UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO COMUNICAÇÃO SOCIAL – JORNALISMO

MARTINA NICHEL VIEIRA

AS AMÉRICAS DE NARCOS:

Representações identitárias em uma série transnacional

MARTINA NICHEL VIEIRA

AS AMÉRICAS DE NARCOS:

Representações identitárias em uma série transnacional

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social — Habilitação Jornalismo.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Miriam de Souza Rossini **Coorientador:** Ms. Juliano Rodrigues Pimentel

MARTINA NICHEL VIEIRA

AS AMÉRICAS DE NARCOS:

Representações identitárias em uma série transnacional

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social — Habilitação Jornalismo.

Aprovado em 28 de julho de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Miriam de Souza Rossini Orientadora

Ms. Juliano Rodrigues Pimentel

vis. Junano Rodrigues Piniente Coorientador

Ms. Adriana Pierre Coca – UFRGS/PPGCOM

Examinadora

Dra. Fatimarlei Lunardelli – UFRGS/FABICO

Examinadora

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Dialva Nichel, principal incentivadora do meu desenvolvimento intelectual, pelo suporte e paciência de sempre.

Agradeço às amigas e aos amigos que a Fabico me proporcionou, em especial, à Gabriela Thomas, à Gabriella Bianchini e à Luana Casagranda, pelo apoio nos momentos de ansiedade e desânimo. Aos meus amigos de tantos anos, Fabiúla Silveira, Juliana Telles, Priscila Kipper e Rafael Bonasci, pela cumplicidade e pelas conversas profundas que sempre me fazem refletir. Às pessoas incríveis que conheci em Córdoba, em 2015, que tanto me instigaram a repensar meus pré-conceitos sobre o mundo.

Agradeço, imensamente, ao meu coorientador, Juliano Rodrigues Pimentel, pela disponibilidade, tranquilidade e incentivo durante todo o processo. À minha orientadora, Miriam de Souza Rossini, pela confiança e liberdade na construção de um trabalho que refletisse minhas próprias inquietações.

"É compreensível que insistam em nos medir com a mesma vara com que se medem, sem recordar que os estragos da vida não são iguais para todos, e que a busca da identidade própria é tão árdua e sangrenta para nós como foi para eles. A interpretação da nossa realidade a partir de esquemas alheios só contribui para tornar-nos cada vez mais desconhecidos, cada vez menos livres, cada vez mais solitários."

(Gabriel García Márquez)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar as representações identitárias da Colômbia e dos Estados Unidos na primeira temporada da série Narcos (2015), produção original da Netflix. A discussão sobre identidade parte dos Estudos Culturais britânicos, através de conceitos de Stuart Hall (2013), e latinoamericanos, com Néstor García Canclini (2003). Os autores Tomaz Tadeu da Silva (2013), Kathryn Woodward (2013) e Renato Ortiz (1994) também contribuem para compreender o descentramento do sujeito pós-moderno, os modos como as nações são imaginadas e a relação entre identidade e diferença. Essas questões são pertinentes para o tencionamento de projetos transnacionais de produção audiovisual, pois influenciam seus modos de produção e de distribuição. Valdellós e Muñoz (2011) e Bordwell (2008) nos ajudam a entender como a série Narcos se insere nesse contexto, já que é uma produção estadunidense, com diretores e atores latino-americanos e norte-americanos, ambientada na Colômbia. A narrativa é construída a partir da narração de um policial estadunidense, que descreve as relações entre Estados Unidos e Colômbia, qualificando os dois países. Através da análise fílmica, compara-se a voz do narrador e a apresentação em linguagem audiovisual das representações dos territórios colombiano e estadunidense, dos agentes políticos e dos policiais dos dois países. Com base na análise dessas três categorias, é possível identificar diferentes representações identitárias dos dois países e relacioná-las com as características transnacionais de produção e distribuição da série Narcos.

Palavras-chave: Audiovisual; Identidade; Narcos; Netflix; Cinema transnacional.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo analizar las representaciones de las identidades de Colombia y de los Estados Unidos en la primera temporada de la serie Narcos (2015), producción original de Netflix. La discusión acerca de la identidad parte de los Estudios Culturales británicos a través de conceptos de Stuart Hall (2013), y latinoamericanos, con Néstor García Canclini (2003). Los autores Tomaz Tadeu da Silva (2013), Kathryn Woodward (2013) y Renato Ortiz (1994) también contribuyen a la comprensión del descentramiento del sujeto posmoderno, las formas en que son imaginadas las naciones y la relación entre identidad y diferencia. Estas cuestiones son relevantes para el tensionamiento de proyectos transnacionales de producción audiovisual, ya que influyen en sus modos de producción y distribución. Valdellós y Muñoz (2011) y Bordwell (2008) nos ayudan a entender como la serie Narcos se introduce en este contexto, ya que es una producción estadounidense con directores y actores latino-americanos y norteamericanos, ambientada en Colombia. La narrativa se construye a partir de la narración de un policía estadounidense, que describe la relación entre Estados Unidos y Colombia, calificando los dos países. A través del análisis fílmico, comparanse la voz del narrador y la presentación em linguaje visual de las representaciones de los territorios de Colombia y Estados Unidos, de los agentes políticos y policías de los dos países. Con base en el análisis de estas tres categorías, es posible identificar las diferentes representaciones de las identidades de ambos países y relacionarlas con las características transnacionales de producción y distribución de la serie Narcos.

Palabras clave: Audiovisual; Identidad; Narcos; Netflix; Cinema transnacional.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Steve e Connie Murphy observam a Colômbia pela janela do avião	48
Figura 2 - Praia e porto de Miami	49
Figura 3 - Contrastes entre cidades estadunidenses	50
Figura 4 - Presídios colombianos	51
Figura 5 - Presídios estadunidenses	52
Figura 6 - Interesses comerciais do governo estadunidense	54
Figura 7 - Pronunciamento de Reagan e Nancy	55
Figura 8 - Espectadores do pronunciamento de Gaviria	57
Figura 9 - Enquadramentos de Gaviria durante o pronunciamento	58
Figura 10 - Transformações dos policiais colombianos	60
Figura 11 - Negociação entre Escobar e policiais colombianos	61
Figura 12 - Coronel Carrillo	62
Figura 13 - Emboscada dos policiais colombianos para Gustavo	64
Figura 14 - Steve e Connie Murphy viajando para a Colômbia	65
Figura 15 - Javier Peña	66
Figura 16 - Murphy oferecendo ajuda ao governo colombiano	66
Figura 17 - Murphy em relação a suas vítimas	68
Figura 18 - Murphy exaltado em briga no trânsito	69

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 IDENTIDADES E SUAS REPRESENTAÇÕES	14
2.1 O descentramento das identidades	14
2.2 As identidades nacionais imaginadas	16
2.3 Identidade e diferença	20
2.4 A representação da Colômbia e a americanização do mundo	22
3 NARCOS E O AUDIOVISUAL TRANSNACIONAL	29
3.1 A transnacionalização dos processos cinematográficos	29
3.2 Netflix e o descentramento do audiovisual online	32
3.3 A produção transnacional de Narcos	36
4 ANÁLISE	42
4.1 Procedimento metodológico	42
4.1.1 A narrativa e a narração da série Narcos	44
4.2 Movimento de análise	47
4.2.1 Representações territoriais	47
4.2.2 Altos agentes políticos	53
4.3.3 Personagens policiais	59
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
REFERÊNCIAS	73
APÊNDICE	75
ANEYOS	77

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho surge de inquietações sobre as quais venho lendo e refletindo há pouco mais de um ano. Emerge de uma ânsia pessoal, mas se desenvolve com o rigor e com o auxílio de ferramentas da pesquisa acadêmica. A primeira inquietação consiste na solidão da América Latina na mídia. Chama atenção o modo como os países da região raramente aparecem em matérias jornalísticas ou produtos de ficção, ou, mesmo quando aparecem, são representados de maneira negativa ou exótica. A segunda reside na Netflix¹ enquanto plataforma de distribuição e, mais recentemente, de produção audiovisual. O fenômeno é tão novo que ainda carece de análises sobre seus efeitos ao alcançar um público tão amplo e variado.

Da minha paixão pessoal pelo cinema, surge a vontade de analisar as representações identitárias em produto audiovisual. A série Narcos não foi escolhida apenas por gosto pessoal, mas pela temática, produção e distribuição que dialogam com as questões que me instigam. O objeto foi adotado também pela importância e relevância enquanto produto audiovisual. Afinal, se um grande público tem contato com ele, as representações têm consequências no modo como as identidades reais são imaginadas.

A série Narcos é resultado do envolvimento de pessoas de múltiplos territórios e conta a história do combate ao tráfico de cocaína por parte dos governos da Colômbia e dos Estados Unidos, principal mercado importador da droga. Apesar de Pablo Escobar (Wagner Moura), líder do Cartel Medellín e um dos maiores narcotraficantes de todos os tempos, ser o personagem central da série, a narração é feita pelo agente estadunidense Steve Murphy (Boyd Holbrookk), que interfere nas cenas de maneira crítica e pessoal. A produção contou com diretores e atores de diferentes nacionalidades do continente americano, e a distribuição foi realizada pela Netflix, que alcança, pelo menos, 81 milhões de pessoas em 190 países. Seguindo o modelo de lançamento da plataforma, os dez episódios da primeira temporada, que serão o foco desta análise, foram disponibilizados em 28 de agosto de 2015.

A atualidade da série e a novidade da análise se apresentam como principais pontos de relevância enquanto objeto empírico de comunicação. O pouco tempo transcorrido desde que Narcos estreou não permitiu que pesquisas tenham analisado as representações identitárias da narrativa. Por outro lado, essa proximidade temporal impõe o desafio de analisar um processo ainda em andamento. A segunda temporada da série já tem estreia prevista para setembro de 2016.

¹ A palavra será referida, ao longo do trabalho, como substantivo feminino, de acordo com o modo como a própria empresa se autodenomina. Entretanto, será respeitada a grafia original de contribuições teóricas que usam o artigo masculino para designá-la.

Apesar da vasta bibliografia existente sobre as questões de identidade, a Netflix apresenta uma nova possibilidade de interpretação das produções audiovisuais. O recorte deste trabalho, focado no contexto recente do audiovisual transnacional, abre novos campos para se explorar tais representações.

Partindo desses apontamentos, este trabalho propõe uma análise entre as representações identitárias da Colômbia e dos Estados Unidos na primeira temporada da série Narcos em relação às suas características de produção e distribuição. Podemos formular a questão de pesquisa da seguinte forma: como são representadas as identidades colombiana e estadunidense² pela série Narcos? Como o modelo de produção e de distribuição interferem nesses modelos representacionais?

Partindo dessas questões, o objetivo principal é entender como o modelo de produção e de distribuição da série influencia o sistema de representação identitária dos principais países abordados por ela, os Estados Unidos e a Colômbia. Os objetivos específicos são os seguintes:

- a) Investigar as representações identitárias do objeto em relação aos Estudos Culturais;
- b) Problematizar a emergência de produções audiovisuais transnacionais, entendendo a série Narcos e a plataforma Netflix nesse contexto;
- c) Analisar as representações dos territórios colombiano e estadunidense ao longo da narrativa;
- d) Entender as representações identitárias dos personagens políticos e policiais dos dois países.

Antes de mergulharmos no referencial teórico que será apresentado, consideramos fundamental problematizar duas questões. Primeiro, reconhecer o valor simbólico que a série Narcos tem para a população da Colômbia, familiarizada com os fatos narrados, ao contrário da população externa, que tem informações limitadas sobre essa temática. Em segundo lugar, considerar as relações históricas entre a Colômbia e os Estados Unidos em relação ao problema do narcotráfico.

A figura de Pablo Escobar é controversa na Colômbia. Apesar de ter sido protagonista de atos de terrorismo, como sequestros e assassinatos, ele também é conhecido por ter investido sua fortuna em obras públicas e em caridade. Muitas pessoas ainda admiram sua figura e o consideram um Robin Hood do país. Sua história é tema constante na ficção colombiana. Uma das obras mais recentes e comparadas com Narcos é a série *Escobar*, *el*

_

² Será usada a expressão *estadunidense* para referenciar a origem de algo ou de alguém dos Estados Unidos. Outros autores preferem usar *norte-americano* ou mesmo *americano* e terão a grafia original respeitada.

patrón del mal (Carlos Moreno e Laura Mora, 2012), que conta a vida do narcotraficante em 113 episódios na versão colombiana e 72 episódios na versão compactada, distribuída internacionalmente pela colombiana Caracol TV Internacional. De acordo com Omar Rincón (2015), as narconovelas emergiram como um fenômeno na produção audiovisual colombiana no século XXI. O autor aponta que, depois de quase meio século convivendo com o narcotráfico, o assunto se tornou o grande tema nacional da Colômbia. Por outro lado, produções estrangeiras costumam tratar Escobar e o narcotráfico no país como pano de fundo para ficções como *Clear and Present Danger* (Phillip Noyce, 1994), *Blow* (Ted Demme, 2001) e *Escobar – Paradise Lost* (Andrea Di Stefano, 2014).

Historicamente, o narcotráfico entrelaça as histórias da Colômbia e dos Estados Unidos. De acordo com Villa e Ostros (2005), a problemática da produção e tráfico de drogas na América Latina se encaixa na perspectiva de redefinição das ameaças à segurança nacional estadunidense em consequência do fim da Guerra Fria. Desde a administração Reagan (1981-1988), os Estados Unidos têm definido as drogas como um "problema de segurança nacional". Os autores apontam que o combate passou a ser feito pelo ataque à oferta, em países como Bolívia, Colômbia, Equador e Peru.

De acordo com Guzzi (2008), o governo Reagan promoveu duas medidas: a mobilização das Forças Armadas estadunidenses para atuar em território estrangeiro e a utilização da diplomacia retaliativa. Villa e Ostros (2005) apontam que desde a administração Bush pai (1989-1993), a expressão de efeito "guerra às drogas" passa a integrar o vocabulário diplomático. Simultaneamente, em 1989, o governo Bush lança a National Drug Control Strategy, com a qual explicitou-se a "luta através do uso da política externa". De acordo com Villa e Ostros (2005), os momentos de tensão foram acumulando-se a partir de fatos ocorridos durante o governo do presidente César Gaviria (1990-1994), como a fuga de Pablo Escobar.

A primeira temporada da série Narcos revive a história dessas relações entre os anos de 1983, quando a cocaína começa a ser produzida na América Latina, até 1992, quando Escobar foge da prisão. A narrativa traz, em todos os episódios, imagens de arquivo que dão verossimilhança à ficção e relembram o espectador, a todo o momento, de que muitos dos fatos realmente aconteceram. Partindo desse contexto histórico, este trabalho se baseia em concepções que encaram a identidade como uma construção social, em que ela é um posicionamento e não uma essência, e que pode ser revivida, reforçada ou questionada nos produtos culturais, aí incluídos os da indústria cultural.

Assim, no capítulo dois, serão expostas as perspectivas dos Estudos Culturais britânicos, centradas principalmente em conceitos desenvolvidos por Stuart Hall (2011), com

as contribuições de Kathryn Woodward e Tomaz Tadeu da Silva (2013). Dentre as inúmeras possibilidades nas quais a representação da identidade pode ser analisada, nossa proposta é compreendê-la a partir de três perspectivas teóricas: o processo de descentramento do sujeito no mundo pós-moderno; os modos como as identidades nacionais são imaginadas; e como elas podem ser construídas por meio da diferença. Além disso, Jesus Martín-Barbero e Néstor García Canclini auxiliam a entender a América Latina em suas particularidades, já que, comumente ela é representada pelos produtos audiovisuais como coletivo homogêneo, conforme apontam Chicangana-Bayona e Posada (2013). Renato Ortiz (1994) contribui problematizando a teoria da americanização do mundo.

No terceiro capítulo apresenta-se o processo de produção e de distribuição da série, e suas influências nos modelos de representação de identidade. Para isso, serão apresentadas as particularidades do cinema transnacional e o modo como a Netflix e a produção da série Narcos dialogam com esse contexto.

No quarto capítulo, apresentam-se o procedimento de análise e a análise. A metodologia, além da pesquisa bibliográfica referida, consistirá na análise fílmica do objeto, dividida em duas etapas: a desconstrução, momento em que a série é decupada, e a reconstrução, que diz respeito à interpretação do que foi selecionado na etapa anterior, tanto de cenas em si quanto da relação entre os planos e as cenas (VANOYE e GOLIOT-LETÉ, 1994). Na desconstrução, observou-se a importância do discurso do narrador principal da temporada, o agente da polícia estadunidense Steve Murphy que explica o contexto histórico em que se passa a história, ao mesmo tempo em que qualifica os dois países representados, Estados Unidos e Colômbia. A partir dessa voz narradora e do processo de desconstrução da narrativa, três categorias emergiram. Elas foram escolhidas tendo como critério a possibilidade de traçar paralelos entre a representação dos dois países. São elas: as representações territoriais, os representantes políticos máximos das duas nações (seus presidentes) e os personagens policiais. A primeira categoria permite o entendimento de como as duas identidades se constroem pela diferença dos dois lugares. A segunda, como tais agentes políticos contribuem na construção de nações imaginadas. A terceira problematiza o processo de descentramento identitário que ocorre com policiais colombianos e estadunidenses durante esta temporada da série.

Por último, serão feitas as considerações finais e apresentadas as referências bibliográficas. Os anexos completam a estrutura do trabalho, trazendo cartazes de divulgação da primeira temporada e um exemplo das tabelas utilizadas na metodologia da análise.

2 IDENTIDADES E SUAS REPRESENTAÇÕES

Este capítulo apresenta o conceito de identidade a partir dos Estudos Culturais. Na primeira seção, pretendemos contextualizar o processo de descentramento do sujeito contemporâneo. Considerando que as identidades estão em transformação e são sempre construídas através das representações, duas perspectivas serão introduzidas nas seções seguintes: a identidade enquanto nação imaginada e enquanto diferença. A discussão do capítulo se encerra com uma reflexão sobre como as identidades colombiana e estadunidense são representadas e imaginadas.

2.1 O descentramento das identidades

O debate sobre as identidades culturais se torna um problema teórico a partir da modernidade, quando elas passam a ser encaradas como sujeitas a mudanças e inovações. De acordo com Ana Carolina D. Escosteguy (2001), a temática é central dentro dos Estudos Culturais e se relaciona com a discussão sobre o sujeito e sua inserção no mundo, sobre como ele se constrói, se percebe e se apresenta a si mesmo e aos outros. Por isso, a autora explica que "esses movimentos e questionamentos acabam gerando tensões, instabilidade e ameaça aos modos de vida estabelecidos, consequentemente, a identidade cultural torna-se foco de questionamento" (ESCOSTEGUY, 2001, p. 139).

A questão vem sendo intensamente discutida na teoria social sob o argumento de que as velhas identidades estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno. É a chamada "crise de identidade" que, segundo Hall (2011, p. 9):

Para aqueles/as teóricos/as que acreditam que as identidades modernas estão entrando em colapso, o argumento se desenvolve da seguinte forma. Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentramento do sujeito.

Stuart Hall foi um dos principais autores a discutir o conceito de identidade dentro dos Estudos Culturais. A partir do reflexo de sua própria experiência como jamaicano radicado na

Inglaterra, o autor desdobra o tema, em um primeiro momento, na questão da raça³. A partir da segunda metade dos anos 1980, Hall passa a teorizar, de forma mais frequente, sobre identidades, juntamente, com o conceito de etnia. Durante a década de 1990, produz textos sobre a experiência da deslocalização, do hibridismo, da migração e da diáspora, características tidas como centrais da condição pós-moderna. Ana Carolina D. Escosteguy (2003, p. 67) explica que:

Para Hall, o debate das identidades está vinculado, sobretudo, ao processo de globalização, ao questionamento das estruturas nacionais, aos processos de migração que estão ocorrendo com grande intensidade, à homogeneidade cultural, que pode ser propiciada pelo mercado global, mas que tanto pode distanciar a comunidade do espaço local como, também, fortalecer as identidades nacionais, regionais e locais.

Hall (2011, p. 10-13) parte do princípio de que as identidades modernas são "descentradas", isto é, deslocadas ou fragmentadas, e apresenta três conceitos de identidade que alternaram seu significado na sociedade através do tempo e do espaço:

O *sujeito do Iluminismo* baseava-se na concepção do indivíduo totalmente centrado, unificado e dotado das capacidades da razão, de consciência e de ação. Seu centro era formado de um núcleo interior, emergindo pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, permanecendo linear ao longo da sua existência.

O sujeito sociológico era concebido pela crescente complexidade do mundo moderno, sendo construído na sua consciência interior. A identidade, nessa concepção, costura e entrelaça o indivíduo à estrutura, estabilizando os sujeitos e os mundos culturais em que habitam, de forma recíproca e unificada. A identidade, aqui, refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que o núcleo interior não era autônomo ou autossuficiente. O sujeito seria formado na relação com "outras pessoas importantes para ele", responsáveis por mediar os valores, sentidos e símbolos - a cultura - dos mundos que ele/ela habitava. De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, "o sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o 'eu real', mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais 'exteriores' e as identidades que esses mundos oferecem" (HALL, 2011, p.12).

Já o *sujeito pós-moderno* está se tornando fragmentado, formado não mais de uma única identidade mas de várias, podendo ser contraditórias ou não-resolvidas. A identidade não é mais fixa, unificada, essencial, mas variável, provisória e problemática. Ela é constituída,

_

³ In Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order (1978)

continuamente, em relação às formas como o indivíduo é representado ou se depara com os sistemas culturais múltiplos que o rodeia. Para Hall (2011, p. 13), as identidades estão em constante transformação:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente.

Uma das questões que emerge através dessas mudanças apresentadas é como este "sujeito fragmentado" é colocado em termos de sua identidade cultural e nacional. Essa é uma das questões levantadas por Hall (2011) e é central para a análise que será realizada neste trabalho.

2.2 As identidades nacionais imaginadas

De acordo Woodward (2013), as mudanças e transformações globais nas estruturas políticas e econômicas do mundo contemporâneo colocam em relevo as questões de identidade e as lutas pela afirmação e a manutenção das identidades nacionais e étnicas. Escosteguy (2001) avalia que embora os estados nacionais sejam possivelmente menos importantes hoje do que em épocas anteriores, vínculos com a nação, assim como com a região, estão renascendo.

Desse modo, uma vez que a pós-modernidade torna as identidades fragmentadas, a busca por uma identidade acaba ganhando maior importância. Assim também se dá a ênfase no local quando o indivíduo sente a ameaça da fragmentação da cultura causada pela globalização. A concepção de representação nacional é, portanto, um dos sistemas de representação cultural destinado a unificar as identidades, "[...] não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça [...]", diz Hall (2006, p. 59).

As identidades nacionais não estão literalmente impressas nos genes, mas são, muitas vezes, encaradas como se fossem parte de natureza essencial. O filósofo Roger Scruton argumenta que:

A condição de homem (sic) exige que o indivíduo, embora exista e aja como um ser autônomo, faça isso somente porque ele poderia primeiramente identificar a si mesmo como algo mais amplo - como um membro de uma sociedade, grupo, classe, estado ou nação, de algum arranjo, ao qual ele pode

até não dar um nome, mas que ele reconhece instintivamente como seu lar. (SCRUTON, 1986, p. 156 *apud* HALL, 2011, p. 48)

Hall (2011) considera o ponto de vista de Scruton conservador e argumenta que, na verdade, as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos. Elas seriam formadas e transformadas no interior da *representação*: "Nós só sabemos o que significa ser "inglês" devido ao modo como a "inglesidade" (Englishness) veio a ser representada – como um conjunto de significados⁴ — pela cultura nacional inglesa" (HALL, 2011, p. 49). A nação seria, nessa perspectiva, não apenas uma entidade política, mas também algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* - um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (veja *Penguin Dictionary of Sociology*: verbete "discourse"). As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre "a narração", sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (HALL, 2011, p. 51)

A diferença entre as diversas identidades nacionais reside, portanto, nas formas pelas quais elas são imaginadas. A concepção de nações como comunidades imaginadas foi desenvolvida por Benedict Anderson em *Imaginated Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983). Segundo o autor, a nação é uma comunidade imaginada, porque "mesmo os membros da menor nação nunca conhecerão a maioria dos demais membros, encontrá-los-ão, ou ao menos ouvirão falar deles, mas ainda assim persiste a ideia de comunhão na mente de cada um." (ANDERSON, 2006, p. 6, apud CORNETET, 2001, p. 41).

Woodward (2013) afirma que no mundo contemporâneo, essas "comunidades imaginadas" estão sendo constantemente contestadas e reconstituídas. As práticas discursivas têm papel fundamental nas construções identitárias, à medida que criam e enfatizam representações. De acordo com a autora, a representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. Segundo ela:

-

⁴ Entende-se, a partir da teoria de Hall, que esse conjunto de significados se caracteriza por práticas sócioculturais com atribuições de sentido partilhadas em níveis diferentes, por grupos diferentes.

É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem sou eu? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. (WOODWARD, 2013, p. 18)

Hall (2011, p. 66) aponta movimentos de ação e reação contínuos: "Assim, quando vamos discutir se as identidades nacionais estão sendo deslocadas, devemos ter em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para 'costurar' as diferenças numa única identidade". Ele apresenta (p. 52-56) cinco elementos que caracterizam o modo como são narradas as culturas nacionais:

Em primeiro lugar, há a *narrativa da nação*, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Ela fornece uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. Como membros de tal comunidade imaginada, as pessoas se enxergam como parte dessa narrativa. Ela dá significado e importância à existência, conectando as vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a seus membros e continua existindo após a morte deles.

Em segundo lugar, há a ênfase nas origens, na *continuidade*, na *tradição* e na *intemporalidade*. A identidade nacional é representada como primordial - "está lá, na verdadeira natureza das coisas", algumas vezes adormecida, mas sempre pronta para ser "acordada" de sua "longa, persistente e misteriosa sonolência", para reassumir sua inquebrável existência (GELLNER, 1983, p. 48 apud HALL 2011, p. 53-54). Os elementos essenciais do caráter nacional permanecem imutáveis, apesar de todas as variações da história. Está lá desde o nascimento, unificado e contínuo, "imutável" ao longo de todas as mudanças, eterno.

Uma terceira estratégia discursiva é constituída por aquilo que Hobsbawn e Ranger (1983) chamam de *invenção da tradição*. Por "tradição inventada", os autores consideram um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas. "Tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado" (HOBSBAWM e RANGER, 1983, p. 9). Desse modo, sempre que

possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado, estruturando aspectos da vida social de maneira imutável e invariável.

Um quarto exemplo de narrativa da cultura nacional é a do *mito fundacional*: uma história que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem no tempo, não do tempo "real", mas de um tempo "mítico". Tradições inventadas tornam as confusões e os desastres da história inteligíveis, transformando a desordem em "comunidade" (...) Mitos de origem também ajudam povos privilegiados a "conceberem e expressarem seu ressentimento e sua satisfação em termos inteligíveis" (HOBSBAWM e RANGER, 1983, p. 1). Eles fornecem uma narrativa pode ser construída através da qual uma história alternativa ou uma contranarrativa, que precede às rupturas da colonização.

Por último, a identidade nacional pode ser, também, simbolicamente baseada na ideia de um *povo ou folk puro*, *original*. Mas, nas realidades do desenvolvimento nacional, é raramente esse povo primordial que persiste ou que exercita o poder.

Apresentadas tais características dos modos como são narradas as identidades nacionais, Hall (2011) conclui que o discurso da cultura não é tão moderno como aparenta ser. Esse discurso constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Segundo Hall (2011, p. 56-57), tal discurso se equilibra entre a tentação por retornar as glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade:

As culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele "tempo perdido", quando a nação era "grande"; são tentadas a restaurar as identidades passadas. Este constitui o elemento regressivo, anacrônico, da história da cultura nacional. Mais frequentemente esse mesmo retorno ao passado oculta uma luta para mobilizar as "pessoas" para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os "outros" que ameaçam sua identidade e para que se preparem para uma nova marcha para a frente.

Uma cultura nacional busca unificar os sujeitos em uma identidade cultural, para representá-los desconsiderando quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça. Essa ideia está sujeita à dúvida, por várias razões. Para Hall (2011, p. 60): "Uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural".

Nesse sentido, os seguintes pontos são considerados por Hall (2011): a maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta, isto é, pela supressão forçada da diferença cultural; em segundo lugar, as

nações são sempre compostas de diferentes classes sociais e diferentes grupos étnicos e de gênero; em terceiro, as nações ocidentais modernas foram também os centros de impérios ou de esferas neoimperiais de influência, exercendo uma hegemonia cultural sobre as culturas dos colonizados. Portanto, as culturas nacionais são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo "unificadas" apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural. Em vez de encará-las como unificadas, Hall (2011) acredita que elas deveriam ser pensadas como constituintes de um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade.

Além dessas diferenças internas, as culturas nacionais são imaginadas pelas diferenças em relação a outras culturas. Como um processo, narrativa ou discurso, "a identidade é sempre vista da perspectiva do outro" (HALL, 1993, p. 45). Esta formulação é fundamental dentro da perspectiva adotada por este trabalho, em que nosso objetivo é entender não só uma, mas duas nações imaginadas por um produto cultural. Por isso, seguimos com a discussão em torno da identidade e da diferença.

2.3 Identidade e diferença

De acordo com Hall (2013), as identidades não são entidades preexistentes ou que passaram a existir a partir de algum momento fundador, elas não são elementos passivos da cultura:

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma "identidade" em seu significado tradicional - isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna. (HALL, 2013, p. 109-110)

Kathryn Woodward e Tomaz Tadeu da Silva, em seus distintos textos em "Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais" (2013), fundamentam a ideia de que a delimitação de uma identidade é feita sempre em relação à outra.

De acordo com Silva (2013), a afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e de excluir. Por isso, dizer "o que somos" significa também dizer "o que não somos". A identidade e a diferença se traduzem, assim, em

declarações sobre quem pertence e quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído. A afirmação da identidade estaria sempre ligada a uma separação entre "nós" e "eles".

Para Woodward (2013), a marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social: "A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença. Nas relações sociais, essas formas de diferença - a simbólica e a social - são estabelecidas, ao menos em parte, por meio de sistemas classificatórios" (WOODWARD, 2013, p. 40). Para a autora, um sistema classificatório aplica um princípio de diferença a uma população de modo que seja capaz de dividi-la, junto a todas as suas características, em grupos opostos, como nós/eles ou eu/outro.

Ela comenta, ainda, que cada cultura tem suas próprias e distintivas formas de classificar o mundo. "É pela construção de sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados" (WOODWARD, 2013, p. 42). Haveria, segundo a autora, um certo grau de consenso entre os membros de uma sociedade sobre como classificar as coisas, a fim de manter alguma ordem social.

De acordo Woodward (2013), a diferença também é demarcada por meio de dualismos expressos em termos de oposições cristalinas - natureza/cultura, corpo/mente, paixão/razão: "As autoras e os autores que criticam a oposição binária argumentam, entretanto, que os termos em oposição recebem uma importância diferencial, de forma que um dos elementos da dicotomia é sempre mais valorizado ou mais forte que o outro" (p. 51). Assim, um deles é considerado a norma e o outro é visto como "desviante ou de fora".

Para Silva (2011, p. 83), fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças: "Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas". Desse modo, normalizar significaria atribuir a essa identidade somente características positivas, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. Essa perspectiva demonstra que a existência de uma identidade hegemônica não faria sentido sem a relação de alteridade.

Silva (2013, p. 84) afirma que a demarcação de identidades resulta de atos de criação linguística: "Tal como a linguagem, a tendência da identidade é para a fixação. Entretanto, tal como ocorre com a linguagem, a identidade está sempre escapando. A fixação é uma tendência e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade". Para o autor, tanto os processos que tentam fixá-las quanto aqueles que impedem sua fixação obedecem a dinâmicas diferentes de acordo com o

foco da análise. Enquanto argumentos biológicos são evidentes na tentativa de fixação na identidade de gênero, no caso das identidades nacionais, é comum o apelo a mitos fundadores.

Além disso, o autor aponta que as identidades estão sujeitas a vetores de força e relações de poder. Elas não são simplesmente definidas, mas, constantemente, são impostas. Elas não convivem harmoniosamente em um campo sem hierarquias, elas são disputadas, conforme expõe Silva (2013, p. 81):

A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes.

Hall (2003) sugere que, embora seja construído por meio da diferença, o significado não é fixo, e utiliza, para explicar isso, o conceito de *différance* de Jacques Derrida. Segundo esse autor, o significado é sempre diferido ou adiado, ele não é completamente fixo ou completo, de forma que sempre existe algum deslizamento. A posição de Hall enfatiza a fluidez da identidade, como algo em constante mutação, pois, como ele explica, conforme as necessidades internas do grupo se transformam (e, poderíamos acrescentar, se enfrentam), o discurso em torno da identidade também sofre alterações, atualizações, transformações.

As perspectivas complementares dos três autores apresentados nesta sessão, Hall, Silva e Woodward, permitem analisar como diferentes identidades são construídas em relação umas às outras. Essa perspectiva, que dialoga com os objetivos da análise que será realizada neste trabalho, reforça a posição de que a identidade é uma construção social e não uma essência.

2.4 A representação da Colômbia e a americanização do mundo

Neste trabalho, o produto audiovisual que será analisado foi filmado na Colômbia⁵ e trata de fatos da história desse país. Considerando os Estados Unidos como principal produtor e receptor da série, pretendemos trazer algumas contribuições teóricas sobre como a identidade colombiana é representada – dentro de um contexto latinoamericano – a partir do ponto de vista estadunidense.

-

⁵ De acordo com o diretor executivo da produtora Dynamo, Andrés Calderón, apenas duas cenas foram gravadas fora da Colômbia. Disponível em: http://tiempo.hn/narcos-la-serie-de-netflix-que-globaliza-la-historia-del-narco-colombiano-pablo-escobar/. Acesso em 30 de maio de 2016.

Miriam Rossini (2001) aponta que atualmente torna-se impossível negar a participação da imagem cinematográfica no processo de construção identitária de um povo. Segundo ela, "é inegável a função social do cinema como difusor de ideias, sonhos, desejos, modismos, comportamentos, padrões de identidade" (ROSSINI, 2001, p. 17). A autora aponta que a criação cinematográfica envolve processos puramente racionais, como a confecção do roteiro, o gerenciamento da produção, mas o resultado destas ações é um produto que não se reduz a eles: "O filme, por ser produto de uma equipe, traz impresso as marcas de cada uma dessas individualidades; por ser um produto cultural, está impregnado pelo imaginário da sociedade que o construiu" (2001, p. 22-23).

A partir de três filmes⁶ que tiveram grande repercussão dentro e fora de seus países de origem, Rossini (2001) discute a representação do espaço e da cultura latino-americana, diante da pertinência com a realidade desses países:

São pequenas coisas, pequenos detalhes num filme e noutro, mas que aos poucos vão moldando o olhar e a percepção sobre o espaço latino-americano. Ou seja, o cinema estadunidense, em especial, trabalha com um estereótipo sobre povo latino e seu espaço, facilmente identificável pelo público mundializado. (ROSSINI, 2001, p. 17)

A autora percebe que o modo como as representações são mostradas pelo cinema estrangeiro acabam influenciando como produções do próprio país se autorepresentam. Segundo ela, "quando olhamos também para os filmes produzidos por latino-americanos, vemos que também a forma como nos representamos coincide, na grande maioria das películas, com aquele olhar do 'outro' sobre nós." (ROSSINI, 2001, p. 18)

Chicangana-Bayona e Posada (2013) analisam as representações que o cinema Hollywoodiano faz sobre a Colômbia a partir de uma perspectiva histórica e cinematográfica. Segundo eles, o país é tratado como bárbaro e exótico. Eles analisaram três filmes de décadas diferentes, a partir de 1980, que têm a Colômbia como narrativa central: *Romancing the Stone* (Robert Zemeckis, 1984), *Delta Force 2: The Colombian Connection* (Aaron Norris, 1990) e *Colombiana* (Olivier Megaton, 2011).

O objetivo dos autores foi comparar a representação da Colômbia ao longo do tempo, a partir de um período em que o país começou a estar mais presente no cinema estrangeiro, devido à emergência de temas como o tráfico e a violência. Chicangana-Bayona e Posada percebem que a representação da Colômbia se transforma ao longo das décadas. O país

⁶ El callejón de los milagros (México, 1994), de Jorge Fons; Guantanamera (Cuba, 1995), de Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío; e Central do Brasil (Brasil, 1997), de Walter Salles.

começa sendo mostrado como um lugar exótico e inexplorado, depois, se torna um território de descontrole, graças a seus tesouros escondidos, para finalizar como uma Colômbia na qual seus habitantes devem emigrar. A partir dos anos 1990, o tema do narcotráfico se faz mais presente. A droga como um novo e perigoso tesouro extraído de terras colombianas é o tema central em *Delta Force II* e também em filmes de Hollywood como *Marked for Death* (Dwight H. Little, 1990), *McBain* (James Glickenhaus, 1991) e *Clear and Present Danger* (Philip Noyce, 1994). A conclusão é a seguinte:

O cinema norte-americano nos apresenta estereótipos sobre a Colômbia que passam por visões de uma república bananeira, tropical, exótica, corrupta, com riquezas no seu interior, mas também como um lugar perigoso, atrasado e rural, uma terra violenta onde o Estado é deficiente e o narcotráfico, os paramilitares e as guerrilhas imperam. (CHICANGANA-BAYONA E POSADA, 2013, p. 134, tradução nossa)

De acordo com os autores, esse tipo de produto audiovisual é pensado e feito para um público exclusivamente estadunidense, mesmo que tenham difusão mundial. Não há preocupação com os processos de homogeneização que podem gerar, já que o objetivo é facilitar a compreensão do que está sendo mostrado:

Este interesse do ser humano por tornar familiar o que é estranho é o que leva a indústria cinematográfica a representar países, culturas e nações estrangeiras, reconstruindo-as sob o ponto de vista daqueles que estão longe de se apropriar deles. Na representação cinematográfica de um país, são utilizados recursos estilísticos e narrativos para criar estereótipos vinculados a certos povos e culturas. Figurativamente, a expressão estereótipo refere-se a uma caracterização repetida. (CHICANGANA-BAYONA E POSADA, 2013, p. 137, tradução nossa)

Os mesmos clichês, segundo os autores, são usados para quase todos os países latinoamericanos, criando uma espécie de unidade estética no modo como a região é representada. "Um espectador desavisado que tenha como único referencial os filmes de Hollywood, poderia pensar que os países latino-americanos são muito parecidos e quase indistinguíveis entre si" (CHICANGANA-BAYONA E POSADA, p. 155, tradução nossa).

Essa concepção de uma unidade identitária latinoamericana, representada pelo cinema e demais produtos midiáticos não condiz com as particularidades dos países que integram a região. Jesus Martín-Barbero e Néstor García Canclini são autores que trabalham o tema dentro dos Estudos Culturais e concordam que não é possível delimitar uma essência coletiva latinoamericana.

Martín-Barbero (2003) argumenta que a ideia de identidade cultural deve servir para discutir a progressiva transformação dos valores sociais e para explorar os diversos tecidos culturais que a compõem. Para ele, a identidade cultural latinoamericana é uma mistura, uma "mestiçagem". Essa palavra não se refere estritamente à diversidade racial que caracteriza o território, mas à trama entre modernidades e descontinuidades, de memórias e imaginários que misturam o rural com o urbano, o popular com o massivo. Escosteguy (2001, p. 160) aponta que:

Na mestiçagem, as culturas rurais, urbanas, raciais, locais, regionais, nacionais e transnacionais interagem. E o fato de que a cultura massiva, seja aquela originária da América Latina como a de outros continentes, faça parte desse conjunto não contribui para que essa mestiçagem se descaracterize ou seja "menos latino-americana", pois é o próprio *mix* que é único.

García Canclini (1989) concebe a América Latina como uma articulação complexa entre tradições e modernidades, diversas e desiguais, coexistindo em múltiplas formas de desenvolvimento. O autor afirma que existe uma história mais ou menos comum na América Latina, que permite falar de um *espaço cultural latino-americano*, no qual coexistem muitas identidades.

No livro A Globalização Imaginada (2003), García Canclini problematiza formas do mundo contemporâneo de narrar as identidades. O autor apresenta narrativas sobre as relações entre Europa, Estados Unidos e América Latina que influem na definição do que se designa como identidade latinoamericana. Ele aponta que para entender o presente e o futuro dos acordos de comércio e integração entre essas regiões, é necessário "pensar o espaço comum dos latino-americanos também como um *espaço euroamericano* e um *espaço interamericano*" (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 96). Especificamente sobre o continente americano, o autor destaca as interações e incompatibilidades entre os países:

Assim como a incompatibilidade entre latino-americanos e europeus vem sendo repetida desde a conquista, o desencontro entre latino-americanos e norte-americanos é o núcleo de um relato no mínimo tão antigo quanto as invasões de tropas americanas no México e outros países da América Latina. (...) A consequente certeza da superioridade dos brancos americanos sobre os mestiços latino-americanos serviu, como sabemos, para justificar as invasões e imaginar a sujeição destes como empresas civilizadoras. Também para "legitimar" a discriminação dos quase 30 milhões de latino-americanos residentes nos Estados Unidos. (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 86-87)

García Canclini (2003) aponta que a incompatibilidade entre os modos de vida latino e estadunidense parece modificar-se na narrativa que trata das interações e fusões entre as duas

culturas: "Sem negar a incomensurabilidade ideológica entre habitantes das duas regiões, registra-se a crescente "americanização" da cultura na América Latina e, por outro lado, a latinização de algumas áreas dos Estados Unidos, sobretudo no sul do país" (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 88-89).

O autor critica as narrativas que se limitam a pensar os Estados Unidos como avaliador do bem e do mal, indicando a necessidade que o país intervenha. De acordo com García Canclini (2003), a confrontação entre esses modos de vida acaba sendo útil para dinamizar narrações literárias, cinematográficas e televisivas que exaltam a ordem "americana" com o complemento antagônico de bandidos violentos, ardentes amantes latinos e mulheres provocantes.

Renato Ortiz, na obra Mundialização e Cultura (1994) reflete sobre a insistente tese da americanização do mundo, mantendo uma postura desconfiada em relação ao exagero das análises. Segundo ele, "Seja na sua vertente ideologizada norte-americana, ou como crítica ao imperialismo, ela permeia o senso comum e boa parte dos textos sobre o 'contato cultural' nas sociedades atuais" (ORTIZ, 1994, p. 87). Mesmo após mais de duas décadas da obra, a argumentação do autor mantém a atualidade e descreve processos ainda perceptíveis.

Segundo o autor, os defensores desse processo de americanização encaram os Estados Unidos como o espelho do mundo. De alguma maneira, ao ensinar aos outros como consumir suas mercadorias, eles estariam realizando uma tarefa pedagógica, educando os homens para uma sociedade "melhor". Ortiz (1994) argumenta que os Estados Unidos se imaginam como paradigma a ser imitado por todos. Com o desenvolvimento econômico e o advento do Estado de bem-estar, esta ideologia se reforça. O autor cita a revista *Life*, que em 1941, retratou o século XX da seguinte maneira: "América é o centro dinâmico da qualificação dos trabalhadores da humanidade. América é o bom samaritano. América é a casa de força dos ideais da Liberdade e da Justiça."

O contraponto a esta perspectiva, segundo Ortiz (1994), se configura na tese do imperialismo. Embora antagônica à visão anterior, a perspectiva antiimperialista se moveria no seio de pressupostos semelhantes. "Em nenhum momento a centralidade do imperialismo é colocada em dúvida, pelo contrário, ela se afirma por meio dos mecanismos de dominação" (ORTIZ, 1994, p. 92). Para o autor – e também para este trabalho – interessa destacar apenas os aspectos culturais desse processo.

-

⁷ Citação in E. Rosemberg, *Spreading the American dream: American economic and cultural expansion, 1890-1945*, N. York, Hill and Wang, 1984, p. 229.

Jeremy Tunstall (1977) demonstra que a matriz organizacional da mídia no mundo é fundamentalmente americana e se pergunta sobre as razões dessa supremacia em "The media are American". Ele considera que a mídia é fundamentalmente comércio e tecnologia, por isso seria essencialmente estadunidense. O fato de a indústria cultural ter se desenvolvido preferencialmente em solo americano teria inventado um tipo de cultura irresistível, e pela sua extensão, portadora dos genes da universalidade. A história do predomínio dos Estados Unidos teria, assim, menos a ver com os elementos políticos ou econômicos, mas relação estreita com a difusão midiática: "O apelo da mídia americana em outros países se deve apenas à gramática dos filmes, da televisão, das histórias em quadrinho e da publicidade" (TUNSTALL, 1977, p. 85 apud ORTIZ, p. 91).

Outro ponto de vista apresentado por Ortiz (1994) é a relação entre o tema da dominação com as culturas nacionais. Suas especificidades estariam em risco diante da constantes ameaça de uma cultura estranha. Neste sentido, o nacional se contrapõe ao que vem de "fora", nas palavras de Roland Corbisier (1960):

Assim como, no plano econômico, a colônia exporta matéria-prima e importa produto acabado, assim também, no plano cultural, a colônia é material etnográfico que vive da importação do produto cultural fabricado no exterior. Importar o produto acabado é importar o ser, a forma, que encarna e reflete a cosmovisão daqueles que a reproduziram. Ao importar o Cadillac, o chicletes, a Coca-Cola e o cinema não importamos apenas objetos e mercadorias, mas também todo um complexo de valores e de condutas que se acham implicados nesses produtos. (CORBISIER, 1960, p. 69 *apud* ORTIZ, 1994, p. 93)

A tese do imperialismo cultural tem inúmeras evidências empíricas, de acordo com Ortiz, já que sua verossimilhança se fundamenta em dados concretos: "Os estudos realizados pela Unesco não deixam dúvidas quanto à hegemonia norte-americana no campo da indústria cultural. Os Estados Unidos dominam a produção e a distribuição mundial de dramaturgia televisiva, filmes e publicidade (ORTIZ, 1994, p. 90). No entanto, Ortiz salienta que a certeza de evidências oculta a parcialidade da interpretação. Ele aponta que a dificuldade com a tese de americanização é que ela se fixa sobremaneira na difusão dos elementos nacionais, esquecendo-se de analisar a globalização enquanto processo.

O ponto de vista de Ortiz (1994) contribui para este trabalho na tentativa de ampliar nosso olhar em relação ao objeto que será analisado. O fato de tratar-se de um produto audiovisual de origem, principalmente, estadunidense deve ser considerado, mas também os

efeitos da participação de uma equipe técnica e artística transnacional serão problematizados no próximo capítulo.

Com base no levantamento de ideias apresentados até o momento, partimos do ponto de vista de que toda identidade é constituída no processo prático de ser contada para os outros. Em concordância com Hall (2013, p. 109), o fato de as identidades terem de ser narradas não diminui suas implicações no mundo real. A natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui sua eficácia discursiva, material ou política. A metodologia dos Estudos Culturais nos servirá como ferramenta a partir de três principais conceitos, apresentados nesse capítulo: o descentramento do sujeito, a identidade como comunidade imaginada e a identidade como diferença.

3 NARCOS E O AUDIOVISUAL TRANSNACIONAL

Para a execução da análise proposta por este trabalho, consideramos fundamental apresentar informações sobre a série Narcos e sobre suas características transnacionais. Este capítulo inicia trazendo contribuições teóricas sobre o processo de transnacionalização do cinema. A segunda seção contextualiza a Netflix na nova lógica de produção e distribuição mundial. As duas últimas seções apresentam as características que tornam transnacionais tanto a produção, como a narrativa da série Narcos.

3.1 A transnacionalização dos processos cinematográficos

Conforme o capítulo anterior, as identidades na pós-modernidade passam por processos de descentramento e deslocamento, como propõe Stuart Hall (2011). Nosso tempo, segundo Said (2000), é a era dos refugiados, das pessoas em movimento, da imigração em massa. As mídias são testemunhas desse fenômeno e os processos audiovisuais estão entre os campos em que essas mudanças são perceptíveis. É nesse contexto que emerge o conceito de cinema transnacional, que pode ser expandido aos processos audiovisuais de modo geral.

Valdellós e Muñoz (2011) apontam que o campo audiovisual vem sendo afetado por novos fatores e tensões desconhecidas que conduzem à redefinição de termos, funções e modos em que se desenvolvem todos os seus processos. Entre as mudanças, as autoras apontam "(...) a progressiva multiplicação das telas em que se exibem os conteúdos, a perda da distinção entre discursos documentais e ficcionais, a dissolução da necessidade de chaves narrativas e de sentido nos textos fílmicos ou audiovisuais ou a transformação do conceito de cinematografia nacional" (p. 2, tradução nossa).

O conceito de cinema transnacional surgiu, de acordo com Valdellós e Muñoz (2011), da problematização de certos postulados clássicos da crítica de cinema. A ideia ajudaria a interpretar a relação entre o global e o local, o nacional e o inter e transnacional das conexões culturais relacionadas ao cinema. Como vimos no capítulo anterior, uma das questões centrais levantadas por Stuart Hall (2011) é o modo como as identidades fragmentadas e descentradas do sujeito contemporâneo são colocadas em termos de sua identidade cultural e nacional. A reflexão teórica sobre o cinema transnacional é, portanto, uma ferramenta para entender como as identidades são construídas em relação ao global e ao local, do ponto de vista dos produtos audiovisuais.

A princípio, o termo transnacionalidade foi empregado para indicar simplesmente a colaboração de equipe técnica e artística em coproduções internacionais, sem aprofundar suas implicações econômicas, políticas e estéticas. Segundo Valdellós e Muñoz (2011), depois da obra *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media de Shohat y Stamp* (1994), emerge uma tendência nas publicações especializadas em tratar o tema a partir de uma perspectiva de transformação em certos cinemas nacionais ou de determinadas regiões.

O debate em torno do conceito é caracterizado por diferentes interpretações. Bamba (2011) aponta que alguns autores atribuem a emergência desse cinema transnacional a uma série de fatores que vão do incremento da permeabilidade das fronteiras nacionais, passando pele fenômeno de aceleração do fluxo do capital global até o fator tecnológico, que permite uma maior circulação dos filmes no suporte vídeo, e das facilidades de acesso às novas tecnologias, tanto para os diretores de cinema quanto para os espectadores (EZRA e ROWDEN, 2006, p.3). Para Valdellós e Muñoz (2011, p. 5), o conceito não necessita ser fixado:

É necessário analisar o grau de utilidade do termo para a teoria e crítica do cinema, teorizando não apenas o conceitual, mas suas possibilidades práticas, entre elas, deveria se encontrar se descreve - e permite prescrições — sobre o panorama do audiovisual global. Segundo vários autores, para que isso seja possível, o transnacional deveria ser um termo assentado em uma ambiguidade intrínseca, ou seja, um termo cujo significado deveria manter-se em construção.

Valdellós e Muñoz (2011) identificam três dimensões do fenômeno do cinema transnacional. A primeira delas trata das circunstâncias em que este modelo se relaciona com o pós-colonial, o exílio e às diásporas contemporâneas no cinema. De acordo com as autoras, a abordagem tem a ver com as migrações (real e virtual) de diretores e criadores de filmes e problematiza o conceito de nação e cultura nacional definida a partir da ótica eurocêntrica e ocidental para propor novas formas de representar a identidade cultural.

As autoras apontam que também é possível perceber uma progressiva concentração do interesse sobre certas grandes cidades como Paris, Nova York, Tóquio, Shanghai e Londres: "Estas enormes polis pós-modernas reúnem emigrantes do todo o mundo e suas ruas servem de base e cena para a interação multicultural", observam Valdellós e Muñoz (2011, p. 6) ao citar filmes como *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), *Batalla en el cielo* (Carlos Reygadas, 2005), *Le voyage du ballon rouge* (Hsiao-Hsien Hou, 2007) e *Um couple parfait* (Nobuhiro Suwa, 2005).

A segunda dimensão trata das tensões entre o global e o local, a homogeneidade e a heterogeneidade cultural relacionadas a produção de certos territórios geográficos, assim como o intercâmbio de influências estéticas e temáticas entre nações, regiões e povos. A consequência disso é participação de novos territórios na lógica de produção audiovisual: "Em todo o mundo, estão acelerando certas tensões entre modelos hegemônicos de produção e as chegadas de identidades mais particulares, quer sejam regionais, plurinacionais ou locais" (VALDELLÓS E MUÑOZ, 2011, p. 7).

Esse novo fenômeno enfraquece a base dos antigos sistemas que beneficiavam apenas os Estados Unidos, em favor de novos focos produtivos como Hong-Kong ou a produção indiana bollywoodiana⁸ e demonstra certa resistência na homogeneização temática e cultural desses agentes, que dominam espaços discursivos tão amplos como o sudeste asiático.

De acordo com Valdellós e Muñoz (2011), a consequência imediata é a intensificação de processos de redução de custos, que fazem as produções estadunidenses se deslocarem, principalmente, a países que oferecem ajudas e isenções fiscais a produções estrangeiras. O resultado desse fenômeno é que tais produções se vendem cada vez mais e recebem a aprovação dos públicos locais. Outro aspecto dessas relações entre o global e o local, de acordo com as autoras, tem a ver com a tendência ao intercâmbio de influências estéticas e temáticas. Um exemplo disso são os remakes de filmes e sagas orientais produzidos por Hollywood.

Por último, as autoras apontam a emergência da criação de estéticas transnacionais, graças a interferência das novas formas de distribuição online. Os produtos audiovisuais são produzidos, distribuídos e exibidos sob condições cada vez mais globais, graças a um suporte comum, o digital, que independe das fronteiras físicas nacionais: "Isso os empurra a uma certa homogeneização temática e faz surgirem imaginários coletivos em uma crescente interação" (VALDELLÓS e MUÑOZ, 2011, p. 10).

Para caracterizar essa nova estética emergente, as autoras usam o conceito de David Bordwell (2008) de narrativa network. Seu princípio central é de que vários protagonistas têm, mais ou menos, o mesmo peso, enquanto participam de enredos interligados. Frequentemente essas linhas afetam uns aos outros em certo grau. Os personagens podem não se conhecer, serem meros conhecidos, amigos ou familiares. O filme pretende mostrar o contexto maior por trás de suas trajetórias individuais:

⁸ Produção relativa a região de Mumbai (antiga Bombaim), na Índia. A expressão é frequentemente usada para designar a indústria cinematográfica indiana como um todo, de acordo com Ballerini (2009).

Bordwell fala de certas precondições para poder falar da atual narrativa network. Por uma parte, se encontra a importância de filmes indies e independentes dos oitenta; (...) em segundo lugar, a conexão com a televisão e a relevância da serialidade tem dado lugar a narrações com múltiplos personagens e situações (...); e, por último, o ganho de importância do que Bordwell chama "objetos em circulação" (movidos pelo azar e pela troca de localização dos seus donos), que estimulam narrações baseadas em feitos fortuitos ou causuais (acidentes de trânsito, encontros imprevistos...). (VALDELLÓS e MUÑOZ, 2011, p. 10, tradução nossa)

Thanouli (2008) explica a narração transnacional como consequência de um diálogo direto do cinema contemporâneo com os novos meios, a publicidade televisiva e a estética da hipermidiação, baseada na oposição à transparência na montagem, na heterogeneidade e na fragmentação do discurso.

As três dimensões apresentadas permitem a reflexão sobre como o público reage a essa mudança. Ortega (2010) chama atenção para o modo como os estilos cinematográficos são aceitos. Segundo ele, certas estéticas e certas abordagens transitam mais facilmente que outros através das fronteiras:

Uma das principais perguntas que os estudiosos deveriam tentar responder é que estilos de cinema, desde a narrativa, a pontos de vista audiovisuais e gerais, possuem apreciação global e quais não, e qual é a relação entre as redes de circulação que possibilitam essa distribuição (ou falta) de bens cinemáticos no mundo inteiro, os pontos de vista críticos contrários que esse conjunto diverso de filmes oferece na era geopolítica atual e as indiossincrasias de suas estruturas estéticas rivais. (ORTEGA, 2010, p. 79)

A partir das abordagens teóricas apresentadas, percebe-se que a transnacionalidade está presente nos modos de produção, e distribuição do cinema e dos produtos audiovisuais de maneira geral. Mesmo os produtos que partem dos lugares geograficamente e economicamente privilegiados, passam a integrar novas estéticas e a deslocar a produção. Assim como as identidades pós-modernas passam pelo processo de descentramento apontado por Hall (2011), o fazer cinematográfico também é deslocado do seu centro habitual.

3.2 Netflix e o descentramento do audiovisual online

Conforme apontado na seção anterior, as novas formas de distribuição online estão entre os processos que marcam a emergência do cinema transnacional. A possibilidade de ver conteúdos sob demanda, sem obedecer ao pré-determinado fluxo televisivo, tem se mostrado uma das pontas promissoras no mercado. Essa nova forma de consumo pela internet favorece o

acesso a conteúdos audiovisuais de múltiplos lugares e em múltiplas plataformas. Para este trabalho, nos interessa compreender o caso específico da Netflix, idealizadora e distribuidora da série Narcos, que será o objeto da análise.

A Netflix é uma empresa que oferece um vasto catálogo digital de produtos audiovisuais mediante uma mensalidade fixa. Os números indicam a liderança da plataforma nesse segmento a nível global. De acordo com os resultados do primeiro trimestre de 2016, divulgados em abril deste ano, são mais de 81 milhões de assinantes em 190 países, assistindo uma média de 125 milhões de horas de conteúdo por dia⁹.

A maior concentração de usuários está nos Estados Unidos, que têm 46,97 milhões assinantes, mais da metade do total. Os outros países correspondem a 34,53 milhões¹⁰. Na Colômbia, por outro lado, o número de usuários é muito inferior. A Netflix não disponibiliza resultados por países, mas segundo estimativa realizada pela Digital TV Reserch¹¹, de dezembro de 2015, a Colômbia teria 810 mil assinantes. Nesse mesmo período, os Estados Unidos já teriam 43,541 milhões. Na América Latina, o principal país em número de assinantes é o Brasil, onde o serviço foi disponibilizado em 2011, com 3,338 milhões, seguido pelo México, com 1,980 milhões, de acordo com a mesma pesquisa.

Percebe-se a tendência de expansão da empresa a outros territórios. Somente em janeiro de 2016, a Netflix chegou a 130 novos países. O catálogo é diferente em cada lugar, devido às restrições de negociação das licenças de distribuição com os produtores, além das *preferências regionais*¹².

Nos primeiros anos, a Netflix era vista apenas como plataforma destinada a dar sobrevida comercial a filmes e programas antigos. A empresa foi criada em 1997, nos Estados Unidos, onde iniciou suas operações como distribuidora de DVDs, alugados ou comprados, através do correio. No início, o catálogo era de pouco menos de mil títulos. O sistema de assinaturas passou a ser adotado em 1999, pelo qual o assinante tinha acesso ilimitado aos DVDs por um preço mensal fixo. Em 2005, o número de assinantes chegava a mais de 4 milhões, e seu catálogo contava com dezenas de milhares de títulos.

-

⁹ Disponível em: https://media.netflix.com/en/about-netflix. Acesso em 30 de maio de 2016.

¹⁰ Disponível em: http://files.shareholder.com/downloads/NFLX/2100519366x0x886428/5FB5A3DF-F23A-4BB1-AC37-583BAEF2A1EE/Q116LettertoShareholders_W_TABLES_.pdf. Acesso em 30 de maio de 2016.

¹¹ Disponível em: < https://www.digitaltvresearch.com/ugc/press/129.pdf>. Acesso em 30 de maio de 2016.

¹² De acordo com a Netflix. Disponível em: < https://help.netflix.com/pt/node/4976>. Acesso em 30 de maio de 2016.

A primeira grande transformação ocorreu em 2007, quando a Netflix começou a oferecer filmes e conteúdo televisivo via *streaming*¹³. O serviço continuou operando exclusivamente nos Estados Unidos até 2010, quando expande sua atuação para o Canadá. Em 2010, o serviço já estava disponível para aparelhos mobile, como smartphones e tablets, na forma de um aplicativo. Simultaneamente, o Netflix realizava acordos com produtoras e distribuidoras dos conteúdos de cinema e televisão como Paramount, Sony, Disney, MGM, Miramax, BBC e Warner, aumentando significativamente seu catálogo online (RENNER e ROSSINI, 2015).

Em 2011, a Netflix anunciou que iria investir em suas próprias produções audiovisuais. A comédia *Lilyhammer* foi lançada em 2012, coproduzida pela emissora televisiva norueguesa NRK1. Os oito episódios da primeira temporada da série foram exibidos primeiro na Noruega e, um mês depois, a Netflix disponibilizou para seus assinantes (CALAZANS, LIMA e MOREIRA, 2015, p. 249).

Ladeira (2013) chama atenção para o modelo seguido por companhias como a Netflix, que não caracteriza um rompimento com os sistemas de produção e distribuição clássicos:

Este novo mercado envolve o relacionamento entre velhos personagens, grupos tradicionais de comunicação em busca da manutenção de seu poder, e empresas voltadas à internet construindo inovações. A aliança entre ambos indica uma relação de mútua dependência, envolvendo uma duplicidade: sem conteúdo, os novos empreendimentos podem se tornar inviáveis; sem a presença na web, as antigas corporações deixam escapar a chance de participar de um novo mercado. Depara-se, assim, com um momento no qual ambos se veem obrigados a negociar. (p. 149)

Todos os produtos são pensados na lógica de temporadas, unidade típica dos seriados estadunidenses, que normalmente comporta um conjunto de 12 ou 13 episódios, no caso dos canais pagos, e que pode ir até 24 episódios na TV aberta (CALAZANS, LIMA e MOREIRA, 2015, p. 250). A diferença é que, em vez de disponibilizar um episódio a cada semana, como nos canais televisivos ou mesmo nos canais de YouTube, a Netflix lança os episódios de suas produções originais de uma só vez, para que possam ser consumidos da maneira que o assinante preferir. A partir de estudos sobre os hábitos dos seus próprios assinantes, a Netflix identificou que 61% os usuários preferem assistir a vários episódios de uma mesma série em sequência (FALLON, 2014), numa prática apelidada de *binge-viewing* ou *binge-watching* 15.

¹³ Nessa modalidade, as informações não são armazenadas pelo computador. O usuário apenas recebe o "stream", a transmissão dos dados. A partir daí, o conteúdo é reproduzido dependendo da velocidade da conexão com a internet.

¹⁴ De acordo com Calazans, Lima e Moreira, 2015, p. 250.

Para Renner e Rossini (2015), disponibilizar todos os episódios dessa forma leva, inevitavelmente, a uma revisão dos modelos narrativos e estéticos dos produtos seriados:

Afinal, não são mais necessários vários dos ganchos dentro do próprio episódio (em função da fragmentação por conta da interrupção para a exibição da publicidade) ou das explicações entre episódios, já que cada um seria visto em semanas diferentes. A prática de ver os episódios em conjunto já vinha sendo proposta pelos lançamentos em DVD das temporadas de muitas séries, seriados, microsséries e até de telenovelas. O que o Netflix faz é investir nessa tendência, permitindo que os episódios possam ser vistos todos juntos e em qualquer lugar e em qualquer tela. (RENNER e ROSSINI, 2015, p. 11)

Até o momento, a Netflix não opera como um estúdio. "Entre os chamados 'originais Netflix' distinguem-se os conteúdos exclusivos (dos quais apenas o Netflix possui a licença de distribuição) e os conteúdos cuja produção foi viabilizada financeiramente pelo Netflix, que, portanto, possui contratualmente a licença de distribuição dos mesmos" (RENNER e ROSSINI, 2015, p. 8).

Além das diferenças evidentes, as produções se diferem de séries tradicionais quanto ao conteúdo, uma vez que tratam de temas considerados "tabus", aumentando a repercussão dos produtos audiovisuais. *House of Cards* trata sobre corrupção política, *Orange is the New Black* fala da vida de presidiárias e *Narcos* sobre narcotráfico.

José Padilha, produtor e diretor da série Narcos acredita que a indústria do streaming terá um papel cada vez mais importante no audiovisual, especialmente do ponto de vista do produtor de conteúdo, valorizando o cinema de autor:

A lógica de streaming é diferente da lógica das novelas ou dos filmes de estúdio. Se eu faço uma novela, ou um filme de estúdio, essas produções têm que dar certo. Se a novela não der certo, a televisão não vende anúncios. Os executivos desses meios são conservadores, porque todos os produtos têm que dar lucro. Já com a Netflix, a lógica é outra. A Netflix tem assinantes que pagam um valor mensal, independentemente do que escolherem assistir. A finalidade do serviço não é fazer com que um filme específico tenha resultado. O objetivo é macro: é fazer com que a totalidade dos filmes seja interessante para o assinante. Isso dá mais liberdade criativa. 16

Diferente do que acontece em uma rede de televisão, que tem compromissos publicitários e limites do que se pode mostrar, o objetivo na Netflix é outro: "[...] podemos usar a violência inerente à trama, palavrões que normalmente seriam cortados e cenas mais

¹⁵ De acordo com Renner e Rossini, 2015, p. 10.

¹⁶ Trecho de entrevista à revista Carta Capital. Disponível em: <<u>http://www.cartacapital.com.br/cultura/semmaterial-de-arquivo-ninguem-iria-acreditar-diz-jose-padilha-2872.html</u>>. Acesso em 30 de maio de 2016.

ousadas. Resumindo, podemos mostrar personagens humanos como realmente são, sem ofender ninguém", aponta¹⁷ Chris Brancato, criador e produtor de Narcos.

Ainda hoje, em plena expansão da internet, a Netflix segue entregando DVDs pelo correio no território estadunidense¹⁸. No entanto, o que caracteriza os serviços ofertados pela empresa é o descentramento da produção, distribuição e do consumo online.

3.3 A produção transnacional de Narcos

Narcos é uma produção da Netflix em parceria com a Gaumont International Television, divisão americana da produtora francesa Gaumont Television. Criada por Chris Brancato, Carlo Bernard e Doug Miro, junto à produção executiva de Eric Newman, José Padilha e Chris Brancato, a ideia inicial era que fosse um filme longa-metragem¹⁹. O projeto começou a tomar outra forma devido à amplitude do assunto e à extensa trajetória Pablo Escobar. Os produtores perceberam que tantos incidentes não poderiam ser contados no formato tradicional de duas horas.

Chris Brancato conta que os três produtores foram para a Colômbia em abril de 2014, quando começaram a entrevistar pessoas que tiveram papel importante na história do personagem central, o narcotraficante Pablo Escobar. O objetivo era construir uma história a partir de diferentes perspectivas, criando personagens que representassem as várias instituições, colombianas e estadunidense, que estavam em jogo. Além da leitura de dezenas de livros sobre o assunto, a produção teve acesso às transcrições das chamadas telefônicas interceptadas pelo DEA (Drug Enforcement Administration) dos Estados Unidos.

Ainda de acordo com Brancato, a ideia de usar imagens de arquivo foi de José Padilha, que começou sua carreira no cinema como documentarista. A equipe concordou com o modelo misto entre imagens gravadas e imagens reais em razão necessidade de lembrar ao telespectador que os fatos realmente aconteceram. Meses antes das gravações, um editor ficou responsável por vasculhar milhares de horas de imagens de arquivo. Brancato conta que foram selecionadas aquelas mais interessante ou que ajudavam a delimitar a época em que os fatos ocorreram.

¹⁷ Trecho de entrevista à revista Rolling Stone. Disponível em: <<u>http://rollingstone.uol.com.br/noticia/exclusivo-visitamos-o-set-de-inarcosi-serie-protagonizada-pelo-brasileiro-wagner-moura/#imagem0</u>>. Acesso em 30 de maio de 2016.

¹⁸ De acordo com a Netflix. Disponível em: < https://help.netflix.com/pt/node/396>. Acesso em 30 de maio de 2016.

¹⁹ Chris Brancato contou em entrevista ao The Daily Quirk. Disponível em:

http://www.thedailyquirk.com/2015/10/21/interview-narcos-chris-brancato/. Acesso em 30 de maio de 2016.

Saber de antemão que a série era destinada à Netflix permitia algumas particularidades no processo de produção. Os produtores não precisavam se preocupar com os palavrões ou com a violência da trama. Além disso, sabiam que os dez episódios poderiam ser assistidos em um período muito curto de tempo, sem a separação semanal comum em produtos seriados. De acordo com Brancato, foi uma experiência criativa intensa, em que a Netflix não impedia que os idealizadores fizessem da maneira como quisessem, colaborando com comentários e sugestões.

Os dez episódios de Narcos foram dirigidos por quatro diferentes diretores. São eles José Padilha (episódios 1 e 2), Fernando Coimbra (7 e 8), ambos brasileiros, o mexicano Guillermo Navarro (episódios 3 e 4) e o colombiano Andrés Baiz (5, 6, 9 e 10).

José Padilha é brasileiro, mas mora em Los Angeles desde 2014. Além de produtor executivo, ele dirigiu os dois primeiros episódios de Narcos, que dão o tom de toda a série. Segundo ele: "É impossível fazer uma minissérie assim no Brasil com atores chilenos, peruanos, colombianos, argentinos, mexicanos, americanos. É aquela velha ideia de 'vamos integrar o cinema da América Latina', há mais de 20 anos se fala nisso e quem é que fez? O Netflix, aqui."20

Chris Brancato afirma que foi fantástico trabalhar com cineastas brasileiros e não esconde a admiração pelo trabalho de Padilha:

> Quando assisti aos filmes, lembro-me de pensar que "Narcos" teria que ser muito boa, porque o cara é muito bom. E lembro de pensar comigo mesmo: "Se apresentarmos uma série de TV que tiver o sabor de 'Tropa De Elite', os americanos vão amar, eles vão ficar loucos". E o que José fez foi influenciar com o jeito dele como a história deveria ser escrita e contada. Na minha opinião, a série é muito brasileira: muita narração, muitas cenas rápidas, o estilo documental. Lembro que em certo ponto, Padilha estava me dando orientações e eu pensei: "Meu Deus, isso vai contra tudo o que aprendi". Então eu disse a mim mesmo: "Quer saber? Ele é brilhante, ele é engraçado, tire de sua mente todas as regras de roteiro que você conhece e se deixe levar".21

Além de Padilha, o brasileiro Fernando Coimbra compõe o grupo de diretores da série. Ele é conhecido pela direção e roteiro do filme O Lobo atrás da Porta (2013), primeiro longa de sua carreira que é marcada pelos curta-metragens. Coimbra conta, a partir da própria vivência, as particularidades do processo de produção construído por pessoas diferentes:

²⁰ Trecho de entrevista à revista Trip. Disponível em: . Acesso em 30 de maio de 2016.

²¹ Trecho de entrevista ao portal UOL. Disponível em:

< http://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2015/11/09/criador-de-narcos-culpa-wagner-moura-por-publicover-escobar-como-heroi.htm>. Acesso em 30 de maio de 2016.

"Quando é você quem escreve, você sabe completamente o que quer dizer em cada cena. Quando você dirige uma coisa que outra pessoa escreveu, você tem que olhar e entender, discutir com o roteirista o que a cena está fazendo ali, mas uma hora você se apropria da cena como se você mesmo estivesse escrito e vai embora", explica²². A trilha sonora da série e a música tema da abertura, também são de brasileiros, Pedro Bromfman e Rodrigo Amarante, respectivamente.

Entre os diretores, o mexicano Guillermo Navarro tem a mais extensa produção cinematográfica, principalmente como diretor de fotografia. Desde os anos 1990, boa parte de sua trajetória foi em Hollywood, trabalhando em títulos como *Jackie Brown* (Quentin Tarantino, 1997), *Stuart Little* (Rob Minkoff, 1999), *Uma Noite no Museu* (Shawn Levy, 2006 e 2014) e a saga *Crepúsculo: Amanhecer - partes 1 e 2* (Bill Condon, 2011 e 2012). O *Labirinto do Fauno* (Guillermo del Toro, 2006) rendeu a Navarro o Oscar de melhor fotografia.

Andrés Baiz, também conhecido como Andi Baiz, é o único representante colombiano entre os diretores, apesar de ter feito sua formação em cinema nos Estados Unidos. Ele é o diretor com maior participação, responsável pela direção de 40% da primeira temporada. Baiz dirigiu filmes como *Satanás* (2007), *La cara oculta* (2011) e *Roa* (2013), além de séries para a televisão colombiana. Segundo ele:

Por ser o único diretor colombiano, eu tinha a obrigação moral de imprimir autenticidade e rigor histórico aos meus episódios. Necessitava ser justo e respeitoso com nossa realidade, já que os escritores e a maioria dos atores não eram daqui. Sempre lutei para que os colombianos ficassem como os principais protagonistas desta história e isto exigia um compromisso especial da minha parte.²³

Os serviços de produção na Colômbia foram realizados em parceria com a produtora Dynamo. Criada em 2006, a empresa tem apostado no mercado estadunidense²⁴. O diretor executivo da produtora, Andrés Calderón, que trabalhou diretamente com a série Narcos, contou em entrevista²⁵ que as gravações foram feitas "se não 99,5%, ao menos 99,3% na

²² Em entrevista ao portal UOL. Disponível em: htttp://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2015/09/09/serie-e-nobre-como-cinema-diz-diretor-de-narcos-e-o-lobo-atras-da-porta.htm>. Acesso em 30 de maio de 2016.

²³ Trecho de entrevista ao site do Proimágenes Colômbia. Disponível em:

< http://locationcolombia.com/?p=37634>. Acesso em 30 de maio de 2016, tradução nossa.

²⁴ De acordo com informações do jornal El Espectador. Disponível em:

http://www.elespectador.com/entretenimiento/agenda/cine/productora-colombiana-dynamo-se-abre-paso-hollywood-articulo-543215>. Acesso em 30 de maio de 2016.

²⁵ Disponível em: <<u>http://tiempo.hn/narcos-la-serie-de-netflix-que-globaliza-la-historia-del-narco-colombiano-pablo-escobar/</u>>. Acesso em 30 de maio de 2016.

Colômbia", já que "foram rodadas apenas duas cenas fora". As locações na Colômbia foram as cidades de Bogotá, Cartagena, Medellín, Santa Marta e Villavicencio.

A associação entre produtoras colombianas e estrangeiras não é novidade desde 2012, quando o governo da Colômbia criou a lei 1556, que incentiva produções cinematográficas nacionais ou internacionais a gravarem dentro do país. É necessário investimento de, pelo menos, 1.800 salários mínimos mensais vigentes (cerca de 500 dólares)²⁶ e contratação de produtoras nacionais para poder ter acesso à devolução de 40% dos gastos cinematográficos locais (serviços relacionados com a pré-produção, produção e pós-produção, incluindo os serviços artísticos e técnicos) e 20% dos custos logísticos (como diárias de hotéis e transporte). Como visto no capítulo anterior, o deslocamento das produções a países que oferecem tais subsídios é uma das marcas do cinema transnacional.

Narcos é, até o momento, a maior realização audiovisual estrangeira feita na Colômbia. A produção contratou diretamente 400 colombianos durante sete meses. Foram 28.500 noites de hotel e 4.420 passagens aéreas para estrangeiros que vieram até o país, além de 9.197 passagens nacionais, todos mediados por agências de viagem locais, de acordo com dados do Proimágenes²⁷.

Se os produtores executivos e os diretores já vêm de origens diferentes, o elenco apresenta uma variedade ainda maior de nacionalidades. Um brasileiro, Wagner Moura, interpreta o personagem central da série, o colombiano Pablo Escobar. Sua mãe é interpretada pela atriz chilena Paulina García e a esposa pela mexicana Paulina Gaitán. As também mexicanas Stephanie Sigman e Ana de la Reguera, encaram duas colombianos, a jornalista Valeria Velez e a guerrilheira Elisa, respectivamente. Pedro Pascal é chileno e Boyd Holbrookk é estadunidense, e interpretam os policiais dos EUA. A britânica Joanna Christie interpreta a estadunidense Connie Murphy, esposa de Steve Murphy. O presidente César Gaviria, figura central na série, é encarado pelo ator mexicano Raúl Méndez e seu principal assessor é Eduardo Mendoza, interpretado pelo colombiano Manolo Cardona.

Entre os narcotraficantes associados a Escobar, estão: o porto-riquenho Luis Guzman, conhecido de produções de Hollywood, como Gacha. Os irmãos Ochoa vêm de nacionalidades diferentes: o brasileiro André Mattos vive Jorge, e o colombiano Roberto Urbina interpreta Fabio. Outro colombiano, Juan Pablo Raba interpreta Gustavo, primo e principal aliado de

²⁷ Disponível em: <<u>http://locationcolombia.com/?p=37664</u>>. Acesso em 30 de maio de 2016.

-

²⁶ De acordo com informações do Proimágenes Colômbia. Disponível em:<http://locationcolombia.com/?page_id=22682>. Acesso em 30 de maio de 2016.

Escobar. O contrabandista Carlos Lehder, que era armeno, filho de pai alemão e mãe colombiana, é interpretado pelo ator canadense Juan Riedinger.

A escolha do ator que faria o protagonista foi do diretor José Padilha, que já havia trabalhado com Wagner Moura em *Tropa de Elite 1* e 2 (2007 e 2010). Moura não falava espanhol antes de ser convidado a participar da série, em 2014. Ele se mudou para Medellín, onde passou cinco meses estudando o idioma na Universidad Bolivariana²⁸. Além disso, teve que ganhar 20 quilos para ficar com a aparência semelhante ao narcotraficante.

Moura declarou²⁹ que seu interesse sobre a história e a cultura da América Latina aumentou graças a série. Para ele, "os colombianos têm algo muito próximo de nós, brasileiros, e eu nunca senti, em Narcos, que estava contando uma história que fosse alheia a mim. [...] Narcos mostra como somos parte de um mesmo espaço e que temos muitas coisas em comum".

Assim como Wagner Moura, Boyd Holbrook e Pedro Pascal passaram por uma preparação para viver seus personagens. Ambos participaram de treinamentos com agentes do Drug Enforcement Administration. Antes das gravações começarem, os atores conheceram os seus homólogos na vida real.³⁰

O filho do Pablo Escobar real, Sebastián Marroquín, se posicionou contra a perspectiva adotada pela série. Ele afirma que há interesses políticos por trás do projeto e que ofereceu ajuda na curadoria, que foi negada pela produção. Marroquín contou sua versão no livro "Pablo Escobar - Meu Pai", publicado em junho de 2015 no Brasil. Brancato declara que a decisão de não contar com a sua participação durante o processo de produção foi uma decisão dos roteiristas e produtores, não da Netflix: "Em algum grau, Escobar é uma pessoa que inspira muitos sentimentos nas pessoas, mas ele foi um criminoso e um assassino, e não nos sentimos na obrigação de falar com pessoas da vida dele."³¹

Narcos foi indicada ao Globo de Ouro 2016 como melhor série de drama e Wagner Moura a melhor ator em série de drama. Com nota 8,9 no IMDB (Internet Movie Database)³²,

²⁸ Conforme contou em entrevista ao jornal El Tiempo. Disponível em:

< http://www.eltiempo.com/entretenimiento/cine-y-tv/entrevista-de-maria-isabel-rueda-a-wagner-moura-actor-en-la-serie-narcos/16547461>. Acesso em 30 de maio de 2016. Tradução nossa.

²⁹ Em entrevista ao jornal El País. Disponível em:

http://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/02/cultura/1441201128 881453.html>. Acesso em 30 de maio de 2016.

³⁰ De acordo com Pedro Pascal, em entrevista ao blog Arts Beat. Disponível em:

<<u>http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2015/09/02/game-of-thrones-pedro-pascal-narcos/?_r=0</u>>. Acesso em 30 de maio de 2016.

³¹ Trecho de entrevista ao portal UOL. Disponível em:

http://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2015/11/09/criador-de-narcos-culpa-wagner-moura-por-publico-ver-escobar-como-heroi.htm>. Acesso em 30 de maio de 2016.

³² Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt2707408/>. Acesso em 30 de maio de 2016.

a produção foi capaz de capturar a atenção de diferentes críticos e audiências, além de causar repercussão sobre a história real do narcotráfico na Colômbia e na América Latina.

A Netflix não disponibiliza dados sobre a audiência de suas produções originais, mas a rede de televisão estadunidense NBC (National Broadcasting Company) fez esse levantamento, ainda que de forma aproximada. No período de setembro a dezembro de 2015, Narcos teria atingido 3,2 milhões de espectadores, ficando atrás apenas da série Jessica Jones, com 4,8 milhões, entre as produções originais da Neflix. Caso os números estejam corretos, a audiência apontada já ultrapassa os principais programas da própria NBC³³.

As gravações da segunda temporada começaram em outubro de 2015 e a produção continua em parceria com a colombiana Dynamo³⁴. A previsão é de que a estreia ocorra em 2 setembro 2016. Enquanto a primeira temporada cobriu um período de mais de 10 anos do narcotráfico na Colômbia, a segunda parte deve apresentar poucos meses, já que será voltada à captura de Escobar nos poucos meses que lhe restam de vida, contou Brancato em entrevista¹.

As informações apresentadas neste capítulo permitem pensar a série Narcos com base na emergência de produções audiovisuais com características transnacionais. Desde a definição temática, passando pelas questões de produção, construção da narrativa e distribuição, a série é composta por uma multiplicidade de origens identitárias.

-

³³ Disponível em: http://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/noticias/nbc-revela-audiencia-das-principais-series-da-netflix>. Acesso em 30 de maio de 2016.

³⁴ De acordo com o Proimágenes Colômbia. Disponível em: <<u>http://locationcolombia.com/?p=39960</u>>. Acesso em 30 de maio de 2016.

4 ANÁLISE

Neste capítulo, primeiro, serão expostos os parâmetros metodológicos, incluindo as categorias que serviram para analisar o objeto, além de questões sobre a narrativa e o narrador da série Narcos. Em seguida, a análise se divide em três aspectos: *Representações territoriais*; *Altos agentes políticos*; e *Personagens policiais*.

4.1 Procedimento metodológico

A partir das discussões realizadas nos capítulos anteriores, as representações identitárias da Colômbia e dos Estados Unidos, na série Narcos, serão analisadas a partir de três categorias. Elas foram selecionadas porque permitem paralelos entre os dois territórios e também porque são marcadas pela condução do narrador da série, Steve Murphy. Os três aspectos serão compreendidos conforme segue:

- a) Representações territoriais: Esta categoria tem o objetivo de identificar como são caracterizados os territórios colombiano e estadunidense. Entendemos que o modo como esses espaços são representados contribui ativamente para as construções identitárias dos personagens inseridos neles. Serão analisadas duas cenas, uma sobre os Estados Unidos e uma sobre a Colômbia, e, ainda, um trecho que compara os modelos de presídios dos dois países. Essa categoria será analisada com base nas relações de identidade e diferença que marcam as representações.
- b) Altos agentes políticos: Através dessa categoria, vamos analisar como os presidentes de cada país atuam na construção de comunidades imaginadas. Esses agentes políticos são responsáveis por importantes decisões, que provocam pontos de giro significativos na narrativa. Serão analisados, especificamente, um pronunciamento de cada presidente, Ronald Reagan e César Gaviria.
- c) **Personagens policiais:** Nesta categoria, propomos a análise dos personagens que atuam no combate direto ao narcotráfico. Eles não têm os mesmos privilégios dos integrantes da categoria anterior. Por isso, podem ser compreendidos a partir de suas subjetividades e motivações pessoais, para além de suas atividades profissionais. Percebem-se mudanças nas representações

identitárias desses personagens ao longo da série, que serão analisadas com base no conceito de descentramento do sujeito, proposto por Stuart Hall (2011).

Os personagens narcotraficantes não serão analisados, apesar de serem maioria na série. Essa escolha se deu pela impossibilidade de identificar tais representações, já que não há personagens estadunidenses nesse papel na primeira temporada. Diante disso, o paralelo entre países não seria possível.

Embora Narcos seja uma série, que se aproxima mais de um modelo instituído para a televisão do que para o cinema, a metodologia de análise da linguagem audiovisual e da narrativa vem dos estudos fílmicos, onde esses procedimentos são mais desenvolvidos. Vanoye e Goliot-Lété (1994) apontam que a análise fílmica é feita por meio de dois processos. O primeiro é o da desconstrução do texto fílmico, com o objetivo de obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Segundo os autores, essa etapa auxilia o analista a adquirir certo distanciamento do objeto. O segundo processo consiste em estabelecer elos entre os elementos isolados anteriormente e em compreender como eles se associam para fazer surgir um todo significante, reconstituindo o filme. Conforme os autores (1994, p. 15), "como se deve ter compreendido, a desconstrução equivale à descrição. Já a reconstrução corresponde ao que se chama com frequência a 'interpretação'".

Partindo desse princípio, os dez episódios da série foram, primeiramente, assistidos e divididos em trechos temáticos. Esses trechos poderiam conter apenas uma cena, ou várias delas sobre uma mesma temática. O objetivo de tal divisão foi facilitar a visualização dos fatos e personagens de cada episódio. Depois, foram identificados os trechos que apresentavam representações identitárias significativas de cada país. Entendemos que todas as cenas da série são responsáveis por criar representações, entretanto, o recorte é necessário diante da extensão do objeto a ser analisado. A partir dessa delimitação, foi possível determinar as categorias que permitem paralelos entre a Colômbia e os Estados Unidos.

Apesar de o objeto a ser analisado ter características ficcionais, o foco de análise são as identidades construídas dentro dele. Elas falam também de processos históricos e têm repercussões reais:

Elas [as identidades] surgem da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, a "suturação à história" por meio da qual as identidades surgem, esteja, em parte, no imaginário (assim como no simbólico) e, portanto, sempre, em parte, construída na fantasia ou, ao menos, no interior de um campo fantasmático. (HALL, 2013, p. 109)

Hall (2013) aponta o fato de as identidades serem construídas dentro dos discursos, por isso, torna-se fundamental compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Dessa forma, não podemos ignorar que um objeto audiovisual é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. E esse entendimento também é apresentado por Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 54):

Embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte (com relação a outros produtos culturais com a televisão ou a imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz (quer se trate da economia, quer da política, das ciências e das técnicas, quer, é claro, das outras artes).

Por outro lado, o objeto que será analisado é formado a partir de um emaranhado de escolhas de todos os setores da equipe técnica, que, em conjunto, formam o ponto de vista do filme como um todo. Em especial, como salientamos no capítulo anterior, a série Narcos tem a particularidade de ter sido idealizada e produzida por diferentes nacionalidades. E isso também deve ser levado em conta na análise, conforme Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 56):

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente *mostrada*, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um "contramundo" etc.).

Um produto audiovisual é, portanto, um *ponto de vista* sobre determinados aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. O objetivo da próxima seção é compreender como esse olhar articula as representações identitárias na série Narcos. Alguns fatos da série realmente ocorreram e marcaram a história recente da Colômbia. Neste trabalho, no entanto, a veracidade da história narrada não será analisada, mas sim a forma como é narrada.

4.1.1 A narrativa e a narração da série Narcos

Conforme já explicamos, a pesquisa se estabelece com base na primeira temporada da série Narcos, que estreou em 28 de agosto de 2015. Todos os dez episódios, que têm duração

média de 49 minutos³⁵, foram disponibilizados de uma única vez pela Netflix. O site oficial de acesso ao conteúdo define a série do seguinte modo: "As origens do tráfico, sua ascensão e a violência que marcou uma geração são retratadas com realismo nesta série original Netflix".

O tema central da primeira temporada é a trajetória do traficante colombiano Pablo Escobar (1949 – 1993), a partir dos anos 1980, quando se tornou um dos homens mais perigosos, procurados e ricos do mundo. A narrativa é construída em torno dos esforços para controlar o tráfico da cocaína, por parte dos governos da Colômbia e dos Estados Unidos, principal mercado exportador da droga.

A abertura do primeiro episódio relaciona o realismo mágico³⁶ com os fatos e com o país retratados pela série: "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."³⁷

Narcos é uma obra ficcional baseada em fatos reais. São usadas imagens de arquivo, em todos os episódios, para ilustrar e contextualizar os fatos, além de demarcar o espaçotempo em que estão inseridos. Em entrevista³⁸, o diretor e produtor-executivo José Padilha declarou:

A trajetória do Pablo Escobar, de fato, tem essa dimensão difícil de acreditar. Se você imaginar que um narcotraficante contratou um grupo de esquerda – o M19 – para invadir o Palácio da Justiça, destruir provas contra ele, sequestrar juízes... é uma coisa de maluco! Na Colômbia, quando você fala em realismo mágico, os colombianos dizem: "Olha, realismo mágico para os outros. Para nós, é documental." Por isso que eu usei material de arquivo na série: se eu não contasse a história por material de arquivo, as pessoas não iriam acreditar.

A verossimilhança se constrói também a partir dos idiomas inglês e espanhol que delimitam os espaços durante toda a trama. Chris Brancato declarou³⁹ que, em média, 60% da série é em inglês e 40% em espanhol. Esse fato chama atenção já que a série se passa quase completamente na Colômbia e a maioria dos personagens nasceram nesse país, assim como a maioria dos atores possuem o espanhol como sua língua materna. Nas relações interpessoais

-

³⁵ De acordo com IMDB. Disponível em: < http://www.imdb.com/title/tt2707408/>. Acesso em 07 de junho de 2016.

³⁶ De acordo com Gerald Martin (1995), realismo mágico é uma narrativa que não distingue o fantástico do real, o mito e a história. É considerado um estilo derivado do movimento surrealista e tem o colombiano Gabriel García Márquez como principal expoente.

³⁷ Trecho de abertura do primeiro episódio da série. Tradução de acordo com a legenda oficial da Netflix.

³⁸ Disponível em: < http://revistatrip.uol.com.br/trip/jose-padilha-fala-sobre-hollywood-cinema-a-serie-narcos-e-o-brasil>. Acesso em 30 de maio de 2016.

³⁹ Em entrevista ao The Daily Quirk. Disponível em: < http://www.thedailyquirk.com/2015/10/21/interview-narcos-chris-brancato/>. Acesso em 30 de maio de 2016.

da trama, o idioma é um elemento segregador. O conhecimento das duas línguas dá acesso a informações e é privilégio de poucos personagens.

Em inglês também é feita a narração em off de todos os episódios pelo personagem Steve Murphy, e isso demarca (e ratifica) o lugar de enunciação da narrativa. Falando de maneira muito pessoal, a voz do agente estadunidense não constrói somente o contexto necessário à trama, mas também apresenta críticas diretas e indiretas ao território colombiano e aos governos estadunidenses. De acordo com a tipologia de narradores, proposta por Norman Friedman e apresentada por Ligia Chuappini Moraes de Freitas (1994, p. 26), Murphy se caracteriza por um *autor onisciente intruso*: "Esse tipo de narrador tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou, como quer J. Pouillon, *por trás*, adotando um ponto de vista divino, como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço".

Esse narrador pode falar do ponto de vista da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se e narrar como se estivesse *de fora*, ou *de frente*, podendo, ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições. Murphy se encaixa nessa categoria porque suas palavras predominam como canal de informação, carregando seus próprios pensamentos e percepções. Ele fala do futuro, demonstrando, frequentemente, saber mais do que o espectador, como quando introduz a história da cocaína no primeiro episódio: "Ninguém sabe, mas em 1973, o Chile estava a caminho de se tornar o maior centro processador e exportador de cocaína do mundo."

Outro traço característico do *autor onisciente intruso* encontrado em Murphy é o direcionamento do olhar do espectador. O narrador da série aparece não só no início e no fim das cenas, introduzindo e concluindo os fatos, mas também no meio delas. Ele interfere em falas dos personagens, como no pronunciamento do presidente Ronald Reagan, que será analisado posteriormente.

José Padilha conta que a série foi pensada para um público multinacional, o que explica a escolha de um personagem estadunidense como narrador. "Queríamos fazer uma série que transcorresse em dois mundos diferentes, que fosse tão interessante para a audiência americana como para a latina, e a única maneira de fazê-la foi mostrar a versão da DEA", explicou o diretor⁴⁰. Considerando que o público da Netflix está em mais de 190 países e que a maioria dos assinantes do serviço de streaming está nos Estados Unidos, um narrador estadunidense contribui na aceitação da narrativa pelos espectadores.

⁴⁰ Em entrevista ao Tiempo Digital. Disponível em: http://tiempo.hn/narcos-la-serie-de-netflix-que-globaliza-la-historia-del-narco-colombiano-pablo-escobar/. Acesso em 30 de maio de 2016.

A série inicia temporalmente em 1973, quando a produção de cocaína passa do Chile para a Colômbia. Escobar, que já era um importante contrabandista de outros produtos, identifica a oportunidade da droga no mercado estadunidense. O negócio começa com o transporte em voos comerciais, em pequenas quantidades. Em pouco tempo, o crescimento dos lucros e da demanda impulsionam o envio de grandes quantidades por aviões exclusivos. A partir de então, muitos dos produtos exportados pela Colômbia passam a levar cocaína escondida. Escobar faz um acordo com outros traficantes da região que também entraram no mercado negro da droga e se torna o líder do Cartel Medellín. Os membros do grupo passam a figurar na revista Forbes, entre as pessoas mais ricas do mundo. Diante da impossibilidade de gastar tanto dinheiro, Escobar começa a distribuir aos pobres e, até mesmo, a enterrá-lo. Ele também se envolve na política, com pretensões de, um dia, se tornar presidente da Colômbia. Apesar de eleito deputado, sua posse não se concretiza em função do seu envolvimento com o narcotráfico.

4.2 Movimento de análise

4.2.1 Representações territoriais

a) As duas Colômbias

A visão da Colômbia, enquanto país, é formada na série por representações variadas. Pablo Escobar e César Gaviria, personagens colombianos mais significativos da trama, são também aqueles que mais enaltecem o território, com demonstrações constantes de patriotismo. Escobar, por exemplo, afirma, no episódio cinco, quando retorna do exílio no Panamá, que prefere morrer antes de sair da Colômbia novamente. Entre os personagens estadunidenses, apenas o narrador demonstra o que pensa sobre o país. Ele justifica o fato de a cocaína ter ido para o local, no primeiro episódio: "Os melhores contrabandistas do mundo estavam na Colômbia". Ou, ainda, após Escobar ter sido eleito deputado no terceiro episódio: "Há um motivo para o realismo mágico ter nascido na Colômbia. É um país onde os sonhos e a realidade se confundem, onde, em suas mentes, as pessoas voam tão alto quanto Ícaro".

Percebe-se assim, um jogo de contrastes na representação. Enquanto é um país lindo, é também um lugar propício para problemas como a cocaína. A cena que será analisada é representativa dessa dualidade perceptível em inúmeras outras cenas.

No início do segundo episódio, Steve Murphy e a esposa, Connie Murphy (Joanna Christie), estão à caminho da Colômbia, onde irão a morar. Enquanto as imagens mostram os dois dentro do avião, a narração comenta o crescimento do narcotráfico. O trecho que nos interessa (43:33 – 42:54)⁴¹ inicia quando Murphy olha o próprio relógio e diz: "Devemos estar sobrevoando a Amazônia agora". Os dois personagens olham pela janela a paisagem natural de florestas e rios (figuras 1a e 1b).

Narrador:

A dez mil pés de altura, a Colômbia era um paraíso tropical intocado. Mas as coisas eram diferentes no solo.

Figura 1 - Steve e Connie Murphy observam a Colômbia pela janela do avião

Fonte: reprodução de frames da série *Narcos* (2015).

O narrador segue contando como Pablo construiu superlaboratórios de produção de cocaína, explicando sobre as particularidades da produção. O que nos interessa compreender, de fato, são os contrastes entre esta Colômbia vista de cima (figura 1c) e aquela que é vista no detalhe (figura 1d). De longe, a Colômbia representada pela narração e pelas imagens é selvagem, intocada. Sua beleza é construída pelo exotismo. O que haveria no meio dessa floresta? A resposta vem em seguida com a sequência que mostra a Colômbia no solo. Assim

⁴¹ Os tempos iniciais e finais das cenas apresentadas serão retroativos, seguindo a barra de tempo da Netflix, que marca a duração dessa maneira.

como de cima, embaixo, também é a floresta que aparece. Porém, com a cocaína sujando a beleza do território. A simplicidade do local e dos trabalhadores do processo dão uma intenção de pobreza. O fato de a produção ocorrer no meio das árvores contribui para uma representação exótica, não só do local mas da cocaína também.

b) Os dois Estados Unidos

O território estadunidense é mostrado poucas vezes durante a temporada. Miami é a principal referência, já que a cidade é o foco do Cartel Medellín. Mesmo assim, as imagens apresentadas se resumem a dois ambientes: as praias e os locais de chegada da droga (portos e aeroportos), conforme a figura 2.



Figura 2 - Praia e porto de Miami

Fonte: reprodução de frames da série Narcos (2015).

A cena que será analisada (40:13 - 39:53) foi selecionada porque apresenta duas cidades do país, comparando-as. O Cartel Medellín era responsável por traficar cocaína para Miami, enquanto o Cartel Cali fornecia a Nova York. O narrador traça, assim, uma comparação entre as duas cidades no sétimo episódio.

Primeiro, o narrador conduz o espectador a Miami. Os planos usados para definir a cidade mostram pessoas na praia, um homem ao lado do peixe que pescou e uma mulher desfilando de biquíni em um concurso de beleza também na praia (figura 4 – coluna 4a). Já Nova York aparece em planos que mostram a cidade e seus arranha-céus, a vida noturna relacionada à cocaína e o dia-a-dia da bolsa de valores (figura 4 – coluna 4b). De acordo com o narrador:

O cartel de Medellín era Miami: piscinas, garotas de biquíni, cafona como um Cadillac de duas cores. O cartel de Cali era Nova York: elegante, suave, sutil. Onde eles podiam abastecer a vida noturna com cocaína e garantir que todos fossem trabalhar em Wall Street na manhã seguinte.

Coluna 3b – Nova York

MAMI DOCKS FACE

MANI DOCKS FACE

Figura 3 - Contrastes entre cidades estadunidenses

Fonte: reprodução de frames da série Narcos (2015).

Os contrastes são visíveis entre as duas cidades. Miami é sexualizada, vista a partir de ambientes abertos e remete a uma vida fácil e tranquila. É importante salientar que esta é uma das cidades dos Estados Unidos com a maior quantidade de imigrantes latinoamericanos. Nova York, por outro lado, é mostrada através de mais imagens internas, escuras, que remetem a um lugar sério, burocrático, financeiro.

A narração de Murphy é carregada de reducionismos e estereótipos. A definição das duas cidades serve, nesse momento da trama, para introduzir o Cartel de Cali, rival do Cartel Medellín. Para o narrador, o grupo de Cali seria Nova York, porque "resolvia os problemas

com um exército de advogados e uma montanha de processos", enquanto o de Medellín "deixava uma trilha de cadáveres e caos".

c) Os presídios diferentes

O principal medo de todos os narcotraficantes da série é ser preso nos Estados Unidos. O mesmo temor não ocorre em relação aos presídios colombianos. Os dois espaços são construídos como territórios diferentes, como veremos na cena do episódio quatro da série (42:13 e 41:43).

Após o assassinato do Ministro da Justiça colombiano no episódio anterior, pelo qual Escobar foi indiciado, o governo Colombiano passa a concordar com a extradição de criminosos. A partir de então, qualquer traficante que levasse drogas para os Estados Unidos poderia também ser preso lá, mesmo sem nunca ter pisado em solo estrangeiro. Após contar esses fatos, o narrador faz uma comparação entre as prisões estadunidenses e colombianas:

Para um traficante na Colômbia, a prisão significava transar com garotas, assistir a filmes, conversar com amigos...

Se molhasse as mãos certas, sua pena seria reduzida por bom comportamento. Era uma piada.

Em casa, era totalmente diferente.

O sétimo homem mais rico do mundo?

Ninguém liga.

Você ficaria 23 horas por dia em uma cela de 1,80 x 2,50 m como todos os outros, um pesadelo.

Agora, Pablo tinha alguém para temer: nós.



Figura 4 - Presídios colombianos

Fonte: reprodução de frames da série Narcos (2015).

No trecho sobre as prisões na Colômbia (figura 4), há apenas uma sequência, em que quatro mulheres chegam acompanhadas de um policial e são recebidas por homens que estão em uma mesma cela. O ambiente se assemelha mais com uma casa do que com uma prisão e

vai ao encontro com a descrição do narrador. O clima informal tem o objetivo de definir que as prisões colombianas não prendem de fato.



Figura 5 - Os presídios estadunidenses

Fonte: reprodução de frames da série Narcos (2015).

O trecho que trata dos presídios estadunidenses (figura 5) tem o objetivo de dar a sensação de solidão e irredutibilidade de como uma prisão deveria ser, segundo o narrador. Chama atenção também o fato de ele usar a expressão "em casa" para falar do seu país de origem. Esse modo de falar pode indicar saudade ou, ainda, orgulho de o local ser como é. O discurso e as imagens apontam para a eficiência e superioridade do sistema prisional estadunidense no cumprimento do seu papel. Esse ponto de vista é enfatizado pela frase com que o narrador encerra o trecho: "Agora, Pablo tinha alguém para temer: nós". Essa fala é dita pelo narrador enquanto é mostrada uma rápida imagem do próprio Murphy (figura 5d), mascando chicletes, de braços cruzados, na Embaixada estadunidense. Esse quadro não tem importância direta na cena, não acrescenta informações, mas serve para personificar o "nós" que encerra a cena.

Partindo do princípio de que as identidades são construídas dentro dos discursos, como aponta Hall (2013), percebe-se que as representações dos espaços colombiano e estadunidense apresentados são definidas por contrastes. São perceptíveis as diferenças entre os países, mas

também as diferenças internas nos dois territórios. A Colômbia é, ao mesmo tempo, bela e perigosa, dependendo da distância do ponto de vista. Os Estados Unidos são tranquilos de um lado (Miami) e agitados de outro (Nova York). Essas duas cidades sequer se misturam, de modo que são controladas por cartéis de tráfico diferentes.

A representação dos presídios contribui para a construção das identidades dos dois países por meio da diferença. Essa perspectiva é enfatizada porque os dois modelos prisionais aparecem imediatamente em seguida, permitindo uma comparação direta. De acordo com Silva (2011, p. 83), fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças: "Normalizar significa eleger-arbitrariamente - uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas". A prisão colombiana representada pela série não cumpre seu papel de *prender*. A legítima prisão seria, portanto, a estadunidense.

Quando o narrador usa expressões como "casa" para se referir aos Estados Unidos e "nós" se referindo ao aparato estadunidense de combate às drogas, ele faz também as operações de incluir e de excluir. Conforme Silva (2013), a identidade e a diferença se traduzem em declarações sobre quem pertence e quem não pertence. Segundo o autor, a afirmação da identidade estaria sempre ligada a uma separação entre "nós" e "eles". O narrador Murphy, ao assumir sua identidade estadunidense como centro, determina a identidade colombiana como a *outra*.

4.2.2 Altos agentes políticos

Os presidentes da Colômbia e dos Estados Unidos têm papel importante na trama, tomando decisões e fazendo pronunciamentos que geram consequências práticas na série. Além disso, eles cumprem a função de representantes de suas nações, contribuindo para os modos como elas são imaginadas. De acordo com Hall (2011), as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Os presidentes se comportam como elementos das nações, já que suas figuras são amplamente difundidas e têm grande poder de deliberação.

Do lado estadunidense, Ronald Reagan aparece duas vezes, uma delas já no primeiro episódio. Do lado colombiano, a primeira aparição é de Luis Carlos Galán, no quarto episódio, ainda como candidato à presidência. Esse personagem é morto, nesse episódio – e na vida real – por apoiar publicamente a extradição. Foram selecionados, portanto, dois pronunciamentos, um de Reagan, já presidente, e outro de Gaviria (Raúl Méndez), quando se torna candidato no

lugar de Galán. Reagan aparece em apenas mais um pronunciamento, onde fala, especificamente, sobre o envolvimento da Nicarágua com o narcotráfico. Gaviria não faz outros pronunciamentos na temporada. Ambas as cenas que serão analisadas sinalizam momentos de ruptura política importantes para a trama. O pronunciamento de Reagan é a demonstração pública do início do combate ao narcotráfico; o de Gaviria é o anúncio de que seu governo apoiará a extradição dos narcotraficantes aos Estados Unidos.

a) Ronald Reagan

No final do primeiro episódio, começam a ser delineados os primeiros efeitos da cocaína e do narcotráfico nos Estados Unidos. A cena que será analisada é um pronunciamento de Reagan para a televisão. O discurso realmente aconteceu, já que são utilizadas imagens de arquivo, mas a data não pode ser especificada. O trecho imediatamente anterior (figura 6) introduz a cena que vamos analisar, de forma que importa ser mencionado. Trata-se de um encontro entre o presidente Reagan e empresários estadunidenses. A narração de Murphy conta que o governo estadunidense somente começou a prestar atenção no narcotráfico quando percebeu que bilhões de dólares estavam saindo dos EUA para a Colômbia.



Figura 6 - Interesses comerciais do governo estadunidense

Fonte: reprodução de frames da série Narcos (2015).

No pronunciamento (4:57 - 4:10), o presidente aparece ao lado da esposa, Nancy. O cenário tem a intenção de dar um tom informal, aparentando ser uma sala de estar, com sofás estampados e flores em cima da mesa de centro. Os dois têm as mãos apoiadas, uma sob a outra, no sofá. A câmera avança em direção aos dois, mostrando um plano aberto. À medida que cada um deles fala, recebe também um enquadramento mais fechado.

Figura 7 - Pronunciamento de Reagan e Nancy

Fonte: reprodução de frames da série Narcos (2015).

Reagan:

É hora da volta às aulas para as crianças americanas.

Narrador:

Era hora dos EUA se armarem contra um novo inimigo.

Reagan:

Drogas estão ameaçando a nossa sociedade.

Estão ameaçando os nossos valores e enfraquecendo nossas instituições.

Estão matando nossas crianças.

Nesse momento, o narrador interfere, direcionando o olhar sobre os personagens: "Era clássico do Reagan. Informal, direto e duro. Ele jurou combater as drogas na fonte. Mas foi Nancy quem roubou o show".

Nancy:

Meus jovens amigos, a vida pode ser ótima.

Mas não quando vocês não podem vê-la.

Então, abram seus olhos para a vida, vejam-na com as cores vivas que Deus nos deu como um presente precioso para Seus filhos.

Digam sim para a vida.

E para as drogas e o álcool, apenas digam não.

O Reagan que é mostrado na imagem condiz em parte com aquele descrito pelo narrador (informal, direto e duro). Se o cenário é informal, as roupas usadas por Nancy e Reagan equilibram mostrando formalidade e indicam posturas conservadoras. O próprio fato de os dois fazerem um mesmo pronunciamento conota um clima familiar tradicional. O discurso é direto, mas não explicitamente duro. Reagan parece falar para um perfil de indivíduos semelhantes a ele, homem, classe média ou alta, chefe de família.

Nancy, por outro lado, fala como uma mãe falaria com seus filhos. Ao citar Deus e aconselhar os espectadores a não se envolverem com drogas e álcool, assume um discurso conservador. De modo geral, o pronunciamento não trata do problema do narcotráfico, mas tem a intenção de sinalizar à população que o governo está vendo o que está acontecendo e não compactua com os valores perpetuados pelas drogas.

As interferências do narrador têm o objetivo de direcionar o olhar àquilo que ele acredita. Como expresso na cena anterior a esta, para ele, os Estados Unidos começaram a dar atenção ao tema após o governo perceber que estava perdendo dinheiro para a Colômbia. Por isso, esse pronunciamento seria realmente um "show" como ele mesmo aponta na narração. Nancy teria "roubado o show" porque deu um tom mais familiar ao pronunciamento.

A representação geral passada pela cena imagina uma nação conservadora, não encara as drogas como problema de saúde pública ou de segurança nacional, mas sim como um desvio dos valores tradicionais. Stuart Hall (2011) aponta que não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional. O autor questiona se essa identidade nacional seria uma identidade de fato unificadora ou uma identidade que anula e subordina as diferenças culturais internas: "Essa ideia está sujeita à dúvida, por várias razões. Uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural" (HALL, 2011, p. 60).

b) César Gaviria

A próxima cena (6:34 - 3:21) é um pronunciamento que acontece no episódio cinco, feito em inglês, de César Gaviria para autoridades estadunidenses. Apesar de ser ainda candidato, ele já é aclamado pelos eleitores como substituto de Galán, morto durante a campanha por ordens de Escobar. A expectativa quanto a este discurso é grande. Estão presentes a embaixadora dos Estados Unidos, Steve Murphy, membros do governo e da

família de Gaviria, além de muitos jornalistas estadunidenses. O pronunciamento é também transmitido pela televisão, por onde Pablo Escobar acompanha, em casa, junto ao primo e comparsa Gustavo.



Figura 8 - Espectadores do pronunciamento de Gaviria

Fonte: reprodução de frames da série Narcos (2015).

A cena inicia com Murphy chegando no auditório, com a própria voz de fundo que narra a seguinte frase: "Luis Carlos Galán tomou uma decisão que custou sua vida. E agora, era a vez de Gaviria". Logo em seguida, a jornalista Diana faz a introdução do presidente. Esta é a primeira aparição da personagem, que tem fundamental importância para o enredo nos episódios seguintes. Ela, que é filha de um ex-presidente colombiano, é sequestrada por ordem de Pablo Escobar, o que gera intensa pressão política sob o presidente Gaviria.

O candidato começa lendo seu discurso de maneira formal, seguindo o protocolo da ocasião. No entanto, interrompe a fala e, após alguns segundos de apreensão do público, retoma, desta vez sem ler:

Gaviria:

Os colombianos dizem:
"Deus fez a nossa terra tão linda...
que é injusto com o resto do mundo.
Então, para equilibrar a balança...
Deus povoou essa terra com uma raça de homens maus."
O principal obstáculo de um futuro livre e sem restrições é a violência e o terror que atualmente assolam nosso amado país.

A violência iniciada por esses homens maus será levada à justiça... em nome da decência...

e em memória de Luis Carlos Galán.

Vamos extraditá-los.

Essa decisão não veio do medo.

Ela veio de uma clareza de ideias,

livre da nuvem de terror que nos cerca e encobre nossa visão.

Só posso dizer uma coisa aos colombianos nestes tempos de perigo:

"Haverá um futuro."

Obrigado.

O ato de ter interrompido o discurso lido para seguir de maneira espontânea indica uma postura de desapego às convenções. Por outro lado, é como se o tema mexesse tanto com sua subjetividade que merecesse ser apresentado de modo mais pessoal. Percebe-se que o enquadramento do candidato segue o modelo do seu discurso. Na parte inicial, em que está lendo, a câmera prioriza o tradicional plano médio, de um ponto de vista fixo que parece ser de uma das câmeras na plateia (figura 9a). Na segunda parte, em que o discurso passa a ser falado e não lido, a câmera assume uma posição mais próxima, num plano fechado vindo de baixo. A imagem balança e o enquadramento se torna estranho (figura 9b). A fala do presidente passa, assim, uma igual estranheza e não tem mais a legitimidade do início do discurso.

9a 9b

Figura 9 – Enquadramentos de Gaviria no pronunciamento

Fonte: reprodução de frames da série Narcos (2015).

Alguns pontos específicos do discurso merecem atenção. A atuação dos narcotraficantes é amenizada ao chamá-los de "homens maus". A referência a Deus e o uso da palavra "decência", assim como no pronunciamento de Nancy, dá um tom de conservadorismo ao discurso. A citação de Luis Carlos Galán representa a busca pela emoção no discurso, em razão do forte apego popular gerado por sua morte durante a campanha.

A citação que inicia o discurso exalta o quão linda é a Colômbia. Essa beleza, constantemente pontuada na série, parece ser a característica principal que define o país. O

discurso do presidente constrói uma *narrativa da nação*, elemento apontado por Hall (2011) do modo como são construídas discursivamente as nações. Elas fornecem uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. Essa narrativa conecta as vidas cotidianas dos membros com um destino nacional que preexiste a eles. A nação imaginada pela beleza também se relaciona na narrativa das origens, apontada por Hall (2011), em que a identidade nacional é representada como primordial. Segundo Gellner (1983), "está lá, na verdadeira natureza das coisas", algumas vezes adormecida, mas sempre pronta para ser "acordada" de sua "longa, persistente e misteriosa sonolência", para reassumir sua inquebrável existência. Esses elementos essenciais do caráter nacional permaneceriam imutáveis, apesar de todas as mudanças. A Colômbia continuaria sendo linda, como sempre, apesar do narcotráfico.

4.3.3 Personagens policiais

São considerados policiais todos os personagens que têm a função profissional de combater o narcotráfico diretamente, fazendo o uso de armas de fogo. A denominação dos personagens pode variar: os representantes da Colômbia são chamados pela série de *policiais* e *coronéis*, enquanto Javier Peña e Steve Murphy são denominados *agentes*. Esta categoria será dividida em duas seções, uma para os representantes de cada país, e os títulos de cada parte receberão expressões usadas na série. "Plata o plomo" é frase repetida por Escobar e indica que, se os policias não aceitam dinheiro, serão mortos. "Bom e mau são conceitos relativos" é uma expressão usada por Murphy, que diz ter aprendido isso na Colômbia. Em cada subseção, percebem-se processos de transformações identitárias nos personagens.

a) Plata o plomo

Pablo Escobar tem o hábito de ameaçar os policias colombianos oferecendo duas opções: dinheiro ou morte. Esses personagens são, portanto, retratados como facilmente corruptíveis. O Coronel Horácio Carrillo (Maurice Comte) quebra essa regra, não aceita dinheiro e passa a influenciar o comportamento dos demais. Enquanto grupo identitário, os policiais colombianos começam a ser retratados como corruptos, mas transformam-se em justiceiros nos últimos episódios. A figura 10 apresenta quatro frames representativos dessa transição.



Figura 10 - Transformações dos policiais colombianos

Fonte: reprodução de frames da série Narcos (2015).

Nos primeiros episódios da série, enquanto o narcotráfico ainda está emergindo, a força policial tem estreito contato com os narcotraficantes. As cargas de cocaína passam sem problemas pelos postos policiais, que já foram comprados previamente. Para entendermos essa fase do processo, analisaremos uma cena do primeiro episódio.

Escobar fica sabendo que uma carga de 390 quilos de cocaína foi detida pela polícia, então, se dirige à delegacia para tirar satisfações. Ao chegar, é recebido pelo Coronel Herrera, que diz haver a necessidade de renegociar a propina para continuar com o acordo. Escobar é preso após insultar o Coronel. Depois de um período não explícito, mas que não passa de algumas horas, Escobar é solto e volta à sala do Coronel para conversar. O diálogo que segue (10:03 – 08:20) explicita a negociação:

Coronel:

Contamos mais de 300 quilos naqueles caminhões.

Isso tem um valor de revenda de mais de quatro milhões de dólares, Sr. Escobar.

Outro policial:

E você só nos deu \$150.000.

Escobar:

Foi isso o que combinamos.

Coronel:

Sabe de uma coisa?

Ganho a vida fazendo negociações.

Você pode aceitar minha proposta ou aceitar as consequências. Você decide. Ou podemos renegociar, chegar a um acordo, e todos vão para casa felizes. Fechado?

Escobar:

Eu lhe dou um milhão de dólares. Com uma condição.

Coronel:

Que condição?

Escobar:

Alguém da minha organização lhe deu o valor de revenda da minha cocaína. Senão, como você saberia?

Quero um nome.

E você não terá que dividir o dinheiro com ele.

1284 B2
1284 B2

Figura 11 - Negociação entre Escobar e policiais colombianos

Fonte: reprodução de frames da série Narcos (2015).

Conforme a imagem, a conversa acontece na sala do Coronel, onde também trabalha um policial de sua equipe. O ambiente é desorganizado, com pastas e papeis ocupando todos os espaços e prateleiras. O lugar passa a impressão de uma repartição pública marcada pela burocracia e pela ineficiência. O enquadramento do Coronel chama atenção pela bandeira do departamento colombiano de Antioquia, onde Medellín é a capital, com o escudo da Polícia Nacional da Colômbia. Mesmo que a maioria dos espectadores da série não seja capaz de

reconhecer esses símbolos, esse plano reforça o fato de que esta é uma instância pública e o Coronel, corrupto, é representante do aparato governamental.

A marca da corrupção se transforma à medida que o narcotráfico aumenta de proporção. A partir do episódio quatro, um policial de Medellín ganha importância e confiança dos agentes da DEA. O Coronel Carrillo é descrito pelo narrador como um dos poucos policiais honestos, único em que a DEA pode confiar. De fato, Murphy, Peña e Carrillo trabalham juntos, compartilham informações e são cúmplices em estratégias impróprias para encontrarem os narcotraficantes. No episódio quatro, por exemplo, o Coronel tortura um informante para descobrir a localização de Escobar. Nesse mesmo episódio, Murphy e Peña subornam o chefe da polícia antinarcóticos, General Jaramillo, para tornar Carrillo chefe das operações contra Pablo Escobar. Carrillo assume o posto, mas não confia na própria equipe de policiais. Ele solicita, então, "homens incorruptíveis". Surge, assim, o Grupo de Buscas, dedicado exclusivamente à captura de narcotraficantes.



Figura 12 - Coronel Carrillo

Fonte: reprodução de frames da série Narcos (2015).

Já no episódio seguinte, pode-se perceber o avanço do grupo através de uma grande operação que mata Gacha, um dos líderes do Cartel Medellín. A partir desse episódio, ocorre também uma mudança significativa na identidade dos policiais representados.

Hall (2011) aponta que no mundo contemporâneo as identidades não são fixas, unificadas, essenciais. Elas são variáveis e provisórias. Os indivíduos são constituídos,

continuamente, em relação às formas como se deparam com os sistemas culturais múltiplos que os rodeiam. No caso dos policiais colombianos, a mudança identitária ocorre porque suas vidas pessoais começam a sofrer os efeitos do narcotráfico. Se antes ele era uma fonte de renda para alguns deles, nesse momento, aceitar a *plata* já não é mais garantia de não levar *plomo*. Muitos desses personagens já perderam membros da família e se sentem particularmente afetados. Antes de serem policiais, eles são também cidadãos colombianos e sentem as consequências da guerra ao narcotráfico assim como toda a população sente. Por outro lado, o poder coercitivo que têm nos seus papeis laborais afeta o modo como reagem a essa situação e favorece o surgimento de uma vontade de fazer justiça pelas as próprias mãos. Esses efeitos fazem com que suas identidades sejam deslocadas, de corruptos a justiceiros.

Diante das negociações do governo colombiano com os narcotraficantes, o Grupo de Buscas é destituído das atividades de combate. Por isso, os policiais passam a caçá-los por conta própria. Eles sequestram e matam Gustavo (Juan Pablo Raba), primo e principal aliado de Escobar, conforme o trecho analisado a seguir e os frames da figura 13.

Gustavo tem um romance secreto com Marina, irmã de outros integrantes do Cartel Medellín. No episódio oito, Carrillo e um grupo de seis polícias, todos à paisana, encurralam o casal durante um encontro. Gustavo é levado pelo grupo até um prédio abandonado, onde Carrillo impõe que entregue o primo Escobar (18:50 - 12:26):

Gustavo:

Está cometendo um grande erro, Carrillo. Já estamos em negociação com o governo. Você não tem motivo para fazer isto.

Carrillo:

Tem razão.

É por isso que eu não estou aqui.

Carrillo enfatiza, desse modo, que não está a serviço da polícia, mas sim por vontade própria. Gustavo se recusa a entregar o primo e diz a Carrillo que ele pode matá-lo. Carrillo responde: "Não vou fazer isso. Mas quero lhe apresentar algumas pessoas que adorariam fazer isso por mim." Ele apresenta dois dos policiais, Lastia e Trujillo, que tiveram membros da família mortos por mando do Cartel Medellín. "Diga... você já sentiu a ira de uma vingança justa? Entregue seu primo... ou deixarei estes homens mostrarem essa vingança com os punhos." Diante da negativa de Gustavo, os homens começam a espancá-lo. Carrillo acende um cigarro e fuma enquanto assiste à violência de longe. Quando Gustavo já está muito ensanguentado, Carrillo interrompe a ação, coloca o cigarro na boca da vítima e tenta

novamente que ele entregue a seu primo. Gustavo responde: "Nós... somos bandidos, e não dedos-duros, seu filho da puta" e começa a gargalhar intensamente, dizendo que todos morreriam e suas famílias também. A imagem é cortada para uma cena em que Gustavo está morto, deitado no chão e coberto de sangue. Carrilo orienta, então, Trujillo a se desfazer do corpo e mentir que o fato ocorreu em confronto: "Relate a morte dele como resultado de um tiroteio com a polícia. Lembre-se de escrever que ele atirou primeiro." O policial questiona se a versão será aceita já que o corpo está muito machucado. Carrillo, então, dá cinco tiros no cadáver e responde: "Satisfeito?"



Figura 13 - Emboscada dos policiais colombianos para Gustavo

Fonte: reprodução de frames da série Narcos (2015).

b) Bom e mau são conceitos relativos

Do lado estadunidense, dois personagens representam o combate direto ao narcotráfico. São eles Javier Peña e Steve Murphy. A trajetória de Murphy é contada desde 1979, quando já trabalhava no DEA, em Miami. Com a ascensão da cocaína produzida na Colômbia, ele é enviado para morar em Bogotá, capital do país, e trabalhar junto à Embaixada estadunidense no combate aos narcotraficantes. Essa transição de país inicia com motivações muito particulares, como podemos analisar na narração da cena em que ele está prestes a embarcar, com a esposa, para a Colômbia (3:40 – 2:54):

Narrador:

Meu pai foi voluntário na 2ª Guerra por causa de Pearl Harbor.

Mas você acha que ele conhecia alguém no Havaí?

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 metendo.

Figura 14 - Steve e Connie Murphy viajando para a Colômbia

Fonte: reprodução de frames da série Narcos (2015).

Na cena seguinte, o próprio narrador admite que "um ano depois... a conversa de patriotismo tinha sido esquecida". Nos interessa perceber, portanto, como essa motivação patriótica vai se perdendo com o tempo e a determinação por capturar Escobar se torna uma obsessão pessoal.

Na Colômbia, Murphy trabalha diretamente com Peña, também estadunidense que já mora no país por tempo indeterminado pela série. Ele, entretanto, domina a língua espanhola, ao contrário de Murphy, que permanece falando apenas inglês durante toda a temporada. Peña é representado como mulherengo, metido e irônico. Claramente odiado pelos colegas de embaixada e intolerante ao cumprimento de regras. Ele usa todos os artifícios para chegar o mais próximo possível dos narcotraficantes, incluindo subornar policiais colombianos, por exemplo, para obter informações privilegiadas sobre os carteis de drogas. Murphy e Peña conseguem comprovar o envolvimento do narcotráfico com o M-19, guerrilha armada colombiana, mas, para isso, acabam protegendo uma integrante de grupo. Esse é um momento de grande tensão entre a Embaixada e os agentes, já que eles seriam punidos por proteger uma informante comunista.



Figura 15 - Javier Peña

Fonte: reprodução de frames da série Narcos (2015).

Uma das frentes do trabalho de Murphy e Peña tem a ver com a proteção dos agentes políticos colombianos contra atentados provocados pelos narcotraficantes. Durante a série, os agentes alertam e oferecem ajuda inúmeras vezes (figura 16), mas nem sempre são ouvidos. A atuação mais significativa nesse sentido é quando Murphy pede que Gaviria não faça uma viagem, durante a campanha presidencial, já que existem fortes suspeitas de que Pablo Escobar planejava explodir aquele voo comercial. O candidato decide acatar a sugestão e o atentado de fato ocorre, matando mais de 107 pessoas.

CESAT GAVIRIA PASSONTI

Figura 16 - Murphy oferecendo ajuda ao governo colombiano

Fonte: reprodução de frames da série Narcos (2015).

O trabalho de Murphy e Peña se dá, frequentemente, em parceria com Carrillo, fornecendo informações privilegiadas da Embaixada sobre a localização dos narcotraficantes. No entanto, quando o Grupo de Buscas é interrompido, os dois passam a trabalhar apenas com as próprias ferramentas. Eles descobrem, no nono episódio, que apesar de preso, Escobar vive com incontáveis regalias, recebendo familiares, amigos, prostitutas. Murphy e Peña enviam fotos que comprovam esses fatos ao presidente Gaviria. Apesar de surpreso, ele questiona Eduardo, seu chefe de segurança, se o DEA seria capaz de enviar as fotos para a imprensa. Eduardo responde: "O DEA é capaz de qualquer coisa. Por isso, temos que agir agora". Gaviria afirma preferir que Escobar seja dono da própria prisão a ser dono de toda a Colômbia. Conforme esperado, Murphy e Peña entregaram as fotos a um jornal colombiano e terminam o nono capítulo com o seguinte diálogo:

Peña

Bem... Foda-se o presidente Gaviria.

Murphy

Foda-se Noonan (embaixadora estadunidense).

Peña

Foda-se La Catedral (presídio de Pablo Escobar).

Murphy

E foda-se o Pablo.

Desde a chegada de Murphy na Colômbia, percebe-se uma transformação na maneira como sua identidade é representada. Ele entra na lógica do trabalho de Peña sem questionar seus métodos. Consequentemente, é o próprio personagem que muda. Suas motivações, que iniciam baseadas no patriotismo, acabam se transformando em objetivos pessoais e seu caráter passa a ser questionável. No primeiro episódio, ele se sente mal por ter matado a primeira

pessoa de sua vida, um jovem narcotraficante, ainda em Miami (figura 17a). Na Colômbia, no episódio nove, ele observa fotos de mortos em uma emboscada realizada pelo Grupo de Buscas graças a informações que ele passou (figura 17b). Quando Peña pergunta o que ele estava olhando, ele responde: "É uma lista das minhas conquistas."



Figura 17 - Murphy em relação a suas vítimas

Fonte: reprodução de frames da série Narcos (2015).

Também no episódio nove, consideramos importante a análise de uma cena específica (44:35 – 42:50), mostrada na sequência da figura 18. Murphy está no carro com a esposa e a filha, que tem poucos meses de idade, quando acaba batendo no veículo que está na frente. O motorista sai imediatamente e começa a esbravejar contra Murphy que, na impossibilidade de conversar em espanhol, acaba apontando a arma para o homem. Ainda sob a arma, o homem entra no próprio carro e Murphy atira no pneu. Murphy volta para o carro tranquilamente, enquanto Connie o espera, perplexa com a situação e com a atitude de Murphy.

Assim como os policiais colombianos, Murphy passa por um descentramento identitário (Hall, 2011). Percebe-se que essa mudança ocorre por influência dos personagens e acontecimentos que presencia e com os quais convive na Colômbia. Nesse país, Murphy aparece raras vezes em sua vida pessoal e, mesmo assim, falando sobre o trabalho. Seu cotidiano é baseado em monitorar traficantes e assassinos, negociar com policiais corruptos e traçar estratégias com Carrillo e Peña, que usam, frequentemente, estratégias pouco honestas para localizar os narcotraficantes. A Colômbia que recebe o agente Murphy não é aquela marcada pela beleza, mas somente pelo narcotráfico.

Apesar de ter a identidade descentrada, características do sujeito pós-moderno, Murphy apresenta traços também do *sujeito sociológico*, marca do mundo moderno: "A identidade, nessa concepção, costura e entrelaça o indivíduo à estrutura, estabilizando os sujeitos e os mundos culturais em que habitam, de forma recíproca e unificada" (HALL, 2011, p. 12). O sujeito seria, assim, formado na relação com outras pessoas, responsáveis por mediar os

valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. A identidade de Murphy foi, portanto, negativamente modificada pela influência de Javier Peña e do contexto colombiano em que foi inserido.



Figura 18 - Murphy se exalta em briga no trânsito

Fonte: reprodução de frames da série Narcos (2015).

Como apresentado na análise das trajetórias e das cenas dos policiais da série, tanto os colombianos como os estadunidenses passam por processos de transformação comportamental. Percebe-se que as identidades desses personagens representam o modo como as identidades contemporâneas são provisórias, facilmente descentráveis e deslocáveis (HALL, 2011). As identidades, para Hall (2011), são constituídas em relação às formas como o indivíduo é representado ou se depara com os sistemas culturais múltiplos que o rodeia. E é isso que observamos na série Narcos, em que essas transformações dos personagens ocorrem de acordo com os contextos em que estão inseridos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos este projeto de pesquisa interessados em compreender como as identidades colombiana e estadunidense são representadas pela série Narcos. No decorrer do trabalho, percebemos que essas representações não são somente internas à trama. Elas se relacionam com os processos transnacionais de produção e distribuição da série, que emergem no cinema contemporâneo de modo geral. Portanto, interferem na narrativa e, consequentemente, nas representações da Colômbia e dos Estados Unidos.

O personagem narrador é estadunidense porque facilita a compreensão de um público mundial, mais familiarizado com a cultura dessa origem do que com a colombiana. Ele foi escolhido, como explicou o produtor e diretor José Padilha, a fim de que a série fosse tão interessante para a audiência americana como para a latina. Esse narrador torna o inglês o idioma predominante na série, mesmo que a maioria esmagadora dos fatos se passe na Colômbia, com personagens colombianos. Por outro lado, a nação de origem desse narrador não impede que seu discurso seja carregado de críticas aos dois países.

A produção de Narcos foi feita por uma equipe técnica e artística composta por colombianos, estadunidenses, brasileiros, mexicanos, chilenos, canadenses, entre outras nacionalidades. As subjetividades dessas pessoas interferem nesse processo e, por vezes, são perceptíveis. O sotaque do brasileiro Wagner Moura na interpretação do colombiano Pablo Escobar, por exemplo, chamou atenção do público e recebeu críticas. Por outro lado, o ator foi indicado ao prêmio Globo de Ouro, na categoria melhor ator em série de drama, pela interpretação do papel. Devemos considerar que esse modo de falar não-colombiano chama a atenção apenas do público familiarizado com a língua espanhola. Outros públicos podem perceber que o ator não é colombiano, mas provavelmente não se incomodem com o sotaque.

A partir das análises realizadas, foi possível identificar algumas representações identitárias da Colômbia e dos Estados Unidos. No entanto, o volume de conteúdo do objeto, que soma, aproximadamente, sete horas e meia de duração entre os dez episódios, limita uma conclusão sobre as identidades representadas pela série como um todo. Por isso, nosso recorte teve o objetivo de analisar as representações *na* série e não *da* série.

Percebemos que as identidades representadas por Narcos não são fixas nem essenciais. Os territórios da Colômbia e dos Estados Unidos são caracterizados pelas diferenças — entre eles e dentro deles. A representação da Colômbia tem como principal característica a beleza e a exuberância de suas paisagens naturais. No entanto, o lugar é contraditório porque, afinal, é nesse espaço que impera a criminalidade do narcotráfico. A representação dos Estados Unidos

também é marcada por contrastes. De um lado, a cidade de Nova York, cinza, regrada, imponente. De outro, a Miami colorida das praias e da vida fácil. Miami está entre as cidades estadunidenses com maior porcentagem de residentes latinos⁴². Isso nos permite pensar a cidade mostrada pela série também como uma extensão das representações sobre a América Latina, inclusive na violência de seus crimes, afinal é em Miami que o policial Murphy mata alguém pela primeira vez. Cenas como as que apresentam os presídios característicos de cada país já os delimitam como diferentes, deixando explícito onde fica o espaço da ordem e o da barbárie. Evidentemente, o modelo aceito como correto é o estadunidense, em que os bandidos são punidos e permanecem reclusos. Os presídios colombianos são representados como permissivos, desorganizados, lugares onde os detentos vivem como se estivessem soltos.

Os personagens políticos ajudam a compreender como as identidades nacionais são imaginadas e unificadas, ignorando suas particularidades internas. Reagan se mostra tradicional, conservador, severo. Gaviria, ao interromper a leitura do discurso e passar a improvisar a fala, se mostra espontâneo, sensível, emocional. A nação estadunidense imaginada pelo pronunciamento de Reagan e Nancy é conservadora e encara o problema do tráfico de drogas como um desvio dos valores tradicionais. A nação imaginada por Gaviria é romantizada e enfatiza novamente a dualidade da Colômbia como bela e problemática ao mesmo tempo.

O descentramento do sujeito, pontuado por Stuart Hall (2011), é perceptível, em menor ou maior grau, em todos os personagens e representações territoriais analisados. Esse processo fica mais evidente, entretanto, nos personagens que trabalham no combate direto ao narcotráfico. Eles são influenciados por esse contexto marcado por altos e baixos. Por isso, suas identidades se apresentam mais volúveis durante a narrativa. Steve Murphy, em especial, passa por um processo de colombialização e distorção de princípios. Isso fica evidente porque as demonstrações do seu bom caráter ocorrem quando ainda está nos Estados Unidos. Nos últimos episódios da temporada, em que já vive na Colômbia há alguns meses, percebe-se que ele não se importa, como antes, com as consequências dos próprios atos. Ele passa a agir de forma agressiva e surpreende até quem o conhecia antes.

Se a Colômbia é marcada pelos traços do realismo mágico, conforme apresenta a abertura da série, a narrativa de Narcos dialoga com essa mistura entre realidade e magia ao juntar o real com a ficção. Para um colombiano, Narcos é apenas mais uma versão de uma

 $^{^{\}rm 42}$ De acordo com dados do 2011 American Community Survey. Disponível em:

< http://www.pewhispanic.org/2013/08/29/hispanic-population-in-select-u-s-metropolitan-areas-2011/>. Acesso em 13 de junho de 2016.

história já conhecida de perto. Por outro lado, para um público mundial, essa pode ser interpretada como a versão final, já que as imagens de arquivo presentes em todos os episódios auxiliam na construção da verossimilhança.

Por fim, posso afirmar que este processo de pesquisa me trouxe algumas respostas. Na tentativa de entender como somos retratados enquanto integrantes da América Latina, percebi que, na verdade, não existe um coletivo homogêneo, mas sim uma infinidade de américas que formam o continente como um todo. Este trabalho, especificamente, procurou entender as representações e as relações identitárias de duas delas: a Colômbia e os Estados Unidos.

REFERÊNCIAS

BALLERINI, Franthiesco. **Diário de Bollywood: curiosidades e segredos da maior indústria de cinema do mundo**. São Paulo: Summus, 2009.

BORDWELL, David. Poetics of Cinema. New York: Routledge, 2007.

CHIAPPINI, Ligia; LEITE, Moraes. O foco narrativo. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 1994.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo; POSADA, Paula Andrea Barreiro. Colombia vista por el Norte: Imágenes desde el cine de Hollywood. **Anagramas**, v. 12, n. 23, p. 131–158, 2013.

CORNETET, João Marcelo Conte. **Identidade e integração regional: reflexões teóricas e sugestões para o caso sul-americano**. UFRGS, Porto Alegre, 2011. Disponível em: http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/40279/000827680.pdf?sequence=1. Acesso em: 8 jun. 2016.

DIAS, Alfrancio Ferreira. Dos estudos culturais ao novo conceito de identidade. **Revista Fórum Identidades**, v. 9, p. 151 – 156, 2011.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Cartografias dos estudos culturais: uma versão latinoamericana. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **A globalização imaginada**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2010.

GUZZI, André Cavaller. **As relações EUA-América Latina: Medidas e consequências da política externa norteamericana para combater a produção e o tráfico de drogas ilícitas.** Dissertação de mestrado, PUC-SP/UNESP/ ÚNICAMP, São Paulo, 2011. Disponível em: http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/96289/guzzi_ac_me_mar.pdf?sequence=1.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2011.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart; WOORDWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. 13. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

HERSCOVITZ, Heloíza. O Jornalismo Mágico de Gabriel García Márquez. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, v. 1, n. 2, 2004. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/viewArticle/2080>.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **The Invention of Tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

LADEIRA, João Martins. Negócios de audiovisual na internet: uma comparação entre Netflix, Hulu e iTunes-AppleTV, 2005-2010. **Revista Contracampo**, v. 26, n. 1, p. 145–162, 2013.

LIMA, Cecília Almeida; MOREIRA, Diego Gouveia; CALAZANS, Janaina Costa. Netflix e a manutenção de gêneros televisivos fora do fluxo. **MATRIZes**, v. 9, n. 2, p. 237–256, 2015.

MÁRQUEZ, Gabriel García. A solidão da América Latina. *In*: **Cem anos de solidão**. 84. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MARTÍN BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

ORTEGA, Vicente Rodriguez. Identificando o conceito de cinema transnacional. *In*: **Cinema, globalização e interculturalidade**. Trad. Raquel Maysa Keller. Chapecó: Argos, 2010, p. 67–89.

ORTIZ, Renato. Mundialização e cultura. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

RINCÓN, Omar. Amamos a Pablo, odiamos a los políticos: Las repercusiones de Escobar, el patrón del mal. **Nueva Sociedad**, n. 255, p. 94–105, 2015.

ROBERTO, Larroude. Exclusivo: visitamos o set de Narcos, série protagonizada pelo brasileiro Wagner Moura. Rolling Stone. Disponível em: http://rollingstone.uol.com.br/noticia/exclusivo-visitamos-o-set-de-inarcosi-serie-protagonizada-pelo-brasileiro-wagner-moura/#imagem0.

ROSSINI, Miriam de Souza. O que mostramos de nós? A América Latina nas telas. **Sessões do Imaginário**, n. 7, p. 17–24, 2001.

ROSSINI, Miriam de Souza; RENNER, Aline Gabrielle. Nova cultura visual? Netflix e a mudança no processo de produção, distribuição e consumo do audiovisual. *In*: Rio de Janeiro: [s.n.], 2015. Disponível em: http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-2972-1.pdf>.

SAID, Edward. Narrative and ageography. **New Left Review**, n. 180, p. 81–100, 1990.

THANOULI, Eleftheria. Narration in Wold Cinema: Mapping the flows of formal Exchange in the era of globalisation. *In*: **New Cinemas: Journal of Contemporary Film**. [s.l.: s.n.], 2008, v. 6.

TUNSTALL, Jeremy. The media are American. London: Constable, 1977.

VALDELLÓS, Ana Sedeño; MUÑOZ, María Jesús Ruiz. Cine y globalización: hacia un concepto de cine transnacional. *In*: **III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social**. Universidad de La Laguna: [s.n.], 2011, p. 1–14.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 5. ed. Campinas: Papirus Editora, 2008.

VILLA, Rafael Duarte; OSTROS, Maria del Pilar. As relações Colômbia, países vizinhos e Estados Unidos: visões em torno da agenda de segurança. **Revista Brasileira de Política Internacional**, v. 2, n. 48, p. 86–110, 2005.

APÊNDICE

${\bf A}$ - Exemplo de tabela utilizada na metodologia de análise

Trecho	Tempo total	Narração	Assunto	Observações
INTRODUÇÃO: tecnologia e emboscada	56:52 - 51:25	56:30 - 55:45 / 55:37 - 55:08 / 54:47 - 54:43 / 54:27 - 54:16 / 54:08 - 53:57 / 53:15 - 53:00 / 52:57 - 52:24 / 51:50 - 51:25	EUA atualmente sabe tudo que você faz, Colômbia na época era diferente; embaixada escuta localização de narcos > Murphy > Carrillo; But don't call me a bad guy just yet.	Ident. e dif.
EUA e Chile	49:55 - 47:00	49:55 - 47:19	Relações de Nixon com ditadura no Chile; atrocidades no Chile mas como Pinochet destruiu produção de cocaína; Barata escapa.	América Latina
A cocaína	47:00 - 46:24	46:58 - 46:24	Início das pesquisas sobre cocaína e seus efeitos.	
Os narcotraficantes	46:24 - 38:00	46:20 - 44:18	Barata indo para Colômbia = maiores traficantes do mundo estavam lá; apresentação de cada narco; comparação da polícia colombiana com o FBI.	Nações imaginadas
Murphy nos EUA	38:00 - 33:54	38:00 - 37:38 / 34:20 - 33:54	Miami era um paraíso, o problema na época era a maconha.	Ident. e dif., nações imaginadas
Primórdios do narcotráfico	33:54 - 24:08	33:52 - 33:45 / 31:08 - 30:41 / 30:09 - 30:01 / 29:12 - 29:08 / 28:44 - 28:27 / 27:36 - 27:05 / 26:13 - 25:32 / 24:23 24:08	Escobar conhece fabricação no Peru; primeiro tráfico à Colômbia; mudança para Medellín; primeiros viajantes; León; Carlos Lehder.	
Expansão	24:08 - 14:32	24:08 - 23:31 / 22:08 - 21:54	Crescimento exponencial: entra em todas as exportações colombianas e começam a usar aviões específicos.	
		21:54 - 21:38	Abertura de laboratórios no meio da floresta.	

		20:36 - 20:24	Outros narcos começam a perceber e a entrar no mercado.	
		18:24 - 16:35	Cocaína domina Miami, consumo crescente; os traficantes de maconha que usavam chinelo viram narcos armados, o legista de Miami dizia que os colombianos eram como copos descartáveis, use uma vez depois jogue fora.	
Traição do Barata	16:32 - 06:06	13:55 - 13:44	Traição de Barata.	
		10:10 - 10:04	A foto de presidiário que causaria dor de cabeça depois.	
		08:19 - 7:35 / 07:18 - 07:09	Tentativa de emboscada do DEA para apreender cocaína do Barata.	
		06:06 - 05:42	Narco que matou companheiro de Murphy é absolvido.	
EUA em relação ao narcotráfico	06:06 - 04:10	05:42 - 04:50 / 04:41 - 04:31	Crescimento de mortes em Miami; governantes só começaram a discutir assunto depois que perceberam o dinheiro que ia para Colômbia; no pronunciamento de Reagan, descreve o Reagan e a Nancy.	Reagan; nações imaginadas.
Barata morto	04:10 - 03:40	04:03 - 03:40	Dizem que em um holocausto nuclear só as baratas sobreviverão	
Patriotismo	3:40 - 01:12	3:40 - 2:48	Fala do pai que foi para a Guerra; dever dele em lutar nessa guerra; patriotismo	Nações imaginadas;
		2:15 - 01:54	Se tem uma coisa que aprendeu foi que bom e mau são conceitos relativos	descentramento de Murphy.

ANEXOS

A – Ficha técnica da primeira temporada de Narcos (2015)

Título: Narcos

Ano: 2015

Duração: 49 minutos

Produção executiva: Chris Brancato, Eric Newman e José Padilha

Direção: José Padilha, Guillermo Navarro, Andrés Baiz e Fernando Coimbra

Roteiro: Chris Brancato, Carlo Bernard, Doug Miro, Dana Calvo, Dana Ledoux Miller, Andy

Black, Zach Calig, Allison Abner, Nick Schenk

Estreia: 28 de agosto de 2015

Classificação: 16 anos

Gênero: Biografia/crime/drama

Idioma: espanhol e inglês

País de origem: Estados Unidos/Colômbia

Elenco: Wagner Moura, Boyd Holbrook, Pedro Pascal, Joanna Christie, Maurice Compte, Stephanie Sigman, Manolo Cardona, André Mattos, Roberto Urbina, Diego Cataño, Paulina Gaitan, Raúl Méndez, Jorge A. Jimenez, Bruno Bichir, Ana de la Reguera, Danielle Kennedy,

Juan Pablo Raba, Luis Guzmán

B – Cartazes de divulgação da primeira temporada da série Narcos (2015)



Fonte: Netflix.