

O culturalismo conservador em *Narcos*¹

The conservative culturalism in *Narcos*

Marcio Serelle²

Resumo: *Este artigo analisa o discurso do culturalismo conservador nas duas primeiras temporadas de Narcos (2015-2016), série da Netflix. O culturalismo conservador (SOUZA, 2015) é tomado, neste texto, como uma ideia-força que define sociedades latino-americanas como espaços insuficientemente ocidentais, marcados pela perversidade e corrupção. Ao narrar, a partir da perspectiva estadunidense, a emergência do tráfico na Colômbia e a trajetória de Pablo Escobar, Narcos medeia representações esquemáticas de latino-americanos. Domestica aspectos da narcocultura ao mesmo tempo em que a celebra em formato industrial. Neste artigo, discuto essas questões por meio da análise de elementos narrativos da série, que, entre ficção e documento, circula, com alguma polêmica, como relato da história recente da América Latina.*

Palavras-chave: *narcocultura; leitura documentarizante; culturalismo conservador; representação; Narcos; Netflix*

Abstract: *This paper investigates the conservative culturalism discourse in the two first seasons of Netflix series Narcos (2015-2016). The conservative culturalism (SOUZA, 2015) is an idea-force that defines Latin-American societies as insufficiently western places, marked by perversity and corruption. Narcos narrates, from an American perspective, the rising of drug trafficking in Colombia and the trajectory of Pablo Escobar. Thus, it mediates schematic representations of Latin Americans. Narcos domesticates some aspects of narcoculture and, at the*

1 Uma versão deste texto foi apresentada no GT Cultura Visual, no congresso de 2017 da International Association for Media and Communication Research (IAMCR), em Cartagena, Colômbia. O estudo é resultado parcial da pesquisa em andamento “Crítica do culturalismo conservador”, financiada pelo CNPq (Universal 425863/2016-6).

2 Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC-MG. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. E-mail: marcio.serelle@gmail.com

same time, celebrates them in an audiovisual industrial format. In this article, I discuss those issues by analyzing narrative elements of the series, which, between fiction and document, circulates, with some controversy, as an account of the recent history of Latin America.

Keywords: *conservative culturalism; narcoculture; documentary reading; representation; Narcos, Netflix series*

Introdução

As duas primeiras temporadas da série *Narcos*, lançadas, na Netflix, respectivamente nos anos 2015 e 2016, narram a emergência do tráfico de cocaína na Colômbia, a venda da droga nos Estados Unidos e a trajetória de Pablo Escobar (interpretado por Wagner Moura), investigado e perseguido por policiais estadunidenses, do final dos anos 1970 aos anos 1990. Embora envolva produtores, diretores e atores de diversos países, incluindo o Brasil, *Narcos* traz, principalmente, uma perspectiva estadunidense da cultura, sociedade e política colombianas. O ponto de vista da série é expresso pela voz em *off* do personagem Steve Murphy (Boyd Holbrook) – agente do DEA (*Drug Enforcement Administration*), departamento de combate a narcóticos –, que conduz a narrativa. Mas a perspectiva é também construída por outros elementos narrativos, que manifestam o discurso que Jessé Souza (2015), denominou, em outro contexto, de culturalismo conservador. De acordo com Souza, o culturalismo conservador é um tipo de ideia-força que define o Brasil, mas também outros países da América Latina, como um espaço cultural regido pelos signos do personalismo, da paixão e da sensualidade. Nossas sociedades são vistas como lugares em que relações e interesses pessoais, a corrupção e a perversidade prevalecem sobre a lei e valores coletivos e públicos.

Este artigo considera que *Narcos* reproduz esse discurso do culturalismo conservador e representa colombianos e outros latino-americanos por meio das lentes do estereótipo. *Narcos* afirma-se como produto de ficção e de entretenimento, porém evoca, fortemente, o que Roger Odin (2012) definiu como leitura “documentarizante”, isto é, um modo de recepção que toma um filme ou parte dele como documental. A série, “inspirada em eventos reais”, articula, por meio de sua montagem, a dramaturgia a fotografias, material telejornalístico, imagens de jornais impressos e outros elementos documentais que sustentam a veracidade dos fatos nela narrados. Em face disso, pretendo analisar as duas primeiras temporadas da série como textos midiáticos, entre o fato e a ficção, que produzem, reproduzem e disseminam algumas representações

reduzidas de latino-americanos, em um contexto marcado pela narcocultura e suas narrativas (RINCÓN, 2013; BRAGANÇA, 2012). Este estudo articula, assim, análise cultural e narrativa, com foco nas relações entre produtos audiovisuais, crítica televisiva e contexto sócio-histórico.

Na primeira parte do artigo, discuto aspectos da ficcionalidade de *Narcos* e o modo como a série propõe relações com fatos e personagens históricos, demandando uma leitura “documentarizante”. Essa hibridação entre fato e ficção circula em uma cultura midiática que possui fascínio pelas narconarrativas. A narcocultura é problematizada no segundo momento deste artigo, com identificação de suas características subversivas e a possível domesticação delas por formatos industriais. O movimento analítico final conjuga a reflexão de como os elementos da narcocultura em *Narcos* servem ao discurso conservador da série. Analiso dois aspectos narrativos principais: o ponto de vista fílmico, em que assistimos à degradação de um herói pela imersão na cultura colombiana, e a intertextualidade com o realismo mágico, estética apresentada como autóctone e reflexo de incivilidade.

Fato, ficção e leitura “documentarizante”

Narcos, como outras séries baseadas em fatos reais, é uma narrativa a meio caminho entre a ficção e o documento. Na abertura dos episódios da primeira temporada, lê-se o enunciado ambíguo:

Esta série de televisão é inspirada em eventos reais. Alguns personagens, nomes, empresas, episódios e determinados lugares e acontecimentos foram ficcionalizados para fins de dramatização. Qualquer semelhança com o nome, personalidade ou história de alguma pessoa é meramente coincidência e não intencional³.

Essas não são as linhas certas do contrato da série, uma vez que esse híbrido entre dramaturgia e material de arquivo trata, com certo didatismo, como já dito, da emergência do tráfico internacional de cocaína

3 Esta e outras passagens referentes a textos de *Narcos* e *El patrón del mal* foram transcritas e traduzidas dos vídeos disponíveis na Netflix.

a partir da Colômbia e da perseguição a Pablo Escobar, principalmente pela perspectiva do agente estadunidense Steve Murphy. A última frase da advertência, que diz sobre semelhanças e coincidências, foi retirada dos episódios da segunda temporada, o que acabou por reforçar, nesse texto de abertura da série, o aspecto referencial, ainda que subvertido para melhor servir à dramatização.

Se a série submete-se, em parte, ao mundo histórico, as relações que estabelece com elementos da realidade imediata não são, contudo, da mesma qualidade da que Wolfgang Iser identifica nos textos ficcionais. Como propõe Iser (2002, p. 958), “há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas também pode ser de ordem sentimental e afetiva”. No entanto, ao selecionar elementos do real, o texto os transgride e, em combinação com aspectos do imaginário, apresenta-os como encenação, sob a lógica do *como se*. Esse desnudamento, segundo Iser (2002, p. 982), assinala dois aspectos: a de que o destinatário deve tomar a realidade, ali representada, entre parêntesis e a ficção como o que ela de fato é; e, ainda assim, engajar-se no jogo de modo que o mundo ali representado seja mesmo tomado como um mundo, o que implica uma “irrealização temporária dos receptores”.

Narcos é, no entanto, insuficientemente ficcional, no sentido que, embora seja deliberadamente “encenada”, seu mundo é fracamente colocado entre parêntesis. Seu espaço ficcional, apesar da advertência inicial, não quer se autonomizar por completo, como se a série ambicionasse ser, também, narrativa informativa acerca da história recente do narcotráfico na América Latina. De acordo com essa modulação, uma crítica brasileira de televisão escreveu que *Narcos* “é um programa com compromisso com os fatos”, que pretende “ser popular, palatável para todas as audiências”. Na série, “o tráfico na América ganha retrato fiel”⁴. Mesmo em avaliação contrária, como nas matérias de sites brasileiros

4 Disponível em: <http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/critica/noticia/2015/08/trafico-na-america-ganha-retrato-fiel-na-serie-narcos.html>. Acessado em 13 de junho de 2017.

“*Narcos*: cinco mentiras da série da Netflix sobre Pablo Escobar”⁵ e “13 erros da 2ª. temporada de *Narcos*, segundo o filho de Pablo Escobar”⁶, a perspectiva se mantém, pois apenas faz sentido cobrar esse tipo de correção (e apontar mentiras e erros) de narrativas referenciais, com as do jornalismo e da historiografia, por exemplo.

Sabemos com Roger Odin (2012, p.17) que um aspecto mais ou menos documental de um filme pode ser estabelecido, sem qualquer intenção por parte do enunciador, no espaço da leitura, por meio de uma atitude a que o teórico denomina de “documentarizante”. Esse é um tipo de leitura que trata um filme como documento, isto é, como registro, ilustração da realidade, seja ela física, social ou mesmo referente ao próprio cinema, como instituição. Para isso, é preciso que o espectador, em face de um filme, construa um enunciador real (a câmera, o cinema, a sociedade, o realizador, entre outros). A produção da leitura documentarizante pode se dar, segundo Odin (2012), tanto em nível individual, a partir de ato voluntário ou involuntário do leitor, como em nível institucional, em que são produzidas instruções pedagógicas, históricas, psicanalíticas etc. Podemos dizer que grande parte da crítica jornalística, pelo menos no Brasil, feita a *Narcos* atua nesse segundo nível, como textos que instruem e propõem uma leitura histórica e social da série.

Contudo, tanto pelos elementos diegéticos como extradiegéticos (o modo como a série foi divulgada no Brasil, por exemplo), inferimos que *Narcos* deliberadamente propõe-nos essa relação ambígua entre o fato e a ficção. A narrativa é, assim, complexa tanto do ponto de vista da análise de seus elementos como da circulação, no que se refere ao modo como produz representações da Colômbia e da América Latina, que, juntamente com outras narrativas (as do jornalismo, da literatura, do cinema e da publicidade, por exemplo), compõem uma simbólica que se desdobra no cotidiano (SILVERSTONE, 2002).

5 Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2015/12/03/cultura/1449162724_440714.html. Acessado em 14 de junho de 2017.

6 Disponível em: <http://super.abril.com.br/cultura/13-erros-da-2a-temporada-de-narcos-segundo-o-filho-de-pablo-escobar/>. Acessado em 14 de junho de 2017.

No que se refere à análise da narrativa, o método deve dar conta desse aspecto bifronte, pois a mimesis em *Narcos* é também fortemente genérica: a narrativa policial, a dupla de “tiras”, as cenas de filme de máfia, as sequências de perseguição, o personagem Murphy, que acaba por se tornar uma versão complexada e justificada do tipo social “durão” hollywoodiano, no que se refere às ambigüidades e à deterioração do herói (DYER, 1998). Nesse caso, Murphy é pervertido justamente pela violência e o desregramento da cultura colombiana. “Mas não me chamem de um cara mal, ainda”, Murphy pede ao espectador, no episódio inicial, até que possa narrar um pouco mais e, assim, demonstrar o que o transformou nessa espécie de herói corrompido. “Algumas vezes, caras ruins fazem boas coisas”, completa, mais adiante, reiterando seu papel ambivalente.

De outro lado, *Narcos* é rico em imagens de arquivo, principalmente fotografias. Duas delas chamam atenção pelo modo como a mise-en-scene fílmica é construída para se remeter a imagens documentais. A primeira é a reconstituição do fichamento de Pablo Escobar, em uma delegacia de polícia, em Medellín, no segundo episódio da primeira temporada. A cena alude à produção da conhecida imagem de Escobar sorrindo enquanto segura a placa numerada (a foto real, que será, depois, usada como prova contra o traficante, é sobreposta à imagem de ficção e retornará em outros episódios da série). A outra foto aparece no episódio final da segunda temporada. Tirada logo após a morte de Escobar, enquadra o corpo gordo e ensanguentado do traficante, exibido como troféu pelos policiais que o perseguiram. Entre eles está Murphy. A fotografia torna-se, assim, evidência histórica da participação do agente nos eventos. Além das fotografias, a série aciona imagens de jornais e de telejornais, de pronunciamentos televisivos, entre outros arquivos que instruem a leitura da série também como documento.

Esses elementos documentarizantes contribuem para a constituição do culturalismo conservador, uma vez que afirmam o entretenimento também como lugar de ensinamento. Na leitura documentarizante, é possível divertir-se e aprender com a série. Mas as

formas desse entretenimento não são neutras, mas, antes, carregam a perspectiva industrial de matriz hollywoodiana, que tem proposto, historicamente, um conjunto reduzido de papéis latino-americanos, entre eles, o de narcotraficante. O espaço ficcional e histórico desloca-se, em *Narcos*, para a Colômbia, porém, conserva-se o formato da narrativa policial estadunidense que, articulada ao documental, acaba por reiterar e fixar estereótipos latino-americanos.

Da narcocultura ao culturalismo conservador

Narcos revela o fascínio da Indústria Cultural pela chamada “narcocultura”, a que Omar Rincón (2013) define como a exaltação do tráfico como um modo popular de viver, de estilo opulento e ostentador – pois é preciso afirmar que se venceu na vida. A “narcocultura” é um território simbólico que une a América Latina. Ela instaura uma nova divisão do trabalho, que inclui os sicários, as “rainhas da beleza” e os patrões, bem como suas versões estéticas, sob o manto de um catolicismo bastante flexível. Embora se fundamente na tradição família-religião-propriedade, a narcocultura é uma resposta latino-americana à exclusão neoliberal:

A cultura do tráfico diz que para sair da pobreza e ter poder vale tudo: subir onde quer que seja e de qualquer forma, sem respeitar as leis, regras, instituições, valores, corpos, éticas, vidas: uma mentalidade que nos diz que *não vale a pena* o esforço, nem o caminho longo, ou a legalidade, ou a democracia ou os direitos humanos: uma mentalidade que se tornou a nossa estética-ética: agrada-nos porque nos diz quem somos (RINCÓN, 2013, p. 196-197).

Se a narcocultura resulta das assimetrias do capital, ela é explorada pelo próprio sistema, que produz narrativas como *Narcos*, em que os aspectos subversivos são domesticados se comparados a outras formas de expressão como os *narcorridos* e algumas narrativas literárias ou mesmo em outras ficções audiovisuais mais ambivalentes. Para Rincón, a indústria cultural é fascinada pela violência, a rebeldia, as mulheres e a vida acelerada do mundo do tráfico. Os intelectuais latino-americanos,

por sua vez, são seduzidos por esse Outro, marginal e à beira do abismo. Vivemos, assim, um paradoxo: “Por um lado, o tráfico é combatido com armas e, por outro, sua estética é celebrada” (RINCÓN, 2013, p. 209). Em certa medida, esse é também o paradoxo de *Narcos*, em que o discurso aponta e condena a insuficiência ocidental da América Latina, quando não deixa também de estetizar a violência e a corporeidade de nossas vidas.

Na série, a violência é levada ao centro da cena, por meio de imagens recorrentes de tortura, execução, estupro, entre outras violações, que afirmam a banalidade do horror na Colômbia. No episódio 9, da primeira temporada, Pablo Escobar, em sua prisão de luxo, La Catedral, assassina, com golpes de taco de sinuca, um parceiro do narcotráfico. A câmara enquadra Escobar, cada vez mais sujo de sangue a cada golpe, e, em outros planos, mostra imagens do corpo desfigurado. Nas cenas seguintes, os sicários jogam partes do cadáver em um forno – não antes de exibirem uma mão amputada e retirarem dela um anel. A montagem articula essa cena a outra, na mesma prisão, mas de caráter festivo, em que sicários fazem churrasco ao som de música alegre colombiana. Mais de uma vez, esse contraponto entre eventos de violência extrema, de realismo cru, e cenas ordinárias ou festivas é utilizado como recurso que aponta para a naturalização do crime e para como, naquela sociedade, algumas vidas são suprimíveis.

Disponível em uma plataforma que possui mais de 90 milhões de assinantes (a grande maioria deles, nos Estados Unidos), *Narcos* é uma importante forma mediadora e seus aspectos esquemáticos de representação propagam estereótipos não apenas dos colombianos, mas da América Latina, em geral, em um discurso que reproduz o que o sociólogo Jessé Sousa denominou, em outro contexto, de culturalismo conservador.

O discurso da narcocultura é, como dissemos, o da paralegalidade, o de que todos os métodos são válidos para se ascender socialmente, o que inclui a corrupção e a violência. Nisso, ele pode, facilmente, fornecer elementos para um culturalismo conservador. Mas o discurso

da narcocultura é também, em sua ambivalência, o de uma “moral do povo”, o da defesa dos “seus”, da tática contra o subdesenvolvimento, e produz outras narrativas acerca do cotidiano do tráfico. Nelas, “as histórias são as mesmas que contam nos jornais, mas em outra versão: agora [os personagens do tráfico] são valentes e leais; sujeitos nascidos no interior e defensores do povo; *Robin Hood* que dão o que a lei e o governo tiram” (RINCÓN, 2013, p. 202).

O narcoimaginário pode ser compreendido, segundo Maurício de Bragança (2012), como “escombros da modernidade”, expressão que o autor desenvolve a partir das discussões de Beatriz Sarlo (2010) acerca de um cosmopolitismo latino-americano vindo de baixo, referente à nossa modernidade periférica e malformada. No entanto, como propõe Bragança, esses “escombros” sustentam uma atitude revanchista e o antagonismo em relação à política estadunidense, principalmente a que diz respeito à imigração. A fala de um traficante, no episódio inicial de *Escobar, el patrón del mal*, série produzida pela rede colombiana Caracol, resume esse revanchismo: “Há muito tempo trazemos vícios de lá. Agora é hora de devolver o favor a eles.”

Na perspectiva de um culturalismo conservador, entretanto, as ambivalências sociais da narcocultura são apagadas, e nossa modernidade malformada torna-se apenas índice de atraso. *Narcos*, em diálogo *pop* e aplainado com aspectos estéticos da narcocultura, reproduz, por meio de seus esquemas representativos, a ideia-força do culturalismo conservador. Entre os aspectos desse culturalismo conservador de que irei me apropriar para a análise da série estão o da vida levada pelo signo da corporeidade, do afeto e da paixão, que afirma o caráter postiço de nossa civilização. Nessa sociedade, atua o imaterial, não o material; valem mais as relações contextuais que o contratual, o que faz prevalecer, inevitavelmente, de acordo com essa visão, os interesses pessoais, a corrupção, a perversidade (no sentido etimológico do termo, *per vertio*, “por-se a parte”, e *perversus*, “feito em desacordo com as regras”). Isso implica a ativação de um contraponto, de um “outro externo”, de caráter positivo, que é idealizado, quase sempre, em um caráter estadunidense, que evidencia a inferioridade de nosso subcontinente.

Neste artigo, elegi dois elementos narrativos de *Narcos* para análise: o ponto de vista fílmico, imbricado à trajetória de formação da personagem Murphy, protagonista em oposição a Pablo Escobar, e a intertextualidade com o realismo mágico. A hipótese é de que esses aspectos são significativos na constituição do lugar de enunciação da série e na projeção das audiências, à medida que tecem representações culturais conservadoras da América Latina.

Algumas “lições” colombianas

A voz que conduz em *off Narcos* é, como dissemos, a do agente estadunidense do DEA, Steve Murphy, que narra de nosso presente. A fala é cínica. Em algumas passagens, ela coloca em relevo os aspectos bem mais econômicos e políticos que humanitários que movem os Estados Unidos na “guerra contra o tráfico”, ao passo que as ações do personagem continuam a servir a atitudes intervencionistas. Entendemos o cinismo, neste artigo, a partir de Safatle (2008, p. 68), como uma “ideologia reflexiva”, que desnuda e mesmo critica o mecanismo e seu funcionamento para justamente continuar a exercê-lo. “O cinismo aparece assim como elemento maior do diagnóstico de uma época na qual o poder não teme a crítica que desvela o mecanismo ideológico” (SAFATLE, 2008, p. 69). Desse modo, *Narcos* critica abertamente a política imperialista e economicista do governo Reagan (1981-1989), com inclusão do pronunciamento televisivo em que a primeira dama, Nancy Reagan, lança o conhecido slogan, “Just say no” [apenas diga não], em campanha antidrogas. No entanto, o esclarecimento e a crítica de Murphy em nenhum momento fazem qualquer diferença no campo da ação do personagem, convicto da necessidade e da funcionalidade das práticas estadunidenses, o que pode ser estendido para o próprio discurso da narrativa.

Na condição de espectadores, não estamos limitados ao campo de visão de Murphy, pois, como é próprio da semiótica fílmica, outras realidades, notadamente aquelas referentes ao privado e ao público de Pablo Escobar, nos são reveladas. A voz, porém, sempre retorna em

momentos-chave dos episódios para adjetivar alguns eventos, estabelecer relações entre personagens, recuperar e articular temporalmente as ações, e, assim, ela constrói e reforça um ponto de vista. Seria esse retorno da voz também uma forma de consciência para evitar que nos aproximemos demais, principalmente, na segunda temporada, de Escobar? É por meio dessa voz que, por exemplo, as esquerdas latino-americanas são ridicularizadas e exalta-se a eficiência estadunidense, como nosso contraponto idealizado.

Em crítica à série, Rincón (2017) contextualiza-a na guerra de relatos que já compõem a história cultural do narcotráfico na Colômbia. Eles vão da versão oficial às narrativas audiovisuais locais, como o já citado *Escobar, el patrón del mal*, sobre a resistência de Escobar, e *Cartel de los saños*, perspectiva narco da história. Já a série da Netflix, segundo Rincón (2017, s.p., tradução nossa), “ênfatisa os justiceiros, a verdade ‘made in USA’, que vêm salvar este pequeno país sem civilidade”.

Esse é um relato memorialístico, de uma testemunha envolvida nos acontecimentos e que narra para que o espectador compreenda, de uma perspectiva estadunidense, a formação do tráfico na Colômbia e a perseguição que culminou, como se assiste no último episódio da segunda temporada, com a morte de Pablo Escobar. Em outra instância, que qualifica essa primeira, essa é também a narrativa da formação de um personagem cuja ambivalência remete-nos a um tipo preponderante no cinema estadunidense, o do *tough guy* [o cara durão]. Para Richard Dyer (1998), os tipos (o bom moço, o durão, a *pin up*, o rebelde, a mulher independente, entre outros) são representações recorrentes e compartilhadas socialmente, construídas por meio de traços facilmente identificáveis, que possuem determinada função estética nas narrativas. A partir de Orrin E. Klapp, Dyer problematiza as relações entre tipos e estereótipos nas ficções, propondo que o tipo deve ser compreendido como representação pertencente ao grupo hegemônico que a produz, na medida em que o estereótipo é a representação do marginal e do banido em relação a esse grupo. Isso implica relações de poder, em que determinados grupos podem se definir como centrais e apontar outros

como periféricos, estereotipando-os. Em *Narcos*, Murphy compõe um tipo, que se refere ao lugar de enunciação e, de modo mais amplo, ao próprio ponto de vista da série, a um “nós”, enquanto os latino-americanos são “eles”, a quem se reservam os estereótipos.

Murphy presencia torturas e extermínios, tornando-se, assim, cúmplice das ações. Em outros eventos, ele mesmo é responsável por detonar a violência, como na sequência que abre *Narcos*, em *media res*. Mas Murphy recusa ser considerado um vilão: “Se há uma coisa que aprendi na Colômbia é que o bem e o mal são conceitos relativos”. Como o *tough guy*, Murphy é um herói corrompido, nesse papel recorrentemente masculino que enfrenta contradições no que se refere a categorias morais e sociais. No entanto, novamente como o *tough guy*, a violência de que se utiliza é funcional. Na narrativa, Murphy é levado a essa condição. Como explicita o primeiro episódio, a decisão de Murphy e de sua mulher, Connie (Joanna Christie), de ir combater o tráfico na Colômbia é uma “missão”, pois o casal – ele como policial, ela, médica –, presenciava a morte dos jovens em Miami devido ao tráfico. O evento que antecede a ida do casal para a Colômbia foi a morte, assistida por Connie, em um hospital, de uma jovem, que transportava cápsulas de cocaína no estômago. Assim como o pai de Murphy decidiu, após o ataque de Pearl Harbour, ingressar nas tropas estadunidenses para combater na Segunda Guerra Mundial, o agente do DEA decide enfrentar sua guerra na Colômbia, construindo, de início, todo um esquema de analogias entre os conflitos.

Mas a característica do herói de guerra é corrompida pela paralegalidade da América Latina, pela narcocultura filtrada e nos devolvida pela lente de um culturalismo conservador. “Eles não seguem as regras, por que deveríamos segui-las”, diz o agente. O recrudescimento da brutalidade, extravasada até mesmo no cotidiano, o alcoolismo, o abandono pela mulher, entre outros, são eventos dessa narrativa da queda do personagem transformado nesse tipo. Há uma cena significativa: Murphy, com mulher e o bebê recém-adotado pelo casal em um carro, dirige por Bogotá. A rua é estreita e o tráfico ruim. Murphy se distrai e bate

na traseira de um táxi. O taxista e o policial discutem. Visivelmente alterado, Murphy saca a arma e ameaça o motorista colombiano. Em seguida, atira no pneu do táxi e retorna ao carro. O final da cena, filmado do banco de trás, mostra o olhar incrédulo de Connie.

Essas parecem ser as lições colombianas e, porque não, latino-americanas de Murphy. Nesses anos, o personagem não incorpora mais nada: parece ser refratário ao idioma, não há referência à sua relação com os costumes (a culinária, a bebida e a vestimenta, por exemplo) ou com algum outro aspecto cultural.

Mas para quem Murphy narra, quem é o narratário (esse espectador, incluído no texto fílmico)? Rincón (2017) avaliou que *Narcos* é uma série feita para “gringos de Miami”, não para os colombianos, cujas narcosséries são aquelas produzidas localmente, pela RCN e Caracol, que, para além dos formatos industriais, conjugam as matrizes culturais do país. Para o crítico, além do ponto de vista equivocado da série, os esforços de Wagner Moura para imitar o sotaque e o comportamento do narco local não são bem-sucedidos.

No Brasil, a série foi amplamente divulgada, tanto por meio da publicidade como do jornalismo cultural. Enfatizou-se, principalmente, a participação de brasileiros na produção global (além de Moura, José Padilha, produtor e diretor de alguns episódios; Lula Carvalho, diretor de fotografia; Rodrigo Amarante, compositor e cantor de *Tuyo*, trilha de abertura; André Mattos, como ator). Essa cobertura celebra, como atestado de qualidade, o ingresso de parte da produção cultural brasileira no cosmopolitismo da indústria cultural estadunidense. Isso, talvez, possa também se desdobrar para a audiência brasileira de nicho da Netflix, com mais flexibilidade para adotar empaticamente o ponto de vista de Murphy do que dos colombianos, latino-americanos como nós.

O bizarro e o inexplicável autóctones

As referências ao realismo mágico, na condição de estética-chave para o entendimento da cultura e da sociedade colombianas, constituem outro traço que serve ao culturalismo conservador de *Narcos*. As menções a

essa estética abrem a primeira e fecham a segunda temporada da série, como balizas da narrativa. No episódio inicial, “A chegada”, um texto intenciona preparar o espectador para a absurdez dos eventos que irão se seguir: “O realismo mágico é definido como o que acontece quando um cenário realístico, altamente detalhado, é invadido por algo muito estranho para se acreditar. Existe uma razão para que o realismo mágico tenha nascido na Colômbia”. O texto é exibido sobre a imagem de montanhas cobertas por nevoeiro, que a trilha sonora ajuda a construir, inicialmente, como lugar misterioso. Ao passo que a trilha ganha ritmo colombiano, descemos em *travelling* aéreo à cidade de Bogotá, espaço contíguo ao místico.

A expressão realismo mágico, na verdade, foi cunhada na Alemanha, em 1925, pelo historiador e crítico de arte Franz Roh, para designar um movimento de retorno, na pintura, ao realismo, após a guinada expressionista dos anos anteriores. Mesmo na literatura, como recupera Zamora e Faris (1995), o realismo mágico, antes de se tornar um rótulo relacionado à ficção latino-americana de língua espanhola, pode ser encontrado em obras precursoras da ficção moderna, como *Decameron* e *As mil e uma noites*. Segundo as autoras, a expressão passou a designar um conjunto de narrativas em que “o sobrenatural não é um aspecto simples ou óbvio, mas um aspecto ordinário, uma ocorrência cotidiana – admitida, aceita e integrada à racionalidade e materialidade do realismo literário” (ZAMORA; FARIS, 1995, p. 3, tradução nossa).

No entanto, apesar, de não ser característico de nosso tempo ou exclusivo da literatura colombiana, o argumento retorna, em *Narcos*, no episódio final, “Al fin cayó”, agora na voz do sujeito narrador, Murphy:

Se você procurar “realismo mágico” no dicionário, encontrará um estilo literário que insere elementos fantásticos e míticos em uma obra de ficção realista. Foi na Colômbia que isso começou. E quem passou algum tempo por aqui sabe por quê. É um lugar onde, cotidianamente, o bizarro dá as mãos ao inexplicável. Mas, como nos romances de Gabriel Garcia Marquez, a merda estranha geralmente surge em momentos críticos. Quando todo mundo está tenso, quando tudo está prestes a mudar.

Enquanto Murphy dialoga com o espectador, a montagem articula várias imagens como a de uma defesa bizarra do goleiro colombiano Rene Higuita, de festas folclóricas e a de um índio curandeiro. As cenas de abertura do episódio são, também, a de uma fantasia de Pablo Escobar: ser presidente da Colômbia. O espectador da série sabe, por meio dos eventos narrados na primeira temporada, que o narcotraficante teve, de fato, projeto político. Por meio do sonho ou devaneio da personagem, a narrativa concretiza esse projeto. Na posse imaginária, Escobar acende um cigarro de maconha e o passa ao agora ex-presidente Cesar Gaviria (Raúl Méndez). Nesse episódio há também elementos místicos, como o colar protetor que Escobar ganha de um sicário, com a espada do arcanjo Miguel, a virgem e o menino Jesus de Atocha, em clara referência aos aspectos religiosos da narcocultura. Ou, ainda, no detalhe da xícara de chá que, derramada pela mulher de Pablo Escobar, empapa o guardanapo e antecipa, imagetivamente, a morte do traficante.

A própria narrativa produz uma sequência que poderia ser, em determinados aspectos, de realismo mágico. Escobar, cansado de viver escondido, decide se arriscar e sair sozinho por Medellín para tomar um sorvete. Na lanchonete, ninguém o reconhece, nem mesmo um militar, o que, na série, pode se dever ao modo como o traficante envelheceu, engordou e deixou a barba crescer. Mas quando se senta na praça para tomar o sorvete, Escobar recebe a visita do primo morto, Gustavo Gaviria (Juan Pablo Raba), que naturalmente se senta ao seu lado para uma conversa afetiva.

O realismo mágico, como Zamora e Faris propõem, é um movimento complexo, que envolve aspectos ideológicos contra-hegemônicos, questionadores das convenções realistas, e coletivistas, uma vez que as narrativas evocam, por meio de mitos e lendas, práticas comunitárias, assentadas, muitas vezes, nas histórias orais e no ritualístico. “Em casos assim, as obras de realismo mágico nos lembram de que o romance iniciou-se como uma forma popular, com imperativos comunitários que continuam a operar em muitas partes do mundo” (ZAMORA; FARIS, 1995, p. 4, tradução nossa). Mas, em *Narcos*, a identificação visceral

da Colômbia com o realismo mágico serve como, além de uma forma intertextual na própria narrativa, à projeção de um ambiente bizarro, como se uma estética no campo da arte fosse reflexo direto de aspectos socioculturais. Nessa lógica, o excêntrico, diferentemente do que sugere Zamora e Faris, não é um espaço de emergência da diferença e de outras lógicas possíveis ao hegemônico, mas o signo de um estágio pré-civilizatório que, ainda uma vez, quer demonstrar o atraso latino-americano.

Considerações finais

Narcos, em suas duas primeiras temporadas, constituiu-se como ficção que, deliberadamente, aciona uma leitura “documentarizante” (ODIN, 2012). Isso se deve a diversos aspectos, a saber: a aderência da narrativa a eventos e personagens históricos, no que a série se inscreve, oportunamente, na voga midiática da narcocultura (RINCÓN, 2013), celebrada em muitos outros produtos audiovisuais, mas também em reportagem, literatura e música (os narcocorridos, por exemplo); pelo seu didatismo, que pretende, principalmente por meio da voz do narrador estadunidense, explicar ao espectador como se deu a emergência do tráfico de cocaína na Colômbia, a disseminação da droga nos Estados Unidos e a trajetória de Pablo Escobar; a montagem que articula dramaturgia e imagens de arquivo, na condição de documento. Ao mesmo tempo, a série possui uma *mimesis* fortemente genérica, estruturada a partir do formato industrial de narrativas policiais do cinema e da televisão (as cenas de perseguição, a dupla de tiras, a voz em *off* do policial, as cenas de sexo, a formação de um tipo social cuja violência é apresentada como necessária), direcionado ao mercado global.

Na articulação entre os elementos ficcionais e factuais, forma-se o culturalismo conservador (SOUZA, 2015) da série, com ênfase na representação de um ambiente latino-americano sensualista, personalista e naturalmente corrompido, que é regido por uma lógica que escapa à racionalidade e aponta para nossa insuficiência ocidental. Os Estados Unidos aparecem, não sem autocríticas, como contraponto, por meio da eficiência e da inteligência dos agentes federais. Murphy e sua

esposa são cidadãos altruístas, que, para ajudar aos jovens vítimas do tráfico e da droga, vão “combater” na Colômbia. Neste artigo, analisei, principalmente, dois elementos narrativos: o ponto de vista fílmico e a intertextualidade com o realismo mágico. O ponto de vista conduz narrativa e didaticamente o espectador, afirma a perspectiva estadunidense da série e elabora um discurso de justificativa para a transformação do herói em um tipo mais ambivalente, corrompido pelo ambiente latino-americano. O realismo mágico, por sua vez, é descrito como estética autóctone, nascida na Colômbia e que realizou, na literatura, a excentricidade daquela cultura.

As séries audiovisuais contemporâneas são conhecidas pelo modo como têm trabalhado de forma menos dualistas tanto seus contextos narrativos como seus personagens, considerados mais espessos se comparados àqueles dos produtos televisivos estadunidenses, que dominaram nossa televisão nas décadas de 1980 e 1990⁷. *Narcos*, como disse, não deixa de fazer críticas aos Estados Unidos, como, por exemplo, à decisão daquele país de intervir na Colômbia somente quando a cocaína tornou-se problema de divisas financeiras. Ou, ainda, aos métodos e alianças feitas pela CIA na América Latina. Evidentemente, a série pode suscitar leituras conflituosas acerca de seu discurso. No lançamento da segunda temporada, por exemplo, Wagner Moura, após as críticas à primeira temporada, principalmente na Colômbia, declarou em entrevistas que “*Narcos* não é sobre tiras americanos do bem que vão para a América do Sul salvar os pobres de um bandido. [...] Os heróis são o povo colombiano que decidiram lutar contra o terrível narcoterrorismo que se instalou em seu país nos anos 1980.”⁸

No entanto, a entrevista, como paratexto, circulante no mesmo meio do texto midiático a que se refere, pode possuir, entre outras, a função de estabelecer e orientar um tipo de leitura, às vezes contrária a alguma

7 Ver sobre isso a discussão de François Jost (2012), que a partir da tipologia do crítico Northrop Frye, descreve os heróis das séries audiovisuais estadunidenses contemporâneas.

8 Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,e-hora-de-deixar-pablo-escobar-partir-diz-wagner-moura-sobre-protagonista-de-narcos,10000073573>. Acessado em 08 de agosto de 2017.

já firmada. Na análise da série, a crítica que *Narcos* engendra, quando colocada em face de aspectos discursivos mais predominantes, pode ser pertinentemente interpretada como cínica, uma vez que se tem, no geral, a afirmação de uma visada culturalista conservadora.

Por fim, a questão central deste artigo pode ser também investigada em estudos de análise comparada entre a série e outras narrativas audiovisuais da narcocultura, como a produção colombiana *El patrón del mal*, de diferente matriz cultural. Tal cotejo pode contribuir para a identificação e análise de aspectos e nuances do culturalismo conservador. *Narcos* é, também, uma série em aberto. A cena final da segunda temporada é a de uma sala em que superiores designam o agente Javier Peña (Pedro Pascal) para uma próxima missão, um *topos* das narrativas seriadas de investigação (pensem em *Missão impossível* e nos filmes da personagem James Bond). Novamente, aqui, observa-se como aspectos do formato industrial e do gênero conformam a narrativa. Na terceira temporada, o agente Peña investiga o cartel de Cali, também na Colômbia, apontando para mais um importante fundo histórico. Tudo isso demanda o estudo desses formatos industriais e da relação que eles estabelecem com a história recente de nosso continente, colocando em circulação, entre o entretenimento e o documento, representações mais ou menos esquemáticas da América Latina.

Referências

- BRAGANÇA, M. A narcocultura na mídia: notas sobre um narcoimaginário latino-americano. *Significação*, ano 39, n. 37, p. 93-109, 2012.
- DYER, R. *Stars*. London: British Film Institute, 1998.
- DYER, R. *Only entertainment*. London: Routledge, 2002.
- HALL, S. (Org.) *Representation*. Cultural representation and cultural signifying practices. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997.

- ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no ficcional. In: LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*: vol. II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-987.
- JOST, F. *De que as séries americanas são sintoma?* Porto Alegre: Sulina, 2012.
- ODIN, R. Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação*, n. 37, p. 10-30, 2012.
- RINCÓN, O. *Narcos da risa/ el otro lado*. Disponível em: <www.eltiempo.com/archive/document/CMS-16346263>. Acesso em: jun. 2017.
- RINCÓN, O. Todos temos um pouco de tráfico dentro de nós. *Matrizes*, ano 7, n. 2, p. 193-210, jul./dez. 2013.
- SAFATLE, V. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- SARLO, B. *Modernidade periférica*. Buenos Aires: 1920 e 1930. São Paulo: Cosac Naif, 2010.
- SILVERSTONE, R. Complicity and collusion in the mediation of everyday life. *New Literary History*, n. 33, p. 761-780, 2002.
- SOUZA, J. *A tolice da inteligência brasileira – ou como o país se deixa manipular pela elite*. São Paulo: Leya, 2015.
- ZAMORA, L. P.; FARIS, W. B. (Orgs.). *Magical realism*. London: Duke University Press, 1995.

Sobre o autor

Professor doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, com estágio pós-doutoral na Universidade de Queensland, Austrália.

Data de submissão: 21/08/2017

Data de aceite: 30/11/2017