

## O caso Rosario Tijeras: Crimes, Sexo, Drogas e Virtualidade<sup>1</sup>

Luiza Lusvarghi<sup>2</sup>  
Universidade de São Paulo

### Resumo

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

### Palavras-chave

Telesséries; transmídiação; gêneros na TV; narcotráfico; narcosséries.

### 1. Introdução

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

A década de 80 foi considerada o auge da violência desencadeada pelo crime organizado naquele país, e contribuiu para que o governo americano adotasse medidas extremas em sua política externa. Em 1982, foi aprovada a *Defense Authorization Act*, que permitiu ao exército norte-americano participar da luta contra as drogas, e em abril de 1986, o governo Reagan incorporou à doutrina de segurança nacional a *National Security*

---

<sup>1</sup> Trabalho produzido para ser apresentado no GP Ficção Seriada, XIV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Pesquisadora de PNPD-Capes no Programa de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo, Departamento de Comunicação, ECA-USP. email: luiza.lusvarghi@gmail.com

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

*Decision Directive* (NSDD), estabelecendo a aliança entre terrorismo de esquerda e narcotráfico como uma ameaça letal para a segurança nacional dos EUA. O desenrolar dos fatos acabou por suscitar uma intervenção militar americana que se daria em 2000.

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

O estado colombiano, já fragilizado em função de políticas passadas, passou a ser taxado de narcodemocracia, curvando-se ainda mais ao peso da intervenção americana nesses últimos anos (SANTOS 2010). E foi durante os governos de Bill Clinton (1993-2001) e de Andrés Pastrana (1998-2002) que a ideia de um Plano Marshall para a Colômbia surgiu, com efeitos colaterais até hoje passíveis de questionamento. O verdadeiro alvo, como sabemos, era a expansão das ações das Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC) e do Exército de Libertação Nacional (ELN) no conflito interno colombiano. No entanto, interessa a esta comunicação avaliar o peso deste contexto político e histórico somente para analisar de forma mais contextual a classificação de narconovelas com relação às obras já citadas, e em especial à Rosario Tijeras. Assim, a ideia ambivalente de ter sicários como marginais românticos, como ocorreu com o cangaceiro no Nordeste brasileiro, não é de toda uma associação tão recente. O fato de a protagonista ser uma mulher numa carreira predominantemente masculina, a de matador de aluguel, que usa sua sensualidade e fragilidade para matar impiedosamente e vingar-se de seus poderosos inimigos, atrai ainda um público feminino que de alguma forma se redime a partir dela, e se libera de forma catártica da violência doméstica e da opressão sofrida no cotidiano. Em momento algum, Rosario contesta o papel de sua mãe, cujo amante lhe causa tantos danos e sofrimentos. Sua mãe é também uma vítima. O fim trágico de Rosario faz com que a ordem natural volte ao normal, para Antonio e Emilio, e que sua transgressão seja punida (QUATTLEBAUM, 2010), mas também funciona como um exorcismo, como avalia a atriz do filme em entrevista concedida à imprensa durante o período de seu lançamento

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

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

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

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

*uno vino mal herido y se vengó/Rosario así murió y en el cementerio nadie la lloró (Rosario Tijeras, Juanes)*<sup>4</sup>

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

A série televisiva “*Rosario Tijeras*”, que no Brasil foi ao ar como “Rosário”, pela Band, foi produzida pelo canal RCN, e está disponível pelo serviço de streaming Netflix, tem 60 episódios e 104 capítulos. Sua estrutura segue o formato da telenovela, mas ao mesmo tempo a série adota ganchos narrativos semelhantes aos thrillers de ação americanos, com cenas de perseguição de motos, lutas. As cenas externas predominam na série televisiva, ao contrário do filme. Os diretores são Carlos Gaviria, Rodrigo Lalinde e Israel Sánchez, e seus roteiristas Carlos Duplat e Luz Mariela Santofimio. Embora ela seja descrita pelos produtores em alguns sites como telenovela, seu formato, seu conteúdo, claramente faz uma associação entre o estilo melodrama e os thrillers de suspense e ação que se consolidaram na televisão americana. A discussão sobre gêneros compõe a primeira parte desse estudo, para então abordar a questão da transmidiação, e por fim, a das narconovelas, expressão que vem se colocando como um subgênero. Esta reflexão faz parte de uma pesquisa sobre ficção seriada televisiva policial e de ação latino-americanas que surgem na virada do milênio, influenciadas pela retomada da produção audiovisual no continente, e que investiga as possibilidades de transmidiação dessas obras e de que forma elas reinventam o imaginário latino-americano.

---

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

A introdução do livro se inicia com uma espécie de oração do “corpo fechado”, para garantir proteção contra os inimigos, e é uma tradição claramente baseada no catolicismo popular, que vê a Virgem Maria sempre como mais importante do que Jesus, ou Deus. Como assinala Rosario, Deus é um homem, portanto nada confiável: *Si ojos tienen que no me vean/si manos tienen que no me agarren/si pies tienen que no me alcancen/no permitas que me sorprendan por la espalda/no permitas que mi muerte sea violenta/no permitas que mi sangre se derrame/Tú que todo lo conoces/sabes de mis pecados/pero también sabes de mi fe/no me desampares/Amén.*

## **2. Crimes sem castigo: o policial latino-americano**

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

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

empréstimo em bancos estrangeiros que supostamente lhe garantiriam bem-estar e proteção. Mas nada disso ocorreu da forma que se esperava.

Na telessérie, a relação de Rosario com sua família é acentuada, sobretudo, com seu irmão, que a coloca no mundo do crime e termina assassinado. A relação amorosa alinhava toda a narrativa, mas na verdade, se coloca em segundo plano. No filme, o corpo de Rosario fala pela sua história, o que levou muitos críticos a verem nele uma versão hollywoodiana da realidade colombiana. Mas a Rosario do filme é frágil, parece uma menina, tem crises de depressão, e a da telessérie é uma garota que parece mais madura, com aspecto de atleta, e determinada – os tipos físicos das atrizes Flora Martinez, no filme, e Maria Fernanda Yopez, na série de TV, permitem leituras diferentes de ambas.

A *femme fatale*, nos clássicos noir, era a própria víbora que adentra o paraíso, instigando o mocinho a romper com as regras do deus cristão que simboliza o patriarcalismo, do qual ambos precisam se livrar para construir um novo mundo. No *noir*, a crise de identidade do personagem masculino, um anti-herói por excelência, ou ainda um herói trágico como preferem alguns, é um elemento importante dentro da trama. Já a *femme fatale* representa a sociedade de consumo capitalista (KRUTNIK, 1991). A mulher fatal que Barbara Stanwick-Phillys representa em “*Double Indemnity*” (Pacto de Sangue, 1944, Billy Wilder) aparece sempre em cenas como a do supermercado, conspirando o assassinato do marido, associada à estandardização da vida moderna. Sua estereotipia a torna mais descartável, um acessório dentro da trama. Para ficar com ela, Walter (Freddy McMurray) tem de matar o pai, o personagem que representa a lei, no caso o marido de Phillys. Rosario Tijeras, classificada por muitos críticos como a *femme fatale*, surge como uma associação entre o mundo do consumo estereotipado do capitalismo global de Phillys ao da mocinha ingênua Lola Dietrickson (Jean Heather), que é pura e vinculada à natureza, às montanhas de Hollywood. E como jamais se arrepende do que faz, torna mais difícil a decisão de envolvimento. Os mocinhos Antonio e Emilio, ao contrário, representam a dualidade dessa relação em personalidades desdobradas. Em Antonio temos o narrador, em primeira pessoa, no livro, que possui conflitos com sua ascendência e se apaixona por ela, e por outro lado, em Emilio, o personagem que não resiste à sedução de Rosario, mas não consegue assumir essa posição em seu próprio mundo. O narrador-protagonista Antonio não vê Rosario há anos quando tudo se inicia. No filme, o período de ação é menor, cerca de um ano, e Emilio tenta conciliar sua aventura amorosa com a sicária, como vemos na cena em que ele apresenta Rosario a sua família, fazendo-se passar por uma estudante. Na série, na verdade,

ao final, Emílio aceita casar-se com Paula, e é sequestrado por Rosario no dia de seu casamento. Após idas e vindas do casal Emílio-Rosario, Antonio, o amigo fiel, declara-se a Rosario. Emílio tenta financiar uma fuga de ambos, sem sucesso. Ou seja, nada voltará a ser como antes.

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

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

Nos filmes e séries policiais e de ação latino-americanos é comum a inversão de papéis – o policial se revela inescrupuloso e o bandido se revela como herói -, e a apologia

do marginal, como uma espécie de redentor dos excluídos. A corrupção das instituições sociais é parte integrante de praticamente todos os temas. Na série argentina “Epitáfios” (HBO, 2005-2009), tanto na primeira, quanto na segunda temporada, Renzo-Marquez é um policial em crise com o sistema, e com sua própria capacidade de proteger as vítimas indefesas das garras dos assassinos. Essa crise permanente de valores vai levá-lo a se identificar de tal forma com os assassinos, na ânsia de prever seus passos e detê-los, que, ao final, desiludido com a possibilidade de captura-los usando das armas tradicionais, ele rompe definitivamente com as regras da lei. Sua parceira, Marina Segal, é viciada em roleta russa, homossexual e com um passado misterioso. Suas fragilidades acabam por torná-la vulnerável diante do assassino. Em “Força-Tarefa”(Globo, 2011-2013), Murilo Benicio, o tenente Wilson, é o bom rapaz, e faz parte de uma unidade que rastreia a corrupção dentro da própria polícia, mas luta o tempo todo com sua consciência, que surge na forma de um policial corrupto que ele ajudou a combater, e com a dificuldade de fazer valer seus valores até mesmo em seu próprio lar. Já em “O Caçador” (Globo, 2014), produzida pelos mesmos criadores Fernando Bonassi e Marçal Aquino, dirigidos por José Alvarenga, o mocinho André (Cauan Raymond) é condenado injustamente por policiais corruptos da própria corporação, dentre os quais se encontra seu próprio seu pai. Para vingar-se, André lança mão de recursos pouco ortodoxos para um homem da lei, na esperança de livrar-se da acusação, tornando-se um caçador de recompensas, tendo como sócio seu antigo colega da Divisão Antissequestro, o delegado Lopes (Ailton Graça). Ao final, ele consegue se recuperar, ser absolvido e voltar para a polícia, mas sabe-se que nada mais será como antes – ao longo da narrativa, ele tem um caso com a própria cunhada, alcoólatra e bipolar, seu irmão quase o mata, sua família deixou de acreditar nele, e ele próprio dificilmente voltará a ter a mesma relação com o seu trabalho e com seus familiares.

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

### **3. Transmídiação e Fluxo**



As ideias de Jenkins vêm permeando boa parte das discussões sobre as narrativas transmídia desde que seu livro sobre convergência e narrativa transmídia foi lançado em 2006. O processo de transmídiação, intensificado pela web, estaria presente somente nos produtos culturais previamente concebidos como multiplataforma (JENKINS, 2006), configurando-se como um modelo de produção. Na televisão americana, desde os primórdios, já no final da década de 40, existia a possibilidade de pensar a série como filme, e vice versa. Este foi o caso das séries policiais, como "*Dragnet*", criada por Jack Webb (MITTELL, 2004) para a televisão como um produto que eventualmente poderia ter uma versão cinematográfica, o que de fato ocorreu.

Por outro lado, Williams (1996), em sua emblemática obra sobre a televisão vista como nova forma cultural, e não apenas como um meio de transmissão da mensagem enfatiza o papel da rede articulada pela emissão contínua de conteúdos, ficcionais e não-ficcionais, dentre os quais se inclui a publicidade, criando um fluxo de transmissão, para ele a classificação mais adequada para conceituar a grade de programas. Esse fluxo deveria ser capaz de criar uma identidade visual, e desta forma fidelizar a audiência. Na atualidade, o fluxo ao qual se referia Williams se encontra totalmente expandido dentro da web, fragilizando inclusive a percepção temporal desses conteúdos, colocando-os em estado de atualidade permanente.

Minha proposta de análise sobre a transmídiação em Rosario Tijeras se baseia nesta nova realidade que é multiplataforma, mas não necessariamente como um conceito de marketing, que nasce para ser consumido desta forma. A partir da popularização da web, o fluxo de programação televisivo foi expandido, incorporando outras mídias e construindo novas formas de recepção não somente da notícia, que passa a existir independentemente de quem dá o furo, num jornal, mas também do produto ficcional. A web perpetua a existência de um personagem e de um universo diegético muito além do período de sua exibição numa emissora de televisão, ou mesmo nas salas do cinema. Essa espécie de existência num presente contínuo e atemporal atinge muito mais o mundo imaginário das obras audiovisuais ficcionais do que um noticiário, cuja sobrevivência não pode ir além do fato. E se não é de forma gratuita que ambos se articulam, realidade e ficção, num processo de retroalimentação e verossimilhança, por outro lado também seria leviano afirmar que existe um controle total por parte dos grupos econômicos sobre o processo de produção. No entanto, as grandes corporações de mídia estão certamente mais aptas a beneficiar-se desse

processo do que as próprias nações e até mesmo do que os grupos políticos e socialmente organizados.

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

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

Assim, ainda que Rosario Tijeras não esteja mais em sua terra natal, ela continua a ser vista em Angola, Brasil, no mundo inteiro. A recepção desta obra se dá de forma fragmentada, descontextualizada. A Colômbia deixa de ser um país para se converter em imaginário latino-americano de fala hispânica, levando-se em conta que nem toda audiência percebe essa diferença, ou ainda, no que essas diferenças implicam. A ideia de internacionalização dos produtos, de qualquer forma, está presente. Não por acaso, as duas atrizes que interpretaram Rosario Tijeras, no filme, e na série televisiva, possuem um tipo de beleza global, branca e europeia, que nada tem a ver com a mestiça do romance de Franco. Na televisão, o único personagem efetivamente mestiço é o irmão de Rosario, Jonefe, interpretado pelo ator Juan David Restrepo, o jovem sicário do filme “Nossa Senhora dos Assassinos” (*La Virgen de los Sicarios*, França, Barbet Schoroeder, 2000). No cinema, Rodrigo Oviedo interpreta o personagem, mas seu tipo étnico é claramente

vinculado ao espanhol. As duas atrizes que interpretam Rosario, Flora Martinez, no cinema, e Maria Fernanda Yopez, na série, estão mais próximas de uma ascendência espanhola pura do que da mestiça do romance.

Ainda que não façam parte de um mesmo projeto, livro, filme e série criam uma espécie de universo paralelo, em que a existência da personagem transcende a obra, e adquire autonomia. Apesar de serem adaptações do livro, são interfaces diferentes da mesma história. Esse efeito de ressonância atemporal, para o qual músicas e videoclipes contribuem, cria um efeito de transmídiação. As diferentes adaptações passam a se confundir com a história original, criando novas narrativas.

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

#### **4. Narconovelas, drogas e paraísos artificiais**

Em um ensaio sobre a relação entre cinema, drogas, sexualidade e subjetividade, Karla Bessa (2014) destacou o efeito especial que os filmes hollywoodianos exerciam sobre ela quando surgiam aquelas mulheres elegantes na tela, fumando, ou bebendo em poses sensuais. Havia ali uma relação intrínseca entre autonomia da mulher e drogas, além do fascínio pela desenvoltura ao assumir papéis masculinos. Ensaístas como Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, Barbara Creed, Bell Hooks, Linda Williams e Judith Butler contribuíram para que se percebesse que estudar cinema e audiovisual pela linha do gênero poderia ser uma rica contribuição a esse segmento. A relação entre mulheres, poder, sexualidade é drogas é, sem dúvida profunda e complexa, sobretudo, dentro de uma cultura machista e patriarcalista. O filme mexicano “*La Reina de la Noche*”, de Arturo Ripstein, é um exemplo. O hábito de pensar a nação a partir do cabaré, de personagens marginalizados

pela sociedade, e das prostitutas ou mesmo de travestis como as rainhas da noite, seria ainda intrínseca à cinematografia mexicana, conforme assinala o crítico mexicano Sergio de La Mora (1993 Apud BESSA, 2014), em seu magnífico ensaio sobre Arturo Ripstein, “El lugar sin limites” (México, 1978). O cabaré seria o lugar de reafirmação da virilidade e da consumação do desejo proibido.

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

No Brasil, essa ideia também está presente em dramas que versam sobre o submundo, por vezes com protagonistas andróginos (BESSA, 2014) como ocorre no filme “Senhora Satã” (Brasil, Karim Ainouz, 2002), mas também em figuras históricas como Lampião, um mito transformado em uma referência muito semelhante aos lendários cowboys do western. A figura do cangaceiro está presente desde os primórdios da historiografia brasileira, como em “O Cangaceiro”, de Lima Barreto, passando pelo Cinema Novo, até o mais recente “Baile Perfumado” o cangaceiro seria talvez por ser a versão mais próxima de um cowboy local. Os cangaceiros, na verdade, atacavam povoados, saqueavam e matavam, mas figuram na memória como verdadeiro Robin Woods, e tiveram seus feitos cantados em literatura de cordel. A questão é que o Cinema Brasileiro não conseguiu transformar seus pobres retirantes em figuras destemidas como o gaúcho, celebrado nos pampas, mas restrito à cultura local, ou mesmo num intrépido cowboy, tão admirado pelos

intelectuais brasileiros, como o próprio Glauber Rocha, para quem o western configurava-se como a grande narrativa épica americana (PEREIRA, 2004). Assim, nos filmes, cangaceiros apareciam como heróis, montando cavalos, o que nunca ocorreu de fato – eles andavam sobre as próprias pegadas para despistar as volantes (DIDIMO in CAETANO, 2005).

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

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

A criminalização das drogas no Ocidente se intensifica a partir de 1908, anos depois de Freud estimular o uso da cocaína para finalidades terapêuticas (COHEN, 2014), mas

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

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

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

mulher mãe desempenha um papel fundamental, humanizando a relação, e concedendo o perdão aos crimes cometidos.

## **5. Considerações**

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

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

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

grupo “Nação Zumbi” é parte integrante do imaginário artístico brasileiro, mas também do latino-americano.

O processo de construção dessas estruturas de sentimentos, no entanto, se encontra intensificado por um processo de transmidiação que vai além da intertextualidade que se verificava nos anos 60 e 70, e se convertem num fluxo que cria novas e complexas identidades culturais a partir do universo diegético de obras como Rosário Tijeras, para a qual a televisão contribui de forma essencial, não apenas pela sua função excepcional dentro da indústria cultural do continente, mas pela sua própria forma de transmissão e recepção.



## Referências bibliográficas

- ALBA D. SKAR, Stacey (2007). El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano internacional: rosario tijeras y maria llena eres de gracia. Alpha, Osorno, n. 25, Dec. 2007. Acesso 15-07-2014.
- AULETE, Caldas (1987). Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa. 8ª ed. Rio de Janeiro: Delta.
- BESSA, Karla. Is There a Latin-American Imaginary? A cross-cultural film study based on gender and drugs debate. Essay prepared for delivery at the 2014 Congress of the Latin American Studies Association, Chicago, IL May 21-24, 2014
- CASTILLO, Jimena Inés (2006). Representación delictiva y series televisivas.
- CEVASCO, Maria Elisa (2001). Para ler Raymond Williams. São Paulo: Paz e Terra.
- COHEN, David (2014). Freud e a cocaína – A história do uso da droga nos primórdios da psicanálise”. São Paulo, Editora Record.
- DIDIMO, Marcelo (2005). “Baile Perfumado, O Cangaço Revisitado”. In: CAETANO, Maria do Rosário, “**Cangaço**” O Nordeste no Cinema Brasileiro”. Brasília: Editora Avathar.
- JENKINS, Henry (2008). Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York: NYU Press.
- JONES, Bernardine. 50 Shades of Grey: The Visual Rethoric of Nelson Mandela on Google Images. Visual Culture Working Group Iamcr, 2014, Hyderabad, India.
- KRUTNIK, Frank. In a lonely street: film noir, genre and masculinity. New York:Routledge, 1991
- OSORIO, José Jesus (2005). Rosario Tijeras: cine negro y cultura mafiosa. Otro Lunes Revista Hispano-americana de cultura. Acesso em 9 de julho de 2014. <http://otrolunes.com/archivos/16-20/hemeroteca/numero-16/sumario/unos-escriben/jorge-franco-ramos/sobre-el-autor/rosario-tijeras-cine-negro-y-cultura-mafiosa-jose-jess-osorio.html>
- PEREIRA, Fabiana da Câmara Gonçalves (2005). O Western americano na poética de Glauber Rocha e “Deus e o Diabo na Terra do Sol”. Niterói: Revista Contracampo, edição especial, disponível em <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/529/276> acesso em 15-07-2014.
- PETERS, Gretchen (2009). Seeds of Terror. How Heroin Is Bankrolling the Taliban and al Qaeda. New York: Thomas Dunne Books
- QUATTLEBAUM, Alba Nidia (2005). El mundo femenino en las obras de Jorge Franco Ramos, dissertação de mestrado, Auburn Universit, Auburn, Alabama, August 9, 2010. Otro Lunes Revista Hispano-americana de cultura. <http://otrolunes.com/archivos/16-20/?hemeroteca/numero-16/sumario/unos-escriben/jorge-franco-ramos/sobre-el-autor/el-mundo-femenino-en-las-obras-de-jorge-franco-ramos-alba-nidia-quattlebaum.html> Acesso em 9 de julho de 2014.
- RIDENTI, Marcelo. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. In Tempo Social, Revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1. jun. 2005.
- ROSARIO Tijeras, Juanes. Letra e videoclipe. <http://www.vagalume.com.br/juanes/rosario-tijeras-traducao.html#ixzz36FzPOjlb>
- SANTA CRUZ, Eduardo (2005). La tele novela chilena. Discurso social y ficcion dramática. Artigo apresentado no GT 16 Telenovela y Ficción Seriada do III Seminario Internacional Latino-Americano de Investigación en Comunicación da ALAIC (Associação Latino-Americana de Investigadores de Comunicação) em São Paulo, Brasil.
- SANTOS, Marcelo (2010). Passado e presente nas relações Colômbia-Estados Unidos: a estratégia de internacionalização do conflito armado colombiano e as diretrizes da política externa norte-americana. Araraquara: Revista Brasileira de Política Internacional. 53 (1) Pág. 67-88.
- WALLS, Jeannette (2006). Bruce Willis blasts Colombian drug trade. <http://www.today.com/id/11701188/ns/today-entertainment/t/bruce-willis-blasts-colombian-drug-trade/#.U8TEP7Hm7B0>
- WILLIAMS, Raymond (1996). Television. Technology and Cultural Forms. Routledge, Inglaterra.
- WILLIAMS, Raymond. (1979), Marxismo e literatura. Rio de Janeiro, Zahar.