência do narcotráfico, e das ações de Pablo Escobar, a imagem de um assassinato pretende dar um choque no espectador que até então se entretinha com imagens mais neutras e agradáveis embaladas pelo fundo musical agradável de *Tuyo*. Em seguida, imagens de arquivo dão um toque de realidade com filmagens de um tanque faz alusão à violência do período, e também da tomada do Palácio de Justiça

pela guerrilha, supostamente para destruir documentos que incriminavam os narcos. Logo em seguida, a abertura apresenta uma fotografia do Pablo Escobar real, como se esta se tratasse de parte de um arquivo confidencial, com partes das informações que aparecem sobre a foto sendo censuradas, e também a foto real do agente do DEA, Steve Murphy (Figura 11).

A foto do agente do DEA, de acordo com o diretor de fotografia e editor responsável pela abertura, Nik Kleverov, em entrevista ao site *Filmsupply* (2017), é mais casual, o que pretende dar um ar absurdo em contraste com a de Escobar. É apresentado então o título da série *Narcos* sobre um plano geral da cidade de Medellín. Assim como as informações censuradas da foto de Escobar e as mulas no avião, o título de *Narcos* tem seu design inspirado nesta estética (FILMSUPPLY, 2017). Enfim, o plano final apresenta um carro em chamas, que segundo Kleverov, simboliza o destino que os aguarda: a ruína eminente, o preço a ser pago, o verdadeiro custo do estilo de vida da narcocultura (Figura 11).

Figura 11 – Abertura 5



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

4.1.3 O Negócio da Cocaína

*There's no business like blow business*⁵⁸.
Narcos

Uma panorâmica mostra um cenário de montanhas desérticas, e um letreiro centralizado na parte inferior revela que a ação voltou no tempo: Chile, 1973. Logo a

⁵⁸ Não há negócio como o da cocaína. Tradução da autora.

imagem desponta um acampamento e pessoas trabalhando. A voz *over* expõe: “Ninguém sabe, mas em 1973, o Chile estava a caminho de se tornar o maior centro processador e exportador de cocaína do mundo”⁵⁹. Uma mudança de plano mostra homens trabalhando na produção da cocaína dentro de uma barraca, um homem dá as instruções. A voz *over* explica: “Havia desertos para esconder laboratórios e quilômetros de litoral não patrulado para despachar o produto [para o norte]”⁶⁰. E acrescenta: “Mas Pinochet estragou a festa. Ele fechou 33 laboratórios e prendeu 346 traficantes de drogas”⁶¹.

Na próxima sequência, o plano fechado apresenta as mãos dos homens enfileirados e atados, até que a câmera sobe e revela seus rostos e a voz *over* retoma: “Depois, sendo Pinochet...”⁶². Outra mudança de plano nos mostra os rostos aflitos, a câmera de frente passa por um a um em *travelling*. E completa: “mandou matar todos eles”⁶³. A câmera continua, uma voz *out* dá instruções para o pelotão de fuzilamento. Na penúltima instrução, há a mudança para um plano médio, todo o pelotão, e parte dos traficantes estão em quadro. O pelotão engatilha as armas, a câmera inicia o *travelling* para a esquerda e ouvimos “*fuego!*”, e o pelotão atira quando já quase todos os traficantes estão enquadrados (Figura 12). Assim que são atingidos eles caem em uma cova.

Figura 12 – Pelotão de fuzilamento



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

⁵⁹ Nobody knows this, but back in '73, Chile was on its way to being the world's biggest cocaine processing and exporting center.

⁶⁰ They had deserts to hide the labs and miles of unpatrolled coastline to ship the product north.

⁶¹ But Pinochet spoiled the party. He shut down 33 labs and arrested 346 drug dealers.

⁶² And then, being Pinochet...

⁶³ [...] he had them all killed.

Há uma elipse no plano que segue o dos corpos que caem na vala, pois se percebe uma leve mudança da iluminação do dia, o que sugere que já é fim da tarde. Um dos corpos se mexe, então mãos atadas emergem de entre os cadáveres, ouve-se um gemido, e uma cabeça aparece. A voz *over* explica: “Dizem que, quando um holocausto nuclear destruir o mundo, só as baratas vão sobreviver. Acho que estavam certos”⁶⁴. Trata-se do homem que passava instruções. O plano abre e mostra o restante da cova, enquanto o homem tenta sair do meio dos corpos (Figura 13).

Figura 13 – Mateo Moreno, vulgo *Cucaracha*



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

Devido ao leiteiro inicial que faz alusão ao realismo mágico, somos impelidos a pensar no pelotão de fuzilamento de *Cien años de soledad* neste momento. Essa cena ecoa na oração de abertura da obra: “Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2015, p. 43). E, principalmente, mais adiante no romance, quando é relatado que o coronel sobrevive ao pelotão, pois é salvo por seu irmão José Arcádio:

⁶⁴ They say when a nuclear holocaust destroys the world, only the cockroaches will survive. I guess they were right.

[...] e tornou a ver-se a si mesmo, muito menino, com calças curtas e um laço no pescoço, e viu seu pai numa tarde esplêndida levando-o até o interior da tenda, e viu o gelo. Quando ouviu o grito achou que era a ordem final do pelotão. Abriu os olhos com uma curiosidade de calafrio, esperando enfrentar a trajetória incandescente das balas, mas só encontrou o capitão Roque Carnicero com os braços para o alto, e José Arcádio atravessando a rua com sua carabina pavorosa pronta para disparar (GARCÍA MÁRQUEZ, 2015, p. 168).

A voz *over* explica quem é o sobrevivente: “As balas não atingiram Mateo Moreno, conhecido como Barata. E foi esperto o bastante para se fingir de morto. Ele não foi morto naquele dia”⁶⁵. A voz *over* prossegue a explicação sobre *Cucaracha*: “Em vez disso, ganhou na loteria. O Barata estava roubando de seus chefes há meses. Agora ele estava sozinho no mundo com o produto perfeito. Um produto cuja oferta cria sua própria demanda”⁶⁶.

Cucaracha resolve ir para a Colômbia, e Murphy explica o porquê: para entrar em contato com alguém para vender seu produto, já que o país era conhecido por ter os melhores contrabandistas. Há três opções: a primeira é os irmãos Ochoa (Figura 14): Jorge Luis (André Mattos) e Fabio (Roberto Urbina). Quando eles são apresentados pelo narrador, já podemos identificar alguns elementos da narcocultura, como o apreço pela propriedade rural, apego à família, gosto pela boa vida, ilustrada com os cavalos e bebidas. De acordo com Murphy eles eram “Uma típica família de contrabandistas colombianos. Eram inteligentes e ricos, mas o Barata achava que a boa vida os deixava mole”⁶⁷.

⁶⁵ The bullets missed Mateo Moreno, aka Cockroach, and he was smart enough to play dead. He wasn't killed on that day.

⁶⁶ Instead, he won the damn lottery. Cockroach had been stealing from his bosses for months. Now he was left alone in the world with the perfect product. A product whose offer creates its own demand.

⁶⁷ A typical Colombian smuggling family. They were smart and rich... but Cockroach felt the high life had made 'em too soft.

Figura 14 – Irmãos Ochoa: Jorge Luis, Fabio e família



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

A segunda opção é José Rodríguez Gacha (Luis Guzmán), ou *El mexicano*, que domina as rotas de contrabando de esmeralda (Figura 15). De acordo com Murphy: “As esmeraldas têm um mercado difícil, mesmo pelos padrões colombianos. Se você chegou ao topo... significa que matou seus inimigos... e, às vezes, seus parceiros”⁶⁸. Gacha, assim como na ética do narco, impõe sua lei e sua vontade pessoal por meio das armas e da violência, e dessa forma obtém poder e o que deseja. Por este motivo, Cucaracha acreditava que o negócio das esmeraldas deixou Gacha duro demais. Apesar dos três contrabandistas apresentados exibirem elementos da narcocultura, a análise será centrada em Pablo, pois ele é um agente catalisador de sua ética-estética, por meio de sua política do *plata o plomo*, por isso, é tido aqui como seu mito fundador.

⁶⁸ Emeralds are a pretty rough trade, even by Colombian standards. If you make it to the top... it means you've killed your enemies. And sometimes, your partners.

Figura 15 – José Gonzalo Rodríguez Gacha, vulgo *El mexicano*



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

O narrador apresenta a terceira opção, a que restou para Cucaracha, e que ele sabia que seria perfeita para o trabalho: o então contrabandista Pablo Escobar. Esta cena inicia com um plano geral desde uma ponte para sua entrada, onde um jipe, seguido por um caminhão, acaba de passar. O plano seguinte é um primeiro plano traseiro de Pablo Escobar (Wagner Moura) e seu primo, Gustavo Gaviria (Juan Pablo Raba) que cruzam a ponte no jipe. A voz *over* indica também o efeito que Pablo teria em sua vida: “O homem que mudaria minha vida para sempre”⁶⁹. Pablo e Gustavo são seguidos por uma frota de caminhões. Murphy comenta que “Pablo fazia sucesso no ramo de contrabandos. Cigarros, álcool, maconha, de tudo”⁷⁰. Após uma sequência planos gerais que mostram o tamanho da frota que atravessa a ponte, o seguinte é o primeiro plano traseiro de agentes do DAS⁷¹ que observam os caminhões que se aproximam.

A voz *over* expõe: “Na época, Pablo subornava metade da polícia de Medellín. Mas o DAS era a versão colombiana do FBI. Eles não seguiam as mesmas regras”⁷². A frota é parada pelo DAS, e um dos agentes pergunta por Escobar, e Pablo indaga sobre o policial que trabalha para ele. O homem lhe informa que esse policial já não trabalha mais para Pablo, pois está na prisão. Gustavo pergunta se o agente sabe com quem ele está falando. Escobar fala para o primo ser mais

⁶⁹ The man who would change my life forever.

⁷⁰ Pablo was making a killing in the smuggling business. Cigarettes, alcohol, marijuana, you name it.

⁷¹ Departamento Administrativo de Seguridad.

⁷² At the time, Pablo owned half the police in Medellín. But DAS was Colombia’s version of the FBI. They didn’t play by the same rules.

respeitoso, pois aquele se trata do “Sr. Jose Luis”. O homem questiona como Escobar sabe essa informação, e Escobar responde: “Usted es el coronel Jose Luis Herrera”, e aponta para o restante de seu pessoal e também os identifica por nome.

O coronel Jose Luis Herrera (Adrian Jimenez) esconde sua perplexidade diante do feito de Escobar, e manda-o abrir os caminhões. Os agentes do DAS veem que as mercadorias nem ao menos estão escondidas, tamanha a audácia de Escobar. Escobar sugere que eles levem alguns itens como suborno, ao que Nacho Ibarra (Jorge Castellanos), um dos agentes, responde: “Qué pena, Sr. Escobar. Por es que nosotros no somos de la policía de Medellín, que se gana una mierda a la semana”. Escobar responde que não é para eles, mas para seus familiares, e começa a nomear um ente querido de cada um dos agentes que estava ali, como filhos, esposa e mãe, como uma maneira implícita de ameaçá-los, que evolui gradativamente (Figura 16): “¿Qué tal si le mandan los muchachos con unos regalitos?”. Até que Pablo Escobar deixa claro suas intenções:

Señores, les voy a decir quién soy: yo soy Pablo Emilio Escobar Gaviria. Mis ojos están en todos lados. O sea, ustedes no pueden hacer una puta sola mierda en el departamento de Antioquia sin que yo me entere. Sí, señores. No pueden mover un dedo. Un día yo voy a ser Presidente de la República de Colombia. Y bien, me gano la vida haciendo negocios. Así que pues, fresco. Tranquilo. Ustedes pueden aceptar mi negocio o aceptar las consecuencias: plata o plomo. Ustedes eligen.

A personagem de Pablo é apresentada já constituindo sua lenda: Após demonstrar o quanto de poder ele exerce na região, e o quanto os agentes da DAS tem a perder, Pablo deixa uma opção: *Plata o plomo*, eles devem escolher se serão subornados, ou mortos por sua organização.

Figura 16 – Pablo, Gustavo, *Poison* e agentes do DAS

Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

Ao final do discurso de Escobar, *Poison* desce de um caminhão, e caminha com a mão na arma que carrega na cintura, e se posiciona atrás de seu *Patrón* (Figura 16). O coronel então pede para os agentes do DAS se retirarem e liberarem passagem para a frota. Gustavo e Pablo fecham o baú do caminhão, e enquanto Pablo está de costas para a porta, uma música começa a tocar. Na verdade, essa música pertence à cena seguinte, que tem como cenário um bar. Essa música é um “anúncio de pequena amplitude”, segundo Aumont *et al.* (2012, p. 118), se trata de um “encavalgamento da trilha sonora de um plano no plano seguinte ou precedente”.

4.1.3.1 *Basta con mirarlo y tuyo será*

A cena seguinte começa com um plano fechado nas patas de um cavalo marchando em uma arena, a música se trata de outra versão do tema de abertura da série. Dessa forma, a música tema da série se torna diegética nesta cena, o que, segundo Sadlier (2009, p. 7) “é fundamental para o melodrama latino-americano”⁷³. Sobre a música na composição da narrativa, Aumont *et al.* (2012) discorre o seguinte:

⁷³ Diegetic music is fundamental to Latin American melodrama.

A narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Enquanto no romance é formado apenas de língua, no cinema, compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a organização da narrativa fílmica mais complexa. Por exemplo, a música, que não tem em valor narrativo (ela não significa eventos), torna-se um elemento narrativo do texto apenas pela sua copresença com elementos, como a imagem colocada em sequência ou os diálogos: portanto, seria necessário levar em conta sua participação na estrutura da narrativa fílmica (AUMONT *et al.*, 2012, p. 106).

Há uma mudança para plano médio que mostra uma banda de *mariachis* que tocam a canção, talvez representação da universalidade da composição de *Tuyo*, já que Amarante tinha esta pretensão (FOLHA DE S. PAULO, 2016). O plano abre, e revela um bar que conta com uma arena central para apresentações, e ao outro lado da arena, sentados em uma mesa, estão Gustavo e Cucaracha (Luis Gnecco). Pablo chega ao bar e se junta aos dois, e é apresentado a Cucaracha por seu primo (Figura 17).

Figura 17 – Pablo, Gustavo e Cucaracha



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

Gustavo conta a Pablo sobre o negócio que Cucaracha lhe propôs, e que parece ser muito rentável. Então, Cucaracha explica para Pablo que consegue a pasta no Peru, e pretende se responsabilizar pela parte química e todos os demais detalhes da produção do pó, mas precisa que os dois a atravessassem para a Colômbia. A ideia de Cucaracha era vender cocaína no país, e Pablo responde: “Es que usted no tiene visión, hermano. Si aquí cuesta \$10 dólares al gramo. ¿Cuánto cree pues que va a costar en Miami?”. Quando terminam a conversa, Pablo diz que

adora a canção que estava sendo tocada, e pede para os *mariachis* tocarem *Tuyo* mais uma vez, então ele e seu primo a cantam (Figura 18).

Figura 18 – *Tuyo*



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

A cena dos dois contrabandistas em plena ascensão, Gustavo e Pablo, representados cantando *Tuyo* é significativa neste momento. Os dois acabam de ingressar no mundo do negócio da cocaína, dois latinos pobres que tratam de ser modernos como podem: pelo contrabando e agora o narcotráfico. A música oferece um papel dramático, de acordo com Martin (2013, p. 140), ela “intervém como contraponto psicológico para fornecer ao espectador um elemento útil à compreensão da *tonalidade humana* do episódio”. Em um mundo no qual o dinheiro compra a participação no mercado e o direito de expressar o gosto pessoal, só com o capital se existe. Assim, a melhor forma de participação para aqueles que vêm das sociedades de sobrevivência e exclusão é por meio do paralegal, e o narco assegura que tudo vale se for para benefício pessoal. O que explica a ganância de Pablo ao ambicionar um mercado maior, e tornar o Miami um alvo para acumular mais capital.

Dessa forma, os versos iniciais do tema de abertura: “Soy el fuego que arde tu piel / Soy el agua que mata tu sed / El castillo, la torre, yo soy / La espada que guarda el caudal” (AMARANTE, 2015) remetem a infância de Pablo e ao herói de sua mãe, o qual ele ainda deseja se tornar. Segundo o compositor, as metáforas para paixão com fogo e água são cruas e revelam crueldade (FOLHA DE S. PAULO, 2016). O narcisismo, segundo Amarante, fica claro nos últimos versos, como já

explicado anteriormente: “¿Y cuáles deseos me vas a dar? / Dices tú: Mi tesoro, basta con mirarlo / Y tuyo será, y tuyo será” (AMARANTE, 2015). Porém, outra possível interpretação seria que, ao entrar no mundo do narcotráfico, Pablo e Gustavo agora podem ter acesso a tudo: a todos os prazeres do capital, a tudo que o dinheiro compra, a tudo o que a ambição desejar, e a tudo o que o poder adquire: basta olhar e deles será.

A voz *over* expõe que “No minuto em que Pablo viu os laboratórios de processamento de pasta no Peru, a cocaína o conquistou”⁷⁴. Em outra sequência, Cucaracha, Pablo e Gustavo estão em meio à selva peruana em direção a um laboratório. Após Cucaracha apresentar o processo de fabricação da droga para Pablo, ele anuncia que, em vez de apenas um quilo de cocaína, iria levar cinco. Porém, ao irem para cidade para comprar um carro para transportar a cocaína, Gustavo constata que podem transportar 5 quilos em cada para-lama, e acabam comprando três carros, cada carro iria transportar 20 quilos. O lucro seria de \$9 dólares por grama, ou seja: \$540 mil dólares já na primeira viagem (Figura 19).

Figura 19 – Dinheiro fácil



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

A segunda imagem acima (Figura 19), se trata de um primeiro plano em *contra-plongée*, logo após a constatação de quanto iriam lucrar. Este plano demonstra o triunfo de Pablo agora que entrou para o narco. Segundo Martin (2013, p. 43), este ângulo “dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos, destacando-os contra o céu aureolado de nuvens”. Já por cima das imagens dos três carros viajando, A voz *over* expõe a questão do “dinheiro fácil” que se ganha quando se

⁷⁴ The minute Pablo laid his eyes on the paste-processing labs in Peru, cocaine had him.

entra para o narco: “São \$500.000 por viagem... usando as mesmas rotas de contrabando que ele sempre tinha usado. O dinheiro mais fácil que ele ganhou”⁷⁵.

O próximo plano se trata de uma imagem aérea de uma cidade situada em um vale, também são retratadas as *comunas* que sobem as montanhas. Um letreiro centralizado na parte inferior indica a cidade e o ano: Medellín, 1979. Assim como a voz *over*: “Chegando em Medellín, Pablo não perdeu tempo. Comprou uma casa em seu velho bairro e abriu um laboratório para transformar a pasta peruana... em cocaína em pó”⁷⁶.

Ao explicar a operação de Pablo para enviar cocaína para Miami, a voz *over* apresenta a família de Pablo, tema importante dentro da narcocultura e do melodrama: sua mãe Hermilda, que até mesmo ajuda o filho na operação, ao costurar bolsos internos em uma jaqueta para que acomode 5 quilos de cocaína para o transporte. Sua esposa, Tata, também é apresentada neste momento: “Pablo amava sua jovem esposa, Tata, e ela o amava. Ele foi um homem de família até o fim”⁷⁷. Tata é retratada nesta cena como uma esposa cuidadosa, fiel e preocupada. Ela abre a porta para Gustavo e um amigo que o acompanha, León. Em seguida, preocupada, pede ao marido que não seja ele que vista a jaqueta: “Pablito, lo asegúrate que no sea tu que se lo pone, ¿sí?” (Figura 20):

Figura 20 – Gustavo, León, Tata e Pablo



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

⁷⁵ That's half a million dollars... per trip, using the same smuggling routes he always used. Easiest money he ever made.

⁷⁶ Back in Medellín, Pablo didn't waste any time. He bought a house in his old neighborhood and opened his first lab to turn Peruvian paste... into cocaine powder.

⁷⁷ Pablo loved his young bride Tata, and she loved him. He was a family man till the end.

León (Jon Ecker), vulgo *The Lion*, foi um dos primeiros a levar cocaína aos Estados Unidos. Seu contato em Miami é Carlos Lehder (Juan Riedinger), um simpatizante nazista que em 1979 transportava maconha da Colômbia em uma frota de pequenos aviões. Segundo a voz *over*, León fez mais de 20 viagens entre Medellín e Miami: “Trazendo drogas, levando dinheiro. E os ricos e famosos de Miami cheiravam cada grama”⁷⁸. Logo a operação aumentou, e os carros foram substituídos por caminhões que traziam batatas do Peru, 20 quilos de pasta de coca podiam ser escondidas por estepe de 10 caminhões que iam e voltavam todos os dias. Devido ao aumento da operação, León precisa inventar novos meios de contrabandear a droga até Miami, e passou a usar mulas como um dos métodos de transporte.

Mulas são as pessoas pagas para transportar droga, um dos exemplos dado na narrativa é de mulheres que engoliam cápsulas de cocaína para levar até Miami. Eram usados inclusive mulheres grávidas, pois estas não eram revistadas ao chegar nos EUA, e também pilotos de avião que podiam levar droga na bagagem, pois também não tinham problemas com revista (Figura 21). Um exemplo de filme colombiano que trabalha a temática das mulas é *María, llena eres de gracia* (2004), nele uma adolescente grávida e desempregada não vê outra opção a não ser trabalhar como mula para o narcotráfico. O título é uma referência à oração da Virgem Maria, e também sobre o que a personagem-título, María, carrega dentro de seu corpo, a cocaína.

A voz *over* expõe: “No começo dos anos 80, a maioria dos voos saindo de Bogotá levavam várias mulas. Eles não sabiam uns sobre os outros. E sabe de uma coisa? Era fácil entrar, porque ninguém se preocupava com cocaína nos EUA. Nós só nos preocupávamos com maconha”⁷⁹. O discurso de Murphy bate com a verdade histórica, a maconha foi estigmatizada como a “erva assassina”, enquanto se acreditava que a cocaína não era tão viciante, por isso o governo aplicava medidas proibicionistas e repressivas em relação à maconha.

⁷⁸ The Lion made more than 20 flights between Medellín and Miami. Drugs in, cash out. And the rich and famous in Miami snorted every single gram of it.

⁷⁹ During the early '80's most flights out of Bogotá had several mules on them. They didn't even know about each other. And you know what? Getting in was easy, because nobody worried about cocaine in America. All we cared about was grass.

Figura 21 – Mulas



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

4.1.4 A Ascensão do Império

Com o aumento da demanda, tiveram que ser mais criativos com a maneira de enviar a droga aos Estados Unidos, a voz *over* explica: “Logo, a cocaína estava escondida em quase todas as exportações legais da Colômbia. Peixe, café, flores, mangueiras de borracha, qualquer coisa (Figura 22). Mas nem assim foi suficiente. O que fez a diferença foi encher os aviões do Lehder com cocaína em vez de maconha”⁸⁰.

Figura 22 – Cocaína para exportação



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

⁸⁰ Pretty soon, cocaine was hidden in almost every legitimate Colombian export. Fish, coffee, flowers, rubber hoses... anything. But even that didn't do it. The real game changer was filling Lehder's planes with coke instead of weed.

Em uma sequência, Pablo e Gustavo chegam a um dos laboratórios na selva acompanhados por duas mulheres, provavelmente prostitutas (Figura 23). Pablo acorda Cucaracha e anuncia: “Le trajimos un regalito: brasileñas. Los mejores culos del mundo, hermano. Créame”.

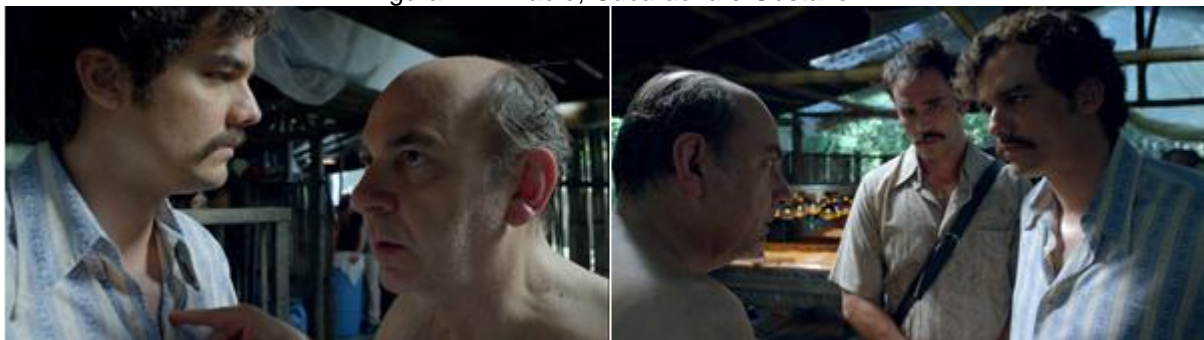
Figura 23 – Mulheres como um dos símbolos do sucesso



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

É então que Cucaracha demonstra seu descontentamento, pois Pablo e Gustavo estavam vivendo muito bem, enquanto ele “apodrecia na selva”. Pablo responde para Cucaracha: “De ahora en adelante, en todos mis laboratorios, nosotros vamos a construir una casa grande con aire acondicionado, con piscina, con putas brasileiras, lo que sea, hermano. Sólo para usted”. Cucaracha não se contenta e dá de dedo em Pablo: “El problema, es que estos son mis laboratorios, huevón”. Pablo fica nitidamente enfurecido com a atitude de Cucaracha ao não respeitar sua autoridade e declarar que os laboratórios eram seus (Figura 24).

Figura 24 – Pablo, Cucaracha e Gustavo



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

A voz *over* introduz outra cena: “Pablo não podia ocultar seu sucesso de seus amigos. Eles eram violentos, loucos e podres de ricos. Homens acostumados a terem o que querem, de um jeito ou de outro”⁸¹. Nesta cena, Pablo está reunido em sua casa com Gustavo, Cucaracha, Carlos Lehder, os irmãos Ochoa e Gacha (Figura 25). Os três últimos estão negociando para se juntar no negócio da cocaína. Gustavo se preocupa que se todos comprarem a pasta ao mesmo tempo, os peruanos podem aumentar o preço, e Gacha sugere que comprem pasta também dos bolivianos. Lehder expõe o problema principal: transportar a mercadoria até Miami. Pablo sugere uma parceria a Gacha e também aos outros. Assim, Gacha e os irmãos Ochoa se tornam sócios de Pablo.

Figura 25 – Irmãos Ochoa e Gacha entram para o negócio da cocaína



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

Nesta cena, enquanto os traficantes fecham o acordo, suas famílias retratadas ao fundo, provavelmente desfrutam de um dia agradável, aproveitando a piscina e outras instalações da casa como se nada estivesse acontecendo (Figura 25). Em segundo plano há guardas que cuidam da propriedade de Pablo, e também há um helicóptero pousado ao fundo, próximo à piscina, os primeiros sinais da vida de excessos e extravagâncias proporcionada pelo narco.

A próxima sequência de planos retrata o porto de Miami no início dos anos 80, e seus inúmeros contêineres. A sequência é acompanhada com uma música

⁸¹ Pablo couldn't hide his success from his friends. They were violent, crazy and filthy rich. Guys used to getting what they want, one way or another.

instrumental de rock que lembra muito a música tema de abertura de *Miami Vice*. O uso deste recurso pode fazer parte da garantia da verossimilhança do universo diegético construído pela série de ficção, de acordo com Aumont *et al.* (2012, p. 141), este efeito é garantido desde a “relação de um texto com a opinião comum, à sua relação com outros textos, mas também ao funcionamento interno da história que ele conta”.

A opinião comum se constitui por uma máxima, por uma censura dentro de um universo: se isto pode, logo aquilo não pode. Ou seja, são regras que afetam as ações dos personagens. Os textos se agrupam e produzem uma opinião comum, o verossímil então é conformado pelos filmes pré-existentes: “será considerado verossímil o que já se viu em uma obra anterior” (AUMONT *et al.* 2012, p. 143). A expressão “referente diegético”, explica Aumont *et al.* (2012, p. 115) também é usada, às vezes, no lugar de universo diegético devido ao “sentido do contexto ficcional que serve, explícita ou implicitamente, de fundo verossímil para a história”.

Assim, para um filme de ficção, parte do referente pode muito bem ser constituído por outros filmes, por intermédio de citações, alusões ou paródias. Para tornar seu trabalho e sua função naturais, o filme de ficção tende, com frequência, a escolher como tema as épocas históricas e os pontos de atualidade a respeito dos quais já existe um “discurso comum”. Assim, finge submeter-se à realidade, enquanto só tende a tornar sua ficção verossímil. Aliás, é por aí que ele se transforma em veículo para a ideologia (AUMONT *et al.*, 2012, p. 106).

Como exposto na citação acima, outro referente de verossimilhança são épocas históricas das quais já existe um discurso comum. *Narcos* narra a produção e distribuição de cocaína na Colômbia nos anos 1980 pelo cartel de Medellín liderado pelo infame narcotraficante Pablo Escobar, história que rende inúmeras narrativas da qual já se produziu inúmeros textos e referentes. O cinema apresenta com muita frequência, de acordo com Aumont *et al.* (2012, p. 113) “ficções baseadas em acontecimentos espetaculares: [...] os filmes de grande espetáculo, de fato, consagram-se mais ao prestígio da própria instituição cinematográfica do que à beleza ou à perfeição da história”.

A voz *over* sobre as imagens do porto de Miami explica: “Quando comecei, uma apreensão de um quilo de maconha era motivo de comemoração”⁸². Mudanças

⁸² When I started, a one-kilo grass bust was cause for celebration.

de planos mostram a cocaína escondida em diversos produtos dentro dos contêineres, e agentes do DEA realizando apreensões e prisões, a voz *over* continua: “Em pouco tempo, estávamos apreendendo 60 quilos de cocaína por dia. Achávamos que estávamos fazendo uma grande diferença. A verdade é que não fazíamos nem um arranhão. Eles nos deixavam apreender 60 para poderem trazer 600”⁸³. As imagens que dão suporte visual a narrativa revelam que parte da cocaína estava escondida nos lugares mais inesperados, como em cilindros anexados na lateral submersa de um navio.

Em uma sequência noturna em algum lugar de Miami, a câmera em *travelling* acompanha um rato que anda por uma calçada entre sacos de lixo, ele passa por um homem desmaiado e se detém próximo a uma seringa, a voz *over* expõe: “A cocaína do Pablo invadiu o país. Não demorou muito para Miami se viciar. Parecia que a cidade inteira estava tentando conseguir essa droga. E com o dinheiro... veio a violência”⁸⁴.

O plano seguinte passa para a rua, onde toma lugar uma perseguição a pé (Figura 26). Dois garotos colombianos fogem de Murphy e de seu parceiro Kevin Brady (A. J. Buckley), a voz *over* continua: “Os hippies foram substituídos pelos colombianos, e esses caras não usavam chinelos”⁸⁵. Aqui o narrador se refere a uma cena anterior de apreensão de 1 quilo de maconha feita por ele e Brady. Inclusive se nota a diferença na representação da perseguição: aquela se passa de dia, tranquila, sem disparos de arma de fogo, e os dois agentes inclusive riem e fazem piada quando capturam o hippie.

⁸³ And before long, we were seizing 60 kilos of coke a day. We thought we were making a huge difference. Truth is, we weren't even making a dent. They let us have 60 so they could bring in 600.

⁸⁴ Pablo's coke flooded in. It didn't take long for Miami to get addicted. And I mean that. It was like the whole city was running around trying to get this shit. And with the money... came the violence.

⁸⁵ The hippies had been replaced by Colombians, and these guys didn't wear flip-flops.

Figura 26 – E com o dinheiro... veio a violência



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

Esta se passa à noite, é tensa e violenta: os garotos colombianos passam por outros dois na esquina, e um destes está com uma submetralhadora e abre fogo contra os agentes do DEA, que se abrigam atrás de um carro. Murphy revida e acaba matando o menino (Figura 26). Neste sentido, Kellner (2001) faz apontamentos sobre *Miami Vice* que podemos trazer para a análise de *Narcos*:

Em certo sentido, o “vício” retratado é, em grande parte, o vício do capitalismo tanto quando o vício de Miami. Ao mesmo tempo que Miami é o lugar do crime sem freios, também é o lugar da “livre empresa” sem freios, e o tráfico de droga é o máximo em termos de acúmulo de capital por altos lucros, visto que a droga representa o sonho ultracapitalista de mercadoria produzida a baixo custo e vendida com lucros astronômicos (KELLNER, 2001, p. 314).

Sobre uma sequência de imagens que prossegue do corpo do garoto no chão, para então dentro do saco que é fechado pelo legista, a voz *over* prossegue a:

O legista de Miami dizia que colombianos eram como copos descartáveis. Use uma vez, depois jogue fora. O necrotério de *Dade County* não tinha espaço para todos os corpos dessa guerra [da droga]. Precisaram alugar um caminhão refrigerado de uma empresa local para guardar os cadáveres

extras. Essa foi a primeira pessoa em quem atirei. Um adolescente que nem tinha idade para comprar cerveja⁸⁶.

A próxima cena a ser comentada tem como cenário a varanda da propriedade de Pablo, com a piscina ao fundo: Cucaracha reclama para Gustavo que está esperando o dia todo para Pablo o receber. Gustavo pergunta para ele se algum dia ele imaginou ter tanto dinheiro, Cucaracha responde que não se importa com o dinheiro, porque quer fazer parte do negócio, e acrescenta que graças a ele, os dois não são mais meros contrabandistas de cigarros. E Gustavo responde: “¿Sabes qué? Te voy a dar un consejo. Nunca le digas eso a Pablo. Mira que él no perdona tan fácil como yo”. O que Gustavo faz aqui é afirmar Pablo como o *capo*, um *patrón* com lenda própria, aquele que é responsável por fazer justiça (RINCÓN, 2013).

Em outra sequência, Pablo e Gustavo conversam, e Gustavo lhe conta que durante o transporte perderam 390 quilos da mercadoria. Pablo contesta, já que todos os policiais da região haviam sido subornados. Gustavo diz que o coronel Herrera está querendo rever os valores, e Pablo levanta obstinado a resolver a situação, já que seu acordo com o DAS não foi mantido. Na próxima sequência, Pablo dirige até a delegacia, chegando lá, vai diretamente à sala do coronel, que diz que eles precisam renegociar. Escobar ofende o coronel, e este aponta a arma para Pablo, que se demonstra indiferente à ameaça (Figura 27). No plano seguinte, o agente Ibarra conduz Pablo algemado para que, na sequência seguinte ele faça o registro fotográfico de sua detenção.

Pablo segura uma placa, arruma o cabelo e faz graça, sem tratar a situação com seriedade. Ibarra, receoso, pergunta ao coronel se ele tem certeza do que está fazendo, pois Pablo não deixou de rir desde que o prenderam. Esta cena mostra parte da construção do mito de Escobar, pois retrata como os policiais e agentes temiam o narcotraficante, e como Escobar não se intimidava com a polícia. O coronel responde que Pablo não poderia fazer nada contra o DAS. Quando o clique é feito pelo fotógrafo, surge em tela uma imagem de arquivo: a icônica fotografia do

⁸⁶ The Miami coroner said Colombians were like Dixie cups. Use ‘em once, then throw ‘em away. The Dade County morgue couldn’t fit all the bodies from the drug war. They had to rent a refrigerated truck from a local company to hold all the extra corpses. That was the first person I ever shot. A teenager not old enough to buy a six-pack.

verdadeiro Pablo Escobar quando foi detido em 1976, e não do fictício (Figura 27), a foto atua como um referente à história real.

Figura 27 – Pablo é detido pelo DAS



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

A voz *over* expõe: “Pablo ainda não sabia, mas essa foto iria trazer muito sofrimento para ele no futuro”⁸⁷. Ao contrário do que a voz *over* entrega sobre o porvir, a fotografia de Pablo mostra ele despreocupado com a prisão. De acordo com Rocha (2018, p. 112) “la elección por el primer plano de la foto del capo a llenar toda la pantalla buscó expresar la personalidad de Pablo Escobar: un individuo prepotente, cínico e intimidante”.

O coronel e o Pablo sentam para negociar, e o coronel alega a Pablo que os mais de 300 quilos apreendidos tem um preço de revenda de mais 4 milhões de dólares, e Ibarra reclama que eles só recebem 150 mil como suborno. Pablo rebate e diz que este foi o valor que eles acordaram, porém oferece 1 milhão de dólares, com a condição de que o coronel exponha quem da organização de Pablo informou o valor de revenda da droga, e dessa maneira o coronel não iria nem precisar dividir o dinheiro com ele, sugerindo que a pessoa seria morta.

⁸⁷ Pablo didn't know it then, but this mug shot was gonna cause him a lot of grief down the line.

Na sequência seguinte, cujo cenário é um estacionamento, o narrador expõe: “Como se constatou, o Barata era uma verdadeira barata. Ele não apenas entregou Pablo às autoridades, mas também estava roubando dele e vendendo a cocaína dele em Miami”⁸⁸. Uma van e um carro entram no estacionamento, quem dirige a van é o contato de Cucaracha em Miami, German Zapata (Alexander Doncel), ele está prestes a vender 1.200 quilos para Murphy e Brady que estão disfarçados em uma operação. Os dois se encontram com o vendedor, que confere o dinheiro e mostra a mercadoria para Brady. O narrador prossegue: “Tudo estava perfeito. Só que Pablo estava atrás do Barata”⁸⁹. Quando Brady se vira, é acertado por tiros de submetralhadora disparados por um homem de carona em uma moto (Figura 28). Murphy atinge o condutor da moto, e detém o homem que efetuou os disparos.

Figura 28 – Kevin Brady é morto por *La Quica*



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

A sequência seguinte apresenta o julgamento de Juan Diego Diaz⁹⁰, vulgo *La Quica* (Diego Cataño). O narrador conta que, apesar do seu testemunho, *La*

⁸⁸ Turns out Cockroach was a real cockroach. Not only did he sell Pablo to the authorities, he was stealing from him all along and selling his coke in Miami, too.

⁸⁹ Everything was going perfect. Except that Pablo was onto Cockroach.

⁹⁰ Enquanto o juiz se refere a *La Quica* por este nome, em outro momento da narrativa é apresentado um cartaz com uma foto do verdadeiro sicário acompanhado do nome “Deny Muñoz Mosquera”.

Quica não foi para o corredor da morte, pois sua fiança de 2 milhões de dólares foi paga por transferência bancária por Pablo Escobar. Logo após, a voz *over* expõe dados sobre a violência em Miami acompanhada de uma sequência de imagens de arquivo (Figura 29): “De 79 a 84, houve 3.245 assassinatos em Miami. Mas fora a Secretaria de Turismo e a polícia, ninguém se importava muito com isso”⁹¹. De acordo com Fontenele e Silva (2017) o recurso à imagem de arquivo e à voz *over* têm as seguintes funções:

[...] algo que gera o encantamento narrativo que garante o consumo seriado, quanto a credibilidade histórica que permite uma indexação com o real: a voz *over* e as imagens de arquivo, ambas vistas no gênero documentário como símbolos correspondentes ao mundo histórico, além de produzirem marcas de estilo (FONTENELE e SILVA, 2017, p. 64).

Figura 29 – Imagens de arquivo: violência em Miami



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

A voz *over* prossegue:

O que fez o governo americano prestar atenção foi o dinheiro. Bilhões de dólares por ano, indo dos EUA para a Colômbia. E isso, os EUA não podiam tolerar. Um grupo de empresários poderosos se reuniu com o presidente Reagan. Eles temiam que a economia do tráfico poderia acabar com a economia de Miami. Ou talvez estivessem irritados porque não recebiam

⁹¹ From '79 to '84, there were 3,245 murders in Miami. And outside the Tourist Bureau and the cops, no one much cared about that.

uma parte daquilo. Seja como for, os empresários chegaram na hora certa⁹².

A preocupação dos empresários levou o governo norte-americano a tomar uma atitude (Figura 30): “Era hora dos EUA se armarem contra um novo inimigo”⁹³. As imagens de arquivo mostram um pronunciamento na TV do presidente Reagan e da primeira dama em uma declaração de guerra às drogas. O discurso de Reagan: “Drogas estão ameaçando a nossa sociedade. Estão ameaçando os nossos valores e... enfraquecendo nossas instituições. Estão matando nossas crianças”⁹⁴. A voz over irrompe: “Era clássico do Reagan. Informal, direto e duro. Ele jurou combater as drogas na fonte”⁹⁵. Então é a vez da primeira dama, Nancy que apela a deus e diz: “Digam sim para a vida. E para as drogas e o álcool, apenas digam não”⁹⁶.

Figura 30 – Imagens de arquivo: Reagan



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

⁹² What got the US government to take notice was the money. Billions of dollars a year, all flowing from the US to Colombia. And that... America couldn't take. A group of powerful businessmen went and met with President Reagan. They were terrified the narco economy would sink the real economy of Miami. Or... maybe they were pissed off that they weren't getting a cut. Whatever it was, the businessmen came at just the right time.

⁹³ It was time for America to suit up against a new enemy.

⁹⁴ Drugs are menacing our society. They're threatening our values and undercutting our institutions. They're killing our children.

⁹⁵ It was classic Reagan. Folksy, direct and tough. He vowed to go after drugs at the source.

⁹⁶ Say yes to your life. And when it comes to drugs and alcohol... just say no.

Há um encavalgamento de uma voz no plano do pronunciamento da primeira-dama, assim que ela fala “just say no”, ouve-se uma voz *off* que grita “no!” e no plano seguinte continua gritando: é Cucaracha, ele está de joelhos e clamando a Pablo para que não o mate. A voz *over* finaliza: “Dizem que quando um holocausto nuclear... acontecer, só as baratas vão sobreviver. Acho que estavam enganados”⁹⁷. Os corpos do coronel Herrera e o agente Ibarra estão ao fundo (Figura 31), mostrando todo o poder de Pablo Escobar, que desafia até mesmo o DAS, revelando que o coronel estava errado quando declarou que Escobar não agiria contra o DAS.

Figura 31 – *A Pablo Escobar se le respeta, hijueputa*



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

Além de representar na cena os dois agentes mortos, imagens de arquivo de atentados a policiais (Figura 32) também são usadas para reforçar a seguinte colocação da voz *over*: “Durante sua carreira, Pablo mataria mais de mil policiais”⁹⁸, demonstrando assim que Pablo é ainda mais intocável, pois aqueles dois agentes do DAS seria só o início. A segunda imagem (Figura 32) não é uma imagem de arquivo real, se trata de uma tomata fictícia de vítimas do sicário *Poison*, que foi tratada para parecer de arquivo. Nesse episódio, o sexto da temporada, intitulado *Explosivos*, Pablo paga por cada policial morto, neste caso são dois agentes que valem 1 milhão cada um. A voz *over* informa que o sistema de recompensa de Pablo causou a

⁹⁷ They say when a nuclear holocaust destroys the world, only the cockroaches will survive. I guess they were wrong.

⁹⁸ During his career, Pablo would kill over a thousand cops.

morte de mais de 200 policiais, e fez com que a polícia precisasse construir um necrotério especialmente para os corpos dos policiais.

Figura 32 – Imagens de arquivo: policiais mortos



Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

Tendo como justificativa a violência trazida à Miami por conta da cocaína colombiana, o narrador explica ao espectador que, assim como seu pai tinha se voluntariado para ir à Segunda Guerra Mundial por causa de Pearl Harbor, era agora seu dever lutar contra narcotráfico:

Meu pai foi voluntário na 2ª Guerra por causa de Pearl Harbor. Mas você acha que ele conhecia alguém no Havai? De jeito nenhum. Ele era fazendeiro do oeste da Virgínia, mas os cretinos pisaram na nossa terra. Então ele calçou as botas do exército e foi lutar. Era o dever dele. Cocaína em Miami? Quilos da Colômbia? Essa era a minha guerra. Esse era o meu dever. E eu estava pronto para lutar. E minha esposa também estava pronta para lutar comigo. Não sabíamos no que estávamos nos metendo⁹⁹.

Após todo seu discurso patriótico sobre lutar pelo seu país na guerra contra as drogas, sobre a imagem do corpo de *Poison* (Figura 33), morto na chacina da *La Dispensaria*, o narrador confessa: “Um ano depois... a conversa de patriotismo tinha sido esquecida”¹⁰⁰.

⁹⁹ My dad volunteered to fight in World War II because of Pearl Harbor. But you think he knew anybody in Hawaii? No way. He was a West Virginia farm boy, but these fuckers stepped on our soil. So he laced up his army boots and went to fight. It was his duty. Cocaine in Miami? Kilos from Colombia? This was my war. This was my duty. And I was ready to fight it. And my wife was ready to fight it with me, too. We had no idea what we were in for.

¹⁰⁰ One year later... all that patriotic bullshit was right out the window.

Figura 33 – Massacre na *La Dispensaria*

Fonte: Descenso, José Padilha, Bogotá, 2015.

Nesta sequência, Steve Murphy está na *La Dispensaria* fotografando a ação do Bloco de Busca, e informa Peña ao rádio sobre os sicários mortos como resultado da operação. O coronel Carrillo o agradece pelo “presente”, e, quando ele passa a fotografar os corpos dos inocentes mortos no massacre, ele reflete (Figura 33): “Se aprendi alguma coisa no mundo das drogas, é que a vida é mais complicada do que você imagina. Bom e mau são conceitos relativos. No mundo dos traficantes de drogas, você faz o que acha que está certo, e torce pelo melhor”¹⁰¹.

De acordo com Segura (2007, p. 61), esse tipo de acontecimento ilustra uma dicotomia usual em romances colombianos sobre violência que aponta para um “discurso reiterativo en el ámbito de la reflexión sobre la violencia: el de la ‘víctima inocente’ versus la ‘víctima culpable’”. Para von der Walde (2001, p. 38), “cuando calificamos a una víctima de inocente, estamos implicando que las hay que no lo son, es decir que de alguna manera se han merecido o buscado su suerte”. Assim, o narrador tenta impelir o espectador a tomar o seu lado, e acreditar que os narcos mereceram seu destino, assim como os outros clientes do local por estarem ali.

¹⁰¹ If there's one thing I've learned in the narco world, it's that life is more complicated than you think. Good and bad... they're relative concepts. In the world of drug dealers, you do what you think is right... and hope for the best.

4.2 A CONSTITUIÇÃO DE UM MITO

Elementos da narcocultura, como o exibicionismo do dinheiro, a ostentação, e o exagero são representados no segundo episódio da primeira temporada, *The sword of Simón Bolívar*¹⁰², que narra um dos acontecimentos mais insólitos: quando Escobar já possui tanto dinheiro que precisa enterrá-lo por não saber o que fazer com ele. A voz *over* deixa clara a quantidade de cocaína fabricada nos laboratórios em meio à selva, estes, inclusive, possuíam o tamanho de pequenas cidades: “Da folha à pasta e ao pó, eles produziam dez mil quilos por semana. A 50 mil o quilo, dava cinco bilhões de dólares por ano”¹⁰³.

Para lavar dinheiro, Escobar mantinha uma pequena empresa de táxis, porém, Gustavo chama a atenção do primo de que pessoas irão começar a se perguntar como dois pequenos empresários estão fazendo tanto dinheiro. Pablo inclusive menciona o gângster norte-americano, Al Capone, quando fala para Gustavo lavar o dinheiro assim como o mafioso, e o primo lhe responde que esse era um péssimo exemplo, pois Al Capone nunca teve dinheiro assim como eles.

Além do fato de Pablo não estar lavando seu dinheiro propriamente, ele o está esbanjando. Seu primo aponta seus excessos: “Estás gastando mucha plata, Pablo. Tienes Picassos, Dalís, fincas, casas, apartamentos, lanchas, aviones, carros... Yo siempre te he dicho a vos que tenemos que volar bajo. Si vos sigues comprando así, vas a aparecer en la revista *Forbes*. Y si eso pasa, el gobierno nos va a reventar el...”. Como Gustavo já havia avisado a Pablo que o dinheiro era demais para ser lavado, Pablo sem paciência o interrompe e responde: “Entierre la plata. Y déjese de pendejadas”. A voz *over* relata: “E foi o que fizeram. Eles enterraram nos campos... esconderam em *caletas*, esconderijos nas paredes e nos tetos. Até colocaram um milhão de dólares no sofá da mãe do Pablo”¹⁰⁴ (Figura 34). Quem mantinha controle da localização do dinheiro era o contador de Pablo, que ele apelidou de Barba Negra, por manter a localização do “tesouro” escondido e/ou enterrado.

¹⁰² No Brasil recebeu o título de “A Espada de Simón Bolívar”.

¹⁰³ From leaf to paste to powder, they produced 10,000 kilos a week. At 50 grand a kilo, that’s five billion dollars a year.

¹⁰⁴ And that’s what they did. They buried it in fields... they hid it in *caletas*, hiding places in walls and ceilings. They even stuck a million dollars in Pablo’s mother’s couch.

Figura 34 – Dinheiro é enterrado, escondido e mapeado



Fonte: The Sword of Simón Bolívar, José Padilha, Bogotá, 2015.

A sequência seguinte exhibe Pablo, que havia escondido dinheiro no sofá de sua mãe, a chamando para conversar (Figura 35). Esta cena representa *doña* Hermilda como uma senhora religiosa, como se pode observar na imagem abaixo. Os dois se sentam no sofá, e *doña* Hermilda pergunta ao filho: “¿Y si mejor pones todo este dinero en el banco, mijo?”, e Pablo responde: “No, mamá. Esos banqueros son unos bandidos”. Sobre os “banqueros bandidos”, podemos citar uma parte da análise feita por Kellner (2001, p. 314-315) de *Miami Vice*, que se encaixa neste contexto: “*Miami Vice* associa riqueza com crime, empresa capitalista com criminalidade. Por outro lado, a glomourização do crime também enaltece o capitalismo todo-poderoso, de tal modo que a equiparação entre crime e altas finanças é muito ambígua”.

Figura 35 – Pablo e sua mãe, Hermilda



Fonte: The Sword of Simón Bolívar, José Padilha, Bogotá, 2015.

Quando chegam à Colômbia, Murphy e sua esposa, Connie (Joanna Christie), são detidos por horas no aeroporto por dois funcionários que trabalham para Pablo Escobar. Os dois têm ordens de avisar assim que algum norte-americano chega ao país para trabalhar na embaixada, pois pode se tratar de um agente do DEA. Os dois então mandam uma cópia do passaporte de Murphy para *Poison*, que entra no radar de Escobar no minuto em que pisa na Colômbia. Enquanto aguardam, Connie liga a TV e uma reportagem sobre as obras de caridade de Pablo (Figura 36), está no ar. A repórter introduz: “Bienvenidos a Nuevos Tiempos. Soy Valeria Velez. El día de hoy contamos con la presencia del hombre conocido como ‘el Robin Hood paisa’ por su generosidad con los pobres de Medellín”.

Neste momento Murphy narra: “Sim, você ouviu direito. Ela acabou de comparar Pablo Escobar com Robin Hood. De certa forma, ela estava certa. Quando você não tem como esconder dinheiro, começa a dar aos pobres”¹⁰⁵. Nas imagens abaixo Pablo e sua esposa são recebidos com carinho e animação pela população; Valeria Velez (Stephanie Sigman) pede a Tata para se retirar antes de dar início à entrevista, e Tata apresenta um semblante contrariado por causa da repórter; Murphy e Connie assistem a reportagem do aeroporto; e os sicários de Escobar distribuem dinheiro à população (Figura 36).

¹⁰⁵ Yeah, you heard that right. She just compared Pablo Escobar to fucking Robin Hood. And in a way, she was right. When you've run out of ways to hide your money, that's when you give it to the poor.

Figura 36 – Pablo Escobar, o Robin Hood *paisa*

Fonte: The Sword of Simón Bolívar, José Padilha, Bogotá, 2015.

Valeria prossegue com a reportagem e pede a Escobar que conte sobre seu programa social “Medellín sin tugurios”. E Pablo responde: “Pues yo nací en Rionegro, no muy lejos de aquí. Y yo siempre me preguntaba cómo un gobierno que, pues, existe para representar a las personas estaba tan distanciado de la vida de la gente”. Valeria aponta as obras que Escobar já concretizou: “Clínicas de salud, programas sociales y atléticos, la construcción de 400 casas en esta comunidad”. Ela também comenta: “Escuché que usted le dijo a su madre que algún día sería presidente de Colombia. ¿Tiene aspiraciones políticas, señor Escobar?”. Pablo responde que não, pois seu trabalho ocupa todo o seu tempo. Porém, completa dizendo que por décadas o país foi governado por famílias “acomodadas que hicieron sus fortunas a costa de lo trabajo de los más pobres. No conocen los sueños de la gente común”, assim como ele conhece.

Nesta sequência temos uma representação de Pablo como um anti-herói. De acordo com Vogler (2006, p. 58) o anti-herói é “um tipo especial de Herói, alguém que pode ser um marginal ou um vilão, do ponto de vista da sociedade”. Porém, segundo o autor, o espectador se identifica e se solidariza com esses anti-heróis “porque todos nós, uma ou outra vez na vida, nos sentimos marginais”. Pablo é representado como um homem mau que também faz coisas boas, um monstro que quer ser herói. Um homem que se propõe preencher o vazio deixado pelo Estado,

que vê os bancos como exploradores, um representante do povo, vindo do povo, e se coloca como alguém capaz de tirar dos mais ricos para dar aos mais pobres. De acordo com Rincón (2013, p. 11) os *capos*, que são vistos como heróis pós-modernos, se colocam como “sujetos nacidos del pueblo y luchadores por el pueblo; *robin hoods* que dan lo que la ley y el gobierno quitan”.

Porém, a narrativa logo nos conduz a uma sequência de cenas de sexo, não só a de Pablo que é comentada a seguir, mas também a uma que envolve Peña e uma prostituta, e a outra que envolve Murphy e sua esposa. Como expõe Monsiváis (2006, p. 34) sobre o melodrama atualizado no cinema “vigilante do patrimônio moral”: o poder de representação de suas imagens repreendido pela censura é adornado de “incitaciones el pecado y la vida heterosexual fuera de la Norma, y esto pone entre paréntesis (mientras dura la película) las intimidaciones moralistas”. Dessa forma, prossegue o autor, “las insinuaciones se vuelven provocaciones, se festeja el descaro, se extrae de donde se puede la sensualidad”.

Pablo inicia um *affair* com a jornalista Valeria Velez, e logo no início, ela menciona sua esposa, a comparando sexualmente com ela: “¿Su esposa lo hace de pie?”, ao escutar isso, Pablo a enforca e exige respeito: “Nunca irrespete a Tata”, apesar de ele ter uma amante, corroborando com o exposto acima sobre moralidade. A voz *over* explica as intenções de Valeria: “Temos que dar crédito a ela. Ela viu Pablo chegando a quilômetros. E ela se colocou no lugar certo para tirar vantagem dele”¹⁰⁶. De acordo com essa fala da voz *over*, Valeria representa a mulher que entra para vida narco para se beneficiar de seus frutos. No caso de Valeria, ela como repórter, se aproveitava das informações obtidas por meio de Escobar, para alavancar sua carreira.

4.2.1 O Cartel de Medellín

Javier Peña conta com uma informante que é prostituta (Figura 37), chamada Helena (Adria Arjona), que lhe passa informações sobre os narcos em troca da promessa de um visto americano. Ela lhe informa que haverá uma grande festa em Medellín e todas as prostitutas de luxo irão para lá, inclusive ela. Peña é ciente de que isso só pode significar um encontro de narcos. O agente acaba

¹⁰⁶ She saw Pablo coming a mile away. And she got herself in just the right place to take full advantage of him.

interceptando também uma conversa sobre o sequestro de Marta Ochoa (Carolina Gaitán), irmã de Jorge Luis e Fabio Ochoa. Nesta conversa, Javier obtém a informação de que haverá uma reunião no hotel *Las Margaritas*, e todos os *traquetos* estarão presentes.

Em seu primeiro dia na embaixada americana, Murphy conhece seu parceiro Javier que diz que os dois irão para Medellín investigar a reunião, Javier leva a questão para a embaixadora Noonan (Danielle Kennedy), pois ele precisa de uma informação sobre o sequestro de Marta Ochoa: a Inteligência sugere que foi o M-19 que a sequestrou, e ele precisa de acesso aos arquivos do grupo guerrilheiro para confirmar. Os dois agentes partem para Medellín, e lá se encontram com o então major, Horacio Carrillo, na Escola Carlos Holguín, base de operações do major. Carrillo afirma que a informação de Peña é sólida, os *traquetos* irão realmente se reunir no hotel. Quando os três estão no *Las Margaritas*, o narrador pronuncia (Figura 37):

Estavam todos sob o mesmo teto, e Peña nos levou até lá para documentar. O que não sabíamos era que estávamos testemunhando a formação do famoso cartel de Medellín. Pablo aproveitou o sequestro de Marta Ochoa para reunir todos os traficantes pela primeira vez. Então, ele se proclamou seu líder¹⁰⁷.

Na presença de todos os poderosos narcos de Medellín, Pablo Escobar propõe a formação da organização “*Muerte a Secuestradores*”, o que também é o princípio do cartel de Medellín (Figura 37):

Lo que les estoy proponiendo en este momento, señores, es que formemos una organización. Que unamos nuestros recursos para entrenar soldados, para intercambiar conocimientos y para comprar información. Y para que quede muy claro, vamos a llamar a nuestro grupo “*Muerte a secuestradores*”.

¹⁰⁷ They were all under one roof and Peña got us there to document it all. What we didn't know was that we were witnessing the formation of the famed Medellín cartel. Pablo took advantage of the kidnapping of Marta Ochoa to bring all the narcos together for the very first time. And then he proclaimed himself their leader.

Figura 37 – O cartel de Medellín



Fonte: The Sword of Simón Bolívar, José Padilha, Bogotá, 2015.

O responsável pelo sequestro de Marta Ochoa é o grupo guerrilheiro M-19. Esta guerrilha, formada por estudantes universitários e intelectuais que, de acordo com a voz *over* “liam Karl Marx demais”¹⁰⁸ é liderada por Iván “*el Terrible*” Torres, “um professor de história que não sabia nada sobre a guerra real, mas entendia o poder dos símbolos”¹⁰⁹. A voz *over* expõe que ele e mais dois guerrilheiros invadiram o Museu Quinta de Bolívar e roubaram a espada de Simón Bolívar, o mítico general que conduziu a independência da Colômbia do império espanhol. O M-19 preferiu sequestrar um membro da família dos Ochoa por acreditar que eles fossem mais tranquilos. Enquanto Gacha, por exemplo, era um lunático sanguinário, e Pablo, eles poupavam, pois consideravam um homem do povo, que ajudava os pobres. A voz *over* explica que a organização “*Muerte a Secuestradores*” começou a matar os guerrilheiros do M-19, e que mesmo após a liberação de Marta Ochoa, o massacre continuou (Figura 38):

O recado de Pablo para os sequestradores era simples. Ele ia matá-los, um a um, até conseguir Marta Ochoa de volta. Ivan “o Terrível” achou que podia se esconder na floresta e esperar. Cedo ou tarde, ele achou que os traficantes iam ceder. Grande erro. O M-19 não tinha nenhuma chance. Nem é preciso dizer que Marta Ochoa foi libertada ileso. E a matança não parou. Pablo sentiu o gosto do sangue, e gostou¹¹⁰.

¹⁰⁸ Read too much Karl Marx.

¹⁰⁹ A history professor who knew nothing about guerilla warfare, but understood the power of symbols.

¹¹⁰ Pablo’s message to the kidnappers was simple. He was going to kill them, one by one, until he got Marta Ochoa back. Ivan “the Terrible” thought he could hide in the jungle and wait it out. Sooner or later, he figured the narcos would cave in. Big mistake. M-19 didn’t stand a chance. Needless to say, Marta Ochoa was released unharmed. And the killing didn’t stop. Pablo had tasted blood, and he liked it.

Figura 38 – Escobar fotografa membros do M-19 pendurados em uma árvore



Fonte: The Sword of Simón Bolívar, José Padilha, Bogotá, 2015.

Outra passagem da narrativa que reforça o mito de Pablo é a de quando alguns dos guerrilheiros mortos foram pendurados, a mando do *Patrón*, em uma árvore na qual se lê o nome da organização: “*Muerte a Secuestradores*”. Com a ajuda dos sicários, Pablo tira uma foto para enviar aos jornais: A voz *over* anuncia: “Mandar para os jornais as fotos do M-19 pendurado deu a Pablo uma imagem de invencibilidade (Figura 39). Se ele podia fazer isso com os temidos comunistas, podia fazer com qualquer um”¹¹¹.

Figura 39 – Iván “el Terrible” se entrega



Fonte: The Sword of Simón Bolívar, José Padilha, Bogotá, 2015.

Enquanto a voz *over* fala sobre a “imagem de invencibilidade” adquirida por Escobar, as imagens mostram Pablo em sua casa: ela está repleta de pessoas, provavelmente seus familiares e familiares dos outros narcos e sicários, que testemunham a cena, o que mostra a importância e cumplicidade das famílias. Pablo caminha até a parte externa de sua casa e a câmera em *travelling out* o segue durante o trajeto. Quando alcança o exterior, o sicário Nelson Hernández (Julián

¹¹¹ Sending the photos of the hanging M-19 to the newspapers gave Pablo an image of invincibility. If he could do this to the feared communists, he could do it to anyone.

Díaz), conhecido como *Blackie* pergunta o que ele quer que faça com o guerrilheiro que está de joelhos na varanda. O guerrilheiro é Iván “*el Terrible*” (Aldemar Correa), que pretende anunciar sua rendição a Escobar, o líder do M-19 percebeu que os narcos não parariam o massacre e decidiu se entregar (Figura 39). Iván diz para *don Pablo*: “Aquí estoy, para que termine lo que empezó... pero con la espada bolivariana”, e estende a espada de Simón Bolívar para Escobar. Pablo responde: “Es un regalo muy bonito. Muchísimas gracias”. Pablo, em vez de sentenciar o guerrilheiro à morte, garante a Iván que nada vai acontecer a ele a sua família e que a partir daquele momento eles trabalham juntos.

Figura 40 – *Don Pablo* e a espada de Simón Bolívar



Fonte: *The Sword of Simón Bolívar*, José Padilha, Bogotá, 2015.

Tanto a representação do M-19 quanto a de Simón Bolívar, pelo símbolo da espada, são importantes como um recurso do melodrama. De acordo com Sadler (2009, p. 10) “[...] a maioria dos melodramas históricos da América Latina apresenta figuras revolucionárias associadas à libertação e a outros movimentos progressistas”¹¹². Pablo caminha até Gustavo e lhe pede que passe a gerenciar a todas as operações do dia a dia e Gustavo lhe pergunta: “¿Y vos qué vas a hacer pues?” e Pablo responde: “Liberar a Colombia” (Figura 40). Pablo é representado com base em sua vontade de entrar na política e se colocar como um político de ideias revolucionárias e salvador da pátria amparado pelo poder simbólico da espada bolivariana.

¹¹² [...] the majority of Latin America’s historical melodramas feature revolutionary figures who are associated with liberation and with other progressive movements.

4.3 A ENTRADA PARA A POLÍTICA

Após sua entrevista sobre as obras de caridade, o nome de Pablo Escobar, o Robin Hood *paisa*, está por todos os lados. Como “retratação” por esta exposição pública, ele pede a Valeria que o ajude a lançá-lo ao Congresso (Figura 41). Ele também expõe a ela seu descontentamento com os políticos: “Esos oligarcas de mierda... esa gente, toda la vida... No saben lo que es preguntarse de dónde viene la siguiente comida. Yo vengo de la nada, Valeria, y tengo más plata que cualquier malparido”. Pablo se refere aqui sobre a sobrevivência, a necessidade de vingança, e o heroísmo de sair de baixo e vencer, e tudo graças ao narcotráfico: “historias de lucha contra este injusto mundo y contra tanto abandono del Estado... y todo gracias al narco” (RINCÓN, 2013, p. 11).

Valeria lembra o que pode acontecer se Pablo se candidatar, que ao se tornar uma figura pública, irão questionar a origem de sua fortuna: “Si te lanzas al Congreso, te pones en la mira de todos, te vuelves un blanco. ‘Me ganaba mi plata con taxis’ no te va a funcionar cuando encares a la prensa. Pablo, necesitas un partido que te apoye. Necesitas una campaña política como Dios manda”. E Pablo responde: “Yo compro a la prensa, mi amor. Por lo del partido político, estoy bien seguro de que yo me puedo comprar uno igual. No quiero ser bueno. Yo voy a ser grandioso” (Figura 41). Nesta sequência e na anterior, Pablo se coloca como um herói que vai libertar a Colômbia dos oligarcas, dos políticos que ele chama de “homens de sempre”, reforçando seu ímpeto de grandiosidade, que inevitavelmente o levará a sua ruína.

Figura 41 – o Robin Hood *paisa*

Fonte: The Men of Always, Guillermo Navarro, Bogotá, 2015.

Nesta cena com sua amante Valéria, Pablo a seduz e demonstra seu poder ao utilizar sua arma para acariciar o corpo da repórter (Figura 41) – “tener armas para tener la razón para imponer la ley personal y para ignorar la regulación colectiva”, sublinha Rincón (2013, p. 3) sobre a importância das armas nesta forma cultural. Além disso, é por meio delas que conquistam as mulheres: esbanjando dinheiro para demonstrar sucesso, ostentando a posse de terras, a maior de suas propriedades, como demonstrativo de poder viabilizado por meio das armas. Em uma sequência de imagens de arquivo de Pablo participando de atividades na comunidade (Figura 42), a maioria relacionada a campos de futebol que ele construía para a população, a voz *over* discorre:

Um traficante candidato à presidência. Loucura, certo? Não na Colômbia. Não nos anos 80. Na opinião dos colombianos, Pablo não era traficante. Ele era um vencedor. A personificação do sonho colombiano. O cara que comprava casas para os pobres em troca de nada. Na opinião de Pablo, as portas do sucesso político estavam lá... ele só precisava chegar até elas¹¹³.

¹¹³ A drug dealer running for president. It was crazy, right? Well, not in Colombia. Not in the mid-'80s. As far as Colombians go, Pablo wasn't a drug dealer at all. He was a fucking winner. The living embodiment of the Colombian dream. The guy who'd buy houses for the poor in exchange for nothing. As far as Pablo could tell, the doors to political success were there... and all he had to do was to get to them.

Figura 42 – A personificação do sonho colombiano



Fonte: The Men of Always, Guillermo Navarro, Bogotá, 2015.

As imagens acima demonstram o carinho da população por Pablo: imagens de arquivo de jovens de bairros pobres que agradecem a Escobar pelas obras de caridade, e também uma imagem recente do bairro Pablo Escobar, onde uma mulher segura uma foto de *don* Pablo em sua homenagem. Assim como no exposto por Murphy “Ele era um vencedor. A personificação do sonho colombiano”, Rincón (2013) sublinha que:

Escobar es un héroe porque el colombiano siente que los narcos son los buenos y los políticos los malos: a los narcos se le justifica, al político no. Escobar es un héroe Colombia porque realiza nuestro sueño nacional: billete, familia, bellas a disposición y moral de lealtad. No se le puede odiar, sólo respetar porque Colombia es donde el mal si paga (RINCÓN, 2013, p. 23).

Para tornar a vontade de Pablo possível, Valeria Velez o apresenta a Fernando Duque (Bruno Bichir), um advogado e lobista, representante dos Novos Liberais, um partido que dizia representar o povo: o Novo Partido Liberal. Pablo Escobar os recebe na *hacienda* Nápoles, e busca mostrar logo suas boas intenções para Fernando Duque: “Vea, yo no soy una persona rica, yo soy una persona pobre con dinero. Y por esa razón, yo creo que... Pues, entiendo a la gente a la que el Nuevo Liberalismo le busca dar una voz”. Porém, o lobista rebate e expõe sua preocupação: “Desde luego que el partido está interesado en todo lo que usted tenga que decir, Sr. Escobar. Se habla mucho de cómo ha hecho su dinero. Necesito garantías sobre el origen de su fortuna”.

Pablo tenta contornar a situação, diz que ele não é um político, nem um advogado bem sucedido, e pergunta a Duque se ele sabe quanto ele está disposto a doar ao partido. Duque contesta e diz que não é sobre dinheiro, porém Escobar prossegue e diz que o lobista irá receber sua parte, e presumindo que esta fosse de

10%, seriam 300 mil dólares só para ele. Escobar lhe pergunta se isso parece garantia suficiente para o ministro de Justiça, ao que Duque responde que “Definitivamente, sí”. Pablo encerra a reunião: “Listo, pues. Vamos a ver a los hipopótamos. Venga”.

Fernando Duque convence o ministro de Justiça a aceitar o dinheiro de Pablo Escobar para o partido, e colocá-lo como suplente de um ex-deputado de Antioquia, pois não havia provas de que ele era de fato um narcotraficante, e a população o amava. Pablo manda três de seus sicários à Bogotá para entregar os 3 milhões de dólares: *Poison*, *Sure Shot* e *La Quica*. Ao se prepararem para partir, *Sure Shot* pega uma metralhadora e Pablo pergunta o que ele está fazendo, já que ele tinha acabado de passar instruções de que eram para ser discretos e não usar violência. *Sure Shot* responde que estava se preparando, e Pablo repete: “Se van a reunir con políticos, no con mafiosos”. E *Poison* rebate: ¿Que no son la misma cosa, patrón?”. Este diálogo entre os sicários e seu *Patrón* representa como os políticos são compreendidos pelos colombianos, assim como expõe Rincón (2013).

Sobre a candidatura de Pablo, a voz *over* explica: “Para evitar suspeitas e perguntas sobre sua fortuna, Pablo concorreu como suplente de Jairo Ortega, um ex-deputado de Antioquia. Era a primeira vez que o suplente era mais importante que o candidato”¹¹⁴. No comício além de Pablo, estão presentes Valeria, Jairo Ortega, Tata, que está grávida do segundo filho do casal, e os sicários (Figura 43). Assim que Pablo assume o microfone, inicia a música prólogo, o que pode indicar a iminência da ruína que esta escolha de entrar para a política traria para ele, e por outro lado, o perigo de um narco assumir uma vaga no congresso, caso eleito. Pablo discursa o seguinte:

Estoy cansado de que la gente con poder maneje este país. Esta es una pelea entre la gente con poder y la gente pobre, la gente débil. Y esta lucha acaba de empezar aquí. Tener poder no significa que uno pueda abusar de los más pobres. Si soy elegido, si mi amigo Jairo es elegido, aquellos que nunca han tenido una voz tendrán una voz. Aquellos que tienen hambre tendrán comida. Aquellos que quieren aprender tendrán colegios. Y aquellos que tienen sueños verán que no existen límites para lo que pueden lograr. En mí, tienen al amigo que siempre han querido, el amigo de hoy, el amigo de ayer, y el amigo de mañana. Muchas gracias.

¹¹⁴ To avoid suspicion and questioning about his fortune, Pablo ran as an alternate for Jairo Ortega, a former congressman from Antioquia. It was the first time an alternate was more important than the main candidate.

Figura 43 – Comício de Jairo Ortega e Pablo Escobar



Fonte: The Men of Always, Guillermo Navarro, Bogotá, 2015.

Também durante o comício, os sicários de Pablo distribuem dinheiro para a população, enquanto pedem votos para Jairo Ortega (Figura 43). Após o comício, Valeria conversa com Pablo sobre os pontos a melhorar em seu discurso, sob os olhares de desaprovação de Tata. Em casa, Tata passa mal e vomita em uma privada dourada, que mais adiante na narrativa se revela que se trata de mais uma das obsessões e extravagâncias do narcotraficante (Figura 44). Pablo pergunta o que há de errado com a esposa, e ela o olha com desgosto e pergunta a ele sobre Valeria: “¿Por qué esa mujer tiene que saber de todo, de cada paso que da?”, Pablo responde: “Mi amor... Tata... Es una periodista, mi amor. Una reportera, pues, está donde están las noticias. Y yo soy la noticia”, Tata então pede ao marido: “Cuando ganes, no me irrespetes más con esa puta”. Pablo explica que ela vai ter que se acostumar com a mídia quando for primeira-dama, e ela insiste, pois sabe do *affair* que o marido mantém com a repórter: “Esa mujer no está a tu altura, Pablo. Te degrada”.

Figura 44 – Pablo e Tata



Fonte: The Men of Always, Guillermo Navarro, Bogotá, 2015.

Tema recorrente nos melodramas, o adultério é representado nesta cena, assim como o tema da mulher que se resigna à família e ao marido, e aceita esta condição por entender que diz respeito a este estilo de vida. Quando Tata entra em trabalho de parto, Gustavo, que não aprova a entrada de Pablo na política, aproveita o momento no hospital para conversar com o primo (Figura 45): “¿Sabes qué, Pablo? A mí me parece que vos estás haciendo muy mal las cosas. Tenés que empezar a pensar más en tu familia, en los negocios. Es que vos no podés ser político”.

Figura 45 – *Nosotros somos bandidos*



Fonte: *The Men of Always*, Guillermo Navarro, Bogotá, 2015.

Pablo não concorda com a opinião do primo e pergunta: “¿Y quién lo dijo?”, e Gustavo lhe responde: “Es que vos no podés andar por ahí pavoneándote, regalándole cosas a la gente simplemente para que te quieran. Nosotros... somos bandidos”. Nesta cena, Gustavo já demonstra preocupação com a entrada de Pablo para a política. Ele entende que no narco a família é a única fonte verdadeira de proteção, e o negócio a única garantia de participar da sociedade.

4.3.1 Ninguém Pode Controlar os Sonhos que Tem

Sobre mais imagens de arquivo de Pablo interagindo com a população colombiana intercalada com tomadas ficcionalizadas, nas quais Pablo e sua família composta por Tata, sua esposa, a bebê Manuela e Juan Pablo (Juan Sebastián Murcia) interagem com um time de futebol infantil (Figura 46), a voz *over* expõe:

Pablo fazia a maioria de seus comícios nos bairros mais pobres de seu distrito eleitoral. Ele se colocava do lado dos pobres e dos fracos na luta contra os oligarcas, “os homens de sempre”. E como qualquer outro político,

ele fazia muitas promessas. A única diferença é que Pablo tinha os homens e o dinheiro para cumpri-las¹¹⁵.

Figura 46 – Comícios



Fonte: The Men of Always, Guillermo Navarro, Bogotá, 2015.

Conforme o esperado, o candidato do Novo Partido Liberal recebeu a maioria dos votos em toda Antioquia, e, logo em seguida, em um evento na *hacienda* Nápoles, Jairo Ortega (Julian Bustamante) anuncia oficialmente sua renúncia ao cargo no Congresso da República devido a problemas “familiares e de saúde”. Ortega passa o cargo a Escobar, e diz estar seguro de que ele vai dar continuidade nos ideais sociais e políticos do partido, pois Pablo é a “voz do povo” (Figura 47). O hino nacional da Colômbia irrompe neste momento e todos começam a cantar.

¹¹⁵ Pablo held most of his campaign rallies in the poorest neighborhoods of his electoral district. He placed himself on the side of the poor and the weak in the fight against the oligarchs, “The Men of Always”. And just like any politician, he made plenty of promises. Only difference was Pablo had the men and the money to back them up.

Figura 47 – Jairo Ortega renuncia a favor de Escobar



Fonte: The Men of Always, Guillermo Navarro, Bogotá, 2015.

No plano seguinte Pablo está sozinho em um cenário idílico e onírico (Figura 48): provavelmente está em sua *hacienda*, em um vasto gramado, há árvores ao fundo, o céu está nublado com indícios de chuva. Ele fuma um baseado, e parece estar em paz. O hino nacional da cena anterior ainda ecoa neste plano até que se dissipa e dá lugar ao som do vento e trovões. A voz *over* inicia a narração, e começa a chover: “Imagine ter nascido em uma família pobre, em uma cidade pobre, em um país pobre, e aos 28 anos de idade ter tanto dinheiro que nem dá para contar”¹¹⁶. Há uma mudança de plano para um *contra-plongée* para representar o triunfo de Pablo que caminha em frente ao Congresso Nacional, o som dos trovões invade este plano (Figura 48). A voz *over* continua: “O que você faz? Faz seus sonhos virarem realidade”¹¹⁷.

A imagem retorna para Pablo no campo, ele fuma o baseado na chuva em contemplação (Figura 48). A voz *over* retoma: “O problema é que ninguém pode controlar os sonhos que tem”¹¹⁸. O plano retorna para Pablo admirando uma estátua em frente ao Congresso (Figura 48). A voz *over* expõe: “Especialmente se você for Pablo Escobar. Especialmente se foi criado na Colômbia”¹¹⁹. E a imagem volta para Pablo na chuva, que fuma e sorri, como quem realizou seu sonho, e logo retorna para o Congresso, onde Pablo sobe as escadas. A voz *over* invoca o realismo

¹¹⁶ Imagine you were born in a poor family, in a poor city, in a poor country, and by the time you were 28 years old, you have so much money you can't even count it.

¹¹⁷ What do you do? You make your dreams come true.

¹¹⁸ Problems is, nobody can control the dreams they have.

¹¹⁹ Especially if you were Pablo Escobar. Especially if you grew up in Colombia.

mágico: “Há um motivo para o realismo mágico ter nascido na Colômbia”¹²⁰. E o plano retorna para Pablo em deslumbre na chuva (Figura 48): “É um país onde os sonhos e a realidade se confundem, onde, em suas mentes, as pessoas voam tão alto quanto Ícaro”¹²¹. Assim como ao que a voz *over* se refere, os planos do que é real (Pablo no Congresso), com o que se apresenta como um sonho (Pablo no gramado) se intercalam ao longo da narrativa.

O plano retorna para o Congresso: “Mas até o realismo mágico tem seus limites”¹²². É quando um segurança chama o deputado Escobar para lembrá-lo das normas de etiqueta: para participar da sessão é necessário usar gravata: Pablo compra a gravata que o segurança está usando (Figura 48), e continua em direção a Câmara dos Representantes, os sons de trovões que pertencem ao plano seguinte já se ouvem neste plano. No seguinte, Pablo está gramado, molhado de chuva, ele joga o baseado fora, e a música prólogo inicia a partir dos chiados e a voz *over* finaliza: “E quando você chega muito perto do Sol, seus sonhos podem derreter”¹²³. Assim que a música e a voz *over* começam, a expressão no rosto de Pablo muda: seu rosto agora demonstra apreensão, e parece que o sonho acaba (Figura 48).

¹²⁰ There’s a reason magical realism was born in Colombia.

¹²¹ It’s a country where dream and reality are conflated... where, in their heads, people fly as high as Icarus.

¹²² But even magical realism has its limits.

¹²³ And when you get too close to the sun... your dreams may melt away.

Figura 48 – Os sonhos e a realidade se confundem



Fonte: The Men of Always, Guillermo Navarro, Bogotá, 2015.

No plano seguinte, Pablo entra na sala na qual vai ser realizada a sessão, neste momento a música prólogo soa a parte de música latina. A música tem múltipla função: representa o princípio do fim de Escobar, sua queda: sua entrada na política foi o início da perseguição dos narcos pelo governo colombiano, ao se aproximar da sala do Congresso e de quem viria a se tornar seu inimigo, o ministro de Justiça, a música prenuncia sua ruína, e também sinaliza o ministro como alguém capaz de prejudicar Pablo, um inimigo em potencial, ao mesmo tempo em que anuncia Pablo como alguém capaz de prejudicar toda a Colômbia firmando-a em um narcoestado, caso permanecesse como deputado.

O ministro de Justiça, Rodrigo Lara Bonilla (Adan Canto) abre a sessão acompanhado por um fundo sonoro mais tenso, e traz como tema o dinheiro proveniente do narcotráfico capaz de comprar influência política. Ele admite ter aceitado dinheiro para sua campanha de um narcotraficante que comprou influência naquele Congresso. Bonilla foi seduzido por um dinheiro fácil para benefício próprio que levou um bom político a corromper-se. O ministro havia sido procurado pelos

agentes Peña e Murphy e pela embaixadora dos EUA, que lhe entregaram a foto de Pablo de quando ele havia sido detido por narcotráfico em 1976 (Figura 27).

Apesar de Pablo ter ficado sabendo que os agentes do DEA estavam procurando pelos arquivos da prisão e ter encomendado a morte da maioria dos envolvidos na prisão, os agentes conseguiram o negativo da fotografia com o fotógrafo, e colocaram-no no programa de proteção a testemunhas. Após ter a foto como prova, o ministro tinha o dever de trazer a tona o fato de que Pablo Escobar era um narcotraficante, e que sua fortuna provinha do tráfico de cocaína, não de uma empresa de táxis, como alegado pelo narcotraficante. O ministro exhibe a foto de Escobar, e o desmascara em frente a todos no Congresso, exigindo sua renúncia (Figura 49).

Figura 49 – Escobar é exposto pelo ministro de Justiça



Fonte: The Men of Always, Guillermo Navarro, Bogotá, 2015.

Pablo deixa o Congresso em silêncio, e em outra sequência se pronuncia na mídia e dá um prazo para o ministro apresentar provas concretas das acusações feitas contra ele. Caso contrário, iria processá-lo. Apesar das ameaças de Pablo e de seus advogados, Lara não desiste de denunciar os traficantes, ele revela, por exemplo, que seis dos nove times de futebol da Colômbia pertenciam aos narcotraficantes. O ministro atinge os narcos onde consegue: Gacha perde seu time de futebol, “*Los Millonarios*”, os Ochoas não conseguem licenças para 57 aviões de sua frota, e Pablo é multado por importação ilegal de elefantes e camelos da África

(Figura 50). A voz over indica: “E com a ação de um homem corajoso, Pablo soube que seu sonho de presidência tinha acabado”¹²⁴.

Figura 50 – Zoológico Nápoles



Fonte: The Men of Always, Guillermo Navarro, Bogotá, 2015.

Tata consola Pablo por causa da denúncia do ministro: “Ay, Pablito. Ya sabíamos que no te iban a aceptar en ese círculo. Malditos malparidos. Sos demasiado bueno para ellos, Pablito”. Gustavo se junta ao casal e agrega (Figura 51): “Esta es una pelea que vos no podés ganar, primo. Tenés que pensar más en la familia y en los negocios, y abandonar esa huevonada de una vez”, ao que Pablo responde: “Yo lo arreglo”. Gustavo constantemente lembra Pablo que o lugar dele é ao lado da família e cuidando dos negócios, e também que ele não pode enfrentar o Estado, a polícia, nem os norte-americanos, como ele diz: é uma luta que Pablo não pode ganhar. Tata tem razão quando diz que não iriam aceitar Pablo, pois como expõe Rincón (2013):

La verdad, los narcos molestan por sus gustos y formas a la sociedad burguesa (¡la que tiene dinero y poder!), a la sociedad letrada (¡la que se siente invadida de oralidades y visualidades!), a la sociedad política (¡la que siente desplazada de su seducción!); pero como su dinero nos hace bien, miramos para otro lado y le echamos la culpa al norte o al vecino o la sociedad del mercado (RINCÓN, 2013, p. 3).

Com sua perseguição aos narcotraficantes, Rodrigo Lara Bonilla tornou-se o político mais importante na Colômbia, e também o homem mais ameaçado do país. Para sua segurança, foi nomeado embaixador Colombiano na Checoslováquia, mas ele nunca chegou ao país, pois Pablo usou de sua forma de consertar uma situação, quando o dinheiro não funcionava: *plomo*.

¹²⁴ And with the action of one brave man, Pablo knew his dream of presidency was over.

4.3.2 O Princípio do Fim

Pablo anuncia publicamente que, devido às calúnias feitas contra ele pelo ministro de Justiça, ele decidiu renunciar seu cargo no Congresso da República (Figura 51): “Soñé con hacer el bien. Esos sueños llegaron a su fin. Pero óiganme bien... no me iré en silencio. Lucharé. ‘Los hombres de siempre’ se equivocan si creen que pueden derrotar a Pablo Emilio Escobar Gaviria”. Enquanto Pablo se pronuncia, há uma troca de planos para os carros da comitiva do ministro. A partir de um plano do interior do carro de Lara Bonilla, notam-se dois homens que se aproximam em uma moto, o homem que está de carona atira no ministro com uma submetralhadora, matando-o (Figura 51).

Figura 51 – *Los sueños llegaron a su fin*



Fonte: *The Men of Always*, Guillermo Navarro, Bogotá, 2015.

Pablo Escobar foi culpado pela morte de Lara Bonilla após um dos sicários responsáveis pelo assassinato do ministro confessar que o *capo* havia encomendado sua morte. O governo colombiano não teve outra opção a não ser aceitar o acordo de extradição com os EUA. A extradição era o que os narcos mais temiam, pois ser um narcotraficante rico na Colômbia tinha suas vantagens até mesmo na prisão, já nos EUA a realidade era outra: não importa se você está na lista dos mais ricos da *Forbes*, a sua cela seria de 1,80 x 2,50 e você passaria 23 horas do dia encarcerado nela.

Por causa do acordo de extradição, Pablo propõe aos *traquetos* a formação de outra organização para lutar contra a “injustiça da extradição”: a organização “*Los Extraditables*”, que tem como slogan “*Preferimos una tumba en Colombia, a un calabozo en los Estados Unidos*”. Dos candidatos a presidência das eleições que estavam por vir, Pablo não consegue subornar, nem assustar o candidato preferido: Luis Carlos Galán (Juan Pablo Espinosa), que apesar de aconselhado por seu gerente de campanha, Dr. César Gaviria (Raúl Méndez), a não discursar a favor da extradição, decide apoiá-la mesmo assim (Figura 52).

Pablo também ameaça juízes, e escreve a eles: aqueles que ousaram julgar os casos de narcotráfico para serem entregues ao DEA para extradição estavam tão intimidados que usavam máscaras durante o julgamento em uma tentativa de não serem identificados. Mesmo assim Escobar assassinou aqueles que conseguiu identificar (Figura 52): “Como era de se esperar, quando a caneta falhava... Pablo sempre estava pronto com a espada”¹²⁵.

Figura 52 – *Los Extraditables*



Fonte: *The Palace in Flames*, Guillermo Navarro, Bogotá, 2015.

Mesmo com todas as intimidações e terrorismo, a preocupação principal era outra: o comunismo. Grupos comunistas como as FARC, M-19, EPL, ELN eram vistos pelo governo dos EUA como a verdadeira ameaça a segurança da Colômbia.

¹²⁵ And true to form, when the pen failed... Pablo was always ready with the sword.

Uma filmagem de arquivo do presidente norte-americano é usada na qual ele discursa sobre o comunismo: “Eles são o foco do mal no mundo moderno”¹²⁶.

O Grupo Militar presente na embaixada norte-americana, responsável por aconselhar militares colombianos sobre as ameaças comunistas nas zonas rurais não tem interesse em Escobar. Tampouco tem a CIA, que já não mais enxerga Escobar como uma ameaça aos interesses estratégicos dos EUA na América Latina, pelo fato de ele não ser mais um deputado, logo, a agência prefere não se envolver em assuntos da polícia local. Então nenhuma das duas agências presentes na embaixada está disposta a abrir mão de recursos para o DEA para ajudar na captura do narcotraficante.

Os narcos estão insatisfeitos com os erros cometidos por Pablo, e seu primo lhe conta que os Ochoas não estão nem um pouco contentes, pois desde que Pablo se tornou um homem procurado pela justiça, subornar a polícia tornou-se muito caro, além disso, a polícia quer renegociar o valor das rotas do cartel. Pablo rebate, alegando que quando era do interesse dos irmãos resgatar Marta Ochoa, eles não reclamaram de seus métodos.

Gustavo responde que uma coisa é matar comunista, outra é matar políticos: e repara em algo na árvore que está um pouco à frente deles, e pergunta a Pablo do que se trata aquilo (Figura 53): “Marica, ¿y eso qué es? ¿Está nevando?”. Pablo responde ao primo que o que está deixando a árvore branca são “Garzas del Himalaya”, e informa que lhe custaram um milhão de dólares, e levou quase dois anos para treiná-las a pousar na árvore. Pablo então levanta e diz para si mesmo: “Malparidas”, e grita para as aves: “¡Quédense en el puto árbol, pues!”. Gustavo ri de Pablo e lhe diz: “Como que se perdió esa platica, ¿cierto, primo? Es que ese es tu problema, Pablo. Vos pensás que todo se puede controlar, pero resulta que la naturaleza no se controla”.

¹²⁶ They are the focus of evil in the modern world.

Figura 53 – *Las Garzas del Himalaya*

Fonte: *The Palace in Flames*, Guillermo Navarro, Bogotá, 2015.

A voz over informa que a tarefa de capturar Escobar sem a ajuda da CIA e do Grupo Militar seria árdua: “Ele tinha recursos e informações melhores. Na época, era dono de mais de 800 casas e fincas, cercadas de dezenas de sicários dispostos a morrer por ele. E policiais... Ele também era dono de vários. Mas não de todos”¹²⁷. Carrillo, o policial do qual a voz over se refere, agora é líder do esquadrão antidrogas. Ele captura um sicário e o tortura para obter a informação da *finca* onde Pablo está escondido, mas no minuto em que eles partem para a *Hacienda Nápoles*, os informantes de Escobar já avisam seus homens que a polícia está a caminho. Pablo dá a notícia a Tata de que terão que fugir (Figura 54), e se desculpa com a esposa pela situação, ela responde: “¿Me oís quejarme? Siempre y cuando vos estés con nosotros, Pablo, estoy dispuesta a hacer lo que sea”, demonstrando mais uma vez sua resignação, cumplicidade e lealdade ao marido.

Figura 54 – Fuga da *Hacienda Nápoles*

Fonte: *The Palace in Flames*, Guillermo Navarro, Bogotá, 2015.

¹²⁷ He had better resources and better information. And at the time, he owned over 800 homes and *fincas*, surrounded by dozens of *sicarios* willing to die for him. And cops... he owned a lot of them, too. But not all of them.

Gustavo destrói os documentos que estão na propriedade (Figura 54), e Pablo, ao perceber que o primo está consternado, pergunta qual o problema, Gustavo responde que Pablo prejudicou a todos, não só a eles dois, mas toda a família com sua ambição política: “Pero claro, como vos tenías que presentarte al Congreso... como vos querés ser presidente de este hijo de puta país, entonces nos tenemos que joder todos, ¿cierto? Pero pues, ¿qué hijo de putas? Uno solamente se muere una vez, ¿sí? ¿O qué?”.

Quando o DEA e a polícia colombiana chegam a *Hacienda Nápoles*, Pablo, sua família e os sicários já haviam partido. Em meio às cinzas dos documentos destruídos por Gustavo, Murphy encontra o fragmento de um endereço. O endereço encontrado pelo agente os leva até o Barba Negra, o contador de Pablo Escobar. O narrador alega que “Preso, ele descreveu o império da cocaína que rendia \$60 milhões por dia”¹²⁸. No local também foram encontradas evidências suficientes para encher uma sala do Palácio de Justiça, que abriga a Suprema Corte da Colômbia, local escolhido por ser considerado o único seguro o suficiente para manter as evidências a salvo. Em meio às evidências, Murphy encontra históricos de pagamento provenientes de uma conta em Miami a uma pessoa responsável por transportar cocaína por todos os lugares, porém eles não estão autorizados a retirar nenhuma evidência da sala, e Peña o incentiva a furtar estes papéis dizendo: “Às vezes temos que fazer coisas ruins para pegar pessoas ruins”¹²⁹.

Os agentes acabam descobrindo que a pessoa é Barry Seal, um ex-piloto da CIA, e o descrevem como “um bom rapaz do sul que adorava futebol universitário, drogas que alteram a mente e mulheres... o que o tornava perfeito para a CIA. Mas seu estilo de vida caro também o tornava perfeito para o narcotráfico”¹³⁰, a descrição é um bom exemplo do estilo de vida da narcocultura baseado no consumo que para ser viável, necessita de meios alternativos de obtenção de capital. Quando Murphy e Peña detêm Barry Seal, apontam que além do narcotráfico, ele também seria acusado de traição pelo Departamento de Justiça dos EUA, pois para fazer as viagens de Medellín até Louisiana era preciso fazer paradas para abastecer, e os locais escolhidos eram os países comunistas Cuba e Nicarágua.

¹²⁸ In custody, he would describe a cocaine empire that was bringing in \$60 million a day.

¹²⁹ Sometimes you gotta do bad things to catch bad people.

¹³⁰ A good ol' Southern boy who loved college football, mind-altering chemicals, and pussy... which made him perfect CIA material. But his expensive lifestyle also made him perfect narco material.

Barry tem uma foto que ele usa para fazer um acordo com o DEA: nela, Escobar está carregando cocaína em uma pista de pouso na Nicarágua que na época era governada pelos sandinistas comunistas. Ou seja, um país comunista era usado como intermediário permitindo que narcotraficantes colombianos utilizassem seu território como pista de pouso para carregamentos de cocaína com destino aos Estados Unidos. Um plano em *contra-plongée* demonstra o triunfo e a superioridade dos agentes ao conseguirem a foto (Figura 55). Com a foto conseguiram estabelecer uma conexão narco-comunista para obter recursos necessários para sua luta contra o narcotráfico e sua caçada a Pablo Escobar que tanto queriam. Nesta parte da narrativa acontece algo diferente do usual, a foto real de Pablo na Nicarágua é utilizada na diegese e aparece em plano detalhe nas mãos do agente Murphy.

Figura 55 – Conexão narco-comunista



Fonte: *The Palace in Flames*, Guillermo Navarro, Bogotá, 2015.

Não demorou muito para que Barry Seal fosse assassinado, e como Murphy explica para Peña: “se ele quisesse uma vida longa, devia trabalhar na Kodak”¹³¹. Murphy já sabe: no narco se morre cedo, Barry Seal pode ter aproveitado todos os seus prazeres, mas não o de uma longa vida. A voz *over* descreve todo o benefício da exposição da conexão narco-comunista, já que para Reagan a luta contra os traficantes se igualou a dos comunistas, o DEA passou a receber dinheiro e todos os recursos que precisavam, até mesmo aviões e helicópteros enviados pelo Comando do Sul Americano no Panamá¹³². Estes recursos ajudaram os colombianos a destruir laboratórios, e apreender mais de um bilhão de dólares em cocaína. Quando colocaram um rastreador em um barril de éter, este os levou diretamente até *Tranquilandia*, a maior unidade de processamento de Medellín (Figura 9). Apesar

¹³¹ [...] if he wanted a long life, he should've worked at Kodak.

¹³² US Southern Command in Panama.

das baixas, eles capturaram Carlos Lehder, que foi extraditado imediatamente para os EUA: lá um tribunal federal o condenou à prisão perpétua e mais 135 anos.

Os *traquetos* procuraram meios de impossibilitar a extradição. Fernando Duque, que passou a trabalhar para Escobar e o cartel, apresentou uma moção à Suprema Corte Americana contra a legalidade do Acordo. Porém, o que aconteceu com Carlos é recebido como declaração de guerra pelos narcos. Pablo se encontra com Iván “*el Terrible*” e lhe oferece 2 milhões de dólares para invadir o Palácio da Justiça e destruir as evidências contra ele (Figura 56). A voz *over* relata que os guerrilheiros do M-19, financiados por Escobar, atacaram o Palácio da Justiça, ocuparam a Corte Suprema e fizeram mais de 100 reféns. Relata ainda que faziam exigências como redistribuição da riqueza, fim da injustiça e da tirania. Quando os militares atacaram, muitos morreram, inclusive metade dos juízes da Corte Suprema e a maioria do M-19. Antes de fugir, porém, concluíram seu objetivo: “incendiar a sala que continha 600.000 páginas de provas contra Escobar. Todo o processo contra ele virou cinzas”¹³³. A voz *over* conclui com uma comparação: “Nos EUA, a máfia faz as testemunhas desaparecerem para que não possam testemunhar na corte. Na Colômbia, Pablo Escobar fez toda a corte desaparecer”¹³⁴.

¹³³ [...] setting fire to the room that contained 600,000 pages of evidence against Escobar. The entire case against him turned to ash.

¹³⁴ In the United States, the Mafia makes witnesses disappear so they can't testify in court. In Colombia, Pablo Escobar made the whole court disappear.

Figura 56 – Palácio da Justiça



Fonte: The Palace in Flames, Guillermo Navarro, Bogotá, 2015.

Do Panamá, abrigados por Manuel Noriega (que ganha dinheiro jogando para os dois lados: aliado de direita da CIA e envolvido com o tráfico), os narcos tentam um acordo com o governo da Colômbia: anistia em troca do pagamento da dívida externa colombiana. A proposta é recusada, e para poder voltar para casa, Pablo encomenda o assassinato do candidato à presidência, Luis Carlos Galán, o qual usava a extradição como grito de guerra de sua campanha política. Pablo foi incentivado por Tata, que lhe disse (Figura 57): “¿De qué sirve toda la plata del mundo si no podemos estar en casa?”, e mesmo quando Pablo contestou: “Si nos regresamos, voy a tener que luchar”. Tata validou suas futuras ações: “Haga lo que sea necesario, mi amor”. A voz *over* narra o assassinato, que é ilustrado com imagens de arquivo (Figura 57):

Luis Carlos Galán subiu ao palanque em Soacha no dia 18 de agosto, contra o conselho de seu gerente de campanha, César Gaviria. As balas entraram pouco abaixo do colete, e ele morreu em alguns minutos. Por um breve momento, houve esperança... mas ela acabou quando o assassino puxou o gatilho. [...] Com a morte de Galán, chegou ao fim a esperança de um futuro pacífico¹³⁵.

¹³⁵ Luis Carlos Galán took the stage in Soacha on August 18th against the advice of his campaign manager, César Gaviria. The bullets entered just below his vest and he was dead within minutes. For a brief shining moment, there was hope... extinguished by the pull of an assassin's trigger. [...] With Galán's murder... came the end of hope for a peaceful future.

Figura 57 – Assassinato de Galán



Fonte: *There Will Be a Future*, Andi Baíz, Bogotá, 2015.

Pablo é retratado como um homem de família presente, amável com a esposa, carinhoso com os filhos, mas que ordenava mortes friamente. Usava códigos com seus homens por telefone, ao mesmo tempo em que podia estar brincando com os filhos: falava em “reducir la manada”, e “ganado” eram os juízes ou políticos que apoiavam a extradição. Um “gol” era um assassinato encomendado. Se falavam mal dele na imprensa, Pablo mandava matar: a voz *over* cita exemplos sobre imagens de arquivo: Guillermo Cano, editor do *El Espectador*, e o repórter, Luis Camacho, e também Jaime Rodríguez, o ex-líder do esquadrão antidrogas antes de Carrillo, todos foram vítimas de Escobar.

Murphy é avisado que, durante uma vigilância de rotina no aeroporto, *Poison* foi avistado apanhando um homem (Figura 58). O agente descobre que o homem é Efram Gonzalez (Carlos Aguilar), mais conhecido como “*The Spaniard*” ou “*El Español*”, um membro do ETA¹³⁶ (Figura 58), uma organização que, segundo o narrador, transformou a fabricação de bombas em arte. Eles supostamente lutavam pela separação e libertação do País Basco da Espanha, e tinham como especialidade o assassinato de figuras públicas, sendo os responsáveis pela morte de um primeiro-ministro espanhol e de um ministro da Defesa, eventos ilustrados por

¹³⁶ *Euskadi Ta Askatasuna*, basco para “Pátria Basca e Liberdade”: foi uma organização nacionalista basca armada.

imagens de arquivo (Figura 58). O responsável por fabricar as bombas destes atentados era o *El Español*, que passou a prestar serviços como este. Cobrava caro, mas Pablo só contrata os melhores, segundo a voz over. (Figura 58).

Figura 58 – *El Español*



Fonte: Explosivos, Andi Baíz, Bogotá, 2015.

O plano de Pablo é assassinar o substituto de Galán, seu ex-gerente de campanha: o Dr. César Augusto Gaviria Trujillo, o novo candidato à presidência pelo Novo Partido Liberal. Assim como seu antecessor, Gaviria passou a apoiar a extradição, frustrando o plano de Pablo de que não restaria mais nenhuma ameaça após o assassinato. Carrillo solicitou a criação do Bloco de Busca, e Pablo, assim como o coronel, também estava constituindo seu próprio exército, recrutando meninos das *comunas* (Figura 59). Ele tenta aplicar sua política da *Plata* em Carrillo por ter criado a unidade, e lhe oferece 6 milhões de dólares para desmantela-la. Como o coronel é sólido, não se vende. Pablo o manda matar, mas a tentativa foi frustrada.

Figura 59 – Pablo recruta garotos nas *comunas*

Fonte: *There Will Be a Future*, Andi Baíz, Bogotá, 2015.

Entre os garotos recrutados nas *comunas* para seu exército, Pablo escolhe Jaime (Figura 60), um rapaz que eleger para embarcar com um gravador a bordo do mesmo voo que o Dr. Gaviria embarcaria em campanha. Jaime (German De Greiff) acredita que irá apenas gravar uma conversa entre políticos, porém o gravador se trata de uma bomba fabricada por *El Español*. No último minuto, Murphy convence Eduardo Sandoval (Manolo Cardona), chefe de segurança do Dr. Gaviria a não deixá-lo embarcar no voo (Figura 60).

Em sua tentativa de assassinar o candidato à presidência, Pablo Escobar deixou de ser o Hobin Hood *paisa*, e se tornou um narcoterrorista: matou todas as 107 pessoas inocentes que estavam a bordo da aeronave Boeing 727 do voo 203 da Avianca de Bogotá com destino a Cali (Figura 60). Acontecimentos extraordinários como este que fazem com que a realidade do cartel de Medellín supere a ficção, como expõe Menton (1998) sobre a visão real-mágica de mundo de Borges, mencionada anteriormente: esta se reflete tanto nos personagens como nos acontecimentos, de tal maneira que a realidade se torna mais estranha que a ficção, de forma que o mais inesperado e assombroso pode acontecer.

Figura 60 – Atentado ao voo da Avianca



Fonte: Explosivos, Andi Baíz, Bogotá, 2015.

Após o atentado, o coronel Carrillo, e os agentes Peña e Murphy vão até a casa de Natalie (Karen Alejandra Díaz), esposa de Jaime, para interrogá-la. Ela não lhes conta a verdade sobre o relacionamento de Jaime com o cartel de Medellín, porém, em sua parede há uma imagem de Escobar convertido em santo (Figura 61). Peña acha aquilo duvidoso e lhe pergunta: “Entonces, ¿por qué tienes este cuadro de Pablo en la casa?”, e Natalie responde: “Normal. Todo el mundo en la comuna lo tiene”. A resposta de Natalie evidencia que os fatos insólitos estão bem integrados à rotina da narcocultura, como a santificação de Pablo Escobar. Mais adiante na narrativa, *Poison* e *Sure Shot* são enviados por Escobar para matar Natalie para que ela não fale nada para a polícia. *Sure Shot* avista o quadro de Escobar, e diz para *Poison*: “Mírame a Pablo convertido en santo”, e *Poison* responde: “Pues claro. Así los manda derecho al cielo, hombre”.

Figura 61 – Pablo convertido em santo



Fonte: You Will Cry Tears of Blood, Fernando Coimbra, Bogotá, 2015.

O quadro que representa Pablo Escobar convertido em santo se trata de uma representação, em *Narcos*, de uma lenda que diz que na sala da mãe de Pablo há um quadro do filho como santo. Porém, na série, o quadro está na casa de Natalie e Jaime em uma *comuna*. Lembrando que, de acordo com Rincón (2013, p. 14), há uma reinvenção em formato religioso de narcotraficantes “que se hicieron santos de tanta maldad”. Trata-se de um discurso irônico baseado na imagem e no diálogo dos sicários que aborda a santidade de *don* Pablo e suas obras de caridade, e o narcotraficante Escobar e sua índole cruel: “lo narco al fin es pura religión”, reforçando o exposto por Rincón (2013, p. 14).

Devido à repercussão do atentado, Pablo precisa deixar sua família protegida e se esconder. Ele se despede, e quando parte, sua mãe Hermilda pergunta a Tata: “¿Vos pensás que él lo hizo? ¿Cierto que no? ¿Hacer explotar ese avión?”, e Tata assegura: “Claro que lo hizo, Hermilda. Pero sus razones tuvo”. Tata age de forma que reconhece a culpa do marido e ao mesmo tempo perdoa sua ação, pois os pecados no narcotráfico são perdoáveis.

Pablo havia começado a colocar bombas pelas cidades em resposta às batidas do Bloco de Busca, começando assim uma onda de narco-terrorismo. Em conversa com Gustavo, Pablo fala sobre intensificar o caos para que o povo enfim peça pela paz, e o governo se abra à negociação com os narcos: “Y si nos vamos a morir todos, morimos todos”, diz Pablo. Gustavo então responde: “Lo que pasa es que yo no me quiero morir todavía, Pablo”, e depois complementa: “Vos sos el que siempre me ha dicho que... que a los políticos la gente le importa un culo, ¿cierto?”.

Após lembrar o primo sobre as prioridades dos políticos, Gustavo dá a ideia de iniciar os sequestros e atingir onde lhes importa mais: seus familiares.

Uma das pessoas sequestradas é a jornalista Diana Turbay (Gabriela de la Garza), filha do ex-presidente Julio César Turbay Ayala (Fernando Arévalo). Pai e filha apoiaram a campanha do Dr. Gaviria, mas devido ao sequestro, o sr. Turbay exige ao presidente que faça um acordo com Escobar, caso contrário terá que tomar providências financeiras e políticas quanto ao apoio ao plano político de Gaviria. Devido às pressões, o presidente manda avisar Fernando Duque, que ele está disposto a iniciar as negociações. O presidente Gaviria propõe uma contraoferta: que eles cumpram um tempo de prisão. Entretanto, as exigências de Escobar são: um referendo constitucional para abolir a extradição, que ele só se declare culpado de ter traficando drogas uma vez, que ele mesmo construa sua própria prisão, e contrate seus próprios homens para guardá-lo.

4.3.2.1 *La Catedral*

Escobar leva Gustavo até o alto de uma montanha e fala que ali é um local que eles conhecem bem, pois costumavam ir sempre quando eram mais jovens, de lá podem ver o que se aproxima e ficar protegidos dos inimigos. Quando Gustavo pergunta se ele pretende construir uma prisão, Pablo responde: “Una cárcel no, primo. Un castillo”. Pablo só estará disposto a ir preso se for em um presídio que ele mesmo construir. Esta seria uma demanda difícil de ser aceita pelo governo, se não fosse a morte trágica de Diana em seu cativeiro: em uma batida do Bloco de Busca, ela foi morta acidentalmente pelos policiais, deixando o presidente Gaviria sem outra saída a não ser aceitar as exigências de Pablo. O governo aceita que Pablo se renda sob apenas uma acusação: tráfico de drogas. A ele também é permitido construir sua prisão, da qual a polícia deve se manter afastada pelo menos 3 km. De acordo com a voz *over*: “Pablo precisava construir a prisão o mais rápido possível. E seus inimigos precisavam chegar até ele antes disso. Assim que entrasse na prisão, Pablo estaria seguro. E todos do lado de fora não estariam”¹³⁷.

Pablo e Gustavo deixam Gerardo “Kiko” Moncada e Fernando Galeano encarregados de supervisionar as operações diárias do cartel enquanto eles

¹³⁷ Pablo needed to build his jail as fast as possible. As for his enemies, they needed to get to him before that happened. As soon as he walked inside, Pablo would be safe. And everyone on the outside wouldn't.

estiverem na prisão. Pablo também institui um imposto de guerra já que agora que foi alcançada a paz, os *traquetos* que ficariam em liberdade iriam se beneficiar diretamente da paz conquistada por ele, seriam 200 mil dólares para cobrir os custos da luta contra a extradição. Gustavo questiona Pablo se o imposto é uma escolha inteligente neste momento, pois agora é quando mais precisam que os sócios sejam leais a ele. Por esta razão, Pablo, ofendido, pergunta se Gustavo acha que ele já não inspira lealdade, Gustavo lhe responde que a dele sim, mas que ele não tem certeza sobre a dos outros: “¿Sabes qué pasa, Pablo? Que... que sí, vos ganaste. Eso no se puede discutir. Pero te rendiste. Y hay gente que eso lo va a ver como una debilidad. Y ahora más que nunca, Pablo, tenemos que tener a nuestros enemigos cerca”.

Nota-se que o motivo de Pablo se ofender com o que seu primo falou está relacionado com a lealdade que é tida como valor máximo na narcocultura, sendo elemento da pré-modernidade baseada na identidade e tradição local da moral e lei de compadrio, e tem no religioso sua inspiração ética. Porém, a narcocultura é um produto da modernidade capitalista, é a realização do sonho popular de participação no mercado de bens e consumo, mas também é um assunto pós-moderno: aproveitar e consumir o máximo no momento. Então, como exposto anteriormente, ao se jogar com as temporalidades, tensiona-se o sentido de ser moderno e capitalista (RINCÓN, 2013).

A disputa com o cartel de Cali começa devido ao território de Los Angeles, o qual os dois carteis haviam concordado em dividir, porém o de Cali estava começando a dominar. Pablo ameaça Helmer “Pacho” Herrera (Alberto Ammann), sócio dos irmãos Orejuela, líderes do cartel de Cali, durante a reunião de renegociação do território, aumentando a animosidade entre os carteis. Após a reunião, Pacho obtém informação da localização da família de Pablo, e o cartel de Cali planta um carro-bomba próximo ao Edifício Mônaco, onde estão morando. Ninguém morre, mas a filha caçula, Manuela (María José Sánchez), fica surda de um dos ouvidos.

Os irmãos Ochoa, que já não estavam contentes com o desenrolar das ações de Pablo, entregaram Gustavo, peça fundamental do império de Pablo, ao governo em troca de um acordo: foram condenados apenas por importar ilegalmente touros da Espanha. Pacho instigou os Ochoas a entregarem Gustavo ao contar aos irmãos que ele estava tendo um caso com a irmã deles, Marina (Laura Perico). Para

a missão, coronel Carrillo reuniu homens que tiveram familiares mortos pelos atentados realizados pelo cartel de Medellín, e emboscaram Gustavo quando este se encontrou com Marina, usada como isca. Gustavo é espancado para que entregue o paradeiro de Pablo, mas se mantém fiel ao primo. Ele é morto, e despejam seu corpo na estrada para Sabaneta. *La Quica* dá a notícia da morte de Gustavo para toda a família, e é recebida com desespero com *doña* Hermilda (Figura 62).

Figura 62 – Notícia da morte de Gustavo



Fonte: La Gran Mentira, Fernando Coimbra, Bogotá, 2015.

Pablo toma a morte de Gustavo como parte da luta contra a extradição, e logo após o acordo ser votado e anulado, se rende para ser preso no presídio que ele mesmo construiu, *La Catedral*. Sua rendição fica conhecida como “*La gran mentira*”, o que também dá nome ao oitavo episódio da primeira temporada, que narra estes acontecimentos. A prisão, como vimos, é só uma fachada: por fora havia sido construída para parecer velha e acabada, mas por dentro era luxuosa, e os outros detentos eram sicários do cartel. Além disso, Pablo recebia constantes visitas da família e amigos, promovia festas, contratava prostitutas, e também cometia crimes brutais no interior da prisão. Sem o governo colombiano perseguindo Pablo, o cartel estava traficando mais cocaína que nunca, pois eles só precisavam se preocupar com o cartel de Cali.

Como Pablo havia se rendido oficialmente, um dos termos do acordo era o desmantelamento oficial do Bloco de Busca. Porém, Carrillo e seus homens não estavam dispostos a deixar de perseguir os narcos só por ordem do governo, então o coronel pede aos agentes do DEA que lhe ajudem provendo relatórios da Inteligência sobre atividades que envolvam os narcotraficantes. É também no oitavo episódio que Murphy recebe a informação sobre *La Dispensaria*. Ao narrar

novamente esse acontecimento, o agente se justifica, enquanto reflete sobre a prisão de Pablo:

Chamaram isso de “a grande mentira”. E foi uma mentira. Mas ao vê-lo indo para sua prisão de luxo... não pude deixar de pensar que havia alguma verdade nisso. Uma verdade que eu não estava disposto a aceitar. Ele nos venceu porque estava disposto a fazer o que nós não estávamos. Bandidos não seguem as regras. É o que os torna maus. Talvez seja isso o que lhes permite vencer. Eu prometi para mim mesmo que, quando chegasse a hora, eu atacaria Escobar. Mesmo que precisasse violar as regras, eu faria isso. Você quer me dizer que um cara legal não teria acabado com esses filhos da puta? Quer me chamar de vilão? Tudo bem. Mas isso significa que você ainda não conheceu bandidos suficientes para saber a diferença. Se há uma coisa que aprendi aqui na Colômbia é que bom e mau são conceitos relativos¹³⁸.

Murphy quebra as regras e viola a lei ao fornecer informação à Carrillo, que naquele momento estava agindo por conta própria, já que o governo havia cancelado as operações do Bloco de Busca. Dessa forma, Murphy, um agente da lei, agrega valores e modo de agir dos narcos. Kellner (2001, p. 315), em análise de *Miami Vice*, indica um ponto da questão da ambiguidade moral apresentada em ambas as séries: “As imagens da grande riqueza dos criminosos são tão atraentes e sedutoras que a série em si é moralmente ambivalente, revestindo de valor positivo tanto a identidade profissional dos policiais quanto a identidade delinquente dos criminosos”. Essa ambiguidade é representada em *Narcos* quando os traficantes têm suas ações justificadas ou performam ações que desculpam suas ações, como a caridade. Além disso, os narcos representados na série personificam os prazeres proporcionados por este estilo de vida. E também quando os agentes e policiais adotam métodos não-legais, por exemplo. Percebe-se então que mais do que jogar com o maniqueísmo melodramático do “bom x mau”, a série *Narcos*, assim como *Miami Vice*, joga com a ambiguidade moral, que ora pende para o bom, ora para o mau, típica da narcocultura.

Uma das cenas mais memoráveis da primeira temporada é apresentada no nono episódio, intitulado *La Catedral*. Nele, Pablo Escobar, desconfia que Moncada

¹³⁸ They called it “*la gran mentira*”, “the big lie”. And it was a lie. Except as I watched him fly away to his luxury prison... I couldn’t help but think there was some truth in it. A truth that I hadn’t been willing to accept. He’d beat us because he was willing to do what we weren’t. Bad guys don’t play by the rules. That’s what makes ‘em bad. Maybe that’s what lets ‘em win. I made a promise to myself that when the time came that I could strike a blow against Escobar, even if it meant breaking the rules, oh, I was gonna do it. You wanna tell me a good guy wouldn’t have pushed the buttons on these motherfuckers? You wanna call me a bad guy? Fine. But if you do, it just means that you haven’t met enough bad guys yet to know the difference. There’s one thing I’ve learned down here in Colombia, good and bad are relative concepts.

e Galeano estejam roubando dinheiro que lhe pertence. O *capo* lhes convida para o presídio, e, após uma conversa tensa sobre a origem de um dinheiro e a perda de um carregamento de cocaína, Pablo aparentemente se convence de que os dois não o estavam traindo. Entretanto, quando os dois estavam de saída, Escobar perde o controle e, com um taco de sinuca, acerta Galeano (Orlando Valenzuela) por trás e o espanca até a morte (Figura 63). As imagens focam bastante no visual ensanguentado de Pablo Escobar, como podemos observar na imagem abaixo:

Figura 63 – Assassinato de Moncada e Galeano



Fonte: La Catedral, Andi Baíz, Bogotá, 2015.

Enquanto Escobar espancava Galeano, os sicários, *Blackie* e Velasco (Alejandro Buitrago) seguravam o outro sócio. Após espancar Galeano até a morte, Escobar se dirige a Kiko (Christian Tappán), que vocifera xingamentos, alegando que Pablo só acredita no que quer, e que ele destruiu seu próprio império. Escobar dá ordens aos sicários para que o matem. A sequência violenta culmina com os corpos esquartejados jogados em uma fornalha. O plano que apresenta a fornalha com os pedaços de corpos esquartejados em sua grelha é invadido por uma música alegre pertencente ao plano seguinte, que se inicia com a chaminé da fornalha emitindo fumaça proveniente da queima dos corpos. A câmera em *travelling* se detém na laje do presídio onde sicários fazem um churrasco para encobrir o cheiro dos corpos queimando (Figura 64). Uma cena mórbida que prende a atenção do

espectador, pois o churrasco com música alegre se confunde com o assassinato brutal, e os pedaços dos corpos esquartejados na grelha se confundem com as carnes do churrasco.

Figura 64 – Corpos queimam na fornalha



Fonte: La Catedral, Andi Baíz, Bogotá, 2015.

Um dos homens de Pacho, chamado Navegante (Juan Sebastian Calero), se encontra com Murphy e Peña, e passa os rumores de que Galeano e Moncada haviam sido mortos dentro da *Catedral* (Figura 65). Os agentes duvidam da informação sem sentido, pois os dois eram sócios de Escobar. Navegante então reflete: “Talvez nada faça sentido com Pablo Emilio Escobar Gaviria”. Para tentar confirmar as suspeitas que *La Catedral* é um local de excessos, os agentes haviam instalado uma câmera fotográfica no interior do baú de um caminhão que fazia viagens constantes a prisão. Nas fotos se evidencia o transporte clandestino de itens que Escobar e seus homens solicitavam, como TVs, roleta de cassino, jacuzzis, e também de pessoas, para dentro de *La Catedral* (Figura 65). Inclusive, por este meio, Pablo consegue fazer uma festa de aniversário dentro da prisão com direito a tudo, desde bolo até banda e chef de cozinha (Figura 65). Após análise das fotos tiradas no interior do caminhão, eles constatam que Moncada e Galeano de fato entraram, mas nunca saíram da prisão, confirmando os rumores do assassinato.

Figura 65 – Os excessos de *La Catedral*

Fonte: *La Catedral*, Andi Baíz, Bogotá, 2015.

Os agentes do DEA decidem vaziar as fotografias para a imprensa, e com a repercussão da notícia, o governo colombiano resolve enviar o exército até *La Catedral* para colocar Escobar sob custódia, e o transferir para uma prisão militar em Bogotá. Preocupado com a segurança da Colômbia, o presidente Gaviria incumbiu Eduardo Sandoval, agora vice-ministro de Justiça, a ir até a prisão e formalizar a transferência de Escobar para Bogotá. O vice-ministro deve assegurar a Escobar que o acordo da rendição será mantido, e reiterar que se trata de uma transferência temporária enquanto o governo faz ajustes para melhorar a segurança na prisão, devido a uma ameaça feita por inimigos do narcotraficante.

4.3.2.2 Fuga da fortaleza

Quando o vice-ministro chega à *La Catedral*, Escobar o observa e diz a seus homens: “Yo me entregué ante ese culicagado... es el viceministro de Justicia. Pero como no hay justicia en este país... es el viceministro de nada”. O general responsável pela operação avisa Sandoval que Pablo ainda está dentro da prisão, pois suas ordens haviam sido proteger o perímetro, sem permitir que ninguém entre ou saia, ao invés de toma-lo em custódia. O vice-ministro decide entrar na prisão, e é retido como refém por Escobar quando o presidente se recusa a falar com o *capo* por telefone (Figura 66). Mesmo colocando a vida de Sandoval em risco, Gaviria

decide enviar as Forças Especiais para invadir a prisão, para tentar acabar de uma vez por todas com a situação. Escobar ordena que os sicários não matem o vice-ministro: “No lo maten. Si se va a morir... que sea a manos de su propio gobierno”, e antes de fugir da prisão por um túnel, abre o livro de recortes na página de uma foto sua com Gustavo e rememora a frase do primo: “Somos bandidos”, com a mão sobre o livro, como se jurasse com a mão sob uma bíblia (Figura 66).

Figura 66 – Cerco a *La Catedral*



Fonte: *La Catedral*, Andi Baíz, Bogotá, 2015.

Pablo Escobar estava cercado no meio do nada, e, apesar dos “quatro mil soldados, um grupo de 250 agentes das Forças de Elite colombianas, milhares de tiros disparados, sete cães e quatro helicópteros”¹³⁹, como exposto pela voz *over*, ele consegue escapar. A forma encontrada pela narrativa de ilustrar sua fuga inexplicável firma Escobar como um mito, como um homem intocável: em meio à floresta, os soldados do Exército Nacional se perguntam se as Forças Especiais o teriam matado, e um deles se indaga se Escobar pode ser morto, e conta uma história que ouviu: “Yo oí que le dispararon 20 veces. Primero lo llenaron de plomo, después quemaron su cuerpo y regaron las cenizas por todo Medellín. Y según dicen, después se levantó de las cenizas y fue a la casa de todos los que habían disparado y los mató mientras dormían”.

Quando finaliza a história, Pablo Escobar e seus homens aparecem em meio à mata. Ao invés de abrir fogo, um dos soldados informa educadamente a Escobar que não poderia deixá-lo passar, e que tem ordens de colocá-lo sob sua custódia. Pablo responde que infelizmente isso não será possível, e pede licença aos

¹³⁹ Four thousand soldiers, a 250-man team of Colombia's elite forces, tens of thousands of rounds fired, seven dogs and four fuckin' helicopters.

soldados, que abrem caminho pacificamente à Escobar e seus homens enquanto os observam fugir.

Figura 67 – Pablo Escobar foge



Fonte: Free at Last, Gerardo Naranjo, Bogotá, 2016.

Após a fuga, Pablo se reúne com sua família, e dá ordens aos seus homens para mudar tudo de lugar, incluso os laboratórios, pois deixaram evidências para trás em *La Catedral*. Para evitar que Escobar se reestabelecesse em Medellín, o presidente foi aconselhado a ocupar as ruas com policiais, criar pontos de controle e iniciar as buscas em uma operação comandada pelo coronel Pinzón (Luis Fernando Hoyos). Escobar pede para *La Quica* que lhe consiga um motorista sem antecedentes criminais para transportá-lo por Medellín, pois não quer ficar escondido. *La Quica* recruta um taxista para o serviço, o seu amigo Jhon Burgos (Leynar Gomez), conhecido como *Limón*.

Enquanto a cidade se encontrava repleta de bloqueios policiais, Pablo percorria as ruas no porta-malas de um táxi, para isso contava com o auxílio de crianças recrutadas nas *comunas* que trabalhavam como olheiras, e também de uma amiga de *Limón*, chamada Maritza Rincón (Martina García), que se passava por passageira: “Como a maioria dos truques de Pablo, a audácia e simplicidade do táxi eram fantásticas. Quem imaginaria que o sétimo homem mais rico do mundo andaria por aí no porta-malas de um táxi vagabundo?”¹⁴⁰. Pablo aproveita a visita a um de seus contadores para ser visto pelos moradores de uma *comuna*, e distribuir dinheiro, propagando assim lealdade e também aumentando sua lenda (Figura 68).

¹⁴⁰ Like most tricks Pablo employed, the audacity and simplicity of the taxi was pretty damn good. I mean, who in the hell would think that the seventh richest man in the world would be riding around in the trunk of a piece of shit taxi?

Figura 68 – Don Pablo distribui dinheiro à população



Fonte: Free at Last, Gerardo Naranjo, Bogotá, 2016.

No segundo episódio da segunda temporada, Tata expressa seu descontentamento com a vida em constante fuga. Ela não acredita que Gaviria queira negociar novamente com Pablo, e pede ao marido para que partam com os filhos a um lugar onde não tenham que se esconder: “¿Cómo es que estás tan calmado, uh? Pablo, si Gaviria no te quiere en la cárcel, sabemos perfectamente qué es lo que quiere. Creo que es tiempo de dejar... de partir de Colombia. Sé que dijimos que no nos iríamos pero las cosas han cambiado” (Figura 69).

Figura 69 – Tata quer deixar a Colômbia



Fonte: Cambalache, Gerardo Naranjo, Bogotá, 2016.

No início deste episódio, Pablo está no banho, e canta alegremente um tango argentino, alternâncias de planos mostram *La Quica*, que mata e interroga prostitutas para descobrir quem o havia denunciado para o DEA. Quando Pablo sai do banho, olha descontente para o simples e quebrado vaso sanitário do banheiro. Em outro plano, *La Quica* e *Limón* vão até uma loja buscar uma encomenda para o *Patrón*, os sicários são avistados por alguém que passa a informação para Trujillo

(Jorge Monterroza), um membro do Exército Nacional da Colômbia, que leva a informação para Murphy e Peña. Esta era uma informação importante, pois o vaso sanitário comprado por *La Quica* era da marca Kohler, o mesmo utilizado por Pablo Escobar em *La Catedral*. Conhecendo os excessos de Escobar, refletidos até mesmo em seus vasos sanitários dourados (Figura 44) os três acreditam que a direção para a qual *La Quica* foi, os apontará até seu *Patrón*.

Após convencerem as pessoas certas de que a pista do vaso sanitário fazia sentido, organizam uma batida no meio da noite a uma *finca* que acreditam ser o atual esconderijo de Pablo. Os homens de Escobar avistam a polícia chegando, e Pablo e sua família conseguem fugir por pouco graças a um túnel. A presença deles ali é confirmada quando Murphy avista o vaso sanitário dourado, ainda embalado, na propriedade. Pablo está cada vez mais encurralado, e, além disso, seu gosto pelo excessivo, expresso em um vaso sanitário dourado, quase custou a vida de sua família. Sobre isso, Kellner (2001) expõe em uma análise de *Miami Vice*, pertinente nesta situação, que:

Miami Vice não é um programa realmente niilista nem enaltecedor do crime. Assim como o tradicional gênero “filme de gângster” do cinema hollywoodiano, a série pode ser interpretada como um conto moralizador: mostra que quem ultrapassa os limites aceitáveis em busca de riqueza e poder está fadado à queda. Assim como o gênero do filme de gângster, *Miami Vice* tem forte atração pelo submundo do crime e põe em cena o jogo de paixões primitivas da livre empresa capitalista: devoção a qualquer custo ao acúmulo de capital. Assim, *Miami Vice* identifica as posturas ultracapitalistas como um dos apetites ávidos e incontroláveis e com a agressão violenta que leva inevitavelmente à morte e à destruição (KELLNER, 2001, p. 315).

Tata mais uma vez expressa para Pablo seu descontentamento com a situação atual na qual estão, inclusive a tensão é tanta que a faz discutir com a mãe de Pablo quando esta se intromete, reiterando para Tata o que o filho diz (Figura 70): que tudo vai ficar bem. Tata então rebate: “No estoy hablando con usted, ¿o sí? Estoy hablando con mi marido. Esta vez estuvo muy cerca, Pablo. Y el día de mañana, ¿qué? ¿Quieres que los niños vean cómo te matan esos hombres?”. Pablo tenta acalmar Tata e diz que ninguém vai morrer, pois ele está lidando com isso, e Tata mais uma vez influencia as ações de Pablo: “¿Cómo, Pablo? Dígame cómo. ¿Negociando? Ayer casi lo matan por andar negociando. Si va a arreglar las cosas, arreglelas bien”.

Figura 70 – Tata pressiona Pablo



Fonte: Cambalache, Gerardo Naranjo, Bogotá, 2016.

De acordo com a voz *over* de Murphy: “Tirar um homem e sua família de casa no meio da noite? Isso não era uma negociação. Para Escobar... aquilo foi um ato de guerra”¹⁴¹. Devido à ofensa a sua família e à cobrança de Tata, Escobar decide revidar.

4.3.2.3 O retorno do Bloco de Busca

Uma sucessão de planos apresenta os bloqueios policiais, pessoas sendo revistadas, e os sicários de Escobar se espalhando e posicionando pela cidade. Em outro plano, Velasco informa o *Patrón* que estão todos prontos, Escobar concede a permissão para que prossigam. Uma sequência de planos se inicia com um no qual Pablo coloca um disco para tocar, a música inicia e ele tira Tata para dançar (Figura 71). O plano muda para um geral exterior, uma rua onde há policiais, a música do plano anterior acompanha, sendo transferida para esta sequência de planos. Em primeiro plano estão dois policiais e duas motos, logo se aproxima um carro (Figura 71).

No carro está Ricardo Prisco (Federico Rivera) e outros homens, que matam os policiais com submetralhadoras, e em seguida matam os policiais ao lado de viaturas do outro lado da rua. A sequência segue este padrão de alternância de planos, enquanto os sicários proporcionam uma verdadeira chacina embalada por

¹⁴¹ Chasing a man and his family out of their home in the middle of the night? That wasn't a negotiation. To Escobar... well, that was an act of war.

um tango argentino, Pablo e Tata dançam ao som da mesma música, chamada *Cambalache*¹⁴², que inclusive dá nome ao episódio. O episódio inicia-se com Pablo cantando este tango no chuveiro com um esquema de alternância de planos com os assassinatos de *La Quica*, e se encerra da mesma maneira.

Figura 71 – Atentado a Polícia Nacional Colombiana



Fonte: Cambalache, Gerardo Naranjo, Bogotá, 2016.

Quando o Bloco de Busca foi desmantelado como parte do Acordo de Rendição de Escobar, o coronel Carrillo foi transferido para a Espanha por ser considerado muito autoritário em seus métodos por seus superiores. Mas após o atentado aos policiais, Gaviria agiu unilateralmente e o trouxe de volta ao país, mesmo sabendo que essa não seria uma decisão que agradaria a todos, devido aos métodos ortodoxos do coronel. O Bloco de Busca volta à ativa, e a primeira operação do coronel consistiu em rastrear os olheiros nas *comunas*, levando várias viaturas às ruas para conseguir os sinais. Eles conseguem reunir alguns adolescentes e crianças que serviam de olheiros, e os coloca de joelhos em um beco. Para deixar claro o que irá acontecer com quem ajuda Pablo Escobar, o coronel atira na cabeça de um deles, e depois entrega uma das balas de seu pente para um dos meninos, e diz para ele avisar aos sicários que é para Pablo.

¹⁴² *Cambalache* do cantor de tango argentino Rubén Juárez.

Os sicários levam David (Darío Cifuentes), o menino para o qual Carrillo deu a bala, para se encontrar com Pablo Escobar. David entrega a bala a Pablo (Figura 72), e o narco pede ao menino que dê uma entrevista a Valeria, na esperança de que desmantelem o Bloco de Busca novamente, já que Pablo teme a Carrillo. Porém o presidente, por conselho do vice-ministro Sandoval, decide não dar crédito à história e deixa-la passar por farsa, e a nega em todos os jornais. Fernando Duque comenta com Escobar que a mídia norte-americana nem sequer comentou a entrevista de David, e Pablo diz: “Claro. Si David fuera el hijo de un político importante... Pero a los hombres de siempre no les interesan los niños de nunca”.

Figura 72 – David entrega a bala à Escobar



Fonte: Our Man in Madrid, Andrés Baiz, Bogotá, 2016.

O coronel Carrillo, Trujillo e outros homens caem em uma emboscada devido a uma informação passada por Maritza ao agente Peña. Após uma explosão a caminho do local que supostamente estaria Escobar, um caminhão encurrala as viaturas, e das janelas dos edifícios que margeiam a rua, aparecem sicários armados com submetralhadoras, e também no caminhão. Carrillo é baleado já dentro da viatura. O coronel, mesmo baleado, deixa o carro e tenta matar alguns sicários, porém é derrubado por tiros. Por detrás do caminhão que dá a ré, um carro se aproxima e dele descem três pessoas: Velasco, *Limón* e Escobar.

Pablo caminha até Carrillo, que está caído no chão, e manda o coronel olhar para ele. Escobar mostra a bala que David lhe havia entregado ao coronel e diz: “Usted le pidió a un niño que me entregara esto”, ele então carrega a pistola com a bala e finaliza: “Se lo devuelvo”, e atira no coronel. A imagem em ângulo *plongée* do coronel, o coloca numa posição de vencido. Este ângulo “tende, com efeito, a apequinar o individuo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão”, explica Martin (2013, p. 44). Posição esta que é intensificada com o uso do ângulo

em *contra-plongée* em Escobar, que lhe impõe o triunfo. O narco complementa: “Y esto... es por mi primo, Gustavo”, e atira repetidas vezes em Carrillo até o matar (Figura 73).

Figura 73 – Escobar mata o coronel Carrillo



Fonte: The Good, the Bad, and the Dead, Andrés Baiz, Bogotá, 2016.

4.3.2.4 Los Pepes

Uma aliança havia começado a se formar com o objetivo de eliminar Pablo Escobar: Judy Moncada (Cristina Umaña) procurou o cartel de Cali oferecendo seu apoio para matar Escobar. Gilberto Rodríguez Orejuela (Damián Alcázar) lhe pede a localização de seus laboratórios, já que Pablo os está ocupando. Diego Murillo, conhecido como *don Berna* (Mauricio Cujar), o chefe de segurança dos Moncada, contata o agente Peña e passa a localização de um dos laboratórios de Judy. O agente passa a informação para o Bloco de Busca, e assim matam vários homens de Escobar que haviam tomado o lugar, e assim Peña se envolve com os narcos com um objetivo em comum: eliminar Escobar.

Outro importante grupo iria se juntar a causa devido à interferência de Bill Stechner (Eric Lange), chefe da CIA na embaixada norte-americana: um grupo paramilitar de extrema direita que combatia os guerrilheiros comunistas. Stechner os convenceu de que, se estivessem presentes quando Pablo fosse eliminado, o

Autodefensas, liderado pelos irmãos Fidel (Gustavo Angarita) e Carlos Castaño (Mauricio Meija), teriam a chance de manter a ordem, e proteger os recursos estratégicos e fontes de renda colombianas. Depois que Pablo mata Carrillo pessoalmente, os narcos decidem que o melhor a fazer é agregar os irmãos Castaño ao grupo. *Don Berna* convida Peña à Montecasino, lá estão os irmãos Castaño e Judy que lhe propõe uma sociedade: já que ele tem acesso a toda a tecnologia de espionagem que pode levá-los até Escobar, mas que por ser policial, está limitado em seu poder de ação, ele poderia fornecer informações para que o grupo executasse a ação. Peña recusa a oferta e Judy lhe oferece uma amostra do que eles, como narcos, podem oferecer: ela lhe entrega o paradeiro de Maritza.

Peña, por acreditar que Maritza o traiu, vai até o endereço para prendê-la, mas ela o convence de que foi enganada por *Limón*. Eles então combinam dela se encontrar com *Limón* para que ele e Trujillo o sigam, quando o fazem, *Limón* os leva até um lugar no qual está Velasco. Peña contata o Bloco de Busca, mas devido à burocracia, eles não estão autorizados a enviar tropas naquele exato momento. Peña decide ligar para *don Berna*, e ele aparece com os irmãos Castaños e mais homens. Quando invadem o prédio, matam aqueles que podem, e conseguem capturar Velasco, que é levado por *don Berna* para ser torturado e interrogado.

Peña, que já se sentia culpado pela morte do coronel Carrillo, não acreditava que o novo líder do Bloco de Busca, o coronel Hugo Martinez (Juan Pablo Shuk) iria dar conta das operações, por causa de seu método ser tradicional e convencional demais. Por estes motivos, perde a fé no sistema, e resolve passar informações da Inteligência para *don Berna* sobre a localização de outros sicários, pois constatou que o método do grupo funcionava, apesar dos meios utilizados. Os irmãos Castaños e seus homens fazem bom uso da informação, matando os sicários, porém, não são nada discretos em seus meios. Ao final do episódio cinco da segunda temporada, intitulado *The Enemies of My Enemy*¹⁴³, o corpo de Velasco é encontrado pendurado com um aviso no peito: “Tus días están contados, Pablo. Nadie a tú alrededor sobrevivirá. Los Pepes” (Figura 74), assinalando assim o surgimento do grupo de extermínio.

¹⁴³ No Brasil recebeu o título de “Inimigos do meu Inimigo”.

Figura 74 – Los Pepes mandam recado a Pablo



Fonte: *The Enemies of My Enemy*, Josef Wladyka, Bogotá, 2016.

A destruição de um depósito que abrigava carros de Escobar pelos Los Pepes evoca memórias em Pablo no qual ele e Gustavo disputam uma corrida, os sicários *Blackie*, *Poison*, *La Quica*, e *Sure Shot* também estão presentes na lembrança, e fazem apostas sobre quem vai ganhar a corrida (Figura 75). O único que ganha é *Sure Shot*, por saber que Gustavo é o único que ganha do *Patrón*. Após a corrida, Pablo diz a Gustavo que ele só ganhou porque usou o mesmo truque de sempre, e Gustavo responde o motivo dele ter perdido: “Porque sos un tipo muy inteligente, pero demasiado testarudo, huevón. Si me entendés”.

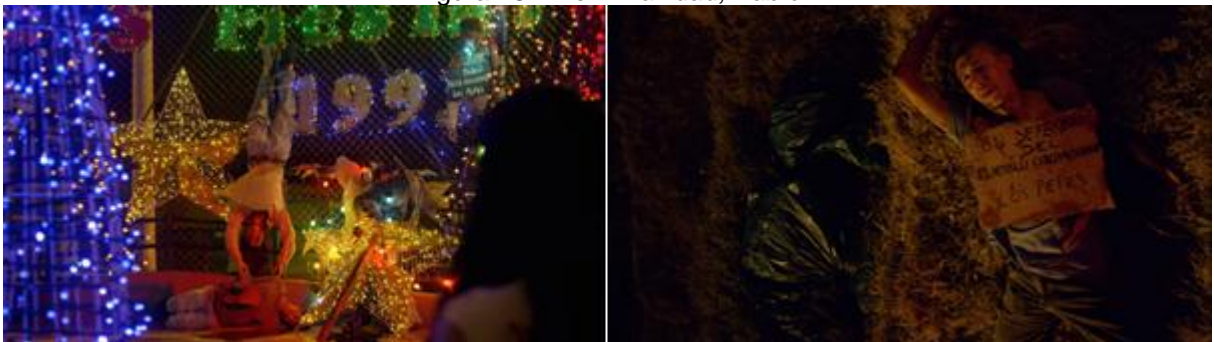
Pablo insiste: “Yo lo que entiendo es que a mí no me gusta perder, sobre todo con trampas”, então Gustavo responde: “Lo que pasa es que alguien te tiene que enseñar, marica”. Gustavo continuamente lembra Pablo que há certas coisas que ele não pode controlar e brigas que ele não pode ganhar, porém Pablo não o escuta, tanto que prejudicou toda a família com sua ambição política. Pablo como anti-herói se asselha a ideia clássica de herói trágico, porque apesar de todos os conselhos de Gustavo, ele não muda seu ímpeto e suas ambições, permanecendo assim com seus defeitos: “nunca conseguem ultrapassar seus demônios íntimos, e são derrotados e destruídos por eles. Podem ser encantadores, alguns podem ter qualidades admiráveis, mas o defeito ganha no final” (VOGLER, 2006, p. 58).

Figura 75 – Memórias de Pablo



Fonte: Los Pepes, Josef Wladyka, Bogotá, 2016.

A voz *over* expõe que a Colômbia é um país católico, e mesmo em meio à caçada a Pablo Escobar, a comemoração do Natal não foi deixada de lado. Em meio aos enfeites natalinos em uma *comuna*, Los Pepes arranjam alguns corpos de homens a serviço de Escobar em meio aos enfeites natalinos junto de um recado de Feliz Natal dirigido a Pablo (Figura 76), também matam mais um de seus homens de confiança, o sicário Jairo (Jairo Ordoñez):

Figura 76 – *Feliz Navidad, Pablo*

Fonte: Los Pepes, Josef Wladyka, Bogotá, 2016.

A maneira de matar de Los Pepes se tornou sua marca, a voz *over* informa que ele e os outros agentes até passaram a usar um nome para as “exibições” do grupo: “arte típica colombiana¹⁴⁴” (Figura 77). A voz *over* dá indícios de que a realidade supera a ficção, pois Murphy expõe que esse tipo de coisa não se pode inventar. Ou seja, segundo o narrador, a ficção não conseguiria criar algo tão estranho e brutal e ao mesmo tempo torna-lo crível, algo assim parte de uma realidade inacreditável, neste caso, a colombiana. Comparando com o realismo mágico, podemos citar Menton (1998, p. 30) que frisa que “el realismo mágico, en

¹⁴⁴ Colombian folk art.

cualquier país del mundo, destaca los elementos improbables, inesperados, asombrosos PERO reales del mundo real”.

Figura 77 – Exposição de arte típica colombiana



Fonte: Deutschland 93, Josef Wladyka, Bogotá, 2016.

Carlos Henao (Andrés Felipe Torres), irmão de Tata trazido de Miami por Pablo, tenta convencê-la de que o melhor a se fazer é deixar o país com as crianças, mas ela discorda, e aponta o estigma ligado a ela e os filhos, assim como a aceitação de seu destino final ser ao lado do marido: “yo siempre voy a ser la mujer de Pablo Escobar. Mis hijos siempre van a ser los hijos de Pablo Escobar. Aunque tenga que vivir en el exilio con él. Pero ¿sin él...? No”. Carlos fala para Tata que vai tentar convencer Pablo de partir com eles, e Tata responde: “He tenido una buena vida. ¿Vos alguna vez imaginaste que íbamos a tener todo esto?”. Carlos aborda Pablo e lhe diz que ele tem que permitir que Tata saia do país. Pablo se irrita e lembra o cunhado que ele lhe trouxe de Miami: “Pa’ que la ayudara a estar más tranquila con esta vida que nos toca vivir”. Carlos responde que Tata tem muito medo, e Pablo rebate: “Su hermana es mucho más fuerte de lo que piensa usted. Mi esposa y mis hijos... se quedan conmigo”. Sobre estas cenas repletas de diálogo com excesso emocional, Monsiváis (2006) expõe que:

El melodrama fílmico crea y renueva la sensibilidad familiar vertida en un lenguaje exasperado y un repertorio de frases-para-todas-las-ocasiones (“Si me dejas ahora, no seré capaz de sobrevivir / ¡Déjemelo, señora. A usted le sobran los hombres”). Las menos de las veces se exploran los sentimientos, y lo común es el laberinto donde los personajes sufren tanto que el final feliz les resulta un paréntesis (MONSIVÁIS, 2006, p. 34).

Em outra sequência familiar, *doña* Hermilda se sente incomodada por passar o natal “sem Jesus” trancada em casa, por isso, contraria Tata e Pablo, que a haviam proibido de ir até Medellín, e pede que um dos rapazes a leve até a igreja (Figura 78). Lá, alguém relacionado aos Los Pepes a avista e segue até em casa. Assim que chega da igreja, todos a estão esperando. Tata, indignada, diz que ela colocou a vida das crianças em perigo (Figura 78). Hermilda diz que nada de ruim aconteceu por ela ter ido à igreja. Neste momento, ouvem-se barulhos, e logo em seguida um tiro irrompe pela janela. Pablo começa a dar ordens para que seus homens protejam a casa, e que outros levem Tata e as crianças até o carro. A caminho do carro, Carlos é baleado, Pablo tenta carregá-lo, mas o cunhado é baleado novamente e morre, para o desespero de Tata.

Figura 78 – Natal sem Jesus



Fonte: Los Pepes, Josef Wladyka, Bogotá, 2016.

4.4 A QUEDA DE UM MITO

No novo esconderijo, não há comida nem lenha seca. Pablo promete a família que aqueles que os atacaram não irão mais prejudicá-los (Figura 79). Manuela reclama de frio, e Tata diz a Pablo que a menina está congelando. Já que *La Quica* ainda não havia voltado com as compras, Pablo abre um esconderijo na

parede, e pega várias cédulas de dinheiro, as coloca na lareira e ateia fogo para aquecer a filha (Figura 79). Ele então finalmente fala para Tata que ela e as crianças precisam deixar a Colômbia.

Figura 79 – Fogueira de dinheiro



Fonte: Los Pepes, Josef Wladyka, Bogotá, 2016.

Tata e Hermilda entram em uma discussão sobre de quem é culpa do que aconteceu, e Tata diz à sogra que se ela escutasse a Pablo, seu irmão ainda estaria vivo. Hermilda rebate e diz que é Tata que nunca o escuta, que sempre o critica, duvida de sua palavra e se preocupa à toa. Hermilda, aflita, acrescenta que nunca colocaria a família em perigo. A mãe vai em direção do filho em busca de validação, e pede que Pablo diga à esposa que a culpa não é dela (Figura 80).

Figura 80 – “Virgencita para rezar, madre para amar”



Fonte: Deutschland 93, Josef Wladyka, Bogotá, 2016.

Nesta cena, atrás de Pablo há um quadro que retrata Jesus e a Virgem Maria. Apesar de ser recorrente o uso de crucifixos e outras iconografias religiosas para decoração dos cenários ao longo da narrativa (exemplos: Figura 35, Figura 45 e Figura 87). Neste momento em particular, acreditamos se tratar de uma escolha estética proposital do diretor para representar a “santidade da relação mãe-filho” que é um fator “repetidamente explorada nos melodramas” (SADLIER, 2009, p. 11)¹⁴⁵, assim como a decoração com imagens religiosas. Nesta cena, entretanto, a mãe é ilustrada em a relação a “la madre-virgen que dignifica y justifica” (RINCÓN, 2013, p. 4). Uma mãe que, assim como a virgem, ama e é capaz de perdoar o filho, um filho que se converte em santo devido a tanta maldade: “Esta es la gran narrativa de todo narco: todo por triunfar y defender a los suyos: lo narco al fin es pura religión”, anota Rincón (2013, p. 14). Nesta sequência, porém, quem clama perdão é a mãe ao filho.

Pablo compra passagens para oito destinos diferentes para que seus inimigos não saibam o destino de sua família. Legalmente, o governo não pode impedir a família de sair. Influenciado pelo embaixador Crosby (Brett Cullen), o presidente Gaviria concorda em tentar convencer o país de destino a não aceitá-los, para utilizar a família como peça de negociação contra Escobar, os deixando na Colômbia para ser uma preocupação a mais para o narco, mesmo que isso signifique que eles possam se tornar vítimas dos Pepes.

A família embarca para a Alemanha, e ao chegar, Tata, que está transportando uma grande quantidade de moeda estrangeira, é revistada, e encontram o pacote de dinheiro. A família é detida, e enviada de volta para a Colômbia. Porém, a Política Federal os busca no aeroporto, pois o Procurador-Geral Gustavo De Greiff (Germán Jaramillo), pediu sua custódia preventiva. Para se vingar de Gaviria por causa de sua família e por acreditar que o presidente está ao lado de Los Pepes, Pablo ordena que *Blackie* coloque a maior quantidade de explosivos perto da *Casa de Nariño*, o palácio presidencial.

Quando recebe a ordem, *Blackie* se mostra consternado, mas a realiza mesmo assim. De acordo com a voz *over*, Pablo nunca assumiu a autoria do atentado, pois dessa vez ele havia ido longe demais. Foram cem quilos de explosivos deixados em um carro bomba ao lado de fora de um shopping no centro

¹⁴⁵ The sanctity of the mother-child relationship is repeatedly explored in melodramas.

de Bogotá na época de retorno das férias escolares (Figura 81). O atentado deixou dezenas de mortos, várias crianças. Dessa vez não havia explicação para o que ele fez: “Um cara que não tinha limites finalmente tinha ido longe demais”¹⁴⁶.

Figura 81 – Atentado no centro de Bogotá



Fonte: Deutschland 93, Josef Wladyka, Bogotá, 2016 e Exit El Patrón, Gerardo Naranjo, Bogotá, 2016.

Blackie passa por uma vitrine que expõe televisores que estão exibindo reportagens sobre a explosão, ele para em frente a ele, e se sente culpado e pede perdão (Figura 81). Ele acaba sendo preso em frente ao prédio onde a família Escobar está em custódia, enquanto tentava vê-los para falar para o *Patrón* se estavam bem. Preso, Javier o pressiona com a questão da explosão, e ele entrega o número de telefone de *La Quica* para que a polícia o possa rastrear. Pablo havia enviado *La Quica*, Prisco e seu contador, Jose Rojas (Carlos Mariño), buscar dinheiro para pagarem os homens que iriam atacar Montecasino. No caminho, *La Quica* recebe ligações dos policiais que tentam rastreá-lo.

La Quica, que já demonstrava sinais de preocupação com a situação, já que o número de sicários fiéis a Escobar havia se reduzido, e eles estavam cada vez mais encurralados, não gosta da ideia de ir até Montecasino em uma missão provavelmente suicida contra o cartel de Cali e Los Pepes. Por isso, ele decide

¹⁴⁶ A guy who knew no bounds, no limits, had finally gone too far.

matar Prisco e Rojas, e fugir com o dinheiro, mas seu plano é frustrado quando a polícia aparece e o prende. Como expõe a voz do narrador: “Os narcos sempre falam em lealdade, até o deles estar na reta”¹⁴⁷. Para fazer um acordo, *La Quica* entrega o local de encontro de Escobar com o grupo de seus últimos homens, quando ele liga para Escobar para confirmar, o *Patrón* percebe que algo está errado, e não vai até o ponto de encontro. Ao invés disso, ele parte com *Limón* para a fazenda de seu pai (Figura 82).

4.4.1 A Solidão de Pablo

Pablo e *Limón* passam um tempo na fazenda do pai de Escobar, Abel Escobar (Alfredo Castro), os dois o ajudam nas tarefas do dia-a-dia da fazenda. A sequência de cenas é recheada de paisagens rurais típicas do melodrama. Em dado momento, Pablo diz ao pai que está pensando em morar por ali com a família, e o pai não responde nada. Escobar o encontra depois, prestes a carrear um porco, e lhe pergunta novamente o que ele acha sobre ir morar por ali, e o pai lhe diz que é uma ideia bonita, e lhe pede ajuda com o porco. Pablo se agacha para segurar o balde embaixo do porco, e Abel fura a garganta do animal, fazendo jorrar o sangue diretamente em Pablo, que vocifera e se levanta (Figura 82).

O pai escarnece do filho, diz que é estranho que ele não goste de sangue. Escobar se irrita, e diz que o engraçado é seu pai não ter ideia de quem ele é: foi um dos homens mais ricos do mundo, conhecido pelo presidente dos Estados Unidos, e eleito para a Câmara Legislativa. Para Pablo, o pai é um velho ignorante que não conhece os próprios netos. Abel fala a verdade sobre o que pensa de Pablo ir morar ali: ele havia feito a escolha da vida dele, e isso não seria possível. Ele confessa sentir vergonha de Pablo por ele ser um assassino.

¹⁴⁷ The narcos always talk about loyalty... till their own asses are on the line. Tradução da autora.

Figura 82 – *Nuestra Finca*

Fonte: *Nuestra Finca*, Andrés Baiz, Bogotá, 2016.

Com Pablo foragido, abriu a vaga para o novo *capo* do cartel de Medellín. Como estratégia para se livrar de Judy, o cartel de Cali concede uma grande quantidade de cocaína para os irmãos Castaño, e eles decidem entrar no negócio e se livrar dela, já que a senhora Moncada era um empecilho para eles serem os *capos* de Medellín. Judy sofre um atentado por parte dos irmãos, por isso resolve contatar o agente Peña para que ele faça algo a respeito do cartel de Cali e dos irmãos. O agente diz que não pode fazer nada, ao menos que ela concorde em delatar o cartel, servindo como informante em troca de imunidade.

Berna não concorda com a atitude de Judy, pois segundo ele, isso é contra a honra dos narcotraficantes. Porém, por ele ser o segurança de Judy, faz um acordo com o agente da CIA, Stechner, e com o cartel de Cali, e resolvem enviar Judy para os Estados Unidos. Lá, ela dá uma entrevista à *Miami Herald* denunciando o envolvimento de um agente federal, Peña, com um esquadrão da morte, Los Pepes. Dessa forma, eles tiram o agente que estava conflitando com seus interesses de circulação, pois Peña teve de voltar aos EUA. A voz do narrador invoca o realismo mágico novamente para explicar a súbita mudança agora que Peña não iria mais fazer parte da narrativa:

Se procurar “realismo mágico” no dicionário, verá um estilo literário que insere elementos fantásticos e mitológicos em obra de ficção realista. Foi na

Colômbia que isso começou. E quem passou algum tempo por lá, sabe por quê. É um lugar onde o bizarro se une ao inexplicável todos os dias. Mas assim como nos romances de Gabriel García Márquez, coisas estranhas geralmente surgem em momentos críticos. Quando todo mundo está tenso. Quando tudo está prestes a mudar”¹⁴⁸.

A definição de realismo mágico de Murphy é feita sobre imagens típicas da Colômbia (Figura 83). Entre elas, filmagens de uma partida de futebol entre Inglaterra e Colômbia, na qual o folclórico goleiro, René Higuita, efetuou uma defesa com os pés por trás da cabeça, movimento batizado de “escorpião”, é usada para ilustrar o “bizarro” e “inexplicável” que, de acordo com o narrador, é inerente à Colômbia:

Figura 83 – Realismo mágico



Fonte: Al Fin Cayó!, Andrés Baiz, Bogotá, 2016.

Em 1 de dezembro de 1993, Pablo tem um devaneio que foi eleito presidente. Ele sobe as escadas do palácio presidencial, rumo ao gabinete presidencial. O caminho é formado por um corredor de pessoas que o cumprimentam e saúdam enquanto ele caminha (Figura 84). A certa altura, um oficial do exército lhe oferece cigarros de maconha, ele pega um, e uma mulher o

¹⁴⁸ Look up “magical realism” in the dictionary, and it'll describe a literary style incorporating fantastic or mythical elements into otherwise realistic fiction. Colombia is where it began. And anyone who's spent real time here knows why. It's a place where the bizarre shakes hands with the inexplicable on a daily basis. But just like in the novels of Gabriel García Márquez, the weird shit usually pops off at certain critical moments. When the whole place is on edge. When everything's about to change.

ajuda a acender. Ele entra no gabinete, e o presidente Gaviria está ajeitando um retrato de Escobar na parede. Pablo caminha até Gaviria, os dois se cumprimentam, e Pablo lhe oferece o baseado. O presidente olha para os lados para se certificar que ninguém está olhando, e fuma (Figura 84). Gaviria então aponta para a mesa, e diz para Pablo que é toda dele.

Figura 84 – Devaneio de Pablo



Fonte: Al Fin Cayó!, Andrés Baiz, Bogotá, 2016.

Assim que Gaviria se retira, começam tambores. A família de Escobar entra no gabinete, acompanhada por uma banda. Todos cantam parabéns para Pablo (Figura 84). O plano muda para um *close* no rosto de Pablo. Ele está em seu novo esconderijo em Medellín, e escuta, de olhos fechados, sua família cantar parabéns pelo rádio, ele está sozinho e tem um bolo simples com uma vela em sua frente (Figura 84). O plano muda, e apresenta uma van estacionada na Unidade de Inteligência do Bloco de Busca, que escuta a conversa de Pablo com sua família.

De acordo com Martin (2013, p. 208) o devaneio se trata de um “procedimento subjetivo” que busca “materializar na tela o conteúdo mental de um personagem”, e segundo o autor, se alcança esse fim “infringindo a exatidão realista e a verossimilhança representativa da imagem ou do som: em outras palavras, recorrendo a um arsenal de procedimentos expressivos mais ou menos simbólicos

da interioridade dos personagens”. No caso, Pablo tem uma alucinação que se trata de uma “obsessão mental devida a um estado físico ou psíquico anormal”.

Mesmo com uma recompensa de 7 milhões de dólares, ou 2,7 bilhões de pesos por sua cabeça, Escobar decide deixar o esconderijo para comprar papel de cigarro. Ele para o carro próximo a uma praça, e entra em uma lanchonete para comprar um sorvete. Na lanchonete, chega até mesmo a falar com um policial para lhe devolver um isqueiro que ele havia deixado cair, sem que este demonstre reconhecer o homem mais procurado da Colômbia, e quiçá do mundo naquele momento.

Pablo deixa a lanchonete e caminha pela praça normalmente, sem que alguém o reconheça, e se senta em um dos bancos para tomar o sorvete. De repente, Gustavo senta-se ao seu lado, e lhe diz que alguém tem que ser muito burro, ou muito corajoso para estar ali enquanto há uma recompensa por ele (Figura 85). Esta cena ecoa na passagem da obra *Cien años de soledad* na qual Prudêncio Aguilar, morto há muito tempo, por se sentir solitário na morte, visita José Arcadio Buendía, o homem que lhe matou:

Fatigou-se tanto com a febre da insônia, que certa madrugada não conseguiu reconhecer o ancião de cabeça branca e gestos incertos que entrou no seu quarto. Era Prudêncio Aguilar. Quando enfim o identificou, assombrado de que os mortos também envelhecessem, José Arcadio Buendía sentiu-se sacudido pela nostalgia (GARCÍA MÁRQUEZ, 2015, p. 118).

Figura 85 – Era Gustavo Gaviria.



Fonte: Al Fin Cayó!, Andrés Baiz, Bogotá, 2016.

Pablo comenta com Gustavo que Tata quer que ele se renda. Gustavo lhe diz que esta pode ser uma boa ideia, assim o primo terá tempo de pensar e reestruturar seu negócio, e, depois sua lenda aumentará. Gustavo também o lembra de que dessa vez não será tão fácil como antes, e reitera: “Nosotros somos

bandidos, Pablo”, e pergunta o que o primo pensa. “Yo pienso que todo se fue pa’l carajo desde el día en que usted se fue”, ressentido Pablo. Gustavo brinca e diz “Ves que sí me extrañas, hijo de puta”, e Pablo reconhece: “Todos los putos días de mi vida, mi hermano”. Gustavo se levanta e vai embora, deixando Pablo sozinho no banco da praça.

4.4.2 A Morte de Escobar

[...] e pronto, acabou-se, don Pablo desabou junto com seu mito. Derrubaram-no num telhado, quando fugia, como um gato em desgraça.

Fernando Vallejo em *La Virgen de los sicarios*

Limón, retratado como um sicário bem religioso, providencia um escapulário para proteger seu *Patrón* como presente de aniversário (Figura 86). Ele também é o único que restou ao lado de Escobar, e se mantém fiel mesmo agora que Escobar está sem dinheiro, sem homens, e sem luxo. Ele demonstra preocupação quando o *Patrón* volta da rua, e lhe pede para não sair mais do esconderijo. É quando Escobar lhe mostra o escapulário (Figura 86) e diz que a proteção funcionou perfeitamente: “Por ahora en Colombia el narco le sigue pidiendo a la virgen la ayudita para sobrevivir y tener éxito en el negocio. Sin religión y a quién encomendarse no hay narco-cultura”, lembra Rincón (2013, p. 14).

Figura 86 – *La Virgen de los sicarios*



Fonte: *Al Fin Cayó!*, Andrés Baiz, Bogotá, 2016.

Quando Pablo retorna para o esconderijo, liga para sua esposa pelo rádio. Tata avisa que já tiraram a proteção da família, e o marido precisa se entregar. Pablo avisa a esposa que decidiu dar entrevistas, mas que nunca vai se render. Neste momento, a Unidade de Inteligência que está em movimento capta a frequência da conversa de rádio entre Pablo e Tata. Eles dirigem devagar pela rua,

enquanto Pablo explica para Tata que pretende falar com a imprensa internacional para que eles pressionem o governo colombiano. O tenente Hugo Martinez Jr. (Sebastián Vega) avista Escobar em uma janela falando no rádio, e liga para seu pai e líder do Bloco de Busca, o coronel Martinez (Figura 87).

Figura 87 – Tenente Martinez avista Pablo Escobar



Fonte: Al Fin Cayó!, Andrés Baiz, Bogotá, 2016.

Pablo Escobar foi morto em 2 de dezembro de 1993 em uma operação do Bloco de Busca. Com ele estava apenas *Limón*, fiel até o fim, morreu defendendo seu *Patrón*. Como mencionado anteriormente, “ser como Cristo”, ou seja, morrer pelos demais, é um tema recorrente nos melodramas: “ganarse el cielo de tormento en tormento” (MONSIVÁIS, 2006, p. 39). Pablo tentou fugir, e foi atingido no telhado por dois tiros de um *sniper*, que o fizeram cair, mas não o mataram (Figura 88). Murphy, Trujillo e outros policiais chegam até Pablo Escobar que está caído no telhado. A voz do narrador relata:

Tanto tempo caçando-o... E de repente, eu estava olhando para o Pablo Escobar caído. Durante anos, imaginei o filho da puta na minha cabeça. Como ele seria monstruoso. Mas vou lhe dizer algo: quando você finalmente o vê, o diabo é decepcionante. Ele é apenas um homem. A barba cresce se

ele não a corta. Gordo e descalço. Você olha para o mal, e ele o lembra de um...¹⁴⁹

A fala de Murphy é interrompida por um tiro disparado por Trujillo (Figura 88). O tiro atingiu a cabeça de Escobar, tirando sua vida. Logo após efetuar o disparo, Trujillo se vira para seus colegas e comemora: “¡Viva Colombia! ¡Matamos a Pablo Escobar!”, e é acompanhado em coro pelos outros policiais.

Figura 88 – ¡Viva Colombia! ¡Al Fin Cayó!



Fonte: Al Fin Cayó!, Andrés Baiz, Bogotá, 2016.

Imagens de arquivo mostram o momento que o corpo de Pablo Escobar é removido do telhado em uma maca, associadamente com a cena de Tata que as assistem na TV. Uma mudança de plano apresenta o agente Murphy, Trujillo e outros policiais se preparando para tirar a memorável fotografia junto ao corpo de Escobar, e logo após é apresentada a fotografia original (Figura 89).

¹⁴⁹ All that time hunting him... and just like that, I'm looking down at Pablo fucking Escobar. For years I'd been building this son of a bitch up in my head. What a monster he'd be. But here's the thing. When you lay eyes on him, the devil's a real letdown. Just a man. Beard grows if he doesn't shave. Fat and shoeless. You take a good long look at evil, and it reminds you of one...

Figura 89 – Imagens de arquivo: morte de Escobar



Fonte: Al Fin Cayó!, Andrés Baiz, Bogotá, 2016.

Também são apresentadas imagens de arquivo (Figura 90) de uma entrevista de sua mãe, que defende o filho, pedindo que os colombianos se lembrem de todo o bem que fez aos pobres, como a construção do bairro para os pobres, enquanto outras imagens de arquivo contrastam negativamente com o que ela fala: os atentados a polícia, ao voo da Avianca, a bomba no centro.

Figura 90 – *La madre-virgen*

Fonte: Al Fin Cayó!, Andrés Baiz, Bogotá, 2016.

A imagem de Hermilda chorando sobre o corpo do filho morto (Figura 90) representa a proximidade de mãe e filho, e reforça aquela situação descrita anteriormente (Figura 80) da santidade dessa relação, que coloca mãe e filho como figuras religiosas, como santo e virgem. Nas imagens de arquivo selecionadas, a mãe escolhe por fechar os olhos para o mal que o filho fez e expor o bem em sua

declaração, “porque la virgen como la madre sabe amar/perdonar”, frisa Rincón (2013, p. 13).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A série *Narcos* é um exemplo dentre inúmeros bens culturais que se servem da narcocultura e das suas representações, ao mesmo tempo em que contribuem para retroalimentá-las ou mesmo reinventá-las. Neste sentido, o estudo ponderou que a narcocultura se organiza “trocando, apropriando-se, pilhando” e, aproveitando o contexto, “traficando” elementos de outras matrizes culturais e suas linguagens. Ao traficar essas linguagens, a narcocultura as subverte, destitui ou ressignifica seus sentidos originários para criar uma mentalidade “ética-estética” própria que joga com valores e sentidos morais da tradição latino-americana. Portanto, a narcocultura extrai expedientes estéticos das matrizes culturais populares em sua busca por autenticidade. Ou seja, essa forma cultural emprega desdobramentos estéticos, éticos e políticos no campo das representações da cultura da mídia.

Levamos em conta que ocorre um esvaziamento do sentido político das estéticas utilizadas para compor o estilo da obra audiovisual em análise, principalmente o realismo mágico. Porém, outros se instalam. Isto ocorre porque, ao entrar em contato com essas estéticas a narcocultura transforma e subverte os sentidos originais dessas linguagens que passam a serem mediadas pela narcocultura, seus valores e sua moral. A análise pretendeu mostrar como *Narcos* medeia esses processos de modo que cada elemento ganha maior ou menor presença na narrativa, e que a mediação promovida por *Narcos* da narcocultura realiza uma apropriação específica dessa mentalidade “ética-estética”, matizando seus elementos constitutivos, e toma a figura mítica de Pablo Escobar como elemento central de uma produção transnacional destinada a uma audiência global.

Uma questão a ser respondida se trata de como a indústria cultural se apropria de expedientes estéticos de matrizes culturais e suas linguagens para a produção de uma série global. Para tentar responder, consideramos a própria estética da narcocultura, que é conformada pelo popular e pelo consumismo midiático, ao mesmo tempo em que é moldada e consolidada pela mídia como um bem simbólico em um sistema de retroalimentação. Assim, a pesquisa ponderou como *Narcos* se serve da mentalidade “ética-estética” da narcocultura, e o modo que traz e agrega, em seu processo de recriação estética, elementos de realismo mágico e do melodrama ao mundo ficcional da obra audiovisual como mediadores da violência física e do estilo de vida desta forma cultural. Conforme os debates de

Huysen (1997) e Figueiredo (2010), podemos dizer que a narcocultura se apropria de uma rede de textos não hierarquizados, como o realismo mágico e o melodrama, produzindo tensões e inversões de sentido, rompendo com os paradigmas de alta e baixa cultura.

Este trabalho buscou estimular reflexões sobre o fenômeno da narcocultura como fonte para produção de textos midiáticos, e questionamentos da maneira que estas discussões ganham relevância na mídia por meio de suas representações; assim como investigações dos expedientes estéticos e políticos destas narrativas para a representação dos imaginários ligados a narcocultura e reflexões sobre como tais narrativas se relacionam e se retroalimentam. Neste sentido, o trabalho pode se desdobrar para (e contribuir com) as áreas de Sociologia, Antropologia, Estudos Culturais, Letras, Literatura, Artes, Comunicação, Ciência Política, entre outras.

O recorte proposto no trabalho foi a partir da figura mítica de Pablo Escobar por considerarmos a maneira que esta personagem atua como um catalisador da ética-estética da narcocultura. Dessa forma, vimos que a história de Pablo Escobar pode ser definida como “algo estranho demais para acreditar”, assim como sugere a epígrafe de *Narcos*, os fatos insólitos que orientaram sua vida, os excessos e a violência sem limites, e suas extravagâncias levaram a constituição de um mito do subcontinente e um modelo a ser seguido por aqueles excluídos da sociedade e mercado. A história de vida de Pablo Escobar ilustra a condição latino-americana, pois se trata também em parte da história da América Latina – Pablo Escobar sintetiza a condição e história latino-americana. Ou seja, a passagem violenta da modernidade pelo subcontinente e suas consequências brutais. O trabalho não aprofundou essa questão. Sugerimos assim uma sugestão de reflexão, como a ressignificação sagrada pela ética do narcotráfico, por exemplo.

Ao longo da série *Narcos* são representados inúmeros casos que corroboram com a figura de Pablo como mito, e também como um sintetizador da ética-estética da narcocultura. Como exemplo podemos citar os soldados que contam uma história sobre Pablo Escobar ter corpo fechado durante o cerco a *La Catedral*, além da própria história contada se tratar de um mito dentro da narrativa. Ao longo da narrativa, entende-se que este exemplo foi retratado como uma lenda de como ele escapou, por este ter permanecido como um fato sem explicação. Pablo em campanha política é um exemplo da personificação da ética-estética da narcocultura em Pablo, a voz *over* mesmo indica: “Ele era um vencedor. A

personificação do sonho colombiano”. Ou seja, a personificação do sonho de sucesso e acesso a bens de consumo que só se obtém facilmente por meio do capital obtido no paralegal. Assim, essa figura com sua política do “*plata o plomo*”, reformulou culturalmente, não apenas a Colômbia, mas toda a América Latina. A compreensão dos narcoimaginários personificados por Pablo e também outros narcotraficantes é importante também para a área da educação, pois o modo de pensar do narco admite de tudo para escapar da pobreza, o que quer dizer que não respeita leis, regras, corpos, nem vidas. Assim o esforço e a legalidade não são opções viáveis, o que prejudica o desenvolvimento em termos educacionais, visto que muitos estudantes abandonam os estudos e partem para o narcotráfico.

Pensamos na representação do narcotráfico em uma obra audiovisual como uma possibilidade de entender o que compõe o processo de constituição de novos imaginários sobre o subcontinente, e de que maneira o narcotráfico gera tensões políticas em relação à modernização desigual e excludente ocorrida na América Latina, e também no modo como a América Latina é representada: muitas vezes como “algo [simplesmente] estranho demais para acreditar”. Rincón (2013) sugere que o estilo de vida e modo de pensar da narcocultura é a melhor forma de integração regional. Assim, cabe reflexões sobre os meios que a narcocultura atravessa as fronteiras instaurando seus próprios imaginários, identidades e construindo suas paisagens particulares, e como este processo implicam em um movimento em direção a uma forma de integração regional latino-americana, se desdobrando também para as áreas da geografia política e geopolítica, além das mencionadas anteriormente.

Apesar da história de Pablo Escobar ter conhecido seu fim há quase 26 anos, o assunto sobre o narcotráfico permanece atual, não apenas devido ao grande *capo*, mas porque o assunto ainda fascina: a guerra contra os cartéis no México mantém o debate aceso, e o interesse em retratar histórias sobre o narcotráfico também. A própria *Netflix* lançou uma terceira temporada de *Narcos* em 2017 sobre o cartel de Cali. Outra vertente da série, denominada *Narcos: Mexico*, também foi lançada pela mesma plataforma em 2018 – agora ambientada no país homônimo, para narrar a ascensão do cartel de Guadalajara nos anos 1980. Percebe-se assim que serão necessários outros estudos para analisar o desenvolvimento do fenômeno da narcocultura e suas representações que parece ser um tema que não se esgota.

REFERÊNCIAS

AMARANTE, Rodrigo. Tuyo. In: BROMFMAN, Pedro. **Narcos**. A Netflix original series soundtrack. Lakeshore Records, 2015.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. Companhia das Letras: São Paulo, 2008.

ARIAS, Alejandro Gómez *et al.* Netflix, Narcos y realismo mágico neoliberal, ¿sí o qué? **Arte y Trabajo BWEPS**, 2017. Disponível em: <<http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/5/9/2017>>. Acesso em: 27 jun. 2019.

AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. 9 ed. Campinas: Papirus, 2012. 304 p.

BRAGANÇA, Maurício de. A narcocultura na mídia: notas sobre um narcoimaginário latino-americano. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 39, n. 37, p. 93-109, jun. 2012,. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71261>>. Acesso em: 06 fev. 2018.

_____. Assassinatos por encomenda: a *sicaresca* no cinema colombiano. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 42, n. 44, p. 176-192, dez. 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/99889>>. Acesso em: 27 mai. 2019.

BROMFMAN, Pedro. Prologue. **Narcos**. A Netflix original series soundtrack. Lakeshore Records, 2015.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2003.

CARMONA, Ramón. **Cómo se comenta un texto fílmico**. 7 ed. Madrid: Cátedra: 2010.

CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In: _____. **O reino deste mundo**. Tradução de Marcelo Tápia. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2009.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Brasília, v. 1, n. 1, p. 09-21, 1991. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/1/1>>. Acesso em 05 fev. 2018.

CHATMAN, Seymour. **Historia y discurso**. La estructura narrativa en la novela y el cine. Barcelona: RBA, 2013.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COBA GUTIÉRREZ, Patricia; FAJARDO-VALBUENA, Martha; GALEANO SÁNCHEZ, Bibian Rocío. **Entre gusto oficial y el gusto popular**: La otra guerra colombiana. Narcotráfico, exclusión e industria cultural. Disponível em: <<https://www.youscribe.com/BookReader/Index/2537828/?documentId=2615807>>. Acesso em: 13 jul. 2019.

COBB, Kayla. The rich story behind 'Narcos' hypnotic theme song according to composer and musician Rodrigo Amarante. **Decider**. 20 set. 2016. Disponível em: <<https://decider.com/2016/09/20/narcos-theme-song-tuyo-rodrigo-amarante-interview/>> Acesso em: 17 jul. 2019.

COELHO, Helena Wöhl. "Sem material de arquivo, ninguém iria acreditar", diz José Padilha. **Deutsche Welle**. 29 ago. 2015. Disponível em: <<https://p.dw.com/p/1GNvo>>. Acesso em: 02 jul. 2019.

COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.). **Literatura comparada**: textos fundadores. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DEGGANS, Eric. A Colombian Kingpin Gets The 'Goodfellas' Treatment In 'Narcos'. **NPR**. 28. ago. 2015. Disponível em: <<https://www.npr.org/2015/08/28/435260185/a-colombian-kingpin-gets-the-goodfellas-treatment-in-narcos>>. Acesso em: 17 jul. 2019.

ESCOBAR, Juan Pablo. **Pablo Escobar**: meu pai. Tradução de Miguel del Castillo e Bruno Mattos. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2015.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes**: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7letras, 2010. 288 p.

_____. Fantástico, maravilhoso e mágico: uma diferenciação. **Caderno Globo Universidade**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 23-25, 2013a. Disponível em: <<http://especial.globouniversidade.redeglobo.globo.com/livros/CadernoGUSaramandaaia.pdf>> Acesso em: 08 jan. 2018.

_____. Realismo maravilhoso: o realismo de outra realidade. **Caderno Globo Universidade**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 17-22, 2013b. Disponível em: <<http://especial.globouniversidade.redeglobo.globo.com/livros/CadernoGUSaramandaaia.pdf>> Acesso em: 08 jan. 2018.

FONTENELE, Melissa M.; SILVA, Marcel Vieira Barreto. Entre realidade e ficção: a voz over e as imagens de arquivo em Narcos. **Fronteiras**: estudos midiáticos, São Leopoldo v. 19, n. 1, p. 62-71, jan./abr. 2017. Disponível em <<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2017.191.06>> Acesso em: 8 fev. 2018

FREIRE, Raúl Rodríguez. Magia e imperio: Nomos y retórica en el realismo mágico. **Acta Literaria**, Concepción, n. 45, p. 81-100, 2012. Disponível em: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482012000200006>. Acesso em: 27 jun. 2019.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. A solidão da América Latina. The Nobel Foundation, 1982 In: _____. **Cem anos de solidão**. Tradução de Eric Nepomuceno. 92. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

_____. **Cem anos de solidão**. Tradução de Eric Nepomuceno. 92. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

_____. Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe. **Texto Crítico**, Universidad Veracruzana, México, n. 14, p. 3-8, jul./set., 1979. Disponível em: <<http://bit.ly/14HQi5g>> Acesso em: 14 jan. 2019.

_____. **Noticia de un secuestro**. Bogotá: Editorial Norma, 1996.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Editora da Universidade de Brasília, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011. 104p.

HENDERSON, James David. **Víctima de la globalización**: La historia de cómo el narcotráfico destruyó la paz en Colombia. Tradução de Magdalena Holguín. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2012. Kindle Edition.

HUYSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

JAMESON, Fredric. Sobre o realismo mágico no cinema. In: _____. **Marcas do visível**. Tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazolla *et al.* Rio de Janeiro: Graal, 1995. cap. 7, p. 131-244.

_____. **Pós-modernismo**. A lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevasco. 2 ed. São Paulo: Ática, 2004.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia – estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001. 454 p.

LUDMER, Josefina. **Aquí América latina**: Una especulación. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MENTON, Seymour. **Historia verdadera del realismo mágico**. México: FCE, 1998.

MONSIVÁIS, Carlos. Se sufre porque se aprende. (De las variedades del melodrama en América latina). In: DUSSEL, Inés; GUTIERREZ, Daniela. (Org.). **Educar la mirada: políticas y pedagogías de la imagen**. Buenos Aires: Manantial: OSDE, 2006. pp. 12-29 Disponível em: <<http://nuestraescuela.educacion.gov.ar/bancoderecursos/media/docs/apoyo/apoyo04.pdf>> Acesso em: 22 jan. 2019.

NARCOS. **Primeira temporada**. Bogotá: Netflix e Gaumont International Television, 2015.

_____. **Segunda temporada**. Bogotá: Netflix e Gaumont International Television, 2016.

'NARCOS' title sequence, beat by beat, The. **Filmsupply**, 2017. Disponível em: <<https://blog.filmsupply.com/articles/the-narcos-title-sequence-beat-by-beat/24/>>. Acesso em: 04 jul. 2019.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. 2 ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1999. 240 p.

PESSOA, Gabriela Sá. Rodrigo Amarante música coração de Escobar e disputa Emmy por 'Narcos'. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 31 de ago. 2016. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/08/1808602-rodrigo-amarante-musica-coracao-de-escobar-e-disputa-emmy-por-narcos.shtml>>. Acesso em 17 jun. 2019.

RINCÓN, Omar. Todos llevamos un narco adentro: un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad. **MATRIZES**, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 01-33, jul./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/matrices/article/view/69414/71991>>. Acesso em: 16 jun. 2017.

ROCHA, Simone. Visualidad política de América Latina en *Narcos*: un análisis a través del estilo televisivo. **Comunicación y Medios**, Santiago, v. 27, n. 37, p. 106-118, jun., 2018. Disponível em: <<https://revistas.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/48572/52966>>. Acesso em: 27 jun. 2019.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Apresentação. In: CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. **EIPCP**, 2006. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt.html>>. Acesso em: 16 jul. 2019.

SADLIER, Darlene J.. Introduction: A Short History of Film Melodrama in Latin America. In: SADLIER, Darlene J. (Org.). **Latin American melodrama: passion, pathos, and entertainment**. University of Illinois Press: Illinois, 2009. Kindle Edition.

SALINAS MUÑOZ, Claudio. Melodramas, Identidades y Modernidades Latinoamericanas en el Cine Actual: de Amores Perros a Sábado. **Aisthesis**, Santiago, n. 48, p. 112-127, dez. 2010. Disponível em: <<http://revistaaiesthesis.uc.cl/index.php/rait/article/view/326/308>> Acesso em: 27 jun. 2018.

SEGURA, Camila. Violencia y melodrama en la novela Colombiana Contemporánea. **América Latina Hoy**, Salamanca, v. 47, p. 55-76, dez. 2007. Disponível em: <<http://revistas.usal.es/index.php/1130-2887/article/view/1366/1436>> Acesso em: 27 jun. 2018.

SORJ, Bernardo. MARTUCCELLI, Danilo. **O desafio latino-americano: coesão social e democracia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SUÁREZ, Juana. **Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura**. Bogotá: Editorial Universidad del Valle, 2009. 240 p.

TRAUMANN, Andrew. **Os colombianos**. São Paulo: Contexto, 2018. 208 p.

VALLEJO, Fernando. **A Virgem dos sicários**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 111p.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. 7 ed. Campinas: Papyrus, 2012. 143p.

VARGAS, Andrew S. Netflix's 'Narcos' Is 'Goodfellas' In Colombia with the 70s Luis Guzman from 'Boogie Nights'. **Remezcla**. 15 jul. 2015. Disponível em <<https://remezcla.com/film/trailer-netflixs-narcos-is-goodfellas-in-colombia-with-the-70s-luis-guzman-from-boogie-nights/>> Acesso em: 17 jul. 2019.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores**. Tradução de Ana Maria Machado. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 301 p.

VON DER WALDE, Erna. La novela de sicarios y la violencia en Colombia. **Iberoamericana**, v. 1, n. 3, p. 27-40, 2001. Disponível em: <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/425/110>>. Acesso em: 17 jul. 2019.