

# Entre realidade e ficção: a voz over e as imagens de arquivo em *Narcos*

## Between reality and fiction: Voice over and archival footage in *Narcos*

Marcel Vieira Barreto Silva<sup>1</sup>  
marcelvbs@hotmail.com

Melissa M. Fontenele<sup>1</sup>  
melissa.fontenele@gmail.com

### RESUMO

A proposta deste artigo é analisar os modos de interseção entre a realidade e a ficção na primeira temporada da série *Narcos*, lançada pela plataforma de *streaming Netflix*, em 2015. Ao perceber que a série utiliza recursos tradicionalmente atribuídos ao gênero documental para construir seu estilo, o artigo tem como objetivo observar como essa estratégia pode legitimar a narrativa, uma vez que os personagens principais são reconhecidos no mundo histórico como reais. Por meio da análise filmica e com base na concepção de “efeito de real”, proposta por Roland Barthes, de estilo, por David Bordwell e Jeremy G. Butler, além dos estudos sobre documentário a partir de Bill Nichols, Silvio Da-Rin e outros, são definidas duas categorias para articular a análise: a voz *over*, enquanto modo de organização e guia narrativo, e as imagens de arquivo, utilizadas tanto como complemento da imagem quanto como legitimação do discurso.

**Palavras-chave:** *Narcos*, ficção seriada, documentário, estilo, *Netflix*.

### ABSTRACT

This paper intends to analyze the modes of intersection between reality and fiction in the first season of *Narcos*, launched on *Netflix* in 2015. Once the show uses resources traditionally assigned to the documentary genre in order to build its style, the paper aims to observe how this strategy legitimizes the narrative, since the main characters of the series are recognized in the historical world as real. Through film analysis and based on the concept of “the reality effect”, proposed by Roland Barthes, of style, by David Bordwell and Jeremy G. Butler, besides the studies about documentary by Bill Nichols, Silvio Da-Rin and others, two major categories were defined to articulate the analysis: the voice over, as a structure pattern and a narrative guide, and the archival footage, used both as a complement to the image, and as legitimization of the speech.

**Keywords:** *Narcos*, serial fiction, documentary, style, *Netflix*.

<sup>1</sup> Universidade Federal da Paraíba. Av. Cidade Universitária, s/n, Castelo Branco, 58051-900, João Pessoa, PB, Brasil.

## Introdução

O letreiro inicial da série *Narcos* (2015-), produção original da plataforma de *streaming* Netflix, avisa ao espectador que a história apresentada é inspirada em eventos reais, mas com o adendo: “Qualquer semelhança com a realidade é coincidência e não intencional”. Os dois recados são oportunos, afinal além de criar novos acontecimentos e personagens, a série narra o crescimento da produção e distribuição de drogas na América Latina, nos Estados Unidos e na Europa a partir da década de 1980 graças ao Cartel de Medellín liderado pelo colombiano Pablo Escobar.

Conhecido também como “Don Pablito” e “El Patrón”, Pablo Emilio Escobar Gaviria virou um mito do narcoterrorismo ao conquistar bilhões de dólares com o tráfico de cocaína e se tornar um dos homens mais ricos do mundo, o que lhe valeu um lugar na lista da Forbes por sete anos seguidos (Touryalai, 2015). O rol de crueldades e extravagâncias do traficante ia desde explodir o Boeing 727 da companhia aérea Avianca que transportava cento e sete passageiros com o único objetivo de matar o então candidato à presidência da Colômbia César Gaviria, em 1989, até construir sua própria prisão, a luxuosa La Catedral, e convencer o governo colombiano a deixá-lo cumprir sua pena no local (Batista e Entini, 2015).

Ao evocar a realidade a partir desses e de outros acontecimentos e personagens reconhecidos pelos espectadores como verídicos, *Narcos* assume uma estratégia já comumente empregada na ficção, tanto na literatura quanto no cinema e, nos últimos anos, na televisão, para legitimar o seu discurso: um estilo baseado nas estratégias do documentário como modo de produzir um senso de realismo e convidar o público a estabelecer uma crença naquilo que é apresentado, ou seja, produzir um “efeito de real”.

Ao apresentar a ideia de “efeito de real” em ensaio com mesmo nome, Roland Barthes (2004) reconhece que, na literatura, são as descrições detalhadas encontradas em autores como Gustav Flaubert que conferem à narrativa a impressão de realidade, além de conotar apelo estético. Esse efeito surge de modo correlato no campo audiovisual, mas, ao invés da descrição, aparece através de outras es-

tratégias que produzem um sentido de verdade, tal como um narrador em voz *over* ou *off*, as imagens de arquivo, a autorreflexividade, entre outros traços estilísticos relacionados ao gênero do documentário.

Por estilo, compreendemos o uso constante e expressivo de certas técnicas – a encenação, o enquadramento, o movimento de câmera e outras características de edição e de som –, que por sua vez são escolhas feitas pelo diretor em condições individuais ou de grupo (Bordwell, 2008). A ideia de Bordwell é claramente aplicável aos produtos audiovisuais como um todo, contudo vale a complementação de Jeremy G. Butler (2010), que pensa o estilo televisivo de forma específica:

*Eu defendo uma compreensão de estilo como qualquer padronização de técnicas de som-imagem que sirva uma função dentro do texto televisivo. Portanto, eu rejeito a definição de estilo como a marca individual de um gênio no texto [...] ou como um floreio colocado em cima da narrativa [...]. Um programa não precisa de genialidade ou floreios para possuir estilo. [...] todos os textos televisivos contêm estilo. Estilo é a sua estrutura, sua superfície, a rede que mantém juntos seus significantes e pela qual seus significados são comunicados (Butler, 2010, p. 15, grifo do autor).<sup>2</sup>*

Nos programas televisivos, Gary A. Copeland (2007) versa sobre como o estilo sofreu desde o início tanto com a carência tecnológica, uma vez que a precariedade da imagem e do som dos aparelhos de tevê não permitia grande diversidade visual, quanto com os limites econômicos, já que a própria indústria demorou a investir o suficiente na produção de material devido aos tipos de audiência, engajamentos espetatoriais e finalidades publicitárias. Além disso, como lembra Toby Miller (2009, p. 15) em trabalho sobre a transição da tevê na nova era, o meio deveria proporcionar uma experiência dispersiva, ser “como um rádio, apenas um aspecto da vida doméstica”. Não é difícil entender os motivos pelo qual o público e a crítica designaram como insatisfatórios os produtos televisuais, principalmente quando a comparação era ao cinema. Nesse sentido, analisar estilo televisivo hoje é

<sup>2</sup> Original em inglês. Tradução livre: “I advocate for an understanding of style as any patterning of sound-image technique that serves a function within the television text. I thereby reject the definition of style as the mark of the individual genius on a text [...] or as a flourish somehow layered on top of the narrative [...]. A program does not need geniuses of flourishes in order to possess style. [...] all television texts contain style. Style is their texture, their surface, the web that holds together their signifiers and through which their signified are communicated.”

um exercício duplamente intrincado, pois exige uma diferenciação valorativa dos paradigmas historicamente construído no campo cinematográfico, mas também demanda um esforço de observação cada vez mais convergente, já que as técnicas, equipamentos e efeitos de composição da ficção seriada hoje são muito semelhantes aos utilizados no cinema como um todo. É neste momento que perceber a construção estilística se torna significativo, visto que este é um dos sinais de que mudanças estão ocorrendo no panorama televisivo nos últimos anos.

A este artigo interessa, portanto, examinar como a primeira temporada de *Narcos* utiliza recursos característicos do gênero documental, os mescla com a ficção borrando os limites entre o real e a fantasia, e cria, como consequência, um estilo particular que passa a ser percebido como um traço de reconhecimento. Em linhas gerais, será empregada a metodologia proposta por Arlindo Machado e Marta Lucía Vélez (2007) para o campo televisivo em que, devido a quantidade e tamanho dos programas produzidos e veiculados, a atenção analítica se volta para características como a modalidade (séries, documentários, telenovelas, *talk shows*, etc.) e a relevância que estes produtos acrescem à cultura contemporânea e à própria tevê. Ou seja, será feito um recorte de episódios e cenas que podem levantar os elementos necessários para que o objetivo do trabalho seja atingido, uma vez que a análise da obra como um todo seria desnecessária e exaustiva devido ao tamanho do objeto.

De forma específica, o trabalho será fundamentado na análise filmica de acordo com Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2002), em que os elementos constitutivos da obra são decompostos para então se estabelecer elos entre eles, em um movimento de desconstrução e reconstrução; e na análise estilística proposta por Bordwell (2008) e Butler (2010), nos quais os pressupostos teóricos se baseiam em funções que podem cumprir propósitos denotativos, expressivos, simbólicos ou decorativos, de modo geral; e persuasivos, atrativos, distintivos ou conseguir se apresentar em tempo presente, “ao vivo”, no caso da tevê. É importante ressaltar, como Bordwell (2008, p. 61) o faz, que as várias funções de estilo foram separadas com finalidades analítica, “mas, nos casos práticos, cada técnica particular pode servir várias funções ao mesmo tempo”.

Nesta análise, duas categorias serão observadas como elementos que procuram persuadir o público com a noção de “nós somos real”, algo que gera tanto o encantamento narrativo que garante o consumo seriado, quanto a credibilidade histórica que permite uma indexação com o real: a voz *over* e as imagens de arquivo, ambas vistas

no gênero documentário como símbolos correspondentes ao mundo histórico, além de produzirem marcas de estilo. Nos estudos de cinema, a voz *over* é entendida como um discurso explicativo e/ou interpretativo do que é mostrado em tela – a preposição *over* em inglês informa que a voz está “acima” da imagem. Por isso a fala representa um discurso de autoridade, o que lhe concedeu o título de “voz de Deus”. Em *Narcos*, como será visto mais adiante, a voz discorre sobre si enquanto narra uma história da qual faz parte. Já as imagens de arquivo são “excertos que podem pertencer a outros tempos e locais e, até, a outras circunstâncias e contextos” (Penkala, 2012, p. 93). Ou seja, é uma ferramenta tão ilustrativa quanto evidência física dos acontecimentos históricos.

## As fronteiras entre realidade e ficção

Com produção americana, brasileira e colombiana, a série *Narcos* teve sua primeira temporada completa lançada em agosto de 2015 na *Netflix*. Pablo Escobar (Wagner Moura) é o protagonista no plano do espetáculo, mas o dono da voz que narra toda a história é Steve Murphy (Boyd Holbrook), agente do *Drug Enforcement Administration* (DEA), órgão da polícia federal dos Estados Unidos responsável pelo controle e repressão de narcóticos. No piloto intitulado “A chegada”, o público é apresentado a Murphy enquanto narrador-personagem da série, cujos comentários pontuados por ironias contextualizam a narrativa manifestando-se de forma recorrente durante os cerca de 50 minutos de duração dos episódios.

Além do supracitado alerta ao espectador de que a produção é inspirada em eventos reais – transmitindo conscientemente um “efeito de real” –, o episódio piloto ainda destaca outro tipo de realismo, ao apresentar a seguinte cartela: “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”. Isso mostra que, mais do que aludir a cultura do país, confirma o quanto *Narcos* aproxima a ficção da realidade ao lançar à luz o fabuloso ao mesmo tempo em que se empenha em legitimar seu discurso com uma narração baseada em fatos verídicos e imagens de arquivo.

A discussão sobre as fronteiras entre ficção e documentário são extensas. Silvio Da-Rin (2004) aponta que o senso comum coloca os dois campos como opostos, quando, na prática, eles são delineados por nuances

e sobreposições. Da-Rin recorre ainda ao cineasta Jean Luc-Godard para substanciar a afirmação: “Godard é um dos que não acreditam nesta oposição: ‘todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção. [...] E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho’” (2004, p. 17).

Bill Nichols (2012), um dos autores basilares nos estudos do campo documental, vai além e declara que todo filme é um documentário, pois revela a cultura que o gerou e retrata a aparência das pessoas que a compõem. A diferença está no tipo de história que eles contam e, naturalmente, de como são interpretados. Os filmes de ficção são chamados por Nichols de “documentário de satisfação de desejos”, nos quais expressam de modo visível e audível vontades ou temores que podem ser abraçados como próprios ou não. Já os documentários normalmente chamados como tal são os de “representação social”, isto é, mostram de forma concreta aspectos do mundo social compartilhado por todos a partir de um determinado ponto de vista, neste caso do cineasta.

Semelhante aos estudos da televisão, as primeiras análises dos filmes documentários eram realizadas a partir de teorias do cinema, as quais costumavam ter o longa-metragem de ficção como objeto principal. Foi só ao longo das décadas que a análise teórica acerca de questões estéticas, éticas e discursivas do documentário foram tomar forma (Da-Rin, 2004, p. 133). Atualmente, um dos meios para entender o que é e como se apresenta o documentário é a partir dos modos de representação, ou seja, as estratégias ou modelos usados pelos documentaristas.

Ao analisar épocas e estilos de diferentes documentários, Nichols (2012) classificou como seis os tipos de representação: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Os nomes em si já dão a entender a particularidade de cada um, contudo vale destacar que alguns modelos são mais reconhecíveis por utilizar certos baluartes da cultura documental, tais como a “voz de Deus”, no modo expositivo; a música *off* e as entrevistas no observativo; ou mesmo a perceptível presença da equipe técnica no modo participativo.

Da-Rin aponta ainda que conhecer os modos de representação são importantes para os estudos do gênero, no entanto operar apenas no plano teórico não é o bastante. Nas palavras do autor, “toda conceituação terá então que ser produzida pela própria análise” (2004, p. 18). Ainda

que o objeto de estudo deste artigo seja uma série de ficção, alguns dos recursos utilizados para construir seu estilo fazem parte da tradição documental. Contudo, é importante diferenciar o sentimento realista que a imagem filmica causa e a intenção deliberada de criar um discurso legitimado pela realidade histórica.

Marcel Martin (2003), em livro sobre a linguagem cinematográfica, ressalta que o cinema enquanto linguagem audiovisual é dotado de quase todas as aparências da realidade: movimento, som, cor, entre outros aspectos que induzem o espectador a crer no que é mostrado em tela. No que se refere à televisão, as ideias se aproximam uma vez que o meio compartilha diversas características com o cinema. Dessa maneira, Renato Pucci Jr. e Gelson Santana (2014) destacam esse traço como “parecer real”. Segundo os autores, a grande maioria dos programas desenvolvidos na linha da *classical television*<sup>3</sup> procuram construir narrativas em que cada elemento utilizado recai na vontade de transmitir ao público a sensação de que aquilo é ou pode vir a ser real.

O pressuposto ainda se aproxima do que François Jost (2012) discute sobre realismo nas séries de ficção norte-americanas. De acordo com o autor, o realismo é um discurso que não se orienta pela precisão com o mundo histórico, mas sim pela impressão que causa no espectador ao seguir as regras estabelecidas por essa prática. Os maiores exemplos são as séries que se pautam em uma profissão e demonstram um “saber-fazer”:

*Pouco importa se os saberes evocados são parciais, se as razões são apenas aproximações, se a rapidez das soluções aportadas pela especialista científica não tem relação com a verdadeira polícia, a verdade é que todas essas ficções preenchem o desejo de saber, aquilo que os escolásticos chamam de libido cognoscendi, e nos causam a impressão de descobrir conteúdos desconhecidos. Certas ficções preenchem tão bem esse desejo que despertam vocações: a partir de sucesso de Experts, é incontável o número de jovens que passou a querer ingressar na polícia científica. (Jost, 2012, p. 45).*

Nesse sentido, o realismo que surge como um “modo de narração” próprio dos meios audiovisuais em séries como *C.S.I.: Crime Scene Investigation* (2000-2015), *House M.D.* (2004-2012) ou *The Good Wife* (2009-

<sup>3</sup> Para o quadro geral do termo ver Kristin Thompson, *Storytelling in film and television* (2003).

2016) é diferente daquele analisado neste artigo. Apesar de *Narcos* também usar o discurso realista enquanto forma de construir seu universo ficcional – o modo de operação dos agentes do *DEA*, por exemplo –, o objetivo deste trabalho é analisar como o uso intencional do estilo documentário ligado a uma narrativa inspirada em eventos reais pode legitimar o produto e, assim, criar um “efeito de real”. Como já foi destacado, a metodologia analítica será tomada como base para observação da primeira temporada da série. Assim, serão consideradas cenas pontuais dos episódios “A chegada” (S1, Ep1), “Os homens de sempre” (S1, Ep3), “O palácio em chamas” (S1, Ep4), “Haverá um futuro” (S1, Ep5) e “Chorará lágrimas de sangue” (S1, Ep7), todos da primeira temporada, no qual contém o material necessário para a análise como um todo.

## A voz over e as imagens de arquivo

Nos documentários, Nichols (2012) aponta que a voz é o meio através do qual se apresenta um ponto de vista, guia a organização da história, defende argumentos, isto é, corresponde à lógica transmitida ao espectador. Na ficção, por outro lado, a voz não surge nesse caráter informativo, mas sim como uma forma de convencer o público a aceitar a narrativa. Em ambos os casos, a voz está relacionada ao estilo e a diferença aparece em como ela é tratada em cada gênero.

*Na ficção, o estilo deriva principalmente da tradução que o diretor faz da história para a forma visual, dando a essa manifestação visual da trama um estilo distinto de sua contrapartida escrita na forma de roteiro, romance, peça ou biografia. No documentário, o estilo deriva principalmente da tentativa do diretor de traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termo visuais, e também de seu envolvimento direto no tema do filme. Ou seja, o estilo da ficção transmite um mundo imaginário e distinto, ao passo que o estilo ou a voz do documentário revelam uma forma distinta de envolvimento no mundo histórico (Nichols, 2012, p. 74).*

Em *Narcos*, a voz surge de duas formas principais: como uma contextualização e/ou descrição histórica e como marca estilística. O primeiro pode ser claramente atribuído

ao modo documental de narração, que orienta a percepção do espectador dentro da história contada; enquanto o segundo confirma a reprodução do estilo documental na série, mas com seus próprios trejeitos aqui descortinados através do tom (emotivo, irônico, crítico, etc).

O contato inicial entre público e trama ocorre, desde o episódio piloto, por meio da voz *over* do agente Murphy, que se coloca tal como um sobrevivente dos eventos e assume uma posição de onisciência em toda a narrativa. Já na fala a seguir é possível perceber o papel de autoridade que o narrador toma para si:

1. *“Hoje em dia, o governo dos EUA pode ouvir tudo que você diz. Eles sabem com quem você está, sabem com quem você conversa e, acredite, sabem com quem você transa. Se ligar um celular ou um computador, você está perdido. Mas na Colômbia, em 1989, não era tão fácil” (“A chegada”: temporada 1, episódio 1).*<sup>4</sup>

O ponto de vista do narrador por ser percebido também pelo uso constante do “eu” e do “nós”, dos argumentos e das justificativas que são feitas como uma forma de deixar claro que existem dois campos opostos que não se misturam, além do forte juízo de valor que acompanha o uso dos pronomes como se o narrador precisasse deixar claro ao espectador que o bandido é o outro. A enunciação em primeira pessoa é uma tendência recorrente no documentário contemporâneo, assim como as afirmações dialógicas acerca do mundo, como pontua Fernão Ramos (2008, p. 23): “É geralmente o ‘eu’ que fala, estabelecendo asserções sobre sua própria vida”. Eis alguns exemplos na série:

2. *“Eu teria adorado ir pessoalmente atrás do Poison, mas o DEA tem restrições no exterior. Então, eu fiz o que você teria feito: chamei a polícia. [...] Poison era um dos melhores. O filho da puta maluco que matou dezenas de pessoas. Provavelmente centenas. Não me entenda mal. Eu teria mandado Carrillo mesmo que Poison nunca tivesse matado uma mosca. Também não gosto muito dos traficantes. Eu não o culparia se você me responsabilizasse por esse massacre. É, eu dei o alarme. Mas ainda não me chame de vilão” (“A chegada”: temporada 1, episódio 1).*

<sup>4</sup> Os textos em português foram retirados da legenda da *Netflix* Brasil.

A postura desse tipo de voz é destacada por Nichols (2012, p. 78) como “veja isto dessa forma” ao invés de “veja isto por si mesmo”. Em outras palavras, a locução expõe seu ponto de vista explicitamente e espera que o público concorde com o que ouve e vê. Esse é o caso das citações 2 e 3, em que o narrador tece uma série de argumentos e induz o espectador a imaginar o que faria caso estivesse em seu lugar. Esse é um modo de se tornar confiável não só a si mesmo, mas também a narrativa em sua totalidade.

3. *“Pablo Escobar foi indiciado pelo assassinato de Rodrigo Lara Bonilla. A Colômbia concordou com a única coisa que os traficantes temiam: a extradição. Agora, qualquer colombiano que levasse drogas para os EUA poderia ser processado e preso nos EUA mesmo que nunca tivesse pisado na nossa terra. Isso fez toda a diferença. 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 por 2,50 metros como todos os outros. Um pesadelo. Agora, Pablo tinha alguém para temer: nós” (“O palácio em chamas”: temporada 1, episódio 4).*

Vincular os comentários em voz over ao gênero documental não é impróprio, uma vez que este é um traço estrutural que compõe o campo desde seus primórdios, no início do século XX, quando os comentários ao vivo em forma de palestra agregavam valor às imagens mudas e tinham uma natureza educativa. Alguns anos mais tarde, momento em que o som já havia se estabelecido enquanto parte do cinema, a voz over passou a ser recorrente também nos cine-jornais, que consistia em, antes da sessão dos filmes ficcionais, atualizar o público de modo audiovisual sobre as notícias do mundo (Baltar, 2007, p. 59). O fato de ser absorvida pelo jornalismo conferiu ainda mais força à noção de que os comentários possuem um caráter de registro e explicação o que, como consequência, reafirma o efeito de realidade.

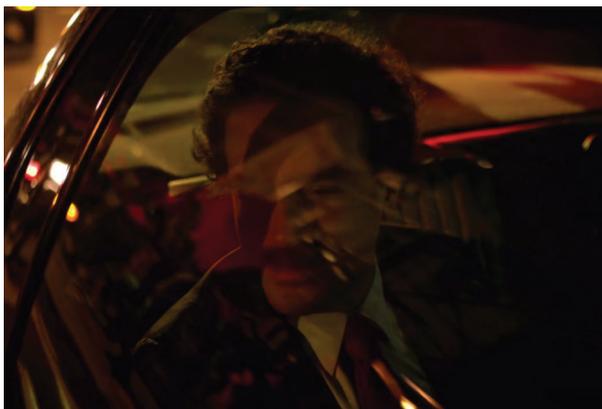
As descrições e contextualizações históricas ao longo dos episódios feitas pelo narrador em *Narcos* é outro fator que corrobora para reconhecer o caráter documental da voz over. Se Murphy conta e justifica ações que ele não poderia saber e/ou não estava presente no momento em

que ocorreu, logo datas e imagens de arquivo vêm para ilustrar e dar respaldo ao discurso. É, de certa forma, o que Barthes chama de “ilusão referencial”: signos arbitrários que denotam o real, dão uma aparência de realidade, mas são, de fato, falsos. Ou seja, as datas e fatos concretos existem, já os detalhes e pormenores que levaram aos eventos históricos, não. São apenas efeitos dramáticos que poderiam ser substituídos por outros que levassem àquela mesma conclusão.

Esse artifício pode ocorrer com menor ou menor intensidade. O primeiro caso acontece no sétimo episódio, intitulado “Chorarás lágrimas de sangue”, em que Escobar e seu primo, Gustavo Gaviria (Juan Pablo Raba) conversam sozinhos sobre a guerra que está sendo travada nas ruas da Colômbia. Gustavo emite uma opinião e o narrador, que até então estava ausente da narrativa, confirma e destrincha o plano que foi traçado pelos personagens: “Gustavo estava certo. Eles precisavam de uma estratégia que levasse o terror diretamente às pessoas que mais importavam”. E então, filhos e parentes de nomes importantes da sociedade política são sequestrados, presos ou assassinados.

Já em “Haverá um futuro”, quinto da temporada, o uso da onisciência narrativa é mais complexo tanto por ser o clímax do episódio quanto por ter imagens de arquivo para fornecer mais credibilidade. O episódio tem como ponto de tensão a morte de Luis Carlos Galán, candidato à presidência da Colômbia em 1989. Na cena, Galán (Juan Pablo Espinosa) conversa no banco de trás de um carro oficial com o amigo e diretor de campanha César Gaviria (Raúl Méndez) sobre sua forte opinião acerca do combate aos narcotraficantes e à política de extradição. Em seguida, o personagem sai do carro, recebidos com abraços e apertos de mão de seus eleitores, para fazer um discurso de campanha.

É perceptível a intenção de conferir carga dramática e emocional à cena não só através da narração, mas também das técnicas estilísticas. No início, a encenação – definida aqui no sentido prático do termo para Bordwell, isto é, “cenários, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro” (2008, p. 36) – é utilizada com uma função clara: a de expressar o estado emocional dos personagens e adicionar uma atmosfera de apreensão pelo que está por vir. A dramatização é montada a partir de dois planos principais: (a) primeiro plano em *plongée* de Galán dentro do carro com o vidro refletindo o que há do lado de fora (Figura 1); e (b) plano médio de Gaviria e Galán com profundidade de campo e câmera em ângulo lateral (Figura 2). A iluminação tremeluzida, a câmera fixa enquanto o carro



**Figura 1.** Galán em primeiro plano.  
**Figure 1.** Galán's close up.



**Figure 2.** Gaviria e Galán em plano médio.  
**Figure 2.** Medium shot of Gaviria and Galán.

está em movimento e os planos que se intercalam na cena desempenham um papel importante na construção de uma ambiência tensa, inflamada pelo jogo de revelar e esconder partes dos rostos dos personagens enquanto eles falam. Vale notar o posicionamento da câmera no plano b, que parece recair na intenção de construir uma ampla profundidade de campo sempre em um movimento panorâmico, por sua vez enquadrada pela janela do carro oposta à objetiva, e mostrar o sentimento de euforia das pessoas na rua em contraste com o clima de receio e desaprovação dentro do veículo.

Ao mesmo tempo em que Galán sai de foco e a câmera mantém Gaviria em primeiro plano, a voz *over* surge em tom informativo: “Luís Carlos Galán subiu ao

palanque em Soacha no dia 18 de agosto, contra o conselho de seu diretor de campanha, César Gaviria”. Então, as imagens de arquivo dão continuidade à cena. É mostrado o verdadeiro candidato apertando a mão dos seus eleitores em meio à multidão, já contextualizada nas tomadas ficcionalizadas (Figura 3). Há um corte seco e rápido. É mostrado o palanque, ouve-se sons de tiros, pânico, a multidão começa a correr e, então, o corpo de Galán está no chão (Figura 4). Nesse momento, a voz *over* aparece novamente, contudo é acrescido ao tom informativo, a emotividade e a indignação: “As balas entraram pouco abaixo do colete, e ele morreu em alguns minutos. Por um breve momento, houve esperança... mas ela acabou quando o assassino puxou o gatilho”.



**Figura 3.** Imagem de arquivo: Luis Carlos Galán em campanha.  
**Figure 3.** Archive footage: Luis Carlos Galán in campaign.



**Figure 4.** Imagem de arquivo: Galán após os tiros.  
**Figure 4.** Archive footage: Galán after the gunshots.

Vale ressaltar que a instabilidade e qualidade da imagem visivelmente diferente daquela utilizada na encenação fictícia proporciona um efeito de veracidade à gravação, enquanto a voz ocupa o papel de explicar o que ocorre em tela, além de modelar a atmosfera, o olhar e a opinião do espectador. Barthes pontua que “a narrativa mais realista que se possa imaginar desenvolve-se segundo vias irrealistas” (2004, p. 189). Assim, fica claro que *Narcos* encena e dramatiza fatos reais com uma grande margem de ficcionalização.

Apesar de serem utilizadas de forma constante e, não raro, participarem da narrativa no mesmo nível de importância que a voz over, as imagens de arquivo (vídeo, fotos, jornais) surgem na maior parte da série como uma ilustração, isto é, uma forma de tornar visível – e não só audível – o discurso enquanto constrói um estilo próprio.

Em artigo sobre linguagem a partir de imagens de arquivo, Ana Paula Penkala (2012) aponta que essas imagens são materiais documentais, no sentido literal de documento, uma vez que são gravadas no momento e local exato dos eventos. Ainda que seja possível descontextualizá-las dentro de um filme ou programa televisivo, ficcional ou não, as imagens continuam com seu poder crível dada a tradição de registro dos acontecimentos históricos. Logo,

*as imagens de arquivo são a prova física da ligação material entre o interlocutor que nos informa sobre (o cinegrafista e/ou jornalista/repórter) e os fatos em sua ocorrência única. Por meio da produção e uso dessas imagens podemos concluir que são considerados, em sua natureza bruta ou*

*editados, documentos de grande valor descritivo, informativo, representativo e comprobatório. (Penkala, 2012, p. 93).*

Ao recorrer às imagens de arquivo em busca de um claro valor informativo e comprobatório, a série esbarra em modos de representação do gênero documental, como a autorreflexividade. Esse modo, conforme pensado por Nichols (2012, p. 166), é o que possui maior consciência sobre si mesmo e que mais se questiona. Em *Narcos*, a natureza reflexiva que considera *como e o que é* representado no documentário – e, como consequência é estendido à ficção autoevidente da série – se faz presente através das imagens de arquivo.

Em “O palácio em chamas”, quarto da temporada, Murphy consegue uma fotografia que poderia expor Escobar como um narco-comunista e com isso seria possível obter mais recursos para ajudá-lo com seu trabalho. Como acontece de forma recorrente, a voz over surge antes das imagens de arquivo com explicações, justificativas, ironias e até contestações – elementos característicos do modo reflexivo. Esse caso não foi diferente, contudo um novo modo de introdução dessas imagens foi inaugurado no programa: realidade histórica e ficção juntos no drama encenado.

Na cena, a voz over diz: “Barry tinha uma foto de Escobar carregando cocaína na pista de pouso de Nicarágua. Por que isso importa? Porque na época Nicarágua era governada pelos sandinistas comunistas...”, enquanto isso a foto de Escobar (Figura 5) ocupa toda a tela, seguida por outras imagens cuja função única é ilustrar o discurso explicativo. A cena posterior, ainda do mesmo arco nar-



**Figure 5.** Imagem de arquivo: fotografia de Escobar.  
**Figure 5.** Archival footage: Escobar’s photograph.



**Figura 6.** Fotografia de Escobar na narrativa.  
**Figure 6.** Escobar’s photograph in the narrative.



**Figura 7.** Jornal com Escobar fictício dentro da narrativa.

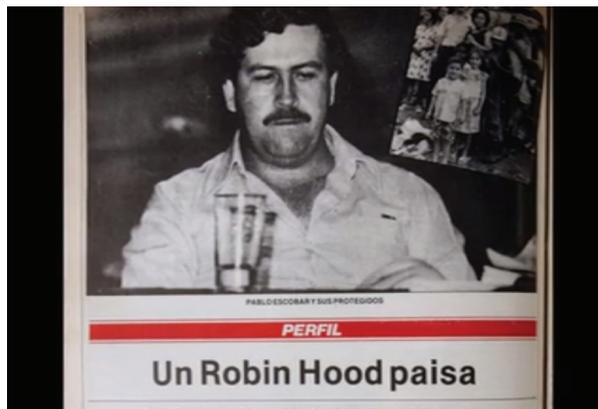
**Figure 7.** Newspaper with fictional Escobar inside the narrative.

rativo, no qual a fotografia é mostrada novamente dentro da digese, poderia ser só mais um plano em que uma foto real é reconstituída com os atores da série, contudo os personagens têm em mãos, em plano detalhe, uma foto do Pablo Escobar do mundo histórico (Figura 6).

A mudança é sutil, mas relevante na construção do estilo de *Narcos*. Nos episódios anteriores, os personagens viam as reportagens na televisão e liam os jornais com notícias sobre o traficante e as imagens nesses meios, ainda que um tanto encobertas, eram do ator Wagner Moura (Figura 7) e não do verdadeiro Pablo Escobar. Em geral, a série apenas mostraria alguns segundos depois a verdadeira notícia como uma imagem de arquivo (Figura 8) contextualizada pela voz *over* como, por exemplo, acontece no episódio “Os homens de sempre”, terceiro da temporada.

A estratégia pode ser vista com a função estilística de atrair o interesse do espectador, uma vez que o inesperado surge, difícil de ser ignorado, mas ao mesmo tempo obrigando a uma observação acurada. O processo de atrair o público é uma forma de encorajá-lo a continuar (ou passar) a acompanhar o programa. Um estilo distinto é, pois, uma importante ferramenta na era da convergência, em que a atenção é disputada em tantas direções (Butler, 2010, p. 14).

É importante ressaltar que a voz como marca estilística é percebida neste artigo enquanto parte do campo ficcional. Isso, contudo, não é posto em oposição à voz do documentário, que, além de recurso de estilo, é também uma peça de construção do discurso ético e político. Como pontua Nichols (2012, p. 76), a voz do filme, verbal ou



**Figura 8.** Imagem de arquivo: jornal com foto de Escobar do mundo histórico.

**Figure 8.** Archive footage: newspaper with real world Escobar.

não, revela a forma através da qual o realizador se engaja socialmente no mundo. Conjuntamente a isso, as imagens de arquivos, cosidas na sutura da montagem ou introduzidas diretamente na diegese, reforçam o dado informativo, lançam para o mundo histórico um conjunto de pontes que o espectador não pode negligenciar. A realidade e a ficção, no caso de *Narcos*, produzem uma teia complexa de interseções, de tensionamentos, em que uma e outra se coadunam para construir uma narrativa em que o absurdo do real, muitas vezes, necessita de credibilidade junto ao espectador para parecer, no mínimo, verossímil.

## Considerações finais

O principal objetivo deste artigo foi mostrar como o estilo documental se enredou na narrativa ficcional de *Narcos* a ponto de produzir uma impressão de realidade mesmo que a maior parte do programa seja ficcionalmente construído. Ao partir da concepção de “efeito de real” proposta por Roland Barthes (2004), foi observado certos recursos audiovisuais que, por sua construção (ou tradição) social ao longo dos anos, podem ser percebidos como representantes da verdade – ainda que a questão da “representação” e “reprodução” do documentário seja muitas vezes confundida e motivo para diversos debates.

Utilizamos a definição de estilo de David Bordwell (2008) como a “superfície perceptual” do filme e de Jeremy Butler (2010) no campo televisivo. Contudo, vale ressaltar que nas análises de estilo audiovisual, em especial nas ficções, as questões de ordem formal da obra

possuem uma relevância maior. Ou seja, movimentos de câmera, enquadramentos e iluminação, por exemplo, são os protagonistas dos trabalhos enquanto a fala (ou narração) como marca estilística encontra pouco respaldo. Dessa forma, a base para o artigo foram os estudos documentais e suas teorias sobre o papel da voz na tela.

Em *Narcos*, observamos que a voz enquanto discurso direto e explícito é o alicerce da construção estilística por guiar imagens, cenas e, por vezes, a narrativa em geral. Assim, a força do narrador está em moldar o olhar do espectador através de suas opiniões e julgamentos de valor, e fazer crer que a verdade está ali para quem quiser ver – literalmente – através dos vídeos, das fotos, dos jornais ou das datas do mundo histórico. Percebemos também que a voz *over* assume a posição de mediador encadeando os eventos de forma organizada, enquanto procura estar em sintonia com o público. As imagens de arquivo, por sua vez, adquirem um caráter híbrido: poderia surgir como mera ilustração para a fala do narrador ou em pé de igualdade com a voz *over* ao legitimar o discurso e moldar o olhar do espectador.

Ao examinar a série foi considerado parte do material audiovisual que correspondia ao estilo documental sem, contudo, esgotar o assunto, o objeto ou a discussão. Pelo contrário. A cada nova visita ao programa, novos problemas surgiam e outras questões entravam em pauta não só no campo documental, mas também no ficcional e, diversas vezes, em relação a ambos.

Finalmente, notamos que *Narcos* busca dar legitimidade ao seu discurso através da composição de um estilo reconhecidamente documental, mas sem enganar o público. Isso pode ser percebido pelo uso da autorreflexividade que, por si só, já busca induzir – e até desafiar – o espectador a questionar os acontecimentos mostrados em tela e, como consequência, a obra como um todo.

## Referências

- BARTHES, R. 2004. O efeito de real. In: R. BARTHES, *O rumor da língua*. São Paulo, Martins Fontes, p. 181-190.
- BATISTA, L.; ENTINI, C.E. 2015. Quem foi Pablo Escobar: O traficante colombiano voltou a ser notícia depois da série 'Narcos'. *Acervo Estadão*, 4 set. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,quem-foi-pablo-escobar,11414,0.htm>. Acesso em: 31/03/2017.
- BORDWELL, D. 2008. *Figuras Traçadas na Luz: a encenação no cinema*. Campinas, Papirus, 352 p.
- BUTLER, J.G. 2010. *Television Style*. New York, Routledge, 234 p.
- COPELAND, G.A. 2007. A History of Television Style. In: J. BUTLER, *Television: Critical Methods and Applications*. Mahwah, Erlbaum, p. 253-284.
- DA-RIN, S. 2004. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 448 p.
- JOST, F. 2012. *Do que as séries americanas são sintoma?* Porto Alegre, Sulina, 70 p.
- MACHADO, A.; VÉLEZ, M.L. 2007. Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão. *E-Compós*, 8:1-15. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/123/124>. Acesso em 16/07/2016.
- MARTIN, M. 2003. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo, Brasiliense, 280 p.
- MILLER, T. 2009. A televisão acabou, a televisão virou coisa do passado, a televisão já era. In: J.F. FILHO (org), *A TV em transição: Tendência de programação no Brasil e no mundo*. Porto Alegre, Sulina, p. 9-25.
- NICHOLS, B. 2012. *Introdução ao documentário*. Campinas, Papirus, 270 p.
- PENKALA, A.P. 2012. A imagem-objeto e a memória: uma reflexão sobre linguagem a partir das imagens de arquivo em documentários. *Revista Doc On-line*, 13:89-130.
- PUCCI JR., R.L.; SANTANA, G. 2014. As Estratégias Sincréticas da Narrativa da Minissérie Suburbia. In: Encontro Anual da Compós, XXIII, Pará. Disponível em: [http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT12\\_ESTUDOS\\_DE\\_TELEVISAO/gelsonsanatanaerenatopucci-composgttestudosdetelevisa\\_o\\_2247.pdf](http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT12_ESTUDOS_DE_TELEVISAO/gelsonsanatanaerenatopucci-composgttestudosdetelevisa_o_2247.pdf). Acesso em 12/07/2016.
- RAMOS, F.P. 2008. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo, Editora Senac São Paulo, 448 p.
- TOURYALAI, H. 2015. Acompanha "Narcos"? Leia o perfil de Pablo Escobar, publicado por FORBES em 1987. *Brasil Forbes*, 21 set. Disponível em: <http://www.forbes.com.br/negocios/2015/09/acompanha-narcos-leia-o-perfil-de-pablo-escobar-publicado-por-forbes-em-1987/>. Acesso em: 31/03/2017.
- VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. 2002. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, Papirus, 152 p.

Submetido: 02/08/2016

Aceito: 19/12/2016