A narcocultura na mídia: notas sobre um narcoimaginário latino-americano[1]

Maurício de Bragança[2]

1. Este trabalho foi apresentado ao Grupo de Trabalho Cultura das Mídias do XXI Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, na Universidade Federal de Juiz de Fora, em junho de 2012. Agradeço a Felipe Muanis, comentador desse artigo no evento, e aos demais membros do GT as contribuições à discussão presente no texto.

2. Professor doutor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. E-mail: mauriciode@yahoo.com

Resumo

Este artigo pretende discutir a presença de um narcoimaginário que se manifesta numa produção cultural popular em torno do universo das drogas ilícitas, numa perspectiva alternativa aos encaminhamentos jurídicos que caracterizaram as discussões sobre o narcomundo numa dimensão moderna. Nesse sentido, percebemos que essa narcocultura coloca sob suspeita uma tendência proibicionista e repressiva com relação à produção, à comercialização e à utilização das drogas narcóticas. As mídias se apresentam como um campo de disputa no qual os vários agentes sociais envolvidos nesse processo negociam suas imagens a partir de políticas de representação que se erguem para além da dicotomia moderna legalidade/ilegalidade.

Palavras-chave

narcocultura, narcoimaginário, América Latina

Abstract

This article discusses the presence of a narcoimaginary in a popular cultural production that focuses the world of illicit drugs in Latin America. Our point of view is an alternative perspective to legal referrals that characterized the discussions about the narcoworld in a modern dimension. In this way, we realize that this narcoculture goes against a prohibitionist and repressive trend that involves production, marketing and use of narcotic drugs. The media are presented as a problematic field in which the social agents involved in this process negotiate their images from the politics of representation that rise beyond the modern dichotomy of legality/illegality.

Keywords

narcoculture, narcoimaginary, Latin America

Por ambición al dinero/me metí en el contrabando,
no soporté la pobreza/las promesas me cansaron.
Me estaba muriendo de hambre/y todo por ser honrado.
Al igual que muchos otros/tengo derecho a la vida,
hoy tengo mucho dinero/y vivo como quería,
sigo siendo agricultor,/nomás cambié la semilla.
(*El agricultor* – Los Pumas del Norte)

Acompanhando atentamente o noticiário que nos chega nos últimos anos sobre o México, nos chocamos com as matérias que nos atualizam sobre uma realidade de crime organizado e corpos insepultos que não param de surgir em todo o território nacional diante da violenta disputa entre cartéis organizados em torno do tráfico de drogas, sobretudo na fronteira norte. Frente a isso, o poder público, impotente, tenta desmobilizar essa estrutura ao mesmo tempo que convive internamente com os próprios efeitos dessa realidade — o que sugere a cumplicidade de um Narcoestado, seja em âmbito provincial, seja em âmbito nacional[3].

O país que promoveu o primeiro grande movimento revolucionário de caráter popular do século XX, iniciado em 1910, chegou a esse centenário esforçando-se para compreender o fracasso de suas políticas públicas e tentando esconder os milhares de corpos espalhados nessa cartografia, marcada pelas narcocidades. Essas discussões ganham relevância material e simbólica no circuito midiático, em que tais fronteiras se organizam em torno das políticas de representação que são

3. Segundo matéria publicada em 21 de maio de 2011 pelo site do jornal *O Globo*, o governo de Felipe Calderón já contabilizava, em cinco anos, mais de 30 mil mortes relacionadas ao narcotráfico. É frequente o registro de massacres, como a chacina ocorrida em abril de 2011, atribuída ao cartel "Los Zetas", um dos três maiores do país. Na cidade de San Fernando, foram encontrados os corpos de 183 vítimas, que, supostamente, foram sequestradas quando tentavam chegar de ônibus ao território americano. A mesma matéria lembra os 72 corpos encontrados, em 2010, em um rancho na mesma cidade de San Fernando. Dentre as vítimas, havia imigrantes de várias nacionalidades latino-americanas, como hondurenhos, salvadorenhos, equatorianos e brasileiros. Consultar http://oglobo.globo.com/mundo/mat/2011/05/20/os-maiores-massacres-promovidos-pelo-narcotrafico-no-mexico-924507620.asp. Acesso em: 28 mai. 2011.

próprias às várias dimensões da indústria cultural. Nesse sentido, diversas produções ligadas à cultura midiática apresentam um repertório cartográfico sugerido pelos contornos das narcocidades, seja no audiovisual (não só filmes mas também séries de TV, videoarte, registros de performances e vinhetas), seja na literatura (tanto na produção literária ficcional como também nos registros de caráter mais documental), seja no jornalismo, seja na música (circuito em que os *narcocorridos* ganham, inclusive, uma posição de destaque), entre outras áreas. Poderíamos pensar, talvez, num registro de imagens e sons que aponta para uma espécie de políticas da narcocultura na esfera midiática.

Este artigo pretende discutir as imagens e os discursos que se produzem em torno do universo das drogas ilícitas (de seus usuários e negociadores); a circulação dessa produção; e os vários agentes sociais que se inserem nesse cenário, numa perspectiva alternativa aos encaminhamentos jurídicos que caracterizaram as discussões sobre o narcomundo numa dimensão moderna. Percebemos o imaginário de uma narcocultura que vai de encontro a uma secular tendência proibicionista e repressiva com relação à produção, à comercialização e à utilização das drogas narcóticas. As mídias se apresentam como um campo de disputa no qual os vários agentes sociais envolvidos nesse processo negociam suas imagens a partir de políticas de representação que se erguem para além da dicotomia legalidade/ilegalidade, dando contornos a uma fronteira[4] que coloca em xeque um Estado-polícia forjado por paradigmas modernos.

A respeito dessa dimensão moderna, a antropóloga mexicana Rossana Reguillo (2009) afirma que

> No era posible entender lo que está pasando con el narcotráfico desde la dicotomía moderna: legalidad/ilegalidad, sino que había que abrir el espacio a un tercer campo analítico, la "paralegalidad", entendida como aquella zona gris que abre las violencias y donde el narco despliega todo su poder, que nos es solamente un poder de verdad, no es solamente un poder de muerte, sino que es fundamentalmente un poder fundacional-cultural, es decir, capaz de generar sus propios códigos, sus propias reglas y su propio orden paralelo[5,6]

4. Aqui, podemos pensar na presença, em vários produtos midiáticos, de um imaginário em torno das narcocidades. Essas narcopaisagens geralmente assumem as fronteiras interamericanas, sobretudo a emblemática zona limítrofe entre o México e os Estados Unidos, como o cenário para o desenvolvimento de narconarrativas nas quais discussões sobre subdesenvolvimento, violência, pobreza e migrações estão presentes.

5. *As traduções são do autor deste artigo.* "Não era possível entender o que ocorre com o narcotráfico a partir da dicotomia moderna: legalidade/ilegalidade, mas tínhamos de abrir espaço a um terceiro campo de análise, a 'paralegalidade', entendida como aquela zona nebulosa que compreende as violências e de onde o narco emerge todo o seu poder, que não é somente um poder de verdade, não é somente um poder de morte, mas que é fundamentalmente um poder fundacional-cultural, isto é, capaz de gerar seus próprios códigos, suas próprias regras e sua própria ordem paralela."

6. Comunicação apresentada no seminário "Narcotráfico y violencia en ciudades de América Latina: retos para un nuevo periodismo". Disponível em: <http://cosecharoja.fnpi.org/wp-content/uploads/2010/09/Seminario_Narco.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2011.

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

Essa permanência residual de uma narcocultura, que escapa à lógica moderna agenciada pelos Estados policiados e *medicalizados*, remete-nos a dois conceitos importantes que nos ajudam a identificar as ressonâncias desse narcoimaginário como uma espécie de "escombros da modernidade": a ideia de "estrutura de sentimento", de Raymond Williams, e as discussões em torno de uma "modernidade periférica", a que Beatriz Sarlo (2010) faz menção ao analisar o processo de modernização da cidade de Buenos Aires nos anos de 1920 e de 1930.

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

> Se tiene la ilusión de que el carácter periférico de esta nación sudamericana puede ya ser leído como un avatar de su historia y no como un rasgo de su presente. Al mismo tiempo, persiste, de manera contradictoria pero no inexplicable, la idea de periferia y de espacio culturalmente tributario, de formación monstruosa o inadecuada respecto de la referencia europea[7] (SARLO, 1990, p. 32).

7. "Tem-se a ilusão de que o caráter periférico dessa nação sul-americana já pode ser lido como um avatar da sua história, e não como um traço do seu presente. Ao mesmo tempo, persiste, de maneira contraditória, mas não inexplicável, a ideia de periferia e de espaço culturalmente tributário, de formação monstruosa ou inadequada com relação à referência europeia."

Partindo também de uma especificidade histórica empírica, Raymond Williams analisou as relações entre os limites estruturais das ordens sociais e as estruturas que surgiam das organizações das práticas sociais arraigadas na ideia de vivência cotidiana e experiência coletiva. As reflexões em torno do que chamou de "estrutura de sentimento" estão presentes ao longo de vários trabalhos de Williams[8] e parecem deslizar ao longo do seu próprio percurso crítico, ao tomar uma posição política em torno de uma abrangente ideia de cultura como "a organização da produção, a estrutura da família, a estrutura das instituições que expressam ou governam as relações sociais, as formas características pelas quais os membros da sociedade se comunicam" (WILLIAMS[9] apud EAGLETON, 2005, p. 57). Essa estrutura de sentimento está ligada à especificidade da experiência histórica coletiva e de seus desdobramentos materiais nos indivíduos e nos grupos sociais. Tais estruturas são geradas a partir de imaginários que se projetam como práticas culturais e sociais de vivências de determinados grupos que, por sua vez, se manifestam como resistência e oposição às práticas e às ideologias hegemônicas de uma determinada ordem social. Marcelo Ridenti (2005, p. 82) afirma que, embora Williams reconheça que o termo "sentimento" seja de difícil apreensão, é importante para

> ressaltar uma distinção dos conceitos mais formais de "visão de mundo" ou de "ideologia", os quais se referem a crenças mantidas de maneira formal e sistemática, ao passo que uma estrutura de sentimento daria conta de "significados e valores tal como sentidos e vividos ativamente".

Por fim, podemos pensar as discussões em torno da narcocultura — que envolve agentes sociais ligados à produção, à circulação e ao consumo das drogas e a maneira como essas experiências são vivenciadas como práticas culturais e sociais, no interior de um determinado contexto histórico concreto — a partir dessa perspectiva das estrutura de sentimentos. Essa leitura nos parece interessante, uma vez que, para Beatriz Sarlo (1997, p. 91),

> a estrutura de sentimento registra o encontro do fortemente codificado e sua *presença* vivida: não pertence de todo ao domínio da ideologia, nem ao arsenal dos

8. Embora a ideia de "estrutura de sentimento" seja concebida por Williams mais como uma "hipótese cultural" do que como um conceito stricto sensu, desenvolvido em algumas de suas obras, sobretudo em *The long revolution* e *Marxismo e literatura*, o autor abandona posteriormente tal categoria. Beatriz Sarlo acredita, porém, que "estrutura de sentimento é um conceito-chave na obra de Williams e possivelmente um dos aspectos teóricos de sua obra mais reveladores" (SARLO, 1997, p. 91).

9. WILLIAMS, R. *The long revolution*. Londres: 1961, p. 42.

> recursos formais de uma cultura, nem tampouco aos aspectos mais particulares de seus portadores; [...] Na estrutura do sentimento, a dimensão simbólica do social mostra precisamente esse caráter fugidio que está na origem do prolongado debate sobre a inscrição do social no estético, precisamente porque, como hipótese, aspira a dar conta dos processos de passagem e mediação.

O próprio consumo dessas drogas, sua inscrição no ambiente social, e os termos recorrentes nesse universo, no âmbito das mídias, foram forjados a partir de um horizonte histórico marcado pela experiência. As plantas e as substâncias psicoativas proibidas pelas leis hoje em dia não foram sempre associadas a atividades criminosas. No México, por exemplo, somente a partir do fortalecimento do Estado moderno, reorganizado em torno da Revolução Mexicana e dos governos pós-revolucionários, houve a conformação de um sistema proibicionista, idealizado em esfera internacional pela Lei Harrison, promulgada nos Estados Unidos em 1914, "que inaugurava formalmente o poder terapêutico do Estado ao instaurar medidas claras de regulação sobre a produção e o comércio de drogas" (RODRIGUES, 2004, p. 50). Por essa lei, o Estado definia cada categoria de droga através de normas "científicas" e colocava o seu aparelho burocrático *medicalizado* à disposição do controle dessa produção, de sua circulação e de seu consumo.

A Lei Harrison acabou tendo reflexo nas legislações latino-americanas, que acompanharam as diretrizes modernas de controle e regulação estatal das drogas. No México, a década de 1920 abrigou uma vasta legislação proibicionista em consonância com o governo dos Estados Unidos, que nessa época ampliava sua campanha antinarcótica por meio de um forte controle das importações. Ainda que essa proibição, em última instância, tenha criado o crime e o criminoso, as práticas de sociabilidade associadas ao consumo da maconha, do ópio, da cocaína, da morfina, da heroína e de outras drogas prosseguiam, inaugurando o tráfico de substâncias psicoativas ilícitas e dando surgimento à figura do traficante. "En boticas, expendios callejeros, en hospitales, en las mismas cárceles, no se diga en cabarets, prostíbulos, cafeterías y hasta en algunos patios traseros la circulación de estas sustancias seguía su curso sin mayores accidentes[10]" (PÉREZ-MONTFORT, 1999, p. 19).

10. "Em farmácias, em lojinhas de rua, em hospitais, mesmo nos presídios, sem falar nos cabarés, nos prostíbulos, nos cafés e até em alguns pátios internos privados, a circulação dessas substâncias continuava seu curso sem maiores problemas."

Os meios de comunicação de massa que acompanhavam as diretrizes moralistas nacionais criaram um repertório de imagens que reforçaram, a partir da linguagem do melodrama, os preceitos condenatórios instituídos pela legislação em vigor. No entanto, o apelo para acompanhar essas narrativas ligadas ao mundo do crime e do consumo de drogas indicava que o interesse do público poderia ir além de uma mera recepção pedagógica, revelando também uma espécie de intimidade com aquele universo e um certo prazer pela perversão e pelo proibido que aquelas narrativas apresentavam.

Sabemos do enorme sucesso que as narrativas de crimes fizeram nas primeiras décadas do cinema brasileiro, por exemplo. Nesses filmes, havia uma ideia de documentação dos fatos narrados junto com uma encenação que apontava para um tipo de docudrama. Neles, vemos o crime como espetáculo, numa reconstituição dos acontecimentos que nos remetia aos *fait divers* presentes na narrativa folhetinesca e jornalística, numa já conhecida relação entre esse "gênero" de filme e as narrativas policiais presentes nos periódicos (SOUZA, 2000). Nesse repertório podemos situar alguns filmes brasileiros, como o documentário *Roca, Carleto e Pegato na casa de detenção*, apresentado pelos irmãos Segretto em 1906, que abordava os três delinquentes responsáveis pelo estrangulamento, ocorrido no mesmo ano, dos sobrinhos de um joalheiro no Rio de Janeiro[11]. Ainda nessa linha, não podemos deixar de mencionar o famoso assassinato conhecido como "crime da mala", que recebeu várias versões cinematográficas[12].

A série de filmes inspirados em crimes famosos também foi importante em outras cinematografias na América Latina. No cinema mexicano, *El automóvil gris* é considerado pela crítica de cinema como um dos mais importantes filmes do período silencioso do país. Dirigido em 1919 por Enrique Rosas, inspirado numa espécie de cinema-verdade daquela década turbulenta, o filme apresenta uma versão do famoso grupo de bandidos que, em 1915 aterrorizou a Cidade do México cometendo inúmeros assaltos e roubos. No letreiro do filme, uma advertência ao espectador:

> Hemos procurado desarrollar la acción de esta cinta en los mismos sitios que fueron teatro de las hazañas

11. Esse caso renderia ainda uma reconstituição ficcional no filme Os estranguladores, dirigido em 1906 por Francisco Marzullo.

12. Na verdade, houve dois assassinatos que ficaram conhecidos como "crime da mala" e tiveram versões cinematográficas. Um deles ocorreu em 1908 e deu origem a dois filmes: A mala sinistra, dirigido por Antonio Leal, e O crime da mala, produzido por Francisco Serrador. Esse filme "reconstituía o assassinato de Elias Farah, por Miguel Traad, que esquartejou a vítima e tomou um navio com intenção de jogar os pedaços do cadáver no mar, mas acabou sendo preso. O filme apresenta uma mistura de fato ocorrido com ficção, com registros autênticos dos locais do crime e do julgamento do assassino. A união de imagens encenadas com imagens documentais resulta em uma fórmula que começa a dar o tom em algumas produções brasileiras" (LYRA, 2007, p. 149). O outro "crime da mala" ocorreu em 1928 e inspirou a narrativa de O crime da mala, dirigido por Francisco Madrigano. Na verdade, essa "modalidade de assassinato" é ainda bastante recorrente nas páginas policiais dos jornais.

> de la funesta banda. Las escenas de los robos, las casas en que vivieron (los ladrones) y los sitios en que fueron aprehendidos o expiaron sus crímenes, son rigurosamente auténticos... esta película no es una ficción. Calcada de sobre [sic] hechos reales, es transcripción de la verdad, entresacada de los inquietantes detalles del misterio[13] (REYES, 1987, p. 76).

Essa necessidade de relação das imagens com os fatos reais sobre o crime levou à inserção, no final do filme, da cena documental do fuzilamento dos seis supostos integrantes da quadrilha, ocorrido em fins de 1915. Além disso, o próprio detetive responsável pela captura dos bandidos integrou o elenco da ficção (REYES, 1987). Como vemos, a necessidade de trazer o "real elemento do crime", através dos espaços, do fato em si, das personagens, era um dado importante nesses repertórios, tanto brasileiros como mexicanos.

Mas esse interesse pelo crime se desdobrava no interesse pelo ilícito presente nos filmes que abordavam, especificamente, o universo das drogas. O ambiente de traficantes, usuários e polícia proveniente do universo das substâncias narcóticas, assim como imagens do consumo das drogas em si, construídas com fumaça, seringas, borrachas e pacotes para contrabando, seduziam o espectador pela curiosidade que causavam. Ainda na década de 1920, temos um filme mexicano emblemático: *El puño de hierro*, dirigido em 1927 por Gabriel García Moreno. O filme conta a história de Carlos, um jovem que é induzido por um traficante a usar morfina, tornando-se dependente da droga. Laura, sua namorada, luta então para livrá-lo do vício. O filme é considerado o primeiro do cinema mexicano a tratar abertamente o tema do uso de droga e do narcotráfico. Logo no início, vemos o plano de Carlos perfurando seu braço com uma agulha para injetar a droga. As veias do seu antebraço se incham, e a mão se contrai no momento em que injeta a morfina. O personagem, então, começa a sentir o efeito da droga, e o público é cúmplice do seu entorpecente delírio.

Essas imagens do consumo de droga, mesmo contendo um impulso moralista de condenação do vício, seduziam o espectador pelo prazer a que estavam associadas. O filme brasileiro *Morfina*, dirigido em 1928 por Francisco Madrigano e Nino Ponti, apesar de se propor um alerta contra o vício, apresentava uma cena,

13. "Procuramos desenvolver a ação deste filme nos mesmos lugares que foram cenário das façanhas da funesta banda. As cenas de roubos, as casas em que moraram (os ladrões) e os lugares em que foram apreendidos ou pagaram seus crimes são rigorosamente autênticos... este filme não é uma ficção. Construído sobre fatos reais, é transcrição da verdade, retirada dos inquietantes detalhes do mistério."

ousada, em que a atriz Milda Rutzen levantava a saia acima dos joelhos e aplicava a droga em uma das pernas, com uma agulha hipodérmica. A extrema sensualidade da cena foi alvo da censura da época e motivo para vários protestos dos mais conservadores, que denunciavam a imoralidade do filme.

Essa dimensão histórica que reveste de sentido a apropriação simbólica desse repertório fílmico também está presente na nomeação das práticas ligadas ao narcotráfico pelos discursos da mídia. Luis Astorga (2003) chama a atenção para uma espécie de normatização dos discursos que passaram a circular pelos meios de comunicação de uma forma geral a partir dos anos 1950, consolidados definitivamente nos anos 70 e 80. Os jornais mexicanos da década de 50 passaram a adotar o termo "narcotraficantes", privilegiando a associação do tráfico às drogas narcóticas, em detrimento de outras, ainda que também fossem ilícitas. Esse neologismo passaria a nomear o negociante de qualquer substância psicoativa ilícita. O mesmo acontece com a criação do termo cartel, nos anos 1980, para designar as organizações ligadas ao tráfico:

> A partir de los años setenta la palabra "narcotráfico" es usada con mayor frecuencia en el lenguaje oficial y adquiere carta de naturalización en los medios de comunicación, y por lo mismo en las percepciones del sentido común. El prefijo "narco" será empleado hasta la náusea como multiplicador de etiquetas estigmáticas. [...] A principios de los años ochenta, agentes de la DEA[14] y fiscales de Florida emplean la categoría "cártel", retomada de la economía, para armar expedientes criminales en contra de grupos de traficantes colombianos. La palabra tendrá un éxito mediático universal similar a la de "narcotráfico" a pesar de que ninguna de las dos da una idea adecuada de lo que pretende significar. La invención de un enemigo monolítico, organizado de manera jerárquica, con una racionalidad burocrática y económica, que controlaría además todas las fases del negocio y estaría por lo tanto en posición de controlar el mercado y los precios, fascinó a políticos, policías y periodistas[15] (ASTORGA, 2003).

Essa normatização da linguagem adotada pelos produtos da mídia ao tratar do universo das drogas incorporou a visão totalizadora do processo, integrada à funcionalidade dos grandes cartéis, marcando

14. Drug Enforcement Administration (Força Administrativa de Narcóticos, em tradução livre), órgão do Departamento de Justiça dos Estados Unidos.

15. "A partir dos anos 70 a palavra 'narcotráfico' é usada com maior frequência na linguagem oficial e adquire atestado de naturalização nos meios de comunicação e também nas percepções do senso comum. O prefixo 'narco' será empregado ad nauseum como multiplicador de etiquetas estigmatizadoras. [...] No princípio dos anos 80, agentes da DEA e fiscais da Flórida empregam a categoria 'cartel', tomada da economia, para armar expedientes criminais contra grupos de traficantes colombianos. A palavra terá um êxito midiático universal semelhante ao de 'narcotráfico' apesar de que nenhuma das duas dá uma ideia adequada do que pretende significar. A invenção de um inimigo monolítico, organizado de maneira hierárquica, com uma racionalidade burocrática e econômica, que controlaria além disso todas as fases do negócio e estaria, portanto, em posição de controlar o mercado e os preços, fascinou políticos, policiais e jornalistas."

de forma objetiva e clara o inimigo comum. Isso veio ao encontro, a partir da década de 1980, de uma proposição do Estado de conferir ao tráfico uma intenção política: a relativa autonomia do campo do tráfico de drogas em relação ao poder público, em função de um desmoronamento da própria autoridade do sistema de partidos do Estado e do predomínio do Poder Executivo, foi encarada como uma questão de segurança nacional (ASTORGA, 2003). É quando surge a ideia recorrente de que as organizações do crime relacionadas ao comércio da droga formariam uma espécie de "Estado dentro do Estado", como forma de dar uma unidade a esse "inimigo comum", ao mesmo tempo que se tentava ocultar as relações entre os dois "Estados". Assim, o Estado militarizado precisava combater o narcotráfico e suas organizações como um inimigo político e, como estratégia de ação, viria intensificar a criminalização das manifestações culturais que insistiam em afirmar a permanência de um narcoimaginário[16].

16. Esse movimento de criminalização das atividades culturais ligadas a determinados segmentos populares identificados como perigosos pelo Estado penal foi responsável, no Brasil, pela perseguição aos bailes funk e pelas prisões de "MCs" por cantarem letras consideradas de apologia ao tráfico. No México, os narcocorridos começaram a sofrer censura ainda no final da década de 1980, acusados de serem difusores da violência e da delinquência organizada.Ver: ASTORGA, L. "Notas críticas. Corridos de traficantes y censura". *Región y Sociedad*, v. XVII, n. 32, 2005.

É nesse ponto que nos interessa pensar essa narcocultura para além da questão jurídica ou policial, mas como manifestação dessa modernidade periférica que guarda de forma residual os embates que se apresentam como práticas sociais no universo midiático. Esse imaginário pressupõe mobilização e predisposição coletivas como pressuposto para além das próprias narrativas relacionadas ao mundo do crime e ao narcotráfico. No México, podemos situar várias manifestações culturais fundamentais para pensarmos o reflexo de um narcoimaginário que desafia a ordem policial do Estado a partir desses escombros da modernidade, organizados em torno de uma narcocultura sustentada por uma estrutura de sentimento, como discutimos acima[17].

Entre essa produção, encontra-se um conjunto de filmes conhecidos como *narcocine*, uma espécie de subgênero mexicano das películas de ação de tema fronteiriço. Esse repertório se desenvolve a partir de outro esquema de produção, distante dos grandes estúdios nacionais, em busca de formas mais baratas de realização dos filmes.

O narcocine é sem dúvida um dos elementos da produção audiovisual mexicana que melhor traduz as marcas de uma

narcocultura presente no imaginário popular, o que garante sua enorme riqueza cultural no intento de compreender, inclusive, a dimensão simbólica daqueles milhares de cadáveres que não param de surgir nas narcopaisagens fronteiriças que mencionamos no início deste artigo. A violência se estabelece como matriz da narrativa destes filmes, em torno da qual todas as formas de negociação se materializam, tanto no aspecto das relações de poder desenhadas na trama quanto no sentido da legitimação de um Narcoestado, capaz de suportar o imaginário em torno do narcotraficante, chefe dos grandes cartéis.

Nos anos 1970, alguns produtores de cinema mexicano se estabeleceram em ranchos nos Estados Unidos a fim de produzir, ali, seus filmes de temática fronteiriça. Tentando baratear os custos e auferir mais lucro em função da distribuição desses filmes pelo mercado mexicano-americano de fronteira, esses produtores tentavam fugir dos trabalhadores sindicalizados da indústria do cinema mexicano ao mesmo tempo que negociavam acordos de coprodução com pequenos produtores americanos como forma de inserção naquele mercado. Assim viabilizaram uma produção que manteve em alta o tema da fronteira desenvolvido em suas cidades-fetiche[18] filmadas nas paisagens rancheiras americanas (IGLESIAS PRIETO, 1991).

Dessa produção B, de custo baixíssimo e circulação fronteiriça, desenvolve-se uma produção centrada numa temática relacionada à droga, à violência e à fronteira. Isso introduziu todo um repertório de imagens e uma série de elementos iconográficos em torno do espaço da fronteira, garantindo a continuidade de um poderoso imaginário atravessado pela violência. Tais narrativas, recheadas de traficantes, policiais, políticos e funcionários públicos corruptos, carros, caminhonetes e caminhões envenenados, prostitutas e muitas toneladas de droga, sobretudo metanfetaminas, maconha, cocaína e seus derivados, transformaram as cidades de fronteira e praticamente todo o território mexicano num imenso corredor de circulação de droga rumo aos Estados Unidos[19]. Toda essa trama é acompanhada por um repertório musical muito específico, em que a música nortenha mexicana e as várias bandas de

17. Recentemente, o jornal The New York Times publicou uma matéria acerca da demolição de um antigo presídio que ainda funcionava no centro de Tijuana, conhecido como La Ocho. O texto ressalta as várias manifestações contrárias ao ato do prefeito, considerado arbitrário por não levar em consideração as razões históricas e identitárias para a permanência do prédio no local. Enquanto o prefeito Carlos Bustamante, do PRI, falava em modernização e na necessidade de abandono do passado de violência que marca a cidade, parte da população enfatizava o capital simbólico coletivo que a prisão e as narrativas em torno do crime carregam. Um dos moradores, identificado no texto como defensor dos direitos humanos, reclama: "Não temos muitas referências históricas que possam fortalecer nossa identidade como tijuanenses". Na matéria, havia quem defendesse que a prisão poderia abrigar um "museu que captasse a história de vício de Tijuana", indicando o universo do crime e do narcotráfico como um lugar de memória importante, organizador da identidade tijuanense. O texto termina com um emblemático depoimento de um morador que dá sua opinião sobre a prisão: "Era feia, mas era nossa". Agradeço a indicação do artigo a Denise Tavares. Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/midiaglobal/nytimes/2012/02/10/demolicao-de-velha-prisao-ascende-a-polemica-da-identidade-cultural-em-cidade-mexicana.htm>. Acesso em: 11 fev. 2012.

narcocorridos[20] ganham espaço na tela, numa demonstração da enorme popularidade que ajuda a manter o êxito dessas produções junto a seu público.

Os *narcocorridos* são músicas do repertório de bandas extremamente populares, de abrangência nacional, e por vezes internacional, como *Los Tigres del Norte*, *Los Tucanes de Tijuana*, *Los Originales de San Juan*, *Grupo Exterminador* e *Luis y Julián*, além de dezenas de outras que gravam para selos internacionais, como Sony e EMI. Carregam em si as marcas de uma tradição folclórica misturadas com o submundo tecnológico de *rappers gangsta* (WALD, 2001).

Os *corridos* que trabalham com o tema do narcotráfico ganharam força no cenário musical mexicano a partir da década de 1970, mostrando que os velhos *corridos* de contrabandistas de álcool abriram caminho a uma série de novas canções sobre o contrabando. *Los Tigres del Norte* haviam começado essa nova moda com dois êxitos: *Contrabando y Traición* e *La banda del carro rojo*, no princípio dos anos 70. Cada uma dessas canções deu origem a um filme, que seguia a narrativa da música e que teve uma série de continuações. O pesquisador de *narcocorridos* Juan Carlos Ramírez-Pimienta (2004) informa que, apesar da importância da banda *Los Tigres del Norte* na difusão massiva dos *narcocorridos*, já existiam alguns *corridos* de narcotráfico desde as primeiras décadas do século XX. Seus antecedentes remontam aos *corridos* de contrabando de finais do século XIX e princípios do XX.

O gênero ganhou ainda mais destaque e força no mercado fonográfico a partir dos anos 1980, consolidando-se como um modelo narrativo extremamente popular, rechaçado pela crítica especializada e cada vez mais consumido pelo público. Em 1988, *Los Tigres* lançaram um álbum emblemático, *Corridos prohibidos*, no qual deixaram de lado seus elegantes trajes de vaqueiros para posarem na capa do disco vestidos como narcotraficantes fugitivos.

Ainda segundo Ramírez-Pimienta (2004), há que se fazer uma distinção entre os *corridos de narcotráfico* e os *narcocorridos*. Os primeiros tiveram uma maior visibilidade a partir dos anos 70, enquanto os *narcocorridos* ganharam força a partir dos

18. É importante mencionar aqui o que Iglesias Prieto (1991) chama de "cine fronterizo". Esse conceito refere-se não somente à temática presente nas inúmeras narrativas sobre a fronteira mas também à caracterização de determinados personagens, a uma forma específica de produção e circulação desse repertório e às discussões geopolíticas que se desdobram a partir dos conflitos históricos delineados nessa zona limítrofe. Nessa produção, Ciudad Juárez e Tijuana ganham status de cidades-fetiche dessa narcopaisagem.

19. Podemos mencionar também uma série de romances latino-americanos centrados na narrativa do narcotráfico. No Brasil, o mais famoso foi *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, publicado em 1997 e levado ao cinema por Fernando Meirelles e Kátia Lund, com estrondoso sucesso, em 2002. Na Colômbia, o êxito dessas narrativas a partir dos anos 1980 é tão grande que já se fala numa espécie de subgênero literário para denominar esse fenômeno: "la sicaresca" (em referência aos sicários, matadores de aluguel, personagens recorrentes nesses romances). O mais conhecido romance colombiano é *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, de 1993. O romance de Vallejo também foi levado ao cinema em 2000 por Barbet Schroeder. Na Colômbia, outro tipo de narconarrativa também faz sucesso: as narconovelas, que ocupam os horários nobres da TV. Podemos citar a novela *Rosario Tijeras*, baseada num romance do escritor Jorge Franco e também adaptada ao cinema.

anos 80, tendo se tornado quase hegemônicos no repertório de *corridos* a partir dos 90 e sobretudo no século XXI, com a verdadeira guerra travada entre o Estado mexicano e os grandes cartéis de narcotráfico. Essa espécie de evolução dos *corridos* de narcotráfico aos *narcocorridos* se dá, sobretudo, no enfoque narrativo presente nas letras interpretadas pelas bandas de sucesso. Entre um e outro, há um deslocamento da descrição dos enfrentamentos entre traficantes e autoridades — uma narrativa de aventuras — para letras que celebravam de forma festiva o universo de drogas, a ostentação e os excessos relacionado à vida no narcotráfico. Ou seja, agora já não é tão frequente a narração dos perigos e das aventuras da ação do comércio de drogas, mas ganha destaque a vida suntuosa e prazerosa da figura do narcotraficante (RAMÍREZ-PIMIENTA, 2004, p. 31).

Nas letras dos *narcocorridos*, constatamos a presença de um narcoimaginário que identifica na representação do narcotraficante alguém que criou seu espaço fora do domínio do discurso dominante. Para Roger Domingo de los Santos (2008), os compositores de *narcocorridos* são considerados pela comunidade que os escuta como uma espécie de intelectual orgânico. Os traficantes, não poucas vezes, são vistos como líderes da comunidade, que entendem os problemas da região fronteiriça em sua luta para sair da pobreza. Em seu relato de pesquisa sobre os *narcocorridos*, Elijah Wald nos conta que, durante suas pesquisas de campo, ao chegar ao Estado de Sinaloa, na costa pacífica mexicana e centro de um dos mais fortes cartéis de narcotráfico do país, tinha dois objetivos: "ponerme en contacto con los pintores y escritores cuya obra estaba envuelta en el mundo de las drogas, a los que yo llamaba los narcointelectuales; y también, iba a estar presente durante la fiesta anual de Jesús Malverde , el santo patrón de los narcotraficantes" (WALD, 2001, p. 54).

Ramírez-Pimienta (2004) afirma que o tráfico de drogas é visto em algumas ocasiões como uma atividade quase patriótica. Há vários *corridos*, segundo o autor, nos quais essa ideia é bastante clara, como o *Las divisas*, da banda *Los Huracanes del Norte*: "Este

20. Os *narcocorridos*, surgidos na década de 1970, provêm de uma música tradicional do norte do país conhecida como *corridos*. Segundo Elijah Wald (2001), os primeiros *corridos*, ainda no século XIX, contavam histórias de valentes fugitivos, pistoleiros e cavalos — os mesmos temas das baladas de vaqueiros da população anglófona na mesma região. Durante a Revolução Mexicana, os *corridos* ganharam mais importância e chegaram a ter maior popularidade. Centenas de *corridos* dessa época ainda permanecem no cancioneiro popular, nos quais se descreve o heroísmo dos generais e se relata com riqueza de detalhes cada batalha. Durante esse período, os *corridos* funcionavam como uma espécie de crônica dos acontecimentos dos campos de batalha, informando as populações; eram relatos orais, que corriam o território nacional. Essa característica informativa é muito importante, visto que os *narcocorridos* atuais seguem com um papel de narrar o mundo do crime numa espécie de crônica policial em que os narcotraficantes assumem o papel de heróis protagonistas. A narrativa dos *corridos* e dos *narcocorridos* assume uma estrutura, então, em que se combinam elementos de ficção e de realidade. Assim que a Revolução Mexicana chegou ao fim, o estilo sofreu uma decadência, ainda que houvesse uma série de *corridos tequileros* durante a época da Lei Seca, na década de 1920 e no princípios dos anos 30, e ainda que se escrevessem canções pela fronteira sobre assassinatos e outros delitos espetaculares.

[el narcotráfico] genera divisas/En dólares pa' la deuda/Si me dejaran sembrar/En término de dos años/La deuda podría pagar".[21]

21. "O narcotráfico gera divisas/Em dólares para a dívida/Se me deixarem semear/Ao fim de dois anos/A dívida poderia pagar."

Além disso, é já histórica — e recorrente — em vários *corridos* mexicanos a posição antagonista à política dos Estados Unidos. Isso reacende uma espécie de sentimento nacionalista, sobretudo no rechaço às políticas de imigração, o que, sem dúvida, cria um forte sentido de solidariedade entre as classes populares.

Percebemos nesses exemplos que há num imaginário popular a ideia de que o narcotráfico não é de todo negativo. No filme *O crime do padre Amaro*, dirigido por Carlos Carrera em 2002, há a inclusão de um tema que foi recorrente nos meios de comunicação, sobretudo na década de 1990: as doações de vultosas quantias feitas por chefes do tráfico a obras de caridade e sociais. No filme, vemos um padre que aceita a narcoesmola[22] de um líder do tráfico local, com a qual está sendo construído um moderno hospital para a comunidade. As fronteiras morais e os papéis recorrentes entre polícia e ladrão — o bom e o mau — tornam-se muito mais complexos se nos afastamos do âmbito jurídico-criminal baseado na dicotomia legalidade/ilegalidade.

22. Narcoesmola era o termo com o qual a imprensa nomeava as doações a instituições sociais e de caridade feita pelos traficantes.

Independentemente dos efeitos devastadores que o poder dos grandes cartéis de drogas possam causar à sociedade como um todo, o que pretendemos discutir aqui é que, para além dessa dimensão jurídica, a inscrição da produção, da circulação, do comércio e do consumo de drogas também está intimamente ligada à permanência de um narcoimaginário que ganha relevo se observado sob o aspecto de uma produção narcocultural. Tal aspecto tem sido absolutamente negligenciado pelos poderes públicos, que se recusam a perceber que esses discursos constroem redes de sociabilidade e forjam práticas sociais que garantem laços identitários importantes. Admitindo essa perspectiva, podemos explorar um poderoso viés de leitura e interpretação do problema do narcotráfico, se compreendemos que essa produção cultural é absolutamente legítima e representativa de um universo da cultura popular.

Referências

ASTORGA, L. "Notas críticas: corridos de traficantes y censura". *Región y Sociedad*, v. XVII, n. 32, 2005.

_____. "Tráfico de drogas ilícitas y medios de comunicación". In: CONFERENCIA INTERNACIONAL MEDIOS DE COMUNICACIÓN: guerra terrorismo y violencia. Universidad Iberoamericana, mayo de 2003, México. Disponível em: <http://catedras.ucol.mx/transformac/iberoponencia.pdf>. Acesso em: 2 nov. 2010.

EAGLETON, T. A *ideia de cultura*. São Paulo: Unesp, 2005.

IGLESIAS PRIETO, N. "La producción del cine fronterizo: una industria de sueño". *Estudios sobre las culturas contemporâneas*, Programa Cultura Universidad de Colima, n. 11, 1991.

LYRA, B. "A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas". *Conexão*: comunicação e cultura, Caxias do Sul, v. 6, n. 11, jan./jun., 2007.

PÉREZ-MONTFORT, R. *Yerba, goma y polvo*. México: Ediciones ERA, 1999.

RAMÍREZ-PIMIENTA, J. C. "Del corrido de narcotráfico al narcocorrido: orígenes y desarrollo del canto a los traficantes". *Studies in Latin American Popular Culture*, Austin, XXIII, 2004.

REGUILLO, R. "El lenguaje e los narcos". In: SEMINARIO NARCOTRÁFICO Y VIOLENCIA EN CIUDADES DE AMÉRICA LATINA: retos para un nuevo periodismo, 2009, México. *Anais eletrônicos*... México: FNPI, 2009. Disponível em:<http://cosecharoja.fnpi.org/wp-content/uploads/2010/09/Seminario_Narco.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2011.

REYES, A. de los. *Medio siglo de cine mexicano*: 1896 - 1947. México: Trillas, 1987.

RIDENTI, M. "Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960". *Tempo Social*: revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, 2005.

RODRIGUES, T. *Política e drogas nas Américas*. São Paulo: Educ: Fapesp, 2004.

SANTOS, R. D. de los. *El Mero, Mero*: masculinidad en los narcocorridos y el cine del narcotráfico. Tese apresentada para qualificação em Master of Arts in Hispanic Languages and Literature - Stony Brook University, New York, 2008.

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

_____. "Modernidad y mezcla cultural: el caso de Buenos Aires". In: BELLUZZO, A. M. de M. (Org.). *Modernidade*: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial: Unesp, 1990.

_____. *Paisagens imaginárias*: intelectuais, arte e meios de comunicação. São Paulo: Edusp, 1997.

SOUZA, J. I. de M. "As imperfeições do crime da mala: 'cine-gêneros' e reencenações no cinema dos primórdios". *Revista da USP*, São Paulo, n. 45, mar.-mai. 2000.

WALD, E. *Narcocorrido*: un viaje al mundo de la música de las drogas, armas y guerrilleros. New York: Harper Collins, 2001.

submetido em: 22 jun. 2012 | aprovado em: 18 jul. 2012