

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
NÍVEL DOUTORADO**

FATIMA SABRINA DA ROSA

LOS *HOMIES* ILUSTRADOS:

Violência, Mídia e Pós-colonialidade no Cenário das Maras Centro-americanas

São Leopoldo

2019

FATIMA SABRINA DA ROSA

LOS *HOMIES* ILUSTRADOS:

Violência, Mídia e Pós-colonialidade no Cenário das Maras Centro-americanas

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Ciências Sociais, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS

Orientador: Prof. Dr. Carlos A. Gadea

São Leopoldo

2019

R788L Rosa, Fatima Sabrina da.
Los homies ilustrados : violência, mídia e pós-colonialidade no cenário das maras centro americanas / Fatima Sabrina da Rosa. – 2019.
238 f. : il. ; 30 cm.

Tese (doutorado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2019.
“Orientador: Prof. Dr. Carlos A. Gadea.”

1. Maras (gangues). 2. Violência. 3. Pós-colonialidade. 4 Imaginário. 5. Mídia. I. Título.

CDU 3

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Bibliotecária: Amanda Schuster – CRB 10/2517)

FATIMA SABRINA DA ROSA

LOS *HOMIES* ILUSTRADOS:

Violência, Mídia e Pós-colonialidade no Cenário das Maras Centro-americanas

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Ciências Sociais, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS

Aprovado em (29) (08) (2019)

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos A. Gadea (Orientador) – UNISINOS

Prof. Dr. Lauro Zavala – Universidad Autónoma de México – UAM-Xochimilco

Prof. Dr. Paulo Henrique Martins de Albuquerque – UFPE

Prof^a Dra. Juliane Sant'Ana Bento – UNISINOS

Prof. Dr. José Rogério López – UNISINOS

AGRADECIMENTOS À CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

Esta tese apresenta os resultados de uma investigação acerca do cenário que envolve as maras, agrupamentos juvenis envolvidos com a violência, cuja atuação transnacional tem lugar, sobretudo nos países do chamado Triângulo Norte Centro-Americano (TNCA), composto por El Salvador, Guatemala e Honduras, com atuação também no México e no Sul dos EUA. A *Mara Salvatrucha 13* e a *Barrio Dieciocho* surgem nas periferias de Los Angeles, formadas por jovens emigrados, na sua maioria salvadorenhos, que se deparam com condições de vulnerabilidade, organizando-se em grupos para defender-se das demais gangues étnicas com quem disputam os subúrbios. Constituída desde os anos 1980, essa forma de sociabilidade atua praticando delitos como extorsão, roubos, sequestros e tráfico humano nas fronteiras. Além disso, vem demonstrando uma capacidade de adaptação e autorreprodução que parece proveniente das terríveis condições estruturais das regiões onde circulam, mas também de uma autorrepresentação que visa desviar-se de binarismos, apresentando algumas características do que Toro (1994) define como pós-colonialidade. À semelhança do que acontece com a chamada narcocultura, as produções audiovisuais em torno das maras têm emergido em uma relação de retro-alimentação com o imaginário acerca da violência que paira sobre as sociedades em que estão inseridas. Desse modo, esta tese constitui-se de uma investigação sobre o contexto que engloba as maras, suas relações sociais e a forma como as produções audiovisuais sobre as mesmas têm influenciado nessa dinâmica. Para tanto, foi utilizada uma abordagem transdisciplinar e transversal que tem como principal aporte uma discussão ancorada nas teorias da pós-colonialidade. Os procedimentos metodológicos consistiram em realizar a apreciação de produções audiovisuais, utilizando como suporte a análise de discurso, segundo Bardin (1977); a perspectiva de Jolli (1999) sobre a interpretação de imagens; a análise de performance, conforme Cohen (2002) e Gómez-Peña (2005); e o modelo de análise cinematográfica proposto por Zavala (2003). O corpus é composto por três tipos de materiais: artigos acadêmicos, relatórios de investigação e diagnósticos sobre o contexto social das maras, os quais aparecem diluídos na caracterização do objeto e como suporte para as demais análises; vídeos de entrevistas e reportagens sobre a atuação das maras; imagens e produções audiovisuais que envolvem ou citam essas, com especial atenção para a

película de ficção intitulada *Sin Nombre* (Cary Fukunaga, 2009), analisada em profundidade. O referencial teórico baseia-se fundamentalmente em autores vinculados ao pensamento pós-colonial e pós-moderno, quais sejam: Toro (1994), Castro-Gómez (2006), Bhabha (2013), Baudrillard (1990), Imbert (2010), entre outros. A análise empreendida resultou em uma discussão sobre a relação entre violência, imaginário e mídia em que as maras aparecem de forma ambivalente, sendo alvo de curiosidade e repúdio ao mesmo tempo, bem como na configuração de um cenário em que emergem elementos característicos da pós-modernidade e, principalmente da pós-colonialidade, que são discutidos em torno da noção de diferença. São eles: hiper-realidade, ambivalência, processo de hibridação, transculturalidade, translocalidade e globalidade referencial.

Palavras-chave: Maras (gangues). Violência. Pós-colonialidade. Imaginário. Mídia

ABSTRACT

This thesis presents the results of an investigation about the scenario involving the maras, youth groups implicated with violence, whose transnational action takes place, mainly, in the countries of the so-called Central American Northern Triangle (CANT), consisting of El Salvador, Guatemala and Honduras, as well as Mexico and the South of the USA. Mara Salvatrucha 13 and Barrio Dieciocho appear on the outskirts of Los Angeles, constituted of mostly Salvadoran young emigrants, who face conditions of vulnerability, forming groups to defend themselves against the other ethnic gangs with whom they dispute the suburbs. Established since the 1980s, this form of sociability acts by committing crimes such as extortion, robbery, kidnapping and human trafficking at borders. Moreover, it has been demonstrating a capacity for adaptation and self-reproduction that seems to come from the terrible structural conditions of the regions where they circulate, but also from a self-representation that aims to deviate from binarisms presenting some characteristics that Toro (1994) defines as post-coloniality. The methodological procedures consisted of making appreciations of audiovisual productions using as input for discourse analysis according to Bardin (1977), the perspective of Jolli (1999), on the interpretation of images, the performance analysis, according to Cohen (2002) and Gómez- Peña (2005) and the model of cinematographic analysis proposed by Zavala (2003). The corpus is composed of three types of materials: academic articles, research reports and diagnoses about the social context of the maras, which appear diluted in the characterization of the object and as support for the other analyzes; interview videos and reports on the performance of maras, images and audiovisual productions that involve or cite these, with special attention to the fiction film entitled *Sin Nombre* (Cary Fukunaga, 2009). The theoretical framework is based mainly on authors linked to postcolonial and postmodern thought, namely: Toro (1994), Castro-Gómez (2006), Bhabha (2013) Baudrillard (1990), Imbert (2010), among others. The analysis undertaken resulted in a discussion of the relationship between violence, the imaginary and the media in which the maras ambivalently appear while being the target of curiosity and repudiation, as well as the setting of a scenario in which characteristic elements of postmodernity emerge and mainly of postcoloniality that is discussed around the notion of difference. They are: hyperreality and ambivalence, process of hybridity, transculturality, translocality and referential globality.

Key-words: Maras (gangs). Violence. Postcoloniality. Imaginary. Media

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 CENÁRIOS DO “PÓS” E VIOLÊNCIA	15
2.1 Cenários Transnacionais: Violência e Estética em Sociabilidades Juvenis Envolvidas com a Criminalidade na América Latina	15
2.2 Abordagens sobre Violência e Conflitualidades	26
2.2.1 Apontamentos sobre a Violência como Tema	34
2.3 Apontamentos sobre a Crítica Pós-colonial em sua Relação com o Cenário que Compreende as Maras	38
2.3.1 Pós-colonialidade e América Latina	56
2.3.2 Pós-colonialidade como Estratégia Discursiva e Analítica	62
2.4 Paisagens Empíricas e Metodologia	63
2.4.1 Metodologia e Corpus de Observação	69
3 DE CUCARACHAS À MARABUNTAS: GÊNESE E DESENVOLVIMENTO DAS PANDILLAS	72
3.1 Resquícios da Guerra Fria: A Violência como Subproduto dos Conflitos Centro-americanos	72
3.2 Transformações e Relações com a Institucionalidade	84
3.4 “O Inferno são os Outros”: Violência Epistêmica e a Construção das Maras como Inimigo Público	89
3.4.1 Das Faces de Janus às Cabeças de Hidra: O Imaginário Dual do Inimigo e as Contra-producentes Políticas Hiper-repressivas	93
4 DEPOIS DA ORGIA, A OBSCENIDADE: VIOLÊNCIA, IMAGINÁRIO E MÍDIA ...	99
4.1 Imagem, Imaginário e “Imaginería”	102
4.2 Hiper-realidade, Cinema e Violência	119
4.3 Imaginários do mal, narcocultura e terrorismo.	127
5 “NO POR LA MANO DE DIOS, SINO POR LA GARRA DEL DIABLO”: AS MARAS NA SUA RELAÇÃO COM A MÍDIA AUDIOVISUAL	141
5.1 Sobre as Opções Metodológicas e do Corpus	141
5.2 O Contexto da Produção de <i>Sin Nombre</i>, as Maras na Mídia	145
5.3 A Película <i>Sin Nombre</i>	161
5.3.1 A Película <i>Sin Nombre</i> : Descrição, Macroanálise e Decóupage	165
5.3.2 Decóupage das Sequências Iniciais de <i>Sin Nombre</i>	176

5.4 <i>Sin Nombre</i>: Considerações Finais	185
6 “LA MUERTE ES SEGURA, LA VIDA NO”: O DISCURSO E A PUESTA EN ESCENA DOS HOMIES	195
6.1 As Declarações dos <i>Palabrer</i>os nas Mídias Oficiais e os Nexos com a Pós-colonialidade	195
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	220
REFERÊNCIAS.....	229

1 INTRODUÇÃO

Em 1951, Ray Bradbury, escritor conhecido por obras distópicas como *Fahrenheit 451*, lançava *The Illustrated Man*, livro de contos que havia escrito entre os anos 1940 e 1950. Trata-se da história de um homem, cujo corpo é totalmente coberto por ilustrações que, por si só, contam histórias, formando os 18 contos apresentados no livro. Ademais de algumas pequenas conversas, nas quais o sujeito revela que foi “ilustrado” por uma feiticeira, o livro trata de silenciar o homem e “dar voz” às estampas de sua pele. Desse modo, mergulha o leitor em cada uma das ilustrações e “dentro” delas se passam as histórias distópicas que, segundo o homem, foram previstas pela feiticeira. Assim, seguem-se 18 histórias extraordinárias com projeções de um futuro caótico, o qual guarda alguma relação com o nosso presente.

Pouco depois do lançamento do livro de Bradbury, os países da América Latina entraram em uma fase complexa da sua história, em função dos tensionamentos entre os dois projetos utópicos que caracterizaram a Guerra Fria e que fracassaram em suas promessas. Nos países da América Central, genocídios de populações indígenas, guerras civis e uma série de violações dos direitos humanos forçaram levas migratórias a buscarem o acesso à utopia do *American Way of Life*, essa bastante relacionada com o contexto distópico em que se encontravam os países centro-americanos. Nas margens da utopia, surgem sociabilidades de homens ilustrados em que, no emaranhado de desenhos que trazem na pele, vê-se em destaque, em alguns sujeitos, o número 18; em outros, o número 13 e as letras M e S. Tais indivíduos saíram de um contexto distópico e agora habitam outro, apenas um pouco mais ao norte. Autodenominam-se *homies* e possuem o rosto e grande parte do corpo tatuados, onde se reconhece uma série de símbolos que compõem narrativas. Tais ilustrações contam histórias tenebrosas, nas quais os próprios *homies* são personagens. Desse modo, os “contos” ilustrados remetem ao passado, ao presente, e ainda guardam certo potencial de antecipação, pois as histórias contadas na pele dos *homies* são histórias de outros *homies* que já foram tragados pelo seu contexto, e os que, hoje, exibem histórias na pele serão parte da ilustração do *homie* que habita um futuro muito próximo. Os *homies* pertencem a duas gagues rivais que, com seus corpos escandalosamente tatuados, compõem uma narrativa caótica, na qual cenas brutais de violência são montadas e

atraem a atenção de pessoas que se sentem aterrorizadas pelo medo de se tornarem parte de uma dessas violências, e outras que se sentem aliviadas por não habitarem aquele contexto distópico, embora não saibam por quanto tempo ficarão alheias a ele.

Essas violências distópicas parecem inverter a lógica de um processo civilizatório que também se dava como utopia na modernidade, mas, em vez do domínio de Eros, a dinâmica se volveu um domínio de Tântatos. E a tarefa que os *homies* empreendem parece ser a de socializar o caos quando já não se espera que a utopia seja compartilhada.

Contemplando ao longe a figura trágica do homem ilustrado de Bradbury, a narrativa que se apresenta nesta tese realiza uma análise do cenário em que se visibiliza o fenômeno dos escandalosos *homies* ilustrados. Esses jovens de diferentes idades que compõem as maras centro-americanas, gangues que têm atuação em um corredor migratório (o qual ainda guarda um resquício de esperança utópica) que vai, desde os países do Triângulo Norte Centro-americano (TNCA) até o sul dos Estados Unidos, tendo, nas fronteiras internacionais do México, pontos nodais de conflito. O TNCA é composto por El Salvador, Guatemala e Honduras, três países com um histórico de violência, terrorismo de Estado e guerras civis que ocasionaram uma série de fluxos migratórios, principalmente de salvadorenhos, para os Estados Unidos, na segunda metade do século XX. As maras formam-se, portanto, do contingente de jovens que, uma vez estabelecidos nas periferias das cidades da Califórnia, necessitaram criar uma sociabilidade para proteger-se das gangues pré-existentes, essas também de corte étnico. Assim surge a *Barrio Dieciocho* e sua rival, a *Mara Salvatrucha*.

A partir dos anos 1990, deportações massivas dos Estados Unidos põem alguns desses jovens em contato com sociabilidades delitivas formadas em seus países de origem, nos bairros mais pauperizados. Pela influência dos deportados, essas sociabilidades integram-se a uma ou outra das “confederações”, transformando-se em *clicas*, que são uma espécie de filial de operação local que gerencia, em cada bairro, as atividades ilícitas, como roubos, extorsões e assaltos. Desde então, essas sociabilidades cresceram progressivamente, tornando-se um amplo e dinâmico fenômeno que agrega milhares de jovens. Nas últimas duas décadas, as maras vêm aparecendo na agenda política dos países que territorializam e figurando como preocupação de “segurança nacional”, de modo que

os países do TNCA têm adotado diversas estratégias para tentar frear sua reprodução. Paralelamente a isso, as maras têm encontrado formas de se apresentar nas mídias e de ser representadas por estas, de tal modo que parecem apontar para um fenômeno de retro-alimentação entre o imaginário sobre a violência e as relações que tais gangues estabelecem nas sociedades em que estão inseridas. Além disso, o cenário que envolve as maras engloba uma série de características que parecem associá-lo ao debate em torno da pós-colonialidade, uma vez que é composto por elementos como hibridismo, transnacionalidade e representações que tendem a romper com certos binarismos.

Da mesma forma, outras sociabilidades envolvidas com a criminalidade no subcontinente latino-americano apresentam características análogas às vistas no cenário das maras, principalmente no que se refere à atuação transnacional e ao relacionamento proximal com as produções audiovisuais, sobretudo no que tange à narcocultura no cinema de ficção. De modo que esse contexto, ainda nebuloso, parece indicar uma configuração convergente das representações que envolvem a violência e a criminalidade, atravessando o continente, enquanto tendência, e apontando para a possibilidade de sua interpretação a partir de perspectivas pós-modernas e pós-coloniais.

Dentro desse quadro, esta tese trata de analisar o fenômeno das maras, enquanto (mais um) “cenário” que engloba o fenômeno da violência na América Latina. A metáfora do “cenário” é utilizada em concordância com a perspectiva pós-moderna, de forma a evitar a essencialização do fenômeno e a pretensão de apreendê-lo em sua totalidade. Além disso, tal metáfora nos parece operativa pelo fato de que o campo empírico aqui apreciado se constitui de produções audiovisuais, nas quais se pode observar como as maras se apresentam e são representadas.

A amplitude de tal fenômeno e sua complexidade tornam esse objeto de estudo um importante pano de fundo para o entendimento de características da pós-modernidade e pós-colonialidade em um cenário empírico, isto é, para além da discussão dessas noções, enquanto teoria crítica epistemológica e literária.

A opção pelas maras como objeto se relaciona com a trajetória de estudos da autora, já desenvolvida desde a iniciação científica, seguida pela pesquisa de mestrado. Nesses dois níveis de investigação, os temas violência, juventude e periferia foram os marcos de sustentação das pesquisas. Como um passo adiante, a investigação de doutorado teve como objetivo acerrar-se novamente desses temas,

porém, utilizando para tanto, um fenômeno muito mais amplo e complexo, possibilitando a utilização de novos marcos teóricos e metodológicos.

A análise acerca-se do objeto, tentando compreendê-lo em seus efeitos, entendendo-o como um cenário que envolve tanto os integrantes das maras quanto a sociedade na qual estão inseridos, buscando observar e descrever a atuação dos sujeitos e suas relações com o imaginário social, desde a noção de performance e da forma como são representados em materiais audiovisuais. Para tanto, as metodologias de análise se desviaram daquelas tradicionais utilizadas em pesquisas nas ciências sociais para tentar compreender essa nuance estética, performativa e involucrada nas representações e imaginários sobre os sujeitos em estudo. Um dos marcos analíticos acerca-se das performances que a própria mara utiliza como aporte para proferir seus discursos em vídeos de entrevistas. De outra forma, a metodologia ancorada na análise cinematográfica busca compreender, a partir da observação da forma fílmica, como as maras são representadas no cinema, isto é, quais recursos cinematográficos são utilizados para causar determinados efeitos nos espectadores e como isso se relaciona com o imaginário social sobre a violência.

Assim, esta tese foi construída de maneira transdisciplinar e transversal, sendo atravessada por metodologias e debates interseccionais provenientes de diferentes abordagens da Comunicação, das Ciências Sociais e das Ciências Humanas, o que possibilitou uma análise sensível e um olhar guiado pela perspectiva pós-colonial e, de certa forma, pós-moderna, em concordância com os aspectos que o fenômeno apresenta. Desse modo, esta tese está composta por tópicos em que descrição empírica e debate teórico se enredam:

O capítulo 2 trata de “desenhar” o quadro de fenômenos e impressões em torno da violência e suas formas estéticas e transnacionais na América Latina. Também realiza uma revisão sobre os estudos de violência e conflitualidades, evidenciando alguns conceitos e fazendo um breve levantamento das publicações recentes que tratam da violência e sua dimensão estética. O capítulo desdobra-se em eixos orientados a relacionar a parte empírica com a teórica, bem como elucidar a linha e os referenciais adotados com a finalidade de desenvolver a discussão sobre a pós-colonialidade. Também se dedica a esclarecer as impressões obtidas acerca do contexto empírico da violência no México e alguns eamentos da estadia doutoral (nesse país) que contribuíram fundamentalmente para o desenvolvimento

da tese. Nesse seguimento, este capítulo encerra com a elucidação dos procedimentos metodológicos e do corpus que compõe a análise.

O capítulo 3 é composto pela caracterização detalhada do contexto que envolve as maras, desde sua gênese nos processos migratórios, passando pelo seu desenvolvimento na relação com instituições de segurança e com o governo dos países onde atuam, até a descrição de suas atividades e características mais recentes. O capítulo contempla os aspectos estéticos em torno do fenômeno, um pequeno debate da construção das maras, enquanto inimigo público, e os efeitos das políticas de corte hiper-repressivo.

O capítulo 4 trata do desenvolvimento de um debate acerca da violência em sua relação com o imaginário e a mídia. O seguimento dado a esse capítulo toma por base alguns conceitos como hiper-realidade e intercâmbio impossível da morte, ambos de Baudrillard, para realizar uma análise do modo como os conteúdos e as “formas” violentas de representação encontram lugar na mídia recente. Aborda os imaginários e a representação da violência no cinema de ficção, bem como trata de especular a resito do interesse contemporâneo por produtos culturais com conteúdo violento, tais como as recentes séries que abrangem o tema do narcotráfico. Este capítulo busca realizar um balanço acerca da representação da violência, de modo a dar seguimento ao capítulo de análise que o sucede.

O capítulo 5 discorre, brevemente, sobre a metodologia empregada na análise do conteúdo audiovisual de ficção. Também realiza um levantamento das produções audiovisuais, principalmente de ficção, que tratam ou citam o tema das maras, realizando uma macroanálise sucinta sobre as mesmas. O capítulo é desdobrado na apreciação da película *Sin Nombre*, em que é descrito o roteiro e analisados aspectos contextuais, subtextuais e intertextuais, de modo a antecipar um entendimento geral do filme para facilitar a leitura da decomposição e microanálise do grupo de sequências eleito para observar e descrever detalhadamente a forma como as maras aparecem representadas.

O último capítulo trata de realizar uma análise acerca da performance e dos discursos dos integrantes das maras, em entrevistas realizadas pela mídia aberta tradicional dos países centro-americanos, bem como uma entrevista realizada por um grupo de jornalistas associado ao site Insight Crime, o qual é especializado em reportagens sobre a criminalidade na América Latina. Nesse capítulo, os resultados das análises das reportagens são integrados aos resultados obtidos com a análise

da película e ambos são submetidos a uma reflexão em torno do referencial teórico da pós-colonialidade.

2 CENÁRIOS DO “PÓS” E VIOLÊNCIA

Esta tese parte da percepção da emergência de uma nova configuração das sociabilidades violentas vinculadas à criminalidade em alguns países da América Latina. Algumas manifestações da violência, em diferentes países da região, parecem guardar importantes semelhanças em suas conformações estéticas de organização estrutural e das ações que empreendem. Entre essas semelhanças, estão as ações que perfazem grandes territórios e um significativo aumento da brutalidade e da espetacularização dos atos violentos, o que parece apontar para um processo de internacionalização ou transnacionalização da criminalidade, ao menos na região do subcontinente latino-americano. Acredita-se que o fato do desenvolvimento desses fenômenos ter culminado na atual identificação dos mesmos como “problemas de segurança nacional” reside num imaginário de oposição e de tensão constante entre “inimigos sociais” e as forças de segurança de cada região. Tensão essa própria de um cenário onde relações de colonialidade são identificáveis. Como resposta a esses conflitos, alguns aspectos da atuação recente de grupos delitivos na região latino-americana parecem apontar para um modelo de enunciação pós-colonial que opera, ora fortalecendo, ora alterando e rompendo com os imaginários sociais que permeiam tais relações. Desse modo, algumas dessas manifestações parecem poder caracterizar um cenário onde se identifica elementos do debate acerca da pós-colonialidade.

2.1 Cenários Transnacionais: Violência e Estética em Sociabilidades Juvenis Envolvidas com a Criminalidade na América Latina

Rixas entre cartéis no México; rebeliões e massacres entre facções e chacinas de presos nas diferentes regiões do Brasil; a guerra civil entre as maras e o saldo absurdo de prisões e homicídios na América Central; laboratórios de cocaína no Chile; ligados a grupos bolivianos de narcotráfico; violência na fronteira do Brasil com o Paraguai para controle de rotas de circulação de drogas e contrabando; ex-integrantes das FARC controlando a extorsão de contrabandistas na Fronteira entre Colômbia e Equador; narcotráfico entre Porto Rico e Estados Unidos, conectando com fornecimento de diferentes drogas desde a Colômbia, passando pelo México,

até a Califórnia, utilizando serviços postais estadunidenses¹. Todas essas são notícias recentes sobre a criminalidade na região latino-americana, as quais parecem sinalizar essa convergência entre processos de ebulição da violência, sugerindo uma nova forma de olhar essas dinâmicas, que considere suas relações e convergências. Tais manifestações podem entrar na seara de eventos decorrentes do que Tavares dos Santos (2014) chama de “era da mundialização das conflitualidades”, bem como podem ser debatidas à luz da discussão de Feltran (2016) sobre a influência de processos transnacionais nas dinâmicas relacionais da periferia urbana. Essas duas visões apresentam um panorama em que os problemas com a criminalidade recebem uma leitura que excede determinismos geográficos e aponta para processos de escala global.

É notável que, nas periferias urbanas da região latino-americana, emergem sociabilidades que combinam diferentes signos culturais somados a um maior ou menor grau de violência e delinquência. Em Porto Alegre, em meados de 2010, os chamados *bondes* (sociabilidades juvenis que têm envolvimento intermitente com a delinquência) apresentavam um caráter em que a violência é menos uma prática do que uma linguagem de projeção de uma identidade que mimetiza ou teatraliza o tráfico ao utilizar seu vocabulário e sua estética para se representar. (ROSA, 2014). Recentemente, nas periferias da capital gaúcha, o termo “bondes” tem sido utilizado para caracterizar pequenas células das facções criminais ligadas ao narcotráfico. Esses “novos bondes” são responsáveis por fazer incursões com grande contingente de jovens nos bairros rivais (da facção à qual pertencem), efetuando brigas, ameaças e homicídios, utilizando a cena da passagem da coletividade como forma de amedrontar, tanto os rivais quanto o restante da população. Para além da ação empreendida, o efeito de intimidação de tal cena se dá, principalmente, pela configuração estética do grupo, no qual se vislumbra os signos do “mundo do crime”. (FELTRAN, 2016). Como é próprio da nebulosa de sociabilidades juvenis que surgem nesse cenário, emerge uma nova dinâmica de agrupamento cuja nomenclatura e a estética remetem aos bondes, embora suas práticas apresentem uma “utilização” da violência com função instrumental, para além da utilização enquanto forma de expressão, seriam os chamados “embolamentos” (ACOSTA, ROSA e BRUSIUS 2019); (BRUSIUS e GADEA, 2017).

¹ Notícias do informativo semanal do *Insight Crime*, site da internet especializado em reportagens e investigações sobre criminalidade na América.

Já no Nordeste brasileiro, mais especificamente na Paraíba expandindo-se para Pernambuco, a disputa entre os dois grandes grupos que manejam o tráfico no Brasil, Primeiro Comando da Capital e Comando Vermelho² somados aos grupos organizados localmente (como a Família do Norte) produz o aliciamento de galeras no controle do narcovarejo e da apropriação de bairros enquanto “seu território” de atuação. Algumas galeras ganham poder ao longo da trajetória de disputas até o ponto de poderem rivalizar diretamente com os comandos. Entre esses grupos figura, desde meados de 2000, a gangue autodenominada Okaida (com cerca de 6 mil membros) que significa uma contração léxica de Al Qaeda. Embora não tenha nenhuma ligação com o grupo islâmico, ademais de “inspirar-se” nele para realizar suas ações, essa gangue toma emprestado o nome pelo sentido de “terrorismo” que representa, ainda que, pela diferença fundamental entre o português e o árabe, boa parte das pessoas do contexto social da gangue não consiga pronunciar “Al Qaeda”, gerando a nomeação de Okaida. Essa gangue tem como principal rival um grupo chamado de “Estados Unidos”. A disputa entre “Al Qaeda” e “Estados Unidos” revela uma interessante referência aos conflitos de escala global que emergiram entre 2000 e 2001, entre eles, os fatos bem conhecidos da Guerra no Afeganistão e do atentado às Torres Gêmeas. No entanto, apesar da referência ao mundo árabe, a principal marca distintiva dos integrantes da Okaida é uma tatuagem do boneco Chucky, personagem do filme de terror “Brinquedo Assassino” de 1988, produzido e veiculado como autêntico cinema estadunidense. Nesse sentido, a Okaida realiza uma junção entre duas referências, aparentemente opostas, para configurar sua identidade de grupo, demonstrando certa ambivalência ao ter como “marca” um símbolo que remete à sua principal rival, “Estados Unidos”³.

Na América Central, mais especificamente na região conhecida como Triângulo Norte Centro-Americano, as chamadas maras ressignificam sua representação da violência ao combinar signos das gangues norte-americanas com

² DIAS (2011) na sua tese doutoral mapeia o funcionamento das redes de relações que compõem o Primeiro Comando da Capital e seu controle sobre as prisões no Brasil. DIAS, Camila Nunes. Da pulverização ao monopólio da violência: expansão e consolidação do Primeiro Comando da Capital (PCC) no sistema carcerário paulista. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), PPGS, USP, 2011. [Tese de Doutorado]. O texto de AQUINO, Jânia e SÁ, Leonardo. **A "guerra das facções" no Ceará (2013-2018): socialidade armada e disposição viril para matar ou morrer**, apresentado no 42º encontro anual da ANPOCS, descreve as novas dinâmicas de disputa no norte e nordeste.

³ Disponível em: <https://es.insightcrime.org/noticias/noticias-del-dia/okaida-emulos-de-al-qaeda-se-expanden-en-nordeste-de-brasil>> Acesso em: 20/03/2019

símbolos locais. Um exemplo disso é o próprio nome que essa sociabilidade apresenta. O nome *mara* é um termo centro-americano para *pandilla*⁴, em sua origem deriva do nome popular “marabunta” da formiga *cheliomyrmex andicola*, um inseto carnívoro dos trópicos americanos que tem por característica atacar em grandes bandos, imobilizando presas milhares de vezes maiores que ele. (VALDÉS, 2015).

As maras centro-americanas⁵ são grandes agrupamentos de jovens envolvidos com infrações de natureza violenta e que atuam de forma transnacional, mas principalmente localizada nos países do chamado Triângulo Norte Centro-Americano (TNCA), composto por Guatemala, Honduras e El Salvador. Parte dos principais estudos sobre as maras (CRUZ, 2016, 2014, 2006), (NATERAS, 2008), (SANTAMARIA 2006), (SAVENIJE 2007), reportagens e informes de segurança também apontam sua atuação no México e em parte dos Estados Unidos. Atualmente, pela quantidade de membros⁶ que agregam, as maras também têm sido chamadas de *pandillas callejeras transnacionales* ou “confederações”.

Como sociabilidade, parecem organizar uma *tribalização* (MAFFESOLI, 2006, 2001,1981) em torno do conflito, isto é, entendendo o conflito como um elemento agregador (Simmel, 2006). Observa-se que a violência contra a *mara* rival e contra os inimigos institucionais tem efeito sobre a coesão e a solidariedade interna do grupo, perpetuando a entrada de novas gerações de jovens que chamam a *pandilla* de família. Além disso, as maras atraem a atenção porque apresentam uma performatização de suas práticas, configurando uma forma de sociabilidade violenta que apresenta uma estética muito específica.

A partir de simbologias, como a que se refere às formigas, tal sociabilidade projeta imagens de performatização do corpo através de tatuagens, vestimentas e códigos específicos que ritualizam a pertença dos membros, os quais funcionam como espécie de ilustração ou materialização para as narrativas bárbaras que divulgam sobre suas ações.

⁴ Termo utilizado na América Latina para definir uma “gangue”.

⁵ As informações sobre as *maras* são, principalmente, acompanhadas pela página *Insight Crime*, site especializado em reportagens sobre violência e criminalidade na América Latina.

⁶ Os números para os integrantes das maras são muito divergentes. Estudos como Fayet Júnior y Ferreira (2011) trazem valores apontados por instituições policiais que calculam, para toda a América Central, a existência de cerca de 350 mil membros.

En cuanto a sus prácticas sociales y expresiones culturales, también usan el cuerpo para comunicarse e identificarse como clica o gang. Sus tatuajes se asemejan a los de los cholos, escuchan música tipo heavy metal o hip-hop, grafitean y plaquean en las paredes de las ciudades como una forma de apropiación simbólica del lugar, construyen mecanismos de ritualización al ingresar al grupo [...] y emplean una forma particular de hablar: el caló [...]. (NATERAS, 2016, p. 197).

Essas características específicas de impositação do corpo, o caminhar com certo balanço, as roupas esportivas, a forma como teatralizam a fala, são encontradas, sem muitas variações, nos bondes de Porto Alegre, nas galeras de Fortaleza estudadas por Diógenes (1998), nos cholos mexicanos, nos membros da Okaida e em tantas outras sociabilidades delitivas do subcontinente latino-americano. A familiaridade que essa estética desperta, principalmente com relação a representações cinematográficas sobre as periferias dos Estados Unidos, nos mostra que tal arcabouço simbólico-cultural não é restrito às maras, ao contrário, mesmo que as diferentes sociabilidades guardem certas variações regionais e hibridizações que tornam cada grupo específico, o cerne do conjunto de signos parece fazer parte de um repertório global da estética pandilleril, isto é, de grupos juvenis envolvidos com a violência. A circulação de informações sobre as produções culturais desses grupos pode ser vista a partir da perspectiva de Burke (2010) como “circularidade cultural”, ou seja, à medida que essas produções compartilham características comuns, acabam por influenciar-se mutuamente, atualizando constantemente o conteúdo e a forma das sociabilidades num movimento que é interno aos grupos, mas que excede a lógica territorial. Além disso, a noção de processo de hibridização de García-Canclini (2008) nos serve de aporte para analisar como se dá essa aproximação entre essas sociabilidades tão distantes em termos de espaço geográfico e de número de integrantes. Burke (2010) aponta que a hibridização pode se dar por afinidade ou convergência, quando um grupo identifica elementos semelhantes em outra cultura e os toma emprestado para ressignificar a sua.

Dentro dos trabalhos que buscam analisar as semelhanças estéticas das sociabilidades delitivas, destaca-se o de Nateras (2011), para quem as “adscripciones identitárias transnacionales” estão associadas aos processos migratórios recentes que exercem fundamental influência sobre as agregações e lógicas de pertencimento dos grupos que se formam nas periferias das principais

idades da América Latina. Sobre essas semelhanças, o autor aponta como as dinâmicas estéticas mais visíveis:

Las de los cholos, los jovenes banda y los neo punks, em México; la de los maras y *homies* del B-18; en El Salvador, Honduras y Guatemala; los chapulines en Costa Rica; las manchas o *pandillas* en Perú; las barras bravas y de las villas de miseria, en Argentina; los Flayers, los Pokemones, en Chile; la torcida de Brasil; los malandros en Venezuela; los sicarios, los parches, los milicianos y los cambos, en Colombia y; las naciones, las patas o, las jorgas, en el Ecuador. (NATERAS, 2011, 102).

O que une essas sociabilidades, na perspectiva do autor, são processos migratórios forçados de um país a outro ou de uma região rural para a cidade, os quais visam a melhoria nas condições materiais de vida e/ou subjetivas, como fugir de perseguições e repressões. Como resultado do movimento translocal, por vezes entre regiões significativamente diferentes, os processos de construção identitárias também se constituem na intersecção das influências culturais e estéticas dos diferentes lugares e, ainda, agregando outros símbolos que excedem as fronteiras de ambas as regiões. Esse é o caso das maras e dos cholos, de quem, segundo Valenzuela (2003) e Nateras (2011), os *homies* tomam boa parte de sua conformação estética, entre elas, as tatuagens, a cabeça raspada e a utilização do *hip hop* como meio de expressão. Os cholos, conforme Valenzuela (2003), são uma espécie de segunda geração de agrupamentos juvenis de cultura tranfronteiriça, isto é, são a derivação dos mexicanos que cruzaram a fronteira com os Estados Unidos e iniciaram, na década de 1930, conflitos nos bairros da Califórnia, em função de seu estigma de migrantes. Para o autor, as gerações, que são suplementares e não substitutivas, começam com os chamados *pachucos*, jovens que pretendem imitar a estética das gangues dos Estados Unidos, porém conservando certa identidade mexicana; depois os *cholos* e, em seguida, as maras. Todos esses convivendo e se autoinfluenciando em alguma medida. A respeito dos *cholos*, Nateras (2011, p. 103) esclarece que:

[...] es una escena sociocultural que se despliega en dos planos, uno; del lado norteamericano, en donde los jóvenes cholos, son demasiado mexicanos para ser norteamericanos y, el otro; del lado mexicano, donde son demasiado norteamericanos, o gringos, para ser mexicanos.

Assim como os *cholos*, as maras manejam seus processos de identificação e conformação estética a partir de “fronteiras culturais” muito tênues, nas quais, pela

ampla circulação das marcas estéticas que utilizam, já se torna difícil localizar de onde são originárias. Os símbolos mais visíveis nas maras como as tatuagens, são facilmente reconhecidos, com algum grau de variação e apropriação de caráter local, nos grupos como os *bondes* de Porto Alegre, nos membros da Okaida e de outras gangues que lidam com o narco-varejo nos diferentes países da América Latina e nos Estados Unidos.

Pode-se inferir que para esses diferentes grupos há um “repertório cultural pandilleril” que está sobretudo ligado à corporalidade a qual trata de expor a experiência das violências vividas nas periferias das cidades que passam por transformações devido aos mesmos processos de transnacionalização que conformam esses grupos. Assim, “los cuerpos son los vehículos y los transportadores de esas violências sociales” (NATERAS, 2016, p.204) no sentido de que trazem as marcas das violências físicas que perpetuam entre os próprios grupos rivais desde a infância ou de uma “hereditariedade” da situação de miséria e subjugação, mas, principalmente, representam a violência que sofrem da conjuntura social que os plasma numa condição antinômica de vilão e inimigo do estado ou de vítima do capitalismo. Além disso, as formas como esses sujeitos e coletividades se manifestam, tanto no que concerne às corporalidades quanto pelos discursos proferidos, sugerem a emergência de uma nova dinâmica de apresentação, na qual os grupos reivindicam um status tão intersticial como sua conformação estética produto da questão migratória, isto é, um status que exceda a lógica institucional binária que os define como vítimas ou como inimigos do Estado e da sociedade em geral.

Nesse sentido, percebe-se uma proliferação das sociabilidades juvenis que emergem da periferia, apropriando-se e articulando um amplo horizonte de simbologias e elementos culturais que elegem para constituírem-se como coletividades. Tais particularidades nas dinâmicas e representações não aparecem contempladas nas investigações que dissertam sobre aspectos organizacionais e jurídicos, como a identificação dos tipos penais envolvidos, deixando na sombra as representações e significados das violências desses grupos. Desse modo, torna-se necessária uma abordagem que exceda a dureza das análises centradas na criminologia e deixe espaço para uma leitura dos aspectos estéticos projetados pelos grupos.

Além disso, tais manifestações efetuam um instigante diálogo entre cultura e violência, bem como entre simbologias locais e globais. Logo, para construir essas manifestações como objetos de pesquisa e analisá-los sem perder a riqueza das *limiaridades* em que se inserem, faz-se necessária uma abordagem que compreenda a indefinição de fronteiras simbólicas dessas produções delitivo-culturais como a própria capacidade de romper com os binarismos legal/ilegal, centro/periferia, local/global. Acredita-se que a perspectiva pós-colonial pode oferecer esse aporte analítico, uma vez que se apresenta “como una actitud o como un discurso que reclama una voz, un espacio de dialoguicidad que se viene dando como posibilidad”. (TORO, 2013).

A forma como as maras e outras sociabilidades delitivas respondem às políticas mais repressivas, contrariando o efeito esperado e recrudescendo a força e a violência nas ações também é um ponto que nos interessa aqui. Percebe-se uma ação conjunta e uma influência entre os países da região acerca das políticas de combate à criminalidade, ponto que será debatido no capítulo seguinte. No entanto, conforme a perspectiva foucaultiana de que todo poder gera uma resistência, as maras e outros grupos envolvidos com a criminalidade reagem às políticas de escopo transnacional, com ações também de nível transnacional. Percebe-se, como convergência, ações e estratégias que se assemelham e parecem se influenciar, como a divisão e o controle das prisões por gangues ou comandos; as ações externas comandadas desde a prisão; a estrutura hierárquica não-vertical, mas difusa e fluida; as características de retaliação dos grupos rivais; a participação e o aliciamento de grupos menores; os abusos e as extorsões nos bairros territorializados.

Mesmo sendo observáveis tais convergências, não é possível sugerir, pelo menos *a priori*, que as maras e outras sociabilidades delitivas do subcontinente se influenciem de forma direta, dada a distância geográfica dos contextos e a natureza distinta de algumas práticas, se as aproximamos, por exemplo, da atuação da Okaida. Nesse sentido, como é possível a emergência de semelhanças estéticas e organizativas nos fenômenos da violência visíveis no grande cenário latino-americano? Uma admissível forma de análise aparece no aporte da teoria da pós-colonialidade, prisma pelo qual se pode ver alguns fenômenos, principalmente em nível discursivo, como efeito de uma “dialoguicidad” que se faz presente como condição da globalização em que diferentes referentes simbólicos locais e globais

parecem capazes de relacionar-se, aproximando contextos geograficamente distantes. (TORO, 1999).

No Brasil, a origem das sociabilidades juvenis delitivas se relaciona com a estética dos movimentos *hip hop*, *funk* e dos bailes organizados nas comunidades periféricas, bem como se vincula a uma estética da violência e da vulnerabilidade associada à experiência prisional e ao contexto da vida nas favelas, difundida principalmente pelos grupos de RAP. Pode-se dizer que esse movimento tem correlatos em outros países (como as já referidas maras) e são inspirados em movimentos ligados ao *rap*, ao *hip hop* e às gangues das periferias das cidades da Europa (como as *galères* na França), mas principalmente dos Estados Unidos. No entanto, a referência estética que alimenta as simbologias em torno das maras e de outras sociabilidades não parece emergir de um local específico, mas de uma “referencialidade” fluida que perfaz vários territórios e é retroalimentada pelas novas significações que cada grupo projeta.

O que caracteriza as manifestações desses grupos é a relação direta com as periferias urbanas (sendo produzidas desde o contexto da periferia) de onde os grupos projetam suas ações e a associação com o conflito e com a criminalidade que representam em algumas de suas produções (como vídeos no youtube). Um exemplo disso é a expressão “vida loka”, no Brasil amplamente propagada pelo grupo de *rap* Racionais MCs. A tese de Hirata (2010, p. 332) dedica um capítulo à análise das músicas do grupo Racionais MCs e os sentidos de suas letras para os jovens da periferia paulistana. Segundo o autor, “Este drama das vidas precárias, incertas, sempre no limiar entre a vida e a morte, os Racionais chamam de Vida Loka”.

As letras do grupo são ouvidas e repetidas por milhões de jovens dentro e fora das periferias brasileiras. A expressão vida loka é utilizada como referência de um “tipo social ideal” da periferia, (quando define um indivíduo) “o vida loka”, mas principalmente, define um conjunto de elementos imponderáveis que tornam a vida dos jovens de alguns contextos um esforço constante de sobrevivência nas *quebradas*⁷. Analisada no trabalho de Malvasi (2012, p. 115), a expressão ganha status de ordenamento do mundo e dispositivo linguístico nomeado pelo autor como:

⁷ Para Malvasi “a noção de quebrada ressignifica condições e situações de vida que são enquadradas na noção de vulnerabilidade; a caracterização da quebrada feita pelos jovens da periferia torna positivos os “fatores de risco” e a “vulnerabilidade” que marcam fortemente as teorias e as práticas

dialeto da vida loka – que discorre sobre uma variedade de considerações sobre a vida coletiva nas quebradas: o sofrimento como força, a caracterização do ‘guerreiro’ que sobrevive na adversidade, a afirmação da vida loka – como a vida de um jovem da periferia.

Dessa forma, torna-se uma marca fundamental da vida na periferia, aparecendo em *raps* produzidos por outros grupos, em pichações, poesias, vídeos, peças de roupas. Além de estar no vocabulário e no *ethos* de várias sociabilidades juvenis da periferia ao longo do Brasil, a expressão, ou mesmo o que ela significa, é observada em sociabilidades de outros países, inclusive nas maras. Logo, pode-se pressupor que o *ethos da vida loka* propagado pelos Racionais, mais do que um referente da periferia paulistana, une-se a outros símbolos, como as tatuagens e pichações, para formar um escopo de referências globais sobre uma estética da juventude das periferias urbanas com algum envolvimento com a violência.

Do mesmo modo, o *ethos* da vida loka aparece como regime de ação nas maras e nos *cholos*, onde paradoxalmente a dificuldade de enraizamento pela questão migratória parece fazer com que esses grupos se aferrem de maneira significativa ao seu território, o qual normalmente compreende um bairro ou uma parte dele. “Al barrio y la calle se defiende a balazos” (NATERAS, 2011,p.104), prática que marca a cotidianidade dos jovens e significa viver ao extremo “ [...]entre la rapidez y, la fugacidad de las drogas, el peligro y el riesgo constante de morir por la guerra de exterminio que hay entre ellos, una especie de batalla civil protagonizada en el espacio urbano”. Embora não signifique que os jovens que aderem a essas sociabilidades estejam envolvidos com o crime organizado, na sua grande maioria não estão, mas sofrem um agravamento dos processos de estigmatização e repressão que os colocam em situações de vulnerabilidade, essas são críticas quanto às dos jovens que de fato estão envolvidos no crime. Tais jovens são tão objetos quanto são sujeitos da violência: a noção de vida loka, nas quebradas de São Paulo, ou entre as *clicas* mexicanas e centro-americanas, expressa o amplo espectro de adversidades a que estão expostos e dispostos a enfrentar.

Assim, procedendo dentro de um horizonte semântico que inclui um ordenamento do mundo segundo a estética da “vida loka”, as maras organizam suas

governamentais – principalmente nas áreas de assistência social e saúde pública.” MALVASI, Paulo. Quebrada: etnografia das dobraduras do tráfico de drogas em periferias de São Paulo. In: 37º **Encontro Anual da Anpocs**, Águas de Lindóia, 23 a 27 de outubro de 2012.

ações de forma representativa e exigem visibilidade, não só para suas ações, mas principalmente para seus integrantes, que buscam distinção dos demais indivíduos pelas tatuagens. Influenciam em manifestações culturais e práticas cotidianas e, por vezes, lançam regras que balizam a ação das pessoas que, de alguma forma, participam do grupo, como os motoristas que pagam suborno aos *mareros* e às mulheres (geralmente companheiras dos *mareros*, chamadas de *jainas*) que cobram esse tipo de propina em troca da segurança da não-violência por parte das gangues.

[...] Un pequeño oso, gato, mono o perro de peluche atado cerca de una ventanilla o a la tapa del motor de un taxi o de un ómnibus del transporte público significaría vía libre para asaltar a los pasajeros y cobrarse cuotas atrasadas. Una mujer con una bandolera o cartera asida a la cintura, teñida de rubio y vestida con licras negras o prendas rojas y amarillas significaría la presencia de una cobradora de “impuesto de guerra” o una vendedora de drogas. Son algunos de los nuevos mensajes de las maras, visibles para cualquiera, pero solo descifrables para unos pocos. (SUPUESTAS..., 2015)

Por vezes, algumas dessas proibições são lançadas apenas por brincadeira dos *mareros* ou por má intenção de alguns postos de controle social estatal. No entanto, mesmo sendo possíveis “alarmes falsos”, essas regras divulgadas causam pânico em diversos grupos sociais e, principalmente, nas mulheres que chegam a modificar traços estéticos (como pintar o cabelo e não usar determinada roupa) por medo de serem confundidas com as pertencentes a uma das maras. Outras vezes, suas proibições, suas regras e mesmo o peso de sua representatividade influenciam em questões alheias à violência, como no futebol e na música, por exemplo, quando os jogadores de alguns times (em que as torcidas são ligadas a alguma das maras) são proibidos ou intimidados a usarem ou não as camisas de número 13 e 18. Nas escolas, grande parte das crianças e dos adolescentes tende a seguir as regras divulgadas, mostrando certa homenagem aos *pandilleros*. Toda essa popularidade e visibilidade das gangues alimenta sua demanda por marcas estéticas e culturais próprias e desenvolve um efeito agregador que recai sobre os jovens da periferia.

No caso das maras, não é possível compreendê-las sem estar atento ao intenso senso de comunidade que estabelecem a partir do conflito entre as próprias maras e com os demais cidadãos, principalmente os ligados ao governo. Nesse sentido, o conflito se dá em relação aos rivais, mas principalmente, em relação ao que é exógeno à lógica desses grupos. Sublimada através dos cantos e das pichações, na prática de “esquinear” e nas proibições ou demandas colocadas pelos

grupos, a vocalização violenta desses sujeitos parece ser uma maneira de exigir reconhecimento social e visibilidade para suas formas de manifestação cultural e produção da diferença.

2.2 Abordagens sobre Violência e Conflitualidades

O tema da violência e conflitualidades tem se mostrado um campo fecundo de pesquisas dentro do aporte das Ciências Sociais pela forma como desafia as diferentes abordagens ao longo da história das teorizações sobre tal campo. Dentro da Sociologia, as análises de Durkheim caracterizam o conflito como externo ao social ou como negação da sociedade; em Marx, o conflito esteve concentrado na dialética da luta de classes; em Simmel, recebe um olhar de partícula integradora. A violência já foi classificada e apresentada de acordo com os diferentes atores em que se manifesta: o indivíduo, o Estado, os movimentos sociais; ou contra quem se manifesta: mulheres, crianças, patrimônio, conhecimento. Já recebeu status de representativa, reativa, disciplinante, integradora; já foi entendida como fruto da fragmentação dos vínculos sociais e, pelo seu contrário, como efeito da agregação dos indivíduos na insanidade das massas. Dessa forma, o tema da violência segue chamando a atenção para as profundas desigualdades e contradições em todas as sociedades, em distintos níveis territoriais. No entanto, na América Latina, a violência se mostra presente como característica constitutiva desde sua forma difusa e concreta nos altos índices de homicídios, até na disputa e imposição de nomeações que caracterizaram os períodos de conquista, independência e constituição simbólica das nações e do subcontinente. A violência aqui é midiática, discutida, cultuada e repudiada. Está presente não só nos conteúdos de mídias, atos e discursos, mas configurando o que parece ser uma forma de linguagem globalizada, uma vez que está presente de forma central em uma série de fenômenos que surgem, simultaneamente, ao redor do mundo, tanto no sentido da violência perpetrada por grupos delitivos quanto aquela advinda da atuação institucional sobre esses grupos.

Além disso, o tema da violência tem sido uma das maiores fontes de discussões e debates em torno de plataformas políticas que prometem “erradicar” a criminalidade nos países latino-americanos. A própria discussão em torno das violências e *conflitualidades* na região segue um fluxo de processos de caráter

transnacional, assim como também parecem transcender às fronteiras nacionais, as formas de organização dos grupos criminais e das estratégias institucionais para combatê-los.

Os processos que conduziram primeiramente a globalização da economia e a flexibilização do mundo do trabalho também trouxeram em seu rastro a maior integração entre países em termos de comunicações, trocas culturais e de experiências. Essas dinâmicas, que borram as fronteiras nacionais, produzem efeitos “para o bem e para mal”. Entre os processos que surgem influenciando as novas dinâmicas da violência, podemos perceber, entre outros, a fragmentação e reorganização social de grupos em diferentes esferas que excedem os laços familiares e interesses socioprofissionais, desorganização política-estatal e novas formas de representação de interesses políticos das coletividades, virtualização de demandas de diferentes grupos de interesse, surgimento de diversas ordens e níveis de poder supraestatais, atuação de empresas e instituições transnacionais, sombreamento dos contornos jurídicos e de socialização da nação, acesso instantâneo às normas de conduta e influências culturais de grupos espacialmente distantes, justaposição de normas e padrões de conduta muitas vezes divergentes. Assim,

[...] Desencadeiam-se processos variados de formação e de consolidação do tecido social, por grupos que organizam, conflituosamente, seus interesses particulares e se articulam em multiformes contratos de sociabilidade, o que não evita esgarçamentos no tecido social. (TAVARES DOS SANTOS, 2014, p. 19).

Dentro desse entendimento, percebe-se que as dinâmicas associadas ao que seria “global” passam a interferir em desenvolvimentos locais e cotidianos, estando enraizados nas práticas e configurações estéticas de grupos sociais, bem como na atuação institucional.

Estamos, pues, frente a una dinámica en donde el «mundo», la totalidad de lo real, dejó de ser algo abstracto y exterior a las particularidades locales, para convertirse en algo que afecta de manera inmediata aun las facetas más prosaicas de nuestra vida cotidiana [...].(CASTRO-GÓMEZ,1998, p.)

Nas reportagens sobre violência, nas páginas sobre segurança pública e em alguns trabalhos acadêmicos, já é possível observar a emergência de semelhanças e articulações na atuação de grupos criminais (que mantêm relações) em diferentes

países⁸ ou simplesmente compartilham elementos culturais e formas análogas de configuração estética por atuarem dentro de um mesmo horizonte simbólico. No entanto, essa abordagem ainda é pouco explorada nas investigações sobre as representações e na atuação de grupos envolvidos com a criminalidade no Brasil.

Com base nos estudos de Michel Wiewiorka, Adorno e Dias (2014) observam que os processos ligados à globalização desestabilizaram o monopólio da violência do Estado nos países que fecharam o ciclo moderno de organização estatal. Nos casos latino-americanos, em que esse monopólio não chega a concentrar-se totalmente na esfera estatal, o ciclo foi interrompido e o Estado se obriga a conviver com diversas formas de uso da violência pelo crime organizado. A incapacidade do Estado em controlar os fluxos de economia, comunicações e migrações também se reflete na incapacidade de lidar com a criminalidade cada vez mais “mundializada”. Tal incapacidade patente do sistema estatal de justiça é, ao mesmo tempo, causa e efeito do sentimento geral de impunidade nas sociedades latino-americanas. Além disso, a atuação desse mesmo sistema ineficiente na penalização é, paradoxalmente, alimentada por demandas midiáticas e de apelo popular (e traduzidas em plataformas políticas) por mais repressão. As políticas de corte mais repressivo, frequentemente, descambam em emprego excessivo da força estatal contra o crime organizado, levando a encarceramentos massivos, os quais funcionam como um processo de retroalimentação do crime já percebido por investigadores, tanto no que se refere às maras quanto no que tange à questão da violência em outros países latino-americanos como o Brasil.

Além disso, a incapacidade do sistema jurídico penal deixa um vácuo para atuação de sistemas paralelos de justiça no qual grupos criminosos se inserem. Como observa Feltran (2010) sobre o Primeiro Comando da Capital, as facções criminosas acabam exercendo funções de resolução de conflitos onde a legitimidade estatal não chega.

No Brasil, o monopólio legítimo da violência física pelo Estado permanece incompleto, não obstante as mudanças advindas dos múltiplos aspectos da organização social, sobretudo daqueles que se situam na conexão dessa sociedade com a mundialização dos mercados, das novas tecnologias

⁸ A dissertação de mestrado defendida por Amorim, (2013) faz uma interessante comparação sobre a atuação de vários grupos ligados ao narcotráfico na América Latina: (AMORIM, Francisco. **O impacto do narcotráfico na dinâmica de homicídios e roubos: relações causais em 32 metrópoles da América Latina**. Dissertação de mestrado. Porto Alegre, IFCH-PPGS, UFRGS, 2013.)

inclusive a de disseminação de informações e dos fluxos de pessoas, mercadorias e serviços. Formas privadas de resolução de conflito concorrem com a autoridade estatal na aplicação de lei e ordem. (ADORNO E DIAS, 2014, p. 164)

Esse fenômeno também se pulveriza na América Latina, constituindo mais uma característica que liga esses cenários da violência a uma paisagem global. Como já mencionado, ainda que sejam poucos os estudos, essas semelhanças na atuação do crime organizado já vêm sendo debatidas dentro de uma abordagem que vislumbra às discussões sobre processos de transnacionalização. No entanto, alguns aspectos convergentes ligados às dinâmicas de projeção identitária e à conformação estética dos novos grupos em relação com a criminalidade ainda continuam pouco visíveis nas investigações.

É possível perceber uma tendência das investigações acerca do tema da violência e criminalidade em seguirem uma abordagem hiper-jurídica, isto é, demasiadamente focada em tipos penais, estrutura organizacional das redes de tráfico, metodologias para construção de bases de dados e informes sobre segurança pública e, mais recentemente, um foco nos agentes e políticas de segurança pública.

Mapeando os últimos encontros da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciências Sociais (ANPOCS), o principal evento da área no país, essa tendência fica evidente. Nos dois últimos encontros, o 42º em 2018⁹ e 41º em 2017¹⁰, encontramos apenas um grupo de trabalho que trata do tema da violência, o GT 35: “Violência, punição e desvio: reflexões teóricas e investigações empíricas”. Dentro desse grupo de trabalho, foram apresentadas e publicadas 12 comunicações em cada ano. Na edição de 2017, somente um trabalho tangenciava questões sobre estética, representação e abordagens em torno de horizontes simbólicos, trata-se do *paper* de Jânia Perla Diógenes de Aquino e Luciana Pinho Morales, (ambas da Universidade Federal do Ceará), intitulado “Mídia, política e ideologias: nas redes do telejornalismo policial cearense”, no qual aparecem algumas representações e análises estético-narrativas a respeito da forma como a violência urbana é tratada pela mídia. Apesar de ser o único texto que traz esse tipo de abordagem, não se refere às dinâmicas e representações dos grupos envolvidos com a criminalidade, mas à forma como são apresentados os crimes. Os demais textos dessa edição

⁹ <http://anpocs.com/index.php/4o-encontro-anual-2018>

¹⁰ <http://anpocs.com/index.php/41o-encontro-anual-2017>

abordam temas fortemente associados à área jurídica. Seis trabalhos trazem análises sobre políticas de segurança pública e seus agentes; três tratam do sistema prisional, suas dinâmicas e tipos penais; um se constitui como análise de trajetórias e, portanto, também versa sobre tipos penais; um último centrado na organização estrutural do narcotráfico.

Nesse mesmo encontro, a sessão de Simpósios de Pesquisas Pós-Graduadas (SPGs), que tem a função de apresentar as teses e dissertações em desenvolvimento ou com publicação recente, conta com dois grupos que tratam do tema da violência e criminalidade: o SPG 11, intitulado “Drogas, atores e sociedade” e o SPG 13, intitulado “Estudos em antropologia do direito e do crime, sociologia da punição e encarceramento: discutindo o sistema prisional no Brasil”.

Somando o total de dez trabalhos apresentados nos dois SPGs, apenas um foca nas representações sobre papéis sexuais dos operadores do Sistema de justiça criminal (SJC) na Comarca de Montes Claros-MG”, de Tacyana Karoline Araújo Lopes (UFMG), o qual tem uma abordagem sociológica ancorada no Interacionismo Simbólico, mas não chega a tratar de representações de grupos delitivos, e sim de agentes jurídicos. Os demais trabalhos estão relacionados às dinâmicas internas ao sistema prisional e à gestão de políticas públicas em segurança.

Na 42ª edição do encontro, mantém-se a mesma estrutura de GTs e SPGs, em função de o encontro ter câmbios bianuais. Nessa edição, apenas dois dos doze trabalhos apresentados tangenciam a dimensão estética. São eles: “A ‘guerra das facções’ no Ceará (2013-2018): socialidade armada e disposição viril para matar ou morrer”, de Leonardo Sá (UFC) e Jânia Perla Aquino (UFC) e “Fanzines, beatbox e as táticas de comunicação nas prisões do Ceará e do Amazonas”, de Ítalo Barbosa Siqueira (UFC) e Isabel Accyoli (UFSCcar). O primeiro trabalha a dimensão estética e simbólica presente nas dinâmicas dos grupos delitivos do Ceará; o segundo, trata de formas de comunicação e, de certo modo, de representação e auto-apresentação entre população prisional. Dos demais trabalhos, quatro se centravam nas discussões sobre punição e tipos penais; três sobre políticas e agentes de segurança pública; dois sobre perfil de vítimas e dois sobre encarceramento.

Na sessão de SPGs, três tratavam do tema da violência, criminalidade e segurança pública: permanece da edição anterior o SPG 11 “Drogas, atores e sociedade”; surgem o SPG 08 “Dinâmicas do encarceramento contemporâneo: reflexões sobre a justiça criminal e seus efeitos” e o o SPG 32 “Políticas públicas,

burocracia e conflitos: estudos sobre segurança pública e justiça na contemporaneidade”. Dos quinze trabalhos apresentados ao todo, destaca-se, como abordagem de dinâmicas estéticas e de representação, a comunicação “Juventude rebelada: uma análise sobre o cárcere juvenil no Ceará”, de Francimara Carneiro Araújo (UFC). O restante das comunicações se dividia no foco sobre agentes e políticas de segurança pública (seis), representações da mídia sobre as dinâmicas do narcotráfico (um), prisões e condenações (três) e debates sobre a questão das drogas (três).

Para a edição de 2019, a ser realizada em outubro, dos trinta e três SPGs, somente três abordam o tema. São o SPG28 “Sobre periferias urbanas”; o SPG31 “Violência política e paramilitarismos: novas abordagens e atores no Sul Global”; o SPG 32 “Violência urbana, formas de controle e sistemas de punição”. Nessa edição, permanecem os SPGs e surgem os Simpósios Temáticos (STs). Dos quarenta e três STs aprovados, cinco tratam ou tangenciam o tema: o ST11 – “Drogas, atores e sociedade”; o ST16 “Infâncias, adolescências e juventudes – pesquisas acadêmicas e políticas públicas”; o ST18 “Intervenções humanitárias, construção da paz e cenários de violência”; o ST39 “Sobre periferias: novos conflitos no espaço público”¹¹ e o ST43 “Violência, punição e controle social: novas perspectivas de pesquisa e de análise”. Assim como acontece com os SPGs, as ementas dos STs nos mostram que a prioridade naqueles grupos que trazem violência ou crime no título é a perspectiva ancorada na abordagem meramente jurídica. Já nos outros grupos, como os que tratam de periferia e juventude, há referências na ementa, as quais apontam para o interesse em receber trabalhos que contenham abordagens sobre dinâmicas, sentidos e representações acerca de sociabilidades delitivas. O ST 18, que trata de cenários da violência, traz na ementa uma referência aos conflitos na América Latina que envolvem questões de natureza política (como no caso da Venezuela) e sobre criminalidade transfronteiriça (como no caso do México e da América Central).

Outro espaço que reflete de forma significativa o estado da produção acadêmica recente é o repositório de teses e dissertações da Coordenação de Apoio

¹¹ Em 2012, na edição de número 36, apresentei o texto: “Conflito coletivo e identificação masculina: uma análise sobre os bondes na cidade de Porto Alegre” no GT “Sobre periferias: novos conflitos no espaço público”. Neste mesmo ano, a maioria dos trabalhos apresentados no grupo (10 de um total de 12) se referiam à violência e conflitividades e tinham uma abordagem socio-antropológica que primava pela análise de sentidos e das dinâmicas dos grupos, representações e dimensões estéticas. <http://anpocs.com/index.php/papers-36-encontro/gt-2/gt33-2>.

à Pesquisa e Pós-Graduação (CAPES)¹², no qual, mapeando as publicações recentes, também se percebe uma tendência a ancorar as pesquisas sobre violência na abordagem vinculada ao direito penal, e escassas pesquisas que tratem de representações e estética dos grupos delitivos.

Associando-se as palavras violência e estética, a busca no portal encontra apenas oito trabalhos, dos quais somente um está fora da área da comunicação ou literatura e trata do tema da criminalidade, é a dissertação de mestrado “Composições da Violência: Periferia, Cidadania, Política e Identidades no RAP”, apresentado em 2013, no PPG de História da UNB. Associadas as palavras violência e representação, aparecem treze resultados, dos quais um trabalho é oriundo da Sociologia e trata de sociabilidades: é a tese doutoral de Ruth Vasconcelos Lopes Ferreira, “A Cultura da Violência em Alagoas: Um estudo em Representações Sociais”, defendida ainda em 2002, na UFPE.

Colocando-se “sociabilidade violenta” na busca, aparecem vinte e dois resultados, treze deles abordam representações, mas apenas cinco se ocupam das representações em relação os jovens envolvidos com a criminalidade e três têm publicação recente (entre 2013 e 2018). Substituindo “sociabilidade violenta” por “sociabilidades juvenis”, aparecem quarenta e sete resultados, onze deles com publicação recente na Sociologia ou Ciências Sociais, apenas quatro associados à violência, entre eles, dois trabalhos do PPG onde esta tese é desenvolvida e com o mesmo orientador, Carlos A. Gadea. São eles, minha dissertação de mestrado, defendida em 2014 (Bondes, periferias e conflitos: sociabilidades juvenis em Porto Alegre) e a tese de doutorado defendida por Tiago Pereira Leite, em 2017, intitulada “Juventude, espaço urbano e violência: a realidade juvenil no contexto dos Bairros de Cascavel – Paraná”.

Com a palavra delinquência juvenil aparecem cento e vinte resultados. Buscando-se as publicações desde 2013, os resultados caem para trinta, e nenhum deles pertence a área ou é avaliado na Sociologia, apenas um é na Antropologia e, todavia, trata de atendimento socioeducativo; os restantes se dividem entre as áreas do Direito e da Psicologia.

Com a busca por criminalidade, aparecem dois mil, setecentos e cinquenta e dois resultados. Refinando-se a busca para a área de Sociologia ou Ciências

¹² <http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>

Sociais, os resultados caem para quarenta e nove, sendo que desses apenas dois tratavam de dinâmicas e representações sobre as sociabilidades violentas; os restantes centravam-se na abordagem estrutural ou jurídica. Utilizando-se o termo segurança pública, aparecem também mais de dois mil resultados, trezentos e trinta e dois deles têm publicação recente e estão vinculados a PPGs de Sociologia ou Ciências Sociais.

Esse rebuscado representa uma tendência evidente nas publicações dos PPGs de Ciências Sociais, no que se refere à forma como vêm sendo abordadas a violência e a criminalidade nessa área das humanidades. Trabalhos mais centrados na descrição e análise de sentidos e representações acerca da violência têm perdido espaço para as investigações carregadas de um vocabulário oriundo das Ciências Jurídicas, nas quais se vê, em profundidade, a descrição de tipos penais, análises de políticas de segurança pública e um interesse atual acerca dos profissionais que atuam nessa área, como policiais e agentes do sistema prisional. Algumas dessas investigações apresentam uma qualidade fundamental, que é observar a relação da violência e da criminalidade como um problema transnacional. Nesses estudos, a questão da transnacionalidade, normalmente, é abordada desde a observação de marcos constitucionais convergentes que embasam o direito penal na América Latina, ou de análises das políticas de segurança pública que apresentam semelhanças no combate à criminalidade na região. Além disso, tais pesquisas são fundamentalmente importantes porque reafirmam a incapacidade do hiperencarceramento e da militarização da segurança pública no combate ao crime. No entanto, as abordagens hiperjurídicas trazem em si o problema de dificultar a “leitura” de seus resultados fora da comunidade acadêmica e de compreender os sujeitos e as sociabilidades envolvidas com a criminalidade para além da sua presença em bases de dados ou como indivíduos que veem na violência outros sentidos que não os de ordem estrutural.

Assim, percebe-se que poucos trabalhos na Ciências Sociais têm se dedicado à pesquisa de amplo espectro, isto é, que tenham como pano de fundo um cenário transnacional. Mais difícil, ainda, é encontrar trabalhos centrados nos sentidos, nas dinâmicas e estéticas da atuação transfronteiriça dos sujeitos envolvidos com a criminalidade. Nesse sentido, a Sociologia perde enquanto possibilidade de abordagem e leitura da tessitura social, se pouco considera a dimensão semântica e

imaginária dos fenômenos sociais que relacionam sociabilidade com violência, e estética com criminalidade.

Dentre os núcleos e investigadores que parecem alcançar um equilíbrio na abordagem e ainda dar conta de dimensões transnacionais, destacam-se o Laboratório de Estudos da Violência (LEV) da Universidade Federal do Ceará (UFC), coordenado por César Barreira, do qual participa Jânia Perla Diógenes de Aquino, referência nas pesquisas sobre dinâmicas, representações e estética de grupos delitivos; o Núcleo de Estudos dos Novos Illegalismos (GENI-UFF), Coordenado por Daniel Hirata, principal referência desta tese acerca dos sentidos da expressão “vida loka” (HIRATA, 2010); o NaMargem: Núcleo de pesquisas Urbanas, coordenado por Gabriel Feltran (UFSCar). Os trabalhos desse núcleo, principalmente os de Feltran (2016, 2010), têm foco sobre as dimensões e práticas das periferias urbanas e dos grupos envolvidos com o “mundo do crime”, os quais também abordam a transnacionalização da criminalidade.

2.2.1 Apontamentos sobre a Violência como Tema

Para Machado da Silva (1993), a violência é uma representação, é uma descrição seletiva daquilo que expõe. Não se pode classificar *a priori* um ato como sendo uma violência efetuada sem que se considere a que tipo de relação se refere. Dessa forma, o autor nos mostra que a noção de violência deve ser vista como objeto e tema de estudo das Ciências Sociais e não como conceito.

Nas diferentes formas em que se percebe a violência, é possível compreendê-la como um excesso exercido em cada relação de poder, seja na atuação policial ou na prática da criminalidade violenta.

Segundo Wieviorka (2006), a violência pode ser classificada em diferentes planos de compreensão. Tanto pode ser tipificada pelo grupo que é vítima (como violência contra a mulher, contra a criança) quanto pode ser definida pelos autores e por vários pares de antinomias, como legítima e ilegítima, física e simbólica. Para o autor, o Estado e as instituições, bem como grupos de pessoas podem tornar-se produtores de violência ou alvos dessa. A violência também pode ser reativa, aquela resultante da indignação por algum tipo de opressão vivida ou, ainda, resultante da negação do reconhecimento e, logo, da aniquilação das possibilidades de alguém fazer-se sujeito. Ela é compreendida como a marca de um sujeito sofrido,

contrariado, impossibilitado de tornar-se o condutor de sua vida. “A violência exprime uma subjetividade sem saída, a incapacidade de ter projetos, agir de maneira criadora e produzir sua existência; ela vem ressaltar o abismo que separa as instituições daqueles a quem elas deveriam fornecer as chances e os meios de constiuírem-se”. (WIEVIORKA, 2006, p. 205).

Assim,

a violência pode ser análoga a manifestações próprias da agressividade, o controle, a exclusão e o estigma, como também de atitudes reativas que fazem dela um mecanismo de abertura de espaços sociais e de novas possibilidades nas definições de situações sociais e culturais concretas. (GADEA, 2011, p.81).

Então, o ato violento, quando é precedido de violência simbólica (centrada na segregação por instituições e ações estatais ou por grupos com maior poder aquisitivo), pode ser percebido como um tipo de reivindicação social capaz de alinhar-se às “experiências coletivas de conflito”. Gadea (2011) entende essas “experiências” como constituídas a partir das situações de tensão vividas e compartilhadas por um grupo sem ter previamente um projeto reivindicativo e um conflito preestabelecido, claro e centralizado. Nesse contexto, a violência exerce um papel fundamental, que é o de situar o conflito e reorganizar a experiência dos indivíduos a partir de uma concretude dada pelo excesso de força.

Embora Wieviorka (2006: 211, 212) afirme que a violência vem significar o “não conflito, a ruptura, o fim de uma relação”, a violência parece instituir-se em algo significativo: torna visível uma ação estruturada em termos de antagonismos e desenha uma “definição de uma situação” de conflituosidade ali onde antes não existia. Em definitivo,

não se pode afirmar que a violência é contrária ao conflito e que a sua presença conspira contra um processo de subjetivação coletiva: ela permite o estabelecimento de experiências coletivas de conflito, no sentido em que as situa numa relação de subordinação e antagonismo claro. (GADEA, 2011, p. 90).

Por outro lado, as explosões juvenis de violência podem ser analisadas do ponto de vista de uma potência latente (MAFFESOLI, 1981) que se ergue contra um poder que não garante direitos sociais; de certa forma, abstratos (como visibilidade, participação). A encenação dessa potência, na rua ou nas prisões, revela a

insatisfação social desses indivíduos com a situação de vulnerabilidade a que são constantemente submetidos. Por isso,

numa realidade onde as interações sociais estão pautadas, em grande medida, pela desigualdade e as assimetrias sociais, e pelos interesses práticos de uma ordem institucional que não encontra solução melhor do que tratar de acomodar 'novas situações sociais' na antiga normatividade, a violência se ergue numa prática por demais significativa no horizonte político e cultural (GADEA, 2011, p.82).

Para Maffesoli (2006), estamos passando de um período “óptico”, propagado pela percepção burocrática da racionalidade, para um período “táctil” em que a experiência vivida de “estar junto” importa mais do que o objetivo final. Nesse sentido, as sociabilidades, classicamente inseridas numa dinâmica de interpretação funcionalista da sociedade, passam também a ser vistas na sua dimensão estética, ligada a um imaginário compartilhado que as constitui. A própria noção de política passa por um processo ambivalente de crise e reencantamento, como acontece com “os movimentos sociais que não se deixam reduzir às suas dimensões racionais e funcionalistas”.(MAFFESOLI, 2006, p.82). Desse modo, em detrimento da noção integradora de classe, o cimento societal que emerge nas novas abordagens das experiências coletivas de conflito é a partilha de um sentimento, a demanda por “estar junto” e de viver um presente intenso, sem projeção no futuro, desligado de uma metanarrativa e de uma teleologia.

É de fundamental importância compreender as ações das maras e de outras sociabilidades delitivas, tanto como o resultado de uma violência simbólica dada pela segregação que empreende uma negação da subjetividade desses indivíduos, quanto como uma busca por uma experiência coletiva que venha dar sentido à comunidade formada em torno do conflito. Por exemplo, no caso dos bondes, os jovens, ao provocarem uma situação de violência no centro da cidade, podem, posteriormente, interpretá-la segundo seus códigos de significação e torná-la o núcleo que os concentra em torno dessa comunidade. É a vontade de sentir-junto, mas também o resultado da experiência partilhada que permite ao grupo ver-se como uma coletividade, estreitar os laços de solidariedade e produzir um nível significativo de subjetivação (ROSA, 2014).

A violência entendida como forma de linguagem ou como potência indica a necessidade de uma mudança ou a quebra da ordem estabelecida. Como indica Maffesoli (1987), o termo violência deriva de *violare* do latim, violar, quebrar um

contrato tácito, exigir uma nova configuração social. A ação dessas sociabilidades juvenis parece indicar uma insatisfação com a ordem vigente e com a violência historicamente sofrida. Nesse cenário, a violência difusa (TAVARES DOS SANTOS, 2014) aparece como indício da sensibilidade pós-moderna e pós-colonial, e se mostra como a negação das metanarrativas evolutivas e dos parâmetros de racionalidade. Assim, a violência adquire um sentido paroxístico (MAFFESOLI, 1987). Mais que instrumental, a violência se orienta pelo excesso, pelo enfrentamento dos limites, os quais negam os parâmetros vigentes de civilização e os discursos legítimos. No caso das maras, inclusive a transnacionalização em que emergem desafia e preconiza o fim da soberania do Estado-nação e do monopólio da violência pelo Estado, rompendo com alguns marcos constituintes da modernidade e do colonialismo. Nesse sentido, a violência é um tema e uma categoria fundamental de entendimento em relação à pós-colonialidade, principalmente quando se define por seu viés epistêmico, o qual se centra em refundar as dinâmicas de poder em relação ao conhecimento e aos regimes de verdade.

Na obra *Os condenados da Terra*, Franz Fanon, precursor da crítica ao colonialismo e principal referência dos estudos subalternos latino-americanos, afirma que a violência é condição essencial para combater o colonialismo nas suas formas mais violentas. “O colonialismo não é uma máquina de pensar, não é um corpo dotado de razão. É a violência em estado bruto e só pode inclinar-se diante de uma violência maior” (FANON, 1968, p. 46). Operando em uma linha de pensamento ideológica e cronologicamente diferente dos pós-modernos, a ideia de violência como forma de combate e de fundação de uma nova ordem em Fanon revela certa convergência em relação às noções em Maffesoli (1987) e principalmente Baudrillard (2004, p.42), para o qual “cualquier violencia tradicional regenera el sistema, a condición de que posea un sentido. La única amenaza real para el sistema es la violencia simbólica, la que carece de sentido y no aporta alternativa ideológica ninguna”.

De forma arbitrária e nada idealista, os excessos dos grupos envolvidos com a criminalidade acabam por efetuar algumas rupturas na teia que compõe as estruturas e paradigmas modernos e coloniais, o que fica patente na incapacidade do Estado-nação na tentativa de contê-la ou erradicá-la, embora abuse da violência para isso, bem como na relação ambígua de hipervisibilidade entre a atração e a

repulsa que estabelecem em relação às sociedades onde estão inseridos. A violência das maras fere as estruturas modernas e disciplinantes que a rodeiam porque se utiliza de um “intercâmbio impossível da morte” (BAUDRILLARD, 2004), isto é, oferecem o espetáculo da morte e da ameaça na qual eles mesmos são os algozes e vítimas. O pânico que a situação das maras causa é irresolúvel dentro dos parâmetros disciplinantes e de controle social do atual Estado-nação. Como lidar com um grupo que enfrenta a morte sem ter nada a perder?

2.3 Apontamentos sobre a Crítica Pós-colonial em sua Relação com o Cenário que Compreende as Maras

O fenômeno aqui analisado trata-se de um modelo de sociabilidade com equivalentes em diferentes regiões do mundo. No entanto, alguns aspectos o tornam um instigante objeto de estudo, entre eles, sua extensão em número de integrantes, seu alcance territorial e sua influência sobre o cotidiano e sobre alguns processos sociais que se gestam no interior das áreas onde atuam, seja pela sua conformação estética, seja pela ambivalência das ações que empreendem, as quais envolvem um intenso sentido de comunidade, familiaridade e luta pela sobrevivência, mas também uma brutalidade que visa a espetacularização. Em termos de categorização dos crimes que empreendem, as maras não utilizam o narcotráfico como principal fonte de ingressos, diferente do imaginário que se tem acerca das práticas criminais de alcance transnacional, mas atuam, principalmente, com extorsões ao sistema de transporte público e comércio nos bairros que territorializam, com tráfico de pessoas na fronteira com o México, assaltos, roubos, sequestros e “serviços de segurança e justiça privada”, isto é, podem associar-se a grandes redes de tráfico para garantir a passagem e a entrada de ilícitos em determinados territórios, assim como a retaliação de inimigos.

Assim, é possível observar que as maras têm uma organização não hierárquica e, logo, não apresentam líderes conhecidos por sua fortuna como Pablo Escobar ou Chapo Gusmán, bem como não atuam de forma “discreta”, penetrando pelas capilaridades do sistema de segurança pública e suas relações com o sistema político, conforme se vê em organizações como a *Yakuza* e a antiga *Máfia Italiana*, embora algumas reportagens apontem vínculos com cartéis mexicanos como a

Mafia M e o envolvimento em dinâmicas de negociação com partidos e figuras políticas em seus países de origem, isto é, no TNCA.

De outro modo, ainda que estejam ligados a redes maiores de criminalidade, as maras não atuam tendo como condição a ligação com figuras de importância social e política, antes, parecem ser uma sociabilidade de ordem primária, associada à ideia de família, que visa, como efeito emergencial, a proteção em um grupo coeso, a criação de um capital social entre iguais e a disputa pelos poucos ingressos que circulam em suas áreas. Em resumo, a luta pela sobrevivência no contexto brutal e adverso das periferias de seus países e da fronteira sul do México.

Além disso, as maras apresentam aspectos em sua origem, desenvolvimento e estética que são o cerne de sua constituição identitária coletiva. Entre esses aspectos, está o fato de serem gestadas ao longo de processos migratórios e, portanto, possuírem um sentido de quebra dos limites de fronteira e de identidades fixas calcadas na ideia de nação, fato que redundará nas suas ações transnacionais, mas principalmente, no horizonte simbólico que faz parte de sua estética e do imaginário que as compõe. Nas maras, se veem signos comuns para o imaginário global das sociabilidades juvenis violentas, como as posturas e expressões visíveis na sua *puesta en escena* quando tratam de divulgar suas ações ou, simplesmente, mostrar-se para a mídia. Mas também se percebe um uso de signos provenientes de outras sociabilidades antecedentes, essas também hibridizadas em termos de signos “nacionais” ou regionais, tais como os *cholos* e os *pachucos* do México, dos quais trazem as tatuagens com referências à pertença ao bairro, à devoção cristã e à *vida loca*, entre outros.

As maras produzem quase uma “carnavalização” da violência e da criminalidade. Utilizam um emaranhado de símbolos de forma a “espetacularizar” sua existência enquanto sociabilidade delitativa, mais do que utilizar a violência de forma instrumental. Isso se faz visível no excesso de brutalidade utilizado em alguns homicídios, com esquartejamento e decapitação, práticas já comuns nas rixas entre cartéis da região. Há uma demanda por ultrapassar a morte, na qual só o homicídio não é suficiente, há que exibir a morte, celebrá-la como um ritual. Assim, diferente dos cartéis em que a autoria do crime fica retida entre a dinâmica dos próprios integrantes dos cartéis e suas famílias, as maras tendem a assumir e divulgar a autoria do crime, em alguns casos, assumindo ou sendo imputados por crimes que não cometeram, como aporte à constituição das narrativas bárbaras em torno

dessas sociabilidades. Por vezes, as maras funcionam como “testa de ferro” ou “bode expiatório” para grupos criminosos que necessitam de discrição, fato que lhes rende mais visibilidade, bem como interfere nas suas relações com os órgãos de segurança pública e com a sociedade em geral. As maras também possuem como membros, jovens que, além das práticas criminosas, se responsabilizam por atuar como uma espécie de “classe de artesãos especializados” ou “marqueteiros”, os quais cuidam de configurar uma estética pandilleril a partir do grafite, do *hip hop* e de outras manifestações artísticas como tatuagens estilizadas, o que nos permite ver as maras enquanto uma sociabilidade que combina delito e cultura, entendendo cultura como “prática social”, mas também como manifestação artística e identitária de um grupo.

Logo, a inquietação que levou ao surgimento desta tese é compreender como todo esse escopo de práticas e manifestações das maras se relaciona com a sociedade em que estão inseridas, com as conseqüentes dinâmicas entre a imprensa, o imaginário social que as rodeia e os órgãos de segurança. Essas dinâmicas e relações ambíguas que transitam entre a curiosidade, a atração e a exigência de punição sobre as maras, como também a negociação com o governo e a pressão efetuada pelas mortes brutais é que despertam o interesse por identificar de que modo estratégias de comunicação e representação “das e sobre” as maras interferem no imaginário e nas relações sociais e políticas em torno das mesmas. No entanto, acredita-se que a abordagem ancorada na sociologia criminal ou na criminologia focaria nas práticas delitivas em detrimento dos aspectos estéticos, do mesmo modo que as abordagens sociológicas clássicas não permitiriam ver esse fenômeno, mais como parte de uma paisagem contextual emergente e menos como um grupo social, sendo contraproducente para realizar o estudo sobre o fenômeno na forma como ele se manifesta e é percebido aqui. Além disso, interessa saber de que modo se pode analisar a violência quando essa se mostra na fronteira entre prática instrumental, estratégia política, forma de representação, linguagem e elemento constitutivo de uma sociedade, sendo exercida desde diferentes atores. Mais do que analisar um grupo, esta tese propõe-se a identificar um cenário, onde se observa as formas como as relações e dinâmicas em torno das maras “se dão a ver”.

Tendo em vista esse cenário complexo, acredita-se que o aporte trazido pelo conceito de pós-colonialidade, em Toro (2005, 1999, 1997, 1995) oferece um amplo

escopo de debate que possibilita o entendimento do fenômeno aqui analisado, uma vez que traz, no seu cerne, discussões sobre processos de hibridação, transnacionalização, representação e configuração estética, noções fundamentais para análise do cenário empírico em questão.

A utilização da noção de pós-colonialidade nesta tese se dá principalmente por sua vertente pós-moderna, como sugere Toro (1997, p.30): “la pós-colonialidad en su espíritu postmoderno inicia y funda, no polariza ni es militante”. Desse modo, o aporte teórico pós-colonial constitui-se a partir dos trabalhos de Toro (2013, 2005, 1999, 1997, 1995), Castro-Gómez (2005 a/b, 1998), García-Canclini (2008 e 2003) e autores da crítica pós-moderna e/ou pós-colonial que iniciaram os debates em torno desses temas, tais como Baudrillard (2004, 1981, 1990), Maffesoli (2006, 2001, 1987, 1981), Said (2007, 1995), Bhabha (2013, 1995) e Spivak (2010), os quais são fundamentais para o entendimento do recorte teórico-analítico que se pretende fazer em torno do fenômeno das maras. Isto significa que a abordagem dos autores que se alinham nos debates decoloniais ou descoloniais e se encontram integrados a grupos como *Modernidade-Colonialidade* e *Latin-American Studies Group*, não serão diretamente utilizados como aporte teórico deste estudo¹³. Tal recorte justifica-se pelo entendimento de que esses últimos blocos de teóricos realizam um trabalho um tanto comprometido com questões militantes que envolvem certa compreensão geopolítica e econômica da América Latina como periferia do “sistema mundo moderno”¹⁴.

Nesse sentido, cabe fazer algumas ressalvas quanto ao termo “América Latina”. A tese trata de entender a América Latina enquanto “projeto inacabado”, como comunidade imaginada¹⁵, heterotopia ou comunidade de destino (MARTINS, 2015), e não enquanto bloco homogêneo com existência concreta. Dessa forma, a ideia de projeção do que seria a região entra como noção, substituindo uma ideia

¹³ Com exceção de Walter Mignolo, com o qual se estabelece um pequeno debate, os demais autores fundadores do Grupo Latino-Americano dos Estudos Subalternos não aparecem na discussão empenhada na tese, uma vez que parecem conflitar com a abordagem aqui adotada, são eles: Ileana Rodríguez, John Beverley, Robert Carr, José Rabasa, Javier Sanjinés, entre outros, bem como alguns dos principais autores do Grupo Modernidade/Colonialidade, com exceção de Santiago Castro-Gómez e Aníbal Quijano (citado rapidamente) também não aparecem nas discussões. Entre eles cabe citar Eduardo Restrepo, Ramón Grosfoghel e Catherine Walsh, proponente do termo “decolonialidade”. As discussões sobre as razões que levaram à opção por uma abordagem diferente da realizada por esses grupos é tratada no tópico 2.3.1 Pós-colonialidade na América Latina.

¹⁴ WALLERSTEIN, Immanuel, *The Modern World-System*. New York: Academic Press, 1985.

¹⁵ ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1993.

sólida e reificada do que poderia ser América Latina. Mesmo em uma posição crítica em relação à existência do que se chama de América Latina, o termo é aqui conservado de maneira que nos recorda que o continente integrado como tal nunca existiu, logo, não se pode encontrar uma identidade única que “materialize” o conceito. No entanto, se não é possível subsumir em uma única origem as múltiplas formas de viver que constituem o subcontinente, o que parece dar unidade a esse significativo socioespacial é o que Martins (2015) nomeia de “comunidade de destino solidária” e para qual propõe uma análise integrada do lugar do latino-americano para além da teoria da dependência.

Com suas fundamentais diferenças, as múltiplas heterotopias latino-americanas conservam traços em comum, os quais podem fazer os distintos espaços convergirem em uma espécie de destino também comum, embora tampouco seja linear, uma vez que não se trata de uma linha ou linhas teleológicas, mas do reconhecimento de experiências, cenários e sensibilidades que guardam semelhanças num fluxo espaço-temporal mais ou menos identificável. É importante também considerar que a tese não trata de encontrar uma “identidade latino-americana” nem sugerir que esta se encontra em certa crise na pós-colonialidade. A perspectiva aqui tratada considera que a modernidade e a colonialidade, com seus dispositivos normatizadores e sua demanda por unificação cultural (GADEA, 2007), é que planteariam uma possível identidade latino-americana espremida entre o peso da tradição e a obsessão pelo desenvolvimento que, obviamente, nunca chega a se constituir.

Desse modo, não há uma crise da identidade latino-americana porque tampouco é possível estabelecer uma identidade fixa, quando miramos desde a concepção pragmática dos posicionamentos pós-modernos. Da mesma forma, a perspectiva aqui trazida busca identificar as consequências da tentativa de “implantação” de uma identidade moderna para unificar o subcontinente, manejando um enfoque em que o fenômeno em torno das maras apareça como mais uma das imagens caleidoscópicas que constituem o grande imaginário acerca da América Latina. Ao assumir uma postura ancorada na pós-colonialidade, não seria coerente atribuir qualquer identidade, tanto ao subcontinente quanto ao fenômeno estudado, uma vez que essa atribuição é um processo padrão da normatização moderna e da violência epistêmica colonial, isto é, a possibilidade de nomear ao outro. Assim, em vez de identidade, utiliza-se “processos de identificação”, segundo Hall (2006).

Além disso, nesse caso, cabe lembrar de Thomas (2005): Se algo é real em suas consequências, a projeção em torno da ideia de América Latina produz a própria comunidade imaginada, efetua uma produção de sentidos, imaginários e uma determinada sensibilidade que é mais “real” do que as nomenclaturas sugeridas pelo viés decolonial, como “Anáhuac”, “Tawantinsuyo” e “Abya Yala”. Mignolo (2005), ao tratar da “Ideia de América Latina”, apresenta esses três termos que designavam sistemas organizacionais do período pré-hispânico, os quais, segundo o autor, foram ignorados na cartografia que gerou a noção de América Latina como uma espécie de “anexo do ocidente”. *Anáhuac* é a palavra utilizada pelos *Nahuatl*s, que compõem o principal grupo de etnias da parte central do México, como “lugar rodeado ou entre as águas”, de modo que a palavra define o atual Vale do México (antes “Vale de Anáhuac”) como território habitado por esses povos. No entanto, a expressão que melhor definiria a ideia de continente é *cemanahuac*¹⁶, já que o prefixo “ce” define uma unidade, algo indivisível, portanto “extensão indivisível de terra rodeada por água”, embora também seja traduzido por “todo o mundo”. Da mesma forma, *Tawantinsuyo* define para os Incas os quatro “suyos” ou regiões que formavam seu império e, assim, caracterizavam “o mundo” para os Incas, tendo a cidade Cuzco como “umbigo” desse sistema. Para o povo Kuna, habitante da região norte da Colômbia e Panamá, a palavra *Abya Yala* significa “*tierra en plena madurez*” e é hoje aceita por parte dos movimentos indígenas e intelectuais decoloniais como um substituto para a palavra de origem europeia. Com base nisso, Mignolo (2005) opta por adotar, ao longo do livro “La idea de América Latina”, o termo *Abya Yala* em oposição à América, embora reconheça, em uma passagem em que se refere aos Caracóis Zapatistas, que estes não “se situan en América Latina sino quizás en Abya Yala o en una comunidad que todavía no ha sido imaginada” (MIGNOLO, 2005, p.165). Isto é, o termo *Abya Yala*, se pensado desde sua constituição cartográfica, designa um território simbólico situado entre a América do Sul e a América Central. Assim, a menos que se logre a difícil tarefa de criar para todo o território latino-americano uma comunidade imaginada indígena que se reconheça nesta expressão, ela também favorece uma segmentação, outra fissura na cartografia do subcontinente já tão repartida em diversas territorialidades e diferenças.

¹⁶ Ver o dicionário de Nahuatl da Universidad Nacional Autónoma de México: disponível em: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/diccionario/nahuatl.html>.

Cabe ressaltar que o próprio Mignolo (2005), ao citar em sua obra “La Idea de América Latina”, estes três outros termos, destaca que são organizações sociais, compreendendo um território geográfico e simbólico que configura “o mundo” para cada uma dessas etnias. Logo, compreende-se que, embora tivessem relações comerciais com diferentes grupos no continente, esses termos não se tratavam de definições que excedessem seus territórios, já que essa pretensão universalista é tão europeia quanto a palavra América.

Tais noções buscam uma origem autóctone para nomear o subcontinente, mas esbarram no problema de reunir em uma “cultura” o que seriam as demais, uma vez que pela noção de *Abya Yala*, por exemplo, entende-se que o subcontinente se resume à cosmovisão do povo Kuna, tornando a perspectiva significativamente mais reducionista que o emaranhado de figuras, sensações e impressões que compõem os imaginários acerca da nomeação do continente, como pretende e, em alguma medida logra, a música *Latinoamérica* do grupo “Calle 13¹⁷”.

A América Latina como tal nunca existiu, mas como “ideia” existe, não fixa, mas produtora de efeitos de realidade, enquanto uma “comunidade imaginada”. A “realidade” da América Latina e de “ser latino-americano” se expressa nas situações e nos condicionamentos que envolvem os indivíduos. A noção se torna palpável e concreta quando os sujeitos se deparam, por exemplo, com as barreiras xenofóbicas nos países do norte, como nos Estados Unidos. É o estigma que vem nos lembrar da nossa “latino-americanidade”.

Além disso, algumas noções decoloniais entram em certo confronto com as dinâmicas das maras. A ideia de *Abya Yala* e das reivindicações decoloniais estão arraigadas a um posicionamento “a baixo, à esquerda e com a Terra” como demonstra Escobar (2016). Esse imaginário de integração à natureza e a Terra não faz parte das questões planteadas quando se trata de observar o cenário das maras, já que essas reivindicam a cidade e disputam poder a partir de ações e

¹⁷ A música “latinoamerica” do grupo porto-riquenho Calle 13 é referida e elogiada por Escobar (2016), em rodapé, como um exemplo de representação das diferenças culturais que formam o subcontinente. De fato, o mosaico de imagens e sons que compõem o videoclipe da música forma uma espécie de fractal onde se pode perceber imaginários sociais dos diferentes países isoladamente, mas também conformando um todo. Disponível em: <https://www.youtube.com/results?search_query=calle+13+latinoamerica> Acesso em: 18/06/2019. Do mesmo modo, a marca de cerveja mexicana Corona lança, em resposta ao *slogan* de campanha de Trump, um vídeo em que logra o mesmo efeito de concepção da ideia de América como algo que integra diferentes fenótipos e formas de vida do continente. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CnG4fEqH-pg>> Acesso em: 18/06/2019.

performances, não sugerem a necessidade de formular uma identidade latino-americana e tampouco militam por uma “outra epistemologia” ou um “pensamento crítico”. Nem a ideia de uma “identidade latino-americana” é algo que se possa atribuir às demandas das *pandillas*. Estas não isolam, na sua performance e no seu discurso, o que seria latino-americano e o que seria estadunidense; ao contrário, tratam de borrar a fronteira entre um e outro.

Nessa lógica, esta tese busca a máxima ponderação na utilização de algumas noções comuns entre identificações teóricas pós-modernas e a abordagem decolonial, tal como se passa com a noção de colonialidade utilizada aqui. Também são de fundamental importância as críticas à visão desenvolvimentista do subcontinente¹⁸ (MARTINS, 2015). As ressalvas quanto a algumas noções de caráter decolonial passam pela compreensão de que tais abordagens correm o risco de esbarrar em uma reificação romântica dos movimentos sociais do subcontinente. O cenário aqui tratado pode ser visto como experiência ou ação coletiva de conflito (GADEA, 2005), mas não pode ser confundido com os movimentos sociais. Logo, não é legítimo e nem operativo utilizar esse vocabulário para falar de fenômenos cujo cerne é a espetacularização da violência.

A pretensão deste estudo gira em torno de observar e descrever os fenômenos a partir de uma desconstrução da perspectiva moderna/colonial através do cuidado no uso dos termos a fim de evitar as antinomias e oposições binárias tão caras à modernidade. Justamente, a prevalência da perspectiva da pós-colonialidade, como preconiza Toro (1994, 1995(a/b), 2003, 2006(a), 2013), se justifica pela visão de que o modo decolonial de observar os fenômenos traz alguma presença dos binarismos ao reforçar a posição da América Latina como periferia explorada e reificar os sujeitos como atores sociais marginalizados em luta contra o “sistema mundo”.

A opção por não utilizar uma perspectiva que foque nas condições estruturais próprias da discussão sobre a marginalidade do “sul global” (como a miséria) também se dá em função de buscar uma coerência em relação ao objeto de estudo. As maras tendem a negar as condições estruturais que as jogaram na delinquência, antes disso, rechaçam as histórias que os vitimizam e desviam a atenção para a estética. Em termos de visibilidade, as maras não se veem marginalizadas, posto

¹⁸ A respeito ver a obra de Arturo Escobar, de 1996, intitulada “La invención del desarrollo”.

que têm recebido cada vez mais audiência para suas ações e referências em séries e filmes. Jogam com a ideia de um “viés político” conforme possa lhes parecer conveniente. No entanto, sem fazer uso da clássica estratégia da militância política, o fenômeno das maras acaba por ser significativamente efetivo na conquista de espaços sociais com certo reconhecimento.

Como é possível perceber, a proposta de análise desta tese busca realizar um estudo distinto da questão da criminalidade na América Latina, uma vez que pretende observar e destacar as dinâmicas dos grupos delinquentiais, atentando para aspectos representacionais e estéticos e desviando da sociologia criminológica com corte hiperjurídico que se tem evidenciado nas pesquisas sobre tais sociabilidades, cujo foco está nos tipos penais e nas relações institucionais. Também se constitui como uma tentativa de aproximação entre uma abordagem sociológica sobre sociabilidades e a teoria pós-colonial, inicialmente entendida dentro do aporte da Teoria Literária. Trata-se de uma abordagem sociológica em que se evidencia um fenômeno empírico, perpassada pela noção de pós-colonialidade. Dessa forma, busca evidenciar elementos dessa dimensão no cenário que configura a sociabilidade das maras, a qual parece representar pontos importantes como a proximidade das relações entre centro e periferia inerentes às relações estabelecidas na *geografia imaginativa* (SAID, 2007) que envolve América Latina e outros espaços geográficos considerados como “centrais”, matizando e borrando as fronteiras entre um e outro. Assim, a tese efetua a observação de um fenômeno social que parece reatualizar, num microcosmos, tais relações macro entre centro e periferia, estabelecendo circuitos interpostos de centralidade e periferização, os quais se realizam na espacialidade e no nível epistemológico/discursivo da pós-colonialidade.

Parte-se da hipótese de que se pode observar, em um cenário ligado à violência na América Central e no México, alguns elementos característicos do que Toro (1994,1995(a/b), 2003, 2006 (a), 2013) compreende como pós-colonialidade, fundamentalmente, na sua vertente pós-moderna. Entre as características pós-coloniais que se apresentam, figura uma produção de discursos que dialogam com um “centro” epistemológico e enunciativo, deslocando e desconstruindo a mesma centralidade. Desse modo, pós-colonial é um discurso de refundação e relativização dos discursos dominantes do centro (TORO, 1994, 1995 (a/b), 2003, 2006(a), 2013), desde que a periferia tenha um efeito substancial na fundação dessa relativização. O

autor trata das noções de “centro” e “periferia”, tanto no sentido geográfico como epistemológico, e postula que a periferia é a região que não tem poder para impor um discurso tecnológico, científico ou informacional. Nessa perspectiva, analisa as obras do autor argentino Jorge L. Borges como exemplo de produção localizada na periferia global que refunda os discursos legitimados pelo “centro” (Europa). Para Toro (1995), a riqueza da obra de Borges reside, sobretudo em um jogo de desconstrução e diálogo com o cânone literário europeu, o qual faz parte de um conjunto de elementos utilizados que rompem com os paradigmas literários e epistemológicos modernos já na década de 1930¹⁹. De certa forma, o que Toro (1995) aponta é que Borges teria inaugurado a pós-modernidade, pelo menos na literatura, antes mesmo de que essa terminologia e sua noção fosse sugerida nos círculos acadêmicos e científicos europeus, na segunda metade do século XX.

Com base nisso, esta tese considera os discursos institucionais como “cêntricos”, tendo em vista o posicionamento geográfico interno às regiões que ocupam (áreas centrais e nobres das cidades em oposição à periferia), mas principalmente focando na noção de que é o “centro” aquele que tem poder de ditar o discurso legítimo. Nessa perspectiva, parte-se da noção desenvolvida por Toro (1995) de que “poder é conhecimento”, em diálogo com a máxima de Foucault²⁰ (“conhecimento é poder”), isto é, aquele que tem poder impõe sua versão, tema também explicitado por Said (2007) e Spivak (2010). Os “sintomas” da pós-colonialidade são notáveis onde se observa uma redistribuição de poder no campo discursivo e da cultura, e discursos distintos passam a dialogar de forma não linear, convergindo para a relativização das posições de centro e periferia (TORO, 2005, 1999, 1997, 1995).

Dessa forma, compreende-se que as maras, enquanto sujeitos considerados como “inimigos públicos” (MARTEL, 2006, REGUILLO, 2005, VALDÉS, 2015), têm o discurso de si “periferizado”, ou seja, deslegitimado. Nesse sentido, parte-se *a priori* de que, no histórico das disputas simbólicas de poder nas sociedades centro-americanas, as maras tenham sido relegadas a uma periferia discursiva, como

¹⁹ Exemplo dessa ruptura é a “dessacralização ou destronamento do autor” e da intertextualidade vista no conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, publicado em *Ficções*, no qual Borges conta a história de um autor que se dispõe a escrever uma nova versão de Dom Quixote, mas não realiza nada mais que reescrever de forma idêntica a história, embora o narrador reconheça neste uma versão melhorada porque está em outro tempo, possibilita outras condições de leitura e tem ambiguidade como riqueza.

²⁰ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Galimard, 1979.

propõe as hierarquias de poder dentro da epistemologia moderna. No entanto, ultimamente, parecem questionar e deslocar esse lugar de periferia através de diferentes discursos (linguísticos e performáticos) em que, ora dialogam com os discursos considerados cêntricos, apelando a um repertório jurídico; ora parecem ignorá-los, realizando, a partir de uma performance, um efeito de hiper-realidade que exerce significativa pressão sobre as sociedades centro-americanas.

Leva-se em consideração os estudos e as teorizações postuladas por Toro (2006) sobre peças literárias, entendendo que as mesmas são fundamentais para compreender os discursos dos *palabrer*os enquanto novas narrativas sobre a constituição dos grupos, sobre suas relações com o estado e sobre a própria abstração da nação, utilizando-as para dialogar com os discursos legitimados do estado, dos meios de comunicação e da igreja. É importante perceber que os *palabrer*os não são considerados como líderes, e sim, representantes “discursivos” do coletivo. É possível inferir que a palavra se relaciona com o sentido que os *mexicas* agregavam à palavra Nahuatl *Tlatoani*, para definir o representante da hierarquia política que tinha o poder de comunicação nessa sociedade complexa, posição que ocupava Moctezuma II, quando da chegada dos espanhóis à Tenochtitlan. O *Tlatoani*²¹ não é necessariamente um líder, um imperador ou um rei, é definido como “aquele que possui a palavra”, o direito de falar por alguém. Assim como os *Tlatoanis*, os *palabrer*os não têm poder de decisão sozinhos, embora tenham um peso de influência sobre o grupo. Sua principal função é dialogar e anunciar as decisões.

Quando a possibilidade de diálogo institucional não é possível, os *palabrer*os utilizam outras narrativas como o simulacro de uma realidade caótica que, somada às suas ações brutais produzem um determinado efeito sobre suas relações e seu diálogo com o centro. Produzem imagens como forma de *puesta en escena* (GARCÍA-CANCLINI, 2008) onde se observa certa performatização dos signos da violência, contam sobre ações brutais objetivando uma espetacularização do crime, as quais, paradoxalmente, alimentam o pânico, mas são atrativas para os expectadores que assistem às reportagens realizadas desde às prisões ou periferias. Nessa perspectiva, trabalhos sobre corporalidade e performance artística (GÓMEZ PEÑA, 2005) e (COHEN, 2002) são funcionais para a análise das ações

²¹ Ver o dicionário de Nahuatl da Universidad Nacional Autónoma de México: disponível em: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/diccionario/nahuatl.html>

performativas e imagens produzidas pelas maras. Guardadas as devidas proporções entre a arte performática e a espetacularização da violência, entende-se que a abordagem defendida por Gómez Peña (2005) é interessante para analisar o caráter performático da *puesta en escena* projetada pelas maras. A performance opera em níveis simbólicos onde o discurso racional não é possível ou não é interessante, isto é, efetivo. Configura-se como um modo de enfrentamento a uma enunciação legitimada e uma possibilidade de deslocamento dos essencialismos coloniais.

A crítica pós-colonial é parte de um longo debate epistemológico que envolve diferentes teóricos e grupos de pesquisa ao redor do mundo. Por fazer parte desse debate amplo, a pós-colonialidade não recebe o status de uma matriz teórica, mas de um conjunto teórico-crítico que recebeu contribuições de distintas áreas de conhecimento. Segundo Costa (2005, p.1), a crítica pós-colonial se define em relação àquilo que quer desconstruir.

Herdeira dos Estudos Culturais e do pós-estruturalismo, principalmente na sua corrente pós-moderna, a crítica pós-colonial surge e se difunde, inicialmente a partir da Teoria Literária, nos anos 1980, expandindo-se para outras áreas na década seguinte. Erige-se sobre a evidência de que os conhecimentos e cosmologias produzidos nos países europeus e nos Estados Unidos se sobrepõem a outros conhecimentos e entendimentos de mundo, reproduzindo uma relação colonial em que os países da periferia mundial, em outros termos, regiões e grupos de sujeitos que sofreram processos de colonização são colocados sempre em uma posição de atraso e incompletude em relação às instituições e epistemologias centrais. Essa perspectiva também está relacionada à crítica da temporalidade moderna e da forma como a Europa difundiu seus valores particulares como sendo universais desde o Iluminismo.

Inspirada na crítica pós-moderna, a crítica pós-colonial apresenta alguns elementos desconstrutivistas em comum com a primeira, os quais denotam o que pode ser identificado como uma sensibilidade ou uma estética “pós” presente em fenômenos empíricos e discursivos. Entre esses elementos, estão a desconstrução de essencialismos e a quebra de binarismos ou antinomias que conformaram uma colonialidade discursiva hierarquizante baseada em pares de opostos. Nesse sentido, a tarefa de uma crítica “pós”,

trata-se, em definitivo, e em primeiro lugar, de subverter a dinâmica dualista ou dicotômica da episteme moderna, de um gesto crítico ao ‘marco binário’ de ordenamento do mundo, já que sob essa dinâmica o etnocentrismo encontra seu lócus de legitimação. (GADEA, 2013, p.13).

A pós-colonialidade incide, principalmente, sobre os discursos ocidentais modernos que impuseram as visões binárias das regiões centrais sobre os conhecimentos das regiões periféricas, visões essas percebidas pelos autores como produto de uma “colonialidade”, uma dominação que se estende para além do período de colonialismo e que coloca tudo que é relacionado à periferia do mundo como inferior na escala evolutiva ocidental, mesmo depois dos processos de independência das colônias. Ligado ao sentido de denotar uma “outra coisa” ou uma relação “mais além”, a partícula “pós” da crítica dos intelectuais diaspóricos está, necessariamente, relacionada à crítica pós-moderna, significando a busca por uma superação de discursos e não uma definição temporal.

O ‘pós’, neste sentido, é sinônimo de simultaneidade e convivência, em que a ‘colonialidade’ ou a ‘modernidade’, como exemplos sintomáticos, não desaparecem como projetos históricos, senão que reaparecem carregando seus fracassos, contradições, ilusões e condição de inacabadas. (GADEA, 2013, p 13).

Além disso, o “colonial” da pós-colonialidade busca evidenciar relações de subalternidade, principalmente discursivas, que não têm, necessariamente, ligação com o colonialismo, mas que são produzidas a partir de antinomias e, portanto, são produtoras de níveis de dominação dos sujeitos na intersecção das relações e nas fronteiras entre classe, raça e gênero. Entre tais noções, o conceito de colonialidade do poder, que aparece discutido primeiramente por Aníbal Quijano (2006), apresenta alguns dispositivos visíveis na estruturação de antinomias. Tal conceito tem como objetivo explicar a continuidade de formas de opressão de uma mentalidade dualista e eurocentrada presente nas dinâmicas latino-americanas, mesmo após os processos de independência e descolonização. A crítica trazida por Quijano (2006) é herdeira da tradição pós-colonial iniciada pelo Grupo de Estudos Subalternos do sul asiático, dirigido por Ranajit Guha, e difundida mundialmente, ao longo dos anos 1980, por intelectuais como Said, Spivak e Bhabha. A crítica pós-colonial busca evidenciar as formas como as cosmovisões e epistemologias das outras regiões foram inferiorizadas pela ótica da epistemologia europeia, configurando um quadro em que o eurocentrismo se estabelece como regime de verdade e como final de um

processo evolutivo em que as outras regiões do mundo estariam sempre atrasadas em relação a essa evolução.

Unindo esta perspectiva crítica a de outros pensadores latino-americanos, como Dussel e Mariátegui, bem como à teoria do sistema-mundo, de Wallerstein, Quijano evidencia a dominação da América como resultado de uma geopolítica racial que estabelecia a dualização entre dominantes e dominados.

No curso da expansão mundial da dominação colonial por parte da mesma raça dominante –os brancos (ou do século XVIII em diante, os europeus) – foi imposto o mesmo critério de classificação social a toda a população mundial em escala global [...] Essa distribuição racista de novas identidades sociais foi combinada, tal como havia sido tão exitosamente logrado na América, com uma distribuição racista do trabalho e das formas de exploração do capitalismo colonial. (QUIJANO, 2005, p.119).

Assim, a colonialidade do poder estabelece binarismos e inferioriza o polo oposto. Cabe explicitar que Quijano se alinha à abordagem da decolonialidade, logo sua proposta para desestabilizar a ordem colonial não resulta interessante para a análise aqui empreendida, de modo que não é discutida. No entanto, sua descrição de como se estabelece a colonialidade do poder nos parece didática, principalmente no que tange à formação e consolidação dos binarismos. Cabe destacar que a ênfase pós-colonial, aqui empreendida, se organiza sobre a quebra dos binarismos e o questionamento das identidades essencializadas. Portanto, não busca uma retórica anti-colonialista, uma vez que se ancora nos discursos nativistas, esses também essencializados, para confrontar a dominação colonial. Nesse sentido, “o ‘pós’ do pós-colonial não representa simplesmente um “depois” no sentido cronológico linear; trata-se de uma operação de reconfiguração do campo discursivo, no qual as relações hierárquicas são significadas”. (HALL *apud* COSTA, 2005, p. 2).

Costa (2005) apresenta como principais difusores da crítica pós-colonial a tríade de autores (também apresentada por outros estudiosos da pós-colonialidade) composta por Edward Said, Gayatri Spivak e Homi Bhabha, mas acrescenta a eles Stuart Hall e Paul Gilroy²² como referências fundamentais na difusão do pensamento

²² Tendo como obras fundadoras: SAID, Edward W. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007; SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte, UFMG, 2010; BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013; GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001; HALL, Stuart. **Da Diáspora**: Identidades e Mediações Culturais. Liv Sovik (org); Trad. Adelaine La

pós-colonial em diferentes áreas de conhecimento e regiões geográficas, embora Hall (2009) rejeite o termo. Todos esses autores, com exceção do inglês Paul Gilroy, se encaixam naquilo que Hall (2009) denomina como “sujeitos hifenizados”, ou o que se convencionou chamar de intelectuais diaspóricos, uma vez que são estudiosos oriundos de países que foram ex-colônias, mas trabalham e produzem seus estudos a partir de universidades localizadas nas regiões que foram colonizadoras (ou que participaram de processos de dominação de outras regiões), como Europa Ocidental e América do Norte, sobretudo na Inglaterra e nos Estados Unidos. É essa vivência dupla das “periferias” e dos “centros” mundiais que propicia a emergência de uma abordagem crítica que se ancora na percepção de que as falas originadas dos centros, principalmente quando versam sobre os sujeitos das periferias, possuem um lugar privilegiado e são mais facilmente difundidas e aceitas como verdade. Nesse contexto, os trabalhos desses autores trazem a percepção de que a formação de zonas consolidadas de enunciação reproduz e perpetua a dominação colonial a um nível epistemológico. A potência fundamental desses trabalhos repousa no fato de os autores desestabilizarem seus próprios lugares como intelectuais e lançarem a crítica desde dentro.

A tarefa que os autores pós-coloniais atribuem a si é imodesta. Cabe, primeiro, mostrar que a polaridade Rest/West constrói, no plano discursivo, e legítima, no âmbito político, uma relação assimétrica irreversível entre o Ocidente e seu outro [...]. O segundo passo é mostrar que a polaridade West/Rest é inócua do ponto de vista cognitivo, uma vez que ofusca aquilo que supostamente busca elucidar, a saber, as diferenças internas dessa multiplicidade de fenômenos sociais subsumidos nesse outro genérico, bem como as relações efetivas entre o Ocidente imaginado e o resto do mundo. (COSTA, 2005, p. 6).

Dentro da gama de sensibilidades que buscam desnudar essa dominação simbólica, o livro *Orientalismo* (1978), de Said, mostra-se como o difusor da perspectiva pós-colonial, ao analisar de que forma o binarismo, que opõe Ocidente e Oriente como dois modelos opostos de civilização, foi uma construção em que os ocidentais se permitiram uma dupla tarefa: a de autorrepresentar-se como padrão ideal de sociedade e a de definir o que seria o seu oposto, adaptando e produzindo uma série de relatos sobre o que seria o Oriente. Said ([1978] 2007) também avalia que a antinomia anglófona West/East é postulada como a oposição entre o Ocidente

e o restante do mundo, podendo ser entendida pelo conjunto binário West/Rest. A crítica de Said se baseia na premissa foucaultiana de que o conhecimento tende a referendar os discursos produzidos anteriormente, reproduzindo uma espiral de estereótipos e representações binárias que reforçam preponderâncias históricas. Assim sendo, o *Orientalismo*, mais do que marcar uma fronteira geográfica, situa uma fronteira cultural produzida pelos diversos discursos ocidentais sobre o Oriente que se impuseram como “regime de verdade” sobre esse lugar.

El gran mérito de Said fue haber visto que los discursos de las ciencias humanas que han construido la imagen triunfalista del “progreso histórico” se sostienen sobre una maquinaria geopolítica de saber/poder que ha declarado como “ilegítima” la existencia simultanea de distintas “voces” culturales y formas de producir conocimientos. (CASTRO-GÓMEZ, 2005(a), p.26-27).

Na obra *Orientalismo*, Edward Said analisa de que forma a noção de Oriente foi ganhando sentidos que diferem das realidades encontradas no espaço geográfico designado por esse léxico. A principal argumentação de Said (2007) é a de que o Islã e os países do Oriente Próximo e Médio foram objeto de curiosidade e especulação do mundo ocidental desde os primeiros contatos, ainda na Antiguidade, mas, é a partir de estudos literários e científicos, depois do advento do Iluminismo, que o Islã passa a ser intensamente “povoado” de referências e descrições pouco criteriosas e, na maioria dos casos, tomadas de ficções e preconceitos, lidas e consumidas amplamente pelos ocidentais, os quais se viam como oposição ontológica dos árabes, como se o Meridiano de Greenwich separasse a civilização da barbárie. Dessa forma, *Orientalismo* são as imagens sobre o Oriente produzidas pelo Ocidente e a partir dos interesses desse último. Orientalistas, segundo Said (2007), são os indivíduos especializados em descrever as características supostamente orientais, sejam eles estudiosos civis ou militares provenientes do Ocidente ou egressos dos países árabes que trabalham em órgãos geralmente do exército da inteligência ou da academia, desenvolvendo pesquisas sobre seus territórios de origem e alimentando bancos de dados e imaginários sobre os supostos “terroristas” muçulmanos.

Dessa forma, a metodologia de Said (2007, p.31) consiste em analisar generalizações históricas produzidas.

Sem examinar o orientalismo como um discurso, não se pode compreender a disciplina extremamente sistemática por meio da qual a cultura europeia foi capaz de manejar – e até produzir – o Oriente política, sociológica, militar, ideológica, científica e imaginativamente durante o período do pós-iluminismo.

O autor nos mostra que os enunciados sobre o Oriente ajudaram a formar uma “unidade da cultura europeia” e foram úteis para forjar uma identidade de oposição ao outro exótico, o qual não vê a si próprio como oriental, dado que essa divisão geográfica não é algo a *priori* das construções sociais sobre as fronteiras abstratas da humanidade.

Assim, tanto quanto o próprio Ocidente, o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, portanto, sustentam e, em certa medida, refletem uma à outra. (SAID, 2007, p. 31).

Outro marco dos estudos pós-coloniais é a publicação, em 1985, do livro “Pode o subalterno falar?”, da indiana Gayatri Spivak. Esta obra fala sobre a situação de um grupo de viúvas indianas que se sentem compelidas, por um dever moral, a cometer o *sati*, o suicídio ritual. No entanto, destaca-se por apresentar uma dupla problemática ao desestabilizar o lugar do intelectual, colocando-o enquanto alguém que secundariza a voz do subalterno e ao afirmar que as mulheres do chamado “Terceiro Mundo” sofrem um duplo processo de subalternização. Para Spivak (2010), o subalterno não pode falar porque sua voz, quando é “ouvida”, se dá pelo intermédio de um intelectual em posição superior. Dessa forma, na visão da autora, os intelectuais acabaram por serem “cúmplices” nos processos de silenciamento, mesmo quando tinham a intenção de dar um lugar de fala aos seus sujeitos pesquisados. Além disso, questiona a concepção de sujeito nos debates de Foucault, Deleuze e Guattari, sem desconsiderar que os autores são pilares fundamentais da crítica pós-colonial. Para Spivak (2010), esses intelectuais concebem o sujeito oprimido como indivisível e autônomo e sempre ligado às explorações capitalistas. Esse monismo ou essencialismo do sujeito concebido pelo pós-estruturalismo impede os intelectuais de captarem a heterogeneidade presente naquelas subjetividades fora do contexto europeu, como as mulheres indianas pesquisadas por Spivak. A autora questiona seu próprio lugar e papel como “porta-voz” da situação de subalternidade dessas mulheres, afirmando que, ao escrever e

publicar na língua ocidental, perde-se grande parte dos sentidos da cultura e da tradição que busca apreender. A representação do subalterno pelo intelectual, bem como a apropriação dos conhecimentos de sujeitos e regiões por instâncias dominantes configuram o que Spivak entende por violência epistêmica.

A crítica pós-colonial na abordagem de Bhabha (2013), outro autor entendido como precursor dessa perspectiva, toma como premissa a falência das identidades baseadas na nação. Em *O local da cultura*, o autor nos mostra que a exigência de articulação das identidades em torno de ideais nacionais era um projeto da modernidade que não pode contemplar uma gama de identidades as quais tinham, como agregadoras, outras categorias, como raça e pertença. A nacionalidade estaria agora em uma liminaridade, enquanto produto de uma demanda que passa da homogeneização pró-nacionalismo para a fixação de determinadas minorias em grandes categorias étnicas como corolário do pluralismo e multiculturalismo vistos por Bhabha como tão arbitrários quanto o nacionalismo, uma vez que podem representar uma tolerância de caráter etnocêntrico às supostas minorias.

Bhabha (2013) também estabelece uma crítica à temporalidade e à espacialidade modernas demasiado fixas. Essa premissa deriva da análise de que as lutas contra as opressões coloniais mudam o curso da história ocidental e tendem a contestar sua concepção de tempo como um “todo progressivo e ordenado”, o qual forneceu as bases para explicações e hierarquizações culturais orientadas por uma concepção evolucionista. O autor toma emprestado de Walter Benjamin uma perspectiva de presente como um momento fora do contínuo da História, um “presente disjuntivo” vivido para além da temporalidade do presente moderno.

De Frederic Jameson, Bhabha (2013) aproveita a perspectiva de análise de um “terceiro espaço” (nem o subalterno, nem o dominante) em que as subjetividades e culturas poderiam se articular negociando as diferenças. Esse espaço, fundamental para o entendimento das maras, é visto por Bhabha como um “entremeio”. Seria o espaço intersticial em que as identidades poderiam se forjar sem a dependência das temporalidades estabelecidas pelo discurso ocidental moderno. Nessa ideia de tempo, o futuro já não seria aberto à projeção e à teleologia, mas seria um espaço aberto à significação. A força da diferença cultural estaria na violação do limite espacial entre o Eu e o Outro. A ideia de “espaço intervalar” também é importante para compreender a emergência das posicionalidades e identidades de sujeitos hifenizadas, as quais não são nem o Um,

nem o Outro, mas algo que concentra partes dos dois e ainda é outra coisa “mais além”.

Bhabha (2013) afirma que é importante observar a ausência de um lugar de fala dos sujeitos constituídos pela alteridade em relação ao sujeito colonial ou dominante. Nesse espaço, percebe-se uma emergência de enunciações agonísticas, isto é, práticas discursivas que buscam romper as fronteiras entre Eu e Outro, ou entre Centro e Periferia. Tais enunciações parecem abrigar a forma de linguagem dos sujeitos aqui descritos.

Bhabha (2013, p.216) sustenta que a importância da crítica pós-colonial e da analítica da diferença cultural, que é seu produto, reside na possibilidade de poder alterar os lugares de enunciação como topos e observar as manifestações que acontecem nas liminaridades. “O objetivo da diferença cultural é rearticular a soma do conhecimento a partir da perspectiva da posição de significação da minoria que resiste à totalização”.

A partir desses três autores, mas não se limitando a eles, a teoria social dá um salto qualitativo na direção de uma crítica contundente, não só das dominações coloniais, mas também das relações que produzem e reproduzem subalternização a partir de binarismos e essencializações. Nessa perspectiva, a crítica pós-colonial abre caminho a uma série de discussões, sobretudo de caráter epistemológico, que vêm lançar uma nova luz sobre as Ciências Sociais, desestabilizando o papel do intelectual como sujeito do conhecimento, descentrando as narrativas sobre o próprio sujeito, questionando os cânones ocidentais como modelos universalizáveis de civilização e abrindo novas possibilidades de olhar os diferentes sujeitos dos incontáveis e intercambiantes centros e periferias do mundo.

2.3.1 Pós-colonialidade e América Latina

Na América Latina, a crítica pós-colonial vem, recentemente, recebendo atenção em alguns grupos interdisciplinares de debates teóricos, principalmente naqueles vinculados ao tema da cultura, grupos estes surgidos a partir dos estudos de pesquisadores de origem oriental, mas que moram e lecionam na Europa e nos Estados Unidos. Os precursores dos estudos pós-coloniais orientais receberam críticas mesmo daqueles grupos de intelectuais latino-americanos que simpatizam com a proposta da pós-colonialidade, os quais acusavam os autores que iniciaram o

movimento de se aproveitarem da produtividade científica de seus departamentos de estudo e, portanto, perpetuarem a assimetria colonial, tema da crítica. Também há um debate que atravessa os grupos em relação com os estudos pós-coloniais que advoga sobre a crítica pós-colonial ter nascido na América Latina a partir da obra dos martinicanos Franz Fanon²³ e Aimé Césaire, e não com os autores orientais. Outros autores também acreditam que a teoria proveniente da perspectiva de Bhabha, Said e Spivak deve ser utilizada com cuidado nos estudos latino-americanos porque o tipo de colonialismo que atingiu os países orientais, de onde vêm esses autores, era totalmente diferente daquele implantado na América, logo, seria necessária uma teoria própria do subcontinente para analisar as relações de subalternidades vividas aqui. Walter Mignolo (2005), por exemplo, vê a pós-colonialidade, quando olhada pelo viés do grupo oriental, como um aporte útil de entendimento, mas não concorda que seja adequado para compreender a colonialidade e seus efeitos sobre a América Latina.

O conjunto de autores que dá início ao debate pós-colonial é identificado como sendo o Grupo de Estudos Subalternos do sul asiático, dirigido por Ranajit Guha, criado em meados da década de 1970 e conhecido internacionalmente na década de 1980, do qual faz parte Spivak. Com base nos trabalhos do grupo indiano e nas produções de outros autores da diáspora como Hall, em 1992, intelectuais latino-americanos fundam o *Grupo Latino-Americano dos Estudos Subalternos*, originalmente formado por Ileana Rodríguez, John Beverley, Robert Carr, José Rabasa e Javier Sanjinés.

Devido a desentendimentos de caráter epistemológico, o grupo se desagrega em 1998. O *Latin-American subaltern studies group* continua com boa parte dos integrantes que seguem uma linha de estudos sobre políticas e práticas culturais. Alguns dissidentes formam um novo grupo denominado Modernidade/Colonialidade, entre eles, Walter Mignolo e Ramón Grosfoghel. “Ainda que assuma a influência do pós-colonialismo, o Grupo Modernidade/Colonialidade recusa o pertencimento e a filiação a essa corrente”. (BALLESTRIN, 2013). O novo grupo defende a decolonialidade, isto é, uma contenda epistemológica que busca compreender os problemas latino-americanos a partir de teorias produzidas interiormente, assim

²³ Na obra *Peau Noire, Masques Blancs*, Fanon preconiza as noções de “paradigma colonial de coexistência” e de “epistemologia fronteiriça”. Fanon é reponsável por formular a noção de que o colonialismo nega a humanidade àquele que é considerado o “outro” da modernidade. FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**, Salvador, Editora da Universidade Federal da Bahia, 2008.

como realiza uma crítica à episteme ocidental moderna. Essas discussões que envolveram os grupos de estudos de caráter pós/de-colonial na América Latina também são apresentadas no livro de Restrepo e Rojas (2010), “Inflexión decolonial”, no qual produzem um histórico do aporte teórico que nomeia este livro e pretende-se um correlato da pós-colonialidade apropriado para a análise das especificidades da América Latina. O termo decolonialidade é introduzido por Catherine Walsh e desenvolvido por Walter Mignolo e outros autores do grupo Modernidade/Colonialidade. Dentro dessa abordagem, a crítica feroz a teorias e narrativas eurocêntricas, bem como à abordagem pós-colonial do grupo de estudos subalternos do sul asiático, por vezes, escapa da produção e do debate epistemológico para uma militância que acaba por negar algumas influências fundamentais do pós-estruturalismo e da crítica pós-moderna, isolando a América Hispânica (já que de certa forma exclui o Brasil) numa produção identitária reificante e voltada sobre si mesma. Além disso, “alguns textos esbarram na romantização dos oprimidos e explorados, apologia do sujeito autóctone/original, desconstrutivismo paralisante e saída do próprio campo científico que está em disputa”. (BALLESTRIN, 2013), fazendo com que o giro decolonial também “se volte” para alguns essencialismos e binarismos já criticados pela ênfase pós-colonial.

Ainda com essas ressalvas, o grupo que milita pela decolonialidade apresenta uma série de debates basilares, principalmente no sentido do entendimento do que se convencionou chamar de América Latina na sua relação com a temporalidade moderna. Dentro do grupo Modernidade/Colonialidade, a abordagem do filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez (2005a) parece contribuir fundamentalmente para o entendimento das especificidades do contexto do subcontinente, sem desconsiderar a contribuição da perspectiva pós-colonial. Para o autor, a América Latina, por muito tempo, foi vista como algo fora da teleologia da história (perspectiva de Marx e Hegel) e, portanto, desconectada dos sentidos de modernidade que emergem quando da sua conquista. A visão da América Latina excluída da narrativa da modernidade começa a mudar, no final do século XX, com o surgimento dos Estudos Pós-coloniais. Esses estudos mostram que a ideia de colonialismo não é só um fenômeno econômico, e que dele deriva uma “colonialidade”, isto é, a produção de uma dimensão epistêmica que influencia as regiões de ex-colônias de forma simbólica e cognitiva.

Ao citar *Orientalismo*, o estudo de Said como exemplo dessa virada epistemológica, Castro-Gómez (2005a) nos mostra que a academia no século XIX serviu para alimentar perspectivas eurocêntricas em que as ex-colônias e seus habitantes eram representados de acordo a uma dualização, uma imagem do passado europeu na qual se reconhecia um momento preparatório para a chegada da racionalidade europeia nas periferias do mundo. Assim, esses países eram tidos como exóticos, homogeneizados em suas culturas e como os lugares onde se guarda a história das civilizações. “Las muchas formas de conocer fueron ubicadas en una concepción de la historia que deslegitimó su coexistencia espacial y las ordenó de acuerdo a un esquema teleológico de progresión temporal”. (CASTRO-GÓMEZ, 2005a, p. 24).

Nessa ascepção, se estabelece um quadro de divisão geopolítica em que a Europa se representa como oposição ontológica aos outros continentes. De um lado, ela aparece como o lugar da racionalidade, do pensamento abstrato e do desenvolvimento da ciência; de outro, aparecem as regiões orientais de Said, Bhabha e Spivak e a América Latina como os lugares da pré-racionalidade, da tradição e do mito. Desse modo, percebe-se que o suposto progresso do europeu se consolidou em cima da invisibilização dos conhecimentos e das culturas produzidos nas outras regiões e se apropriando deles, o que resultaria em uma visão de que a epistemologia das ex-colônias estaria sempre um passo atrás da produção de conhecimento europeia.

Castro-Gómez (2005a) também cita a perspectiva dos estudos do argentino Enrique Dussel. Para este autor, a “falácia” sobre a modernidade europeia se origina de uma visão retroativa a partir do século XVIII. Ao olhar para suas origens, a Europa teria edificado um mito de superioridade desenvolvimentista por ter gestado internamente processos históricos fundamentais, como o Renascimento e a Reforma Protestante, que permitiram um desenvolvimento científico à frente das outras culturas. Mas esse mito da modernidade europeia não poderia ter se constituído sem a relação de subalternização produzida com os outros continentes. Essa relação teria sido produzida desde uma dualização entre sujeito e objeto em que a Europa emerge como grande produtora e emissora de conhecimentos e discursos, bloqueando o processo inverso de entrada dos conhecimentos da América Latina no seu território e colocando essa região como o objeto ao qual se refere.

Além disso, a “descoberta” da América, em 1492, foi fundamental para fundar a modernidade na Europa porque a coloca em vantagem sobre o mundo oriental quando conquista e coloniza as terras e riquezas indígenas. Assim, Dussel propõe que a modernidade é o resultado desses processos, e não a causa deles. Essa perspectiva contraria novamente a posição marxista sobre a América Latina fora da História. Ao propor que a Europa só se faz o centro de um “sistema mundo” (em diálogo com Wallerstein) a partir de 1492, Dussel afirma a vinculação estreita entre modernidade e colonialismo, e o resultado dessa equação é o posicionamento da América como periferia.

Em comparação ao *Orientalismo* de Said, Castro-Gómez apresenta a premissa de Mignolo (2005), na qual argumenta que a América não se constituiu igual ao Oriente, como o contrário da Europa, mas sim como um ocidente extremo. E coloca o fato de que a comparação entre Europa e América se gesta em um movimento anterior (de enunciação do discurso da modernidade) ao que teria originado o Orientalismo, localizado em meados e posteriormente ao século XVIII.

Nesse sentido, as duas concepções de colonialidade são, fundamentalmente, importantes para compreender os processos de ocidentalização do discurso.

Tanto el orientalismo de Said como el occidentalismo de Mignolo son vistos como imaginarios culturales, como discursos que no solo se objetivan en ‘aparatos’ disciplinarios (leyes, instituciones, burocracias coloniales) sino que se tradujeron en formas concretas de subjetividad [...] La categoría ‘colonialidad’ hace referencia a ese ámbito simbólico y cognitivo donde se configura la identidad étnica de los actores. (CASTRO-GÓMEZ, 2005a, p. 57).

Em diálogo com Hardt y Negri (sobre o livro *Império*), Castro-Gómez (2005a) e Mignolo (2002) argumentam que a pós-colonialidade, além de ter uma dimensão discursiva, apresenta-se também como reatualização das hierarquias sociais desde o período pós-fordista. Argumentam ainda, contrariando os primeiros, que a colonialidade não teria se dissipado na pós-modernidade, mas se reconfigurado em uma pós-colonialidade. Aqui se referem “al modo como las nuevas representaciones del desarrollo refuerzan en clave posmoderna las jerarquías moderno/coloniales que establecían una diferencia entre el conocimiento valido de unos y el no-conocimiento o doxa de los otros”. (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 85). Recentemente, uma mudança na forma de ver os conhecimentos tradicionais e sua importância para resolver questões em que a racionalidade e a técnica modernas não são adequadas possibilitou, como consequência, uma reformulação na representação dos sujeitos

não europeus. À medida que os conhecimentos subalternos resultam úteis ao desenvolvimento pós-moderno do capital, a diversidade de formas de vida passa a ser objeto de “valorização e proteção”. No entanto, a divisão entre conhecimento científico e conhecimento tradicional continua, mesmo que ressemantizada.

Na pós-modernidade, as demandas mercadológicas modificam o sistema disciplinar em que a diversidade deixa de ser subalternizada (figurando o “outro” da Europa) e passam a ser produzidas e incentivadas. Entretanto, Castro-Gómez (2005a) alerta para o fato de que essa virada não significa uma equalização nas relações sociais entre ex-colonizadores e ex-colonizados. Para o autor, a dinâmica pós-moderna desencadeia a produção de micro-relatos em que as diferenças passam a ser projetadas, mas essas projeções não recebem o mesmo status de enunciação.

Para Toro (1999), a pós-colonialidade se diferencia do pós-colonialismo porque não representa uma categoria de entendimento histórico-cronológico, mas uma estratégia discursiva relacionada à filosofia pós-moderna. Nessa estratégia, se põe em visibilidade as manifestações que acontecem no “entremeio” referido por Bhabha (2013).

Toro (1999), ao analisar a obra literária de Borges, evidencia um diálogo entre perspectivas epistemológicas dos sujeitos colonizadores e colonizados, sem negar as contribuições dos primeiros, apenas dialogando de forma não hierárquica. Os movimentos juvenis da periferia, principalmente aqueles que se representam a partir de algum nível de violência, estabelecem trocas entre várias outras espacialidades periféricas, mas também têm borrado as fronteiras simbólicas entre o centro e a periferia das cidades.

Operando dentro dessa lógica, a perspectiva pós-colonial aqui adotada não prima por definir o que seria próprio e autêntico da periferia ou do centro, ao contrário, interessa-se pelo resultado emergente quando essa fronteira é borrada. Ao analisar manifestações como as maras, se vai percebendo traços de processos de hibridização e entrecruzamentos culturais. Ignorar esses traços ou subsumi-los por trás de um emaranhado do que seria o autêntico, leva a uma homogeneização arbitrária da cultura e à produção de tipos puros de sujeitos, portanto, de novas essencializações.

Dessa maneira, a perspectiva pós-colonial, sobretudo a centrada no modelo defendido por Castro-Gómez (2006) e Toro (1999), é fundamental para

instrumentalizar a análise desses sujeitos, cujas identidades emergem na “periferia”, mas que buscam justamente ultrapassar o discurso do estabelecimento de fronteiras cartográficas e simbólicas que os separam de um suposto “centro”. Assim, esta abordagem nos parece a mais coerente para analisar o cenário das maras a partir de uma descrição das novas formas de enunciação nele projetadas, as quais têm por base uma linguagem performática da violência e um caráter fundamentalmente híbrido que parece orientado a quebrar binarismos.

2.3.2 Pós-colonialidade como Estratégia Discursiva e Analítica

A diferença nas perspectivas dos estudos pós-coloniais à maneira de Bhabha em relação com o grupo latino-americano de estudos subalternos parece radicar no fato de que, para Bhabha, a questão “pós” reside na impossibilidade de definição dos sujeitos entre um dos polos das antinomias moderno/coloniais. Se o sujeito é definido, tanto como subalterno quanto como dominante, está inscrito no horizonte de sentido colonial. Portanto, só se pode ser “pós”, quando se borra essa fronteira, fazendo emergir o “terceiro espaço” como uma terceira posição de sujeito. Dessa perspectiva, pode-se compreender que os estudos subalternos empreendidos por grande parte dos intelectuais latino-americanos, ao professarem a defesa dos sujeitos que sofreram com as opressões coloniais, entram em contradição ao estar “*más allá de la colonialidad*” como afirma Dussel, porque, ao inverter (e não subverter) a retórica da modernidade, parecem continuar operando dentro dela.

No entanto, essa percepção não impede que as teorias dos defensores da decolonialidade contribuam, de maneira fundamental, na leitura pós-colonial que se pretende fazer sobre as maras. Cabe explicitar que a ênfase pós-colonial aparece em duas frentes diferentes nesta tese. Num primeiro sentido, pretende-se observar a atuação das *pandillas* como propagadora de uma estética “pós”, pela forma como parecem utilizar signos, linguagens e performance para constituir suas identidades como “diferença”. Num segundo sentido, a pós-colonialidade aparece como aporte teórico de análise do fenômeno empírico-discursivo de produção da diferença.

Com isso não se pretende sugerir que as maras são pós-coloniais ou que os fenômenos da violência tenham “se adaptado” à pós-modernidade, mas observar de que modo processos e discursos com algum caráter pós-colonial dividem cenários com outras vertentes estéticas e discursivas, “habitando”, de certa forma, a

modernidade, como sugere Bhabha (2013). Também visa observar de que modo discursos e narrativas de diferentes lógicas orbitam em torno do próprio fenômeno da mara.

A possibilidade e o interesse por utilizar um procedimento analítico da literatura para interpretar um fenômeno empírico radica no fato de que, dentro de uma abordagem de caráter “pós”, as fronteiras entre a ficção e a realidade objetiva do fenômeno estão borradas, uma vez que parte do princípio relativista de que os fenômenos observáveis são sempre produto de uma interpretação ou de sobreposições de interpretações (TORO, 2007; CEBALLOS, 2007).

2.4 Paisagens Empíricas e Metodologia

Esta pesquisa busca realizar uma reflexão teórica a partir da análise conjunta de trabalhos acadêmicos sobre o tema das maras e de produtos culturais realizados em torno dessas, isto é, parte-se da observação de um fenômeno na forma como é apreendido pela sociedade que o rodeia, compreendendo que não somente as maras são o objeto de estudo, mas uma série de elementos que regem as teias relacionais em seu entorno. Nesse sentido, possui um enfoque qualitativo de descrição e interpretação dos elementos obtidos numa profunda investigação bibliográfica acerca do tema. Como se trata de observar a forma como os sujeitos de pesquisa “se apresentam” ou são representados, “o campo” não é realizado com observações diretas aos sujeitos em ação, mas a partir de material audiovisual e escrito, bem como da percepção de um cenário mais amplo que envolve práticas, sentidos e imaginários em torno da violência das maras desde a sociedade mexicana. Embora se relate o processo de constituição das maras a partir do histórico de conflitos centro-americanos, na sua atuação recente, na sua composição estética e na película analisada, as maras aparecem translocalizando-se para o México, tornando esse país uma extensão do seu território de atuação e um espaço de constantes dinâmicas relacionais.

Assim, a estadia doutoral realizada na Universidade Autônoma Metropolitana, na sua Unidade de Xochimilco, sob a supervisão do Prof. Dr. Lauro Zavala, propiciou mais do que o contato com o modelo de análise cinematográfica proposto pelo professor. Além da possibilidade de mudar o modo como passei a perceber os materiais audiovisuais, em função da perspectiva mais analítica e menos recreativa

(embora não menos interessante) que o uso desse modelo propõe, a longa estadia na Cidade do México proporcionou um importante acesso a fontes bibliográficas que sustentam a pesquisa, bem como à certa “inserção no campo” desde a observação de aspectos que constituem um imaginário ou um inconsciente coletivo que contribuiu fundamentalmente para o entendimento do fenômeno e para a sua análise. Entre algumas experiências subjetivas que compuseram essa forma de inserção, a mais significativa é a condição de mulher e migrante num país com uma série de práticas machistas e violentas. O México²⁴, à semelhança do Brasil, está entre os países mais difíceis para ser mulher.

A Cidade do México, por ser uma megalópole, é um espaço onde há ampla visibilidade das práticas de violência e machismos em geral. De forma ambivalente, a capital que é centro de grandes complexos empresariais, que tem uma programação cultural cosmopolita e ampla, um movimento feminista consolidado e atuante, uma circulação gigantesca de estrangeiros e certa liberdade sexual LGBTT, é também a cidade onde se fazem passeatas pela “expulsão” dos migrantes centro-americanos, cubanos e venezuelanos, onde o metrô necessita ser dividido para evitar que as mulheres sofram algum tipo de constrangimento. É também a cidade que respira algumas influências culturais mais tradicionais ligadas a um imaginário do norte do país em que há uma exaltação da virilidade masculina e um imponente elogio do amor dominante e controlador tomado, de forma naturalizada, em muitas músicas²⁵. A chamada música *norteña* está nas principais *playlists* do transporte público informal. A narcocultura e a forma como as *pandillas* tratam a sexualidade,

²⁴ Segundo o informativo do Secretariado Ejecutivo do Sistema Nacional de Segurança Pública, apenas nos três primeiros meses foram registrados no México 15, 386 lesões dolosas, 4, 341 culposas, 101 sequestros, 803 homicídios culposos, 637 homicídios dolosos contra mulheres. Foram registrados 227 “pretensos” feminicídios, o que revela ainda um problema na categorização dos delitos com agravante de gênero. Os homicídios contra meninas consideradas crianças não figuram nesta estatística. Além disso, se registraram 361 delitos de corrupção de menores, 94 delitos de tráfico humano, 42,896 casos de violência contra mulher, 1169 casos de abuso sexual, 1672 de assédios, 871 estupros, 70,335 casos de violência (de pareja), isto é ocasionada por desentendimentos com o parceiro entre tais delitos figuram violência física, psicológica, sexual e comportamentos controladores. Também foram reportados 155,178 delitos categorizados como violência familiar. Cabe salientar que há um subregistro significativo devido a funções estruturais e sociais (como ausência de delegacias nas imediações do ocorrido) temor de retaliações, constrangimento social, naturalização do comportamento violento masculino. Dados coletados no *site* da *Secretaría de seguridad y protección ciudadana de Mexico*. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1NuO_uma2CbIZz6zJlJBIE0JkZQmA5im/view> Acesso em: 05/05/2019.

²⁵ O artigo **El papel de las mujeres en el discurso de la música norteña mexicana** de Oliva Solís Hernández, trata deste tema. Disponível em: <<file:///C:/Users/sabri/Downloads/Dialnet-EIPapelDeLasMujeresEnElDiscursoDeLaMusicaNortenaMe-6115809.pdf>> Acesso em: 05/05/2019.

embora estas operem em um outro imaginário menos *ranchero* e mais urbano, também são agravantes dessa objetificação da mulher e da perpetuação da estrutura dual dos papéis tradicionais de gênero.

Octavio Paz (1992, p. 13), em “seu labirinto”, também escreve sobre um imaginário que paira em torno da figura feminina no México, que obviamente não é capaz de representar todas as relações sociais, mas se faz muito presente em situações cotidianas, pelas quais as mexicanas estão fartas de passar.

La mujer no sólo debe ocultarse, sino que, además, debe ofrecer cierta impasibilidad sonriente al mundo exterior. Ante el escarceo erótico, debe ser “decente”: ante la adversidad, “sufrida”. La mujer es una fiera doméstica, lujuriosa y pecadora de nacimiento, a quien ha” a quien hay que someter con el palo y conducir con el “freno de la religión”. Para los mexicanos la mujer es un ser oscuro, secreto y pasivo. La mujer encarna la voluntad de la vida, que es por esencia impersonal, y en este hecho radica su imposibilidad de tener una vida personal. La mujer nunca es ella misma.

A violência, como uma das normas de convívio social no México, exige das mulheres uma série de “medidas de segurança” para evitar constrangimentos que são prováveis e constantes. Entre eles sair à rua o mais “discreta” possível, o que se reflete nos vagões femininos do metrô, no qual as mulheres se “sentem seguras” para maquiar-se, soltar e arrumar o cabelo e colocar brincos, tudo isso pouco tempo antes de chegar ao seu destino, para andar “*arreglada*” o trajeto de rua mais curto possível. Nessa gama de práticas e imaginários, estive como observadora participante, tendo que me adaptar a tais normas de comportamento. Ademais de ser mulher, o fato de ser brasileira, por vezes favorecia e, por vezes era um agravante. De modo geral, os brasileiros parecem ser bem-recebidos no México, em função de uma impressão de reciprocidade. De outro modo, paira sobre a população mexicana, um imaginário “carnavalesco” do Brasil que, em determinadas situações, causa alguns constrangimentos para nós mulheres.

De forma paradoxal, em uma ocasião, a dúvida sobre minha nacionalidade acarretou uma situação incômoda no transporte público. O sistema de transporte parece ser o lugar onde se visibilizam as práticas e relações sociais internas a uma cidade, nele parecem materializar-se as noções sobre as interações sociais, principalmente em uma cidade com um trânsito caótico como a capital mexicana. Ao embarcar em uma *combi*, passei o dinheiro da passagem ao motorista e pedi que me deixasse no Instituto de Migração, não disse nada além de “en el Instituto de

Migración, por favor”. O motorista, que parecia bastante perturbado, interrompeu a conversa que entravava com uma mulher sentada no banco do carona, e disse em tom agressivo “los avientan de sus pinches países y aqui se quieren quedar”.

O sujeito não tinha como saber de onde eu era, e como normalmente não são xenófobos em relação aos brasileiros, creio que imaginou que eu era venezuelana, pelo estereótipo do cabelo crespo, incomum no México, ou que era centro-americana. Isto porque meu período de estadia no México coincidiu com as crises recentes na Venezuela e nos países centro-americanos, principalmente em Honduras, quando milhares de pessoas estavam cruzando a fronteira em direção ao México ou usando esse como rota. No momento em que eu ascedia ao Instituto de Migração, encontrava muitas pessoas dessas nacionalidades, por vezes famílias inteiras, também tentando organizar sua estadia no país. Durante cerca de dois meses, estive em situação de “ilegalidade” porque meus dias como visitante (180) tinham se esgotado e eu não tive meios de sair do país ou regularizar minha estadia. Essa experiência de tensão em função da possibilidade de sofrer alguma sanção por desrespeitar as normas (como não poder entrar em uma segunda estadia) ou de ficar doente e não ter possibilidade de atendimento foram, somadas às situações constrangedoras nos transportes, fundamentais para conhecer em, um mínimo grau, os problemas enfrentados pelos centro-americanos que se veem obrigados a deixar seus países, muitos deles fugindo das maras ou das situações extremas que gestam estas.

Além disso, acompanhei, durante cerca de três meses, os informes do Instituto Mexicano de Migração nas redes sociais, onde divulgavam notas sobre a deportação de pessoas em condição ilegal de estadia para Venezuela, Cuba e principalmente os países do TNCA²⁶.

Algumas “pláticas” entravadas sobre o assunto da migração e das maras também foram fundamentais para compreender algumas dinâmicas do processo de passagem da fronteira sul mexicana. Entre elas, a conversa que tive com uma médica de um hospital público da cidade de Puebla, o qual fica às margens da linha

²⁶ Como se observa na seguinte nota que acompanha um vídeo na página oficial do Instituto: “En coordinación con el consulado de Honduras, cumpliendo con las normas y procedimientos migratorios vigentes, el Instituto Nacional de Migración informa sobre el retorno vía aérea de Minatitlán, Veracruz hasta San Pedro Sula, Honduras de 106 personas, en su mayoría familias con niños, todos de nacionalidad hondureña, quienes tenían una condición de estancia irregular en México.” Disponível em: <https://www.facebook.com/InamiMX/videos/2326048800973606/>. Acesso em: 24/05/2019.

férrea que se estende desde Tapachula (Chiapas), apelidada de “La Béstia” e que traz centro-americanos que desejam se internar no México ou seguir para os EUA, a qual aparece como cenário constante da película aqui analisada. Segundo a médica, todos os dias, são comuns atendimentos a pessoas gravemente machucadas, desnutridas e com sequelas dos dias ao sol em cima do trem, de quedas, das fugas da polícia migratória e das extorsões e embates com as maras durante o caminho. Muitas delas, adolescentes e jovens que saem de seus países para fugir das maras, que se chocam com elas durante a viagem e são extorquidos, que contam sobre outros jovens que ficaram pelo caminho e se integraram às *pandillas*.

Além disso, a circulação pela Cidade do México foi fundamental para visualizar e compreender a estética dos *cholos*, dos quais as maras tomam boa parte do seu repertório cultural, o que se deu a partir da observação de jovens em espaços públicos e no metrô e pelo contato com as músicas dos grupos de *RAP Control Machete* e *Cartel de Santa*, bem como a caracterização estética do *pachuco*, o sujeito que tem o *cuerpo fronterizo*, de que fala Gómez Peña (1996), que já não é mexicano, mas também não é *gringo*, criando uma performance própria desde essa liminaridade. Para conhecer esse estereótipo, foram importantes: as incursões na colônia Tabacalera, onde tem se formado uma comunidade bi-nacional, com filhos de imigrantes deportados durante o governo de Trump; o contato com as películas de *Tin Tan* e *Cantinflas* e, através de documentários e shows, com as bandas *Café Tacuba* e *Maldita Vencindad*, principalmente com a figura de *Roco Pachukote*, vocalista e fundador desta última banda. Também foi de grande importância o contato com a perspectiva de Octávio Paz (1992, p. 3) acerca desse “tipo” transnacional que tanto se aproxima e influencia as maras.

Los ‘pachucos’ son bandas de jóvenes, generalmente de origen mexicano, que viven en las ciudades del sur y que se singularizan tanto por su vestimenta como por su conducta y su lenguaje. Estos no reivindican su raza ni la nacionalidad de sus antepasados. El pachuco no quiere volver a su origen mexicano; tampoco- al menos en apariencia- desea fundirse a la vida norteamericana. Todo en él es impulso que se niega a sí mismo, nudo de contradicciones, enigma.

Por fim, habitar a Cidade do México foi fundamental para compreender como a violência é parte do cotidiano na megalópole. Compreender, entre outras coisas, a necessidade de medidas de segurança contra roubos, assaltos, sequestros e estupros que é preocupação constante das pessoas que circulam, em grande parte,

provocada por um uso abusivo da violência, do sofrimento, da morte e de sua banalização pela mídia, principalmente a imprensa.

Alguns dos jornais que mais circulam nas ruas da Cidade do México e estão expostos nas bancas ou nas mãos dos vendedores trazem na capa imagens sobre a violência que *“pese a todo”*, revelam uma total desconsideração pela vítima e pelas pessoas (entre estas crianças), que veem sem querer as imagens ao passar por elas. Em alguns periódicos diários, como o intitulado “El Gráfico” ou outro intitulado “Pásala” (jornais de ampla popularidade), percebe-se uma estrutura de capa que se assemelha ao estilo do Diário Gaúcho de Porto Alegre. No entanto, ultrapassam a má qualidade do jornal gaúcho por trazerem, na parte central da capa e como destaque no meio do caderno, imagens de pessoas mortas com um título curto para a chamada, normalmente com tom sensacionalista, quase irônico, algo como *“Echo en pedazos”*, *“aplastado”*, *“día de mala-suerte”*. Ao abrir o periódico, observa-se que, ao lado dessas imagens, figuram informações de apreensões policiais, ações de supostas redes de criminalidade e todo tipo de informação sobre a violência na cidade e no país. A mídia televisionada e as rádios também veiculam, da forma mais dramática e menos analítica possível, os crimes que captam mais audiência. Em alguns casos, as imagens não têm necessariamente relação com a criminalidade, mas são, violentas pela forma como estão expostas. Esse é o caso de uma fotografia tomada de um policial rodoviário em serviço que foi atropelado por vários veículos, na qual não se reconhece, de um corpo humano, mais do que uma de suas mãos. O que o identifica como pessoa, e não um animal ou qualquer outra coisa atropelada, é apenas sua farda, dado o grau de desfiguração que a foto revela. É justo esse “horizonte imaginário da violência sobre o corpo” que interessa fundamentalmente para compreender de que forma os relatos sobre narcocultura e violência de gangues têm se desenvolvido gradativamente. A experiência de uma película ou série se retroalimenta com outras produções audiovisuais, bem como com o bombardeio de imagens sangrentas das mídias impressas.

Todo esse repertório é absorvido pela população mundial que parece viver aterrorizada com os perigos da violência e da criminalidade, mas também goza, de certa forma, em todo esse imaginário, que aparece refletido na profusão de novelas, séries e filmes produzidos sobre a violência no México, por estúdios nacionais e internacionais, os quais recebem grande atenção de parte significativa dos mexicanos. Cabe considerar que a concretização de um jornalismo sério e

comprometido no México tem grandes obstáculos, haja vista que esse é o país com maior índice de homicídios de jornalistas²⁷. Desse modo, dois processos freiam a divulgação de informação de relevância. Por um lado, os periódicos populares tendem a espetacularizar a violência nas instâncias do narcovarejo, como forma de desviar a atenção do início do fluxo do negócio de ilícitos, o qual reside nas estruturas de poder institucionalizadas e, dessa forma, também serve para justificar a “Guerra às Drogas” iniciada no governo de Felipe Calderón, mas que ainda cobra efeitos. Por outro lado, as ameaças aos periodistas que buscam esclarecer os liames do narcotráfico impedem ou dificultam muito a divulgação de dados verídicos, o que contribui para a massificação do jornalismo sensacionalista e, por conseguinte, para a formação de um imaginário caótico e fantasioso acerca da segurança, que tende a invisibilizar as características pacíficas, hospitaleiras e solidárias da grande maioria da população mexicana.

2.4.1 Metodologia e Corpus de Observação

O material analisado divide-se em três categorias: uma parte do corpus versa sobre discursos produzidos pelos próprios *pandilleros*, que são analisados através de vídeos; a outra é composta por artigos acadêmicos e de periódicos especializados em que aparecem as impressões dos autores, bem como trechos de citação direta nos quais se observa os discursos dos *pandilleros*. A última categoria trata de material audiovisual de ficção e é constituída pelo filme *Sin Nombre* (Cary Fukunaga, 2009), e seu recorte em “imagens capturadas” o qual permite observar a representação das maras no cinema. As falas contidas em todos esses materiais foram submetidas à análise de conteúdo (BARDIN, 1977), tendo como unidade de análise os enunciados dos sujeitos.

Trata-se de uma análise de conteúdo qualitativa e semântica, que consiste em buscar núcleos de sentido, temas relevantes que gerem conhecimento sobre o objeto pesquisado. É realizada em três etapas: 1: leitura flutuante do material (para se familiarizar, conhecer profundamente o corpus); 2: leitura sistemática (fazendo inferências, interpretações, propondo sentidos) e 3: categorização (criação das categorias temáticas, dos núcleos de sentido, do conjunto de interpretações).

²⁷ Ver: PALAVERSICH, Diana. O panorama das drogas no México: da margem da sociedade ao centro da cultura. In: Sociologias, UFRGS, ano 15, nº34, 2013.

Para analisar o conteúdo imagético, são utilizados três modelos. Na reportagem acerca das maras é utilizada a análise de *performance*, segundo Cohen (2002). Cabe destacar que o emprego da noção de *performance*, e não de representação, se dá em função do entendimento de que nessa reportagem os *pandilleros* realizam uma ação performativa, algo em que o sujeito projeta a si mesmo e não representa ou interpreta outro ente (GÓMEZ PEÑA, 2005).

Além disso, associa-se a esses modelos à perspectiva de Jolly (1996) sobre as imagens. De acordo com a autora é imprescindível identificar duas estruturas essenciais da imagem: a função e o contexto em que é produzida. Entender a imagem como um campo composto de símbolos significa compará-la com a linguagem e vê-la como uma via de expressão. Dessa forma, pode-se afirmar que uma imagem é sempre produzida “para o outro”, e necessitamos compreender a quem a mensagem se direciona e com qual função.

Para a análise do material audiovisual de ficção, foi aplicada a análise cinematográfica segundo o modelo proposto por Zavala (2003). Esse modelo permite identificar que recursos, elementos e símbolos foram utilizados na construção da película *Sin Nombre* para representar os *pandilleros*. Desse modo, foi realizada uma decomposição (*decóupage*) de um grupo de sequências da película, estabelecendo como unidade de análise cada imagem (corte) que compõe o conjunto. Em cada captura foi realizada uma análise detalhada de elementos que compõem um filme, segundo o modelo de Zavala (2003): *Puesta en escena*, narrativa, montagem, imagem, som. A análise aqui empreendida, adaptou o modelo compondo um grupo de categorias com cinco elementos, dois deles agrupados. Desse modo, cada captura é dividida em quatro quadros: 1- *puesta en escena* e montagem, 2- imagem, 3- ponto de vista da câmera e 4- som. Dentro dessa lógica, entendemos que o quadro 1- *puesta en escena* e montagem, trata de observar e apontar a forma como os atores e elementos da cena são dispostos e de que modo o diretor organiza as sequências de cortes em conformidade com estes. O quadro 2- imagem, trata de apontar os elementos visíveis planejados na tela, ressaltando detalhes e efeitos, tais como cores e jogos de luz que visam determinadas sensações nos espectadores. O quadro 3- ponto de vista da câmera (POV) define por qual perspectiva a cena é olhada, se a câmara se posiciona no ator, quais são os ângulos e planos utilizados para cada ponto de observação que se quer dar ao

espectador. O quadro 4- Som, trata de captar tudo o que se refere à sonoridade da película, como sons transparentes, músicas e falas.

Esses elementos também foram analisados de forma mais geral, em toda a película junto com os aspectos subtextuais, intertextuais e contextuais que compõem este produto audiovisual. A opção por manter o termo hispânico *puesta en escena* se deve ao fato de que se entende que traduzido ao português, como *encenação*, este pode denotar um sentido um tanto diferente do que objetiva a análise aqui empreendida. De modo que, *encenação* pode sugerir uma aproximação com a ideia de “teatralização” ou fingimento, enquanto o que nos interessa trabalhar é a *puesta en escena* como uma forma de produzir presença no cenário, que se aproxima tanto da ideia de representação utilizada para o cinema de ficção quanto para a performance que constitui o modo de presença dos *pandilleros* nas reportagens. No caso da análise dessas últimas, não se trata de observar como os *palbreros* e *homies* mimetizam um outro sujeito, senão que a si mesmo.

Para realizar a análise das performances e discursos, foram eleitos dois vídeos disponíveis no site *youtube*. A escolha por esses vídeos se deu pelo fato de serem constituídos, em grande parte, por falas dos *pandilleros*, as quais foram gravadas em entrevistas e reportagens amplamente televisionadas no TNCA, principalmente em El Salvador. Nesses vídeos, também é possível analisar a performance dos *homies*, uma vez que, para a realização das entrevistas, é montado um “cenário” que circunda o *palabrero*. Assim sendo, esses vídeos disponibilizam a observação da *puesta en escena* dos dois grupos (MS13 e Barrio 18).

Para a análise da representação das maras pelo cinema, foi eleito o filme *Sin Nombre*, o qual narra a história de um integrante da Mara Salvatrucha. O conjunto de sequências eleito para a análise constitui-se dos primeiros cinco minutos do filme, onde se veem algumas práticas das maras, como a extorsão e, o que nos interessa fundamentalmente: um ritual que compreende uma espécie de “batismo”. Trata-se de uma sequência sobre uma surra coletiva de treze segundos (em referência à MS 13) em que um jovem deve resistir para que possa ser aceito dentro da pandilla. Este é um dos rituais mais importantes dentro da “mitologia” das maras.

3 DE CUCARACHAS À MARABUNTAS: GÊNESE E DESENVOLVIMENTO DAS PANDILLAS

As *pandillas* nascem das condições sociais dramáticas dos países do TNCA, entre as quais estão o histórico de processos migratórios ocasionados por conflitos e guerras civis, as formas violentas de resolução de conflitos e a extrema desigualdade. Ao longo das décadas de 1970 e 1980, El Salvador, Honduras e Guatemala estavam imersos em um contexto histórico exemplar da Guerra Fria. Como vizinhos e produtores de *commodities* para os Estados Unidos, esses países sofreram constantes intervenções políticas e econômicas de setores financeiros e militares em que as elites econômicas e políticas locais se utilizaram do apoio internacional para combater as “desordens sociais” que ameaçavam a hegemonia do capitalismo na região, tais como movimentos grevistas, guerrilhas e levantes de populações indígenas. Os três países apresentam um histórico de elementos convergentes na sua conformação política durante as décadas citadas.

3.1 Resquícios da Guerra Fria: A Violência como Subproduto dos Conflitos Centro-americanos

Na primeira metade do século XX, as nações do Triângulo Norte Centro-Americano procederam a uma série de reformas políticas e sociais de caráter liberal que visavam amenizar as fortes estruturas coloniais ainda presentes. Nos casos de El Salvador e Guatemala, na segunda metade do século XX, as oligarquias rurais e os setores militares, apoiados pelos Estados Unidos, iniciaram um processo de entrave a tais reformas, impondo governos militares através de golpes de Estado. Mahoney (2011) classifica os regimes políticos sofridos, nesse momento, por El Salvador e Guatemala como o sistema político mais violento da América Latina e coloca Honduras como uma autêntica “república bananeira”, isto é, um governo permeado por formas tracionais, com intensa interferência das companhias estadunidenses de produção de banana e do próprio governo deste país.

Em El Salvador, o principal problema que produziu as migrações foi uma guerra civil datada entre 1979 e 1992, a qual surge como a culminância de um histórico de diversas desigualdades que marcam os ciclos históricos dessa sociedade desde a colonização. Nela estão opostos dois grupos que caracterizam o

enfrentamento histórico em El Salvador: o governo de extrema-direita (apoiado pelos Estados Unidos e construído por uma elite agrária muito coesa) e o agrupamento de resistência ao governo organizado inicialmente por camponeses insurgentes e com posterior adesão de setores urbanos empobrecidos que juntos formaram a Frente Farabundo Martí de Libertação Nacional (FMLN). O conflito é produto da continuidade da intensa desigualdade, principalmente no acesso à riqueza e a terra, somado a práticas de repressão e abuso perpetradas pelos setores militares aliados a elites governistas. Após o assassinato do arcebispo Oscar Romero (em meio a uma missa) e de centenas de pessoas durante o seu funeral, os grupos resistentes ao governo formam a Frente Democrática Revolucionária (FDR), que teve a FMLN como braço armado intensificando as ações de levante. Como resposta, o governo salvadorenho procedeu a uma série de repressões e violações de direitos humanos, como massacres de comunidades camponesas acusadas de abrigar guerrilheiros, queima de terras e coberturas florestais, racionamento de alimentos e perseguição e execução de estudantes e religiosos simpatizantes à FMLN. Estima-se que o saldo de mortos da guerra civil, somando-se as perdas nos dois lados, chegasse a 75 mil (WOOD, 2003 apud SOUZA e CANTINHO, 2014).

Após 12 anos de conflito, El Salvador inicia o processo de negociação de paz com o intermédio da ONU. Os acordos de paz de Chapultepec, que puseram fim oficial ao conflito, foram assinados em 16 de janeiro de 1992 e tinham como escopo a desmilitarização e a progressiva democratização da sociedade, bem como a agregação dos setores guerrilheiros ao sistema político formal. Uma comissão especial das Nações Unidas foi designada para realizar o acompanhamento do processo de pacificação da sociedade, o cessar-fogo entre governo e guerrilheiros, a reforma e a redução das forças repressivas, a criação de uma Polícia Nacional Civil (PNC), a desestruturação organizacional da FMLN como braço armado e sua legalização como partido político e a adoção de medidas favoráveis ao respeito aos direitos humanos e à reforma agrária. No entanto, segundo Call (2002), apenas 10% das reformas referentes a questões socioeconômicas foram colocadas em prática, evidenciando que os acordos de paz não puderam resolver a questão da desigualdade na sociedade salvadorenha. Além disso, a grande maioria dos casos reportados de violações de direitos humanos e assassinatos reportados também não redundaram em investigações e condenações.

Em El Salvador, as políticas pós-conflito baseadas na amnistia geral aos crimes de guerra, numa política de esquecimento e apagamento da memória histórica e em reformas meramente técnicas da segurança, perpetuaram material e simbolicamente uma cultura de impunidade, dificultando o respeito pelos direitos humanos e reparação das vítimas (ROQUE, 2009, p.12)

Além dos resquícios estruturais do período de guerra civil, outros fatores associados à compreensão das relações e do imaginário social dos salvadorenhos contribuíram para o alto grau de violência presente nessa sociedade ainda hoje. O uso da violência, tanto como medida repressiva e ordenadora pelo governo quanto como forma de resistência pelos guerrilheiros, foi o *modus operandi* que caracterizou as formas de resolução de conflitos na sociedade salvadorenha. Nesse sentido, percebe-se um agir violento ou uma precedência do uso da força nas diferentes esferas de negociação dessas sociedades que ainda persiste nas relações.

Na Guatemala, o contexto que originou as massivas migrações também está ligado a oposições ideológicas próprias do momento da Guerra Fria e da caça estadunidense a sujeitos vistos como insurgentes na América Latina, com principal ênfase nos países da América Central, seus tradicionais fornecedores de commodities. Em 1954, um golpe militar, apoiado pela CIA, sacou da presidência guatemalteca, Jacobo Gusmán, dando início a uma série de regimes de caráter militar que perduraria até 1986. Nesse cenário, ocorreram uma série de conflitos decorrentes da oposição entre a força repressiva do governo dos militares e os diferentes grupos armados que formavam a Unidad Nacional Revolucionaria Guatemalteca (UNRG). Para conter o avanço dos grupos resistentes, entre 1970 e 1980, os militares procederam a uma série de perseguições, torturas e homicídios perpetrados contra os líderes dos grupos, líderes estudantis e intelectuais, bem como combateram, com força brutal, indígenas camponeses, caracterizando um conflito ideológico, mas com importante recorte étnico. Além disso, as forças militares recrutavam camponeses para formar as Patrullas de Autodefensa Civil (PACs), grupos paramilitares responsáveis por conter o avanço dos insurgentes no campo. Essa medida procedeu a um forte armamento da população guatemalteca, perpetrando, também nessa nação, a violência e a força como forma de resolução de conflitos (PADILLA, 1997), (SOUZA E CANTINHO, 2014).

Nesse processo, morreram cerca de 200 mil pessoas e cerca de 1 milhão teve que se deslocar. Em 1996, concluiu-se o Acordo de *Paz Firme y Duradera*. O

transcurso de negociação da paz havia iniciado em 1986, quando o presidente Vinicio Cerezo foi eleito democraticamente para o cargo. Uma série de acordos estipularam, além do cessar-fogo, medidas atenuantes das desigualdades, realocação de populações e observação dos direitos humanos. Os processos de acerto entre governo, militares e insurgentes não seguiu uma agenda formal, posto que os grupos militares não entendiam os insurgentes como “oposição legal”. Dessa forma, as primeiras negociações acontecem incluindo a posição dos insurgentes, mas sem colocá-la legítima e formalmente nos acordos (PADILLA, 1997). Apenas em 1991, o governo de Jorge Serrano Elías inicia a conversação entre os grupos, colocando diretamente os insurgentes como parte legítima no desenrolar das negociações. Em 1994, a ONU assume como moderadora dos acordos, criando a *Misión de Naciones Unidas en Guatemala* (MINUGUA), a qual era responsável por firmar importantes acordos prévios que culminariam no acordo de Paz.

Os acordos firmados durante o andamento da negociação da paz tratam da violência em três níveis distintos: a desmilitarização da sociedade e o controle civil das Forças Armadas (ou a Reforma do Setor de Segurança, SSR, em sua sigla em inglês); o desarmamento, a desmobilização e a reintegração dos grupos guerrilheiros; e a proteção aos direitos e à integridade física das populações vulneráveis, nomeadamente, a indígena (SOUZA e CANTINHO, 2014, p. 14).

No entanto, para Reilly (2009) as negociações de paz foram um momento de trégua que esconderia as causalidades da violência na Guatemala, as quais estavam ligadas aos intensos e não-resolvidos índices de pobreza devido à desigualdade no acesso a terra e à riqueza, a conflitos provenientes da discriminação étnica e econômica, e a modelos estatais que não garantiam direitos nem acesso a bens e serviços para a população empobrecida. Entre o ano do acordo de paz (1996) e 2012, a violência em termos de homicídios (por 100 mil habitantes) cresceu 75%. Os acordos de paz falharam em cumprir as demandas coletivas propostas pela UNRG, como a proposição da reforma agrária e a diminuição das injustiças e desigualdades socioeconômicas. Da mesma forma, enfrenta-se dificuldades em se fazer cumprir a demanda por desmilitarização e desarmamento da sociedade guatemalteca, o que, com o aumento da criminalidade, tem se tornado ainda mais difícil devido à persistência de grupos paramilitares e à intensa circulação de armas como medida de combate às *pandillas* e garantia de auto-proteção.

Em Honduras, a oposição entre insurgentes e setores das elites militares não foi tão visível, ainda que estivesse presente. Os governos tradicionais de Honduras conduziram a política, durante os anos 1970 e 1980, com forte apoio de aparato militar estadunidense como forma de reprimir instabilidades políticas internas surgidas pelos questionamentos das mesmas desigualdades que assolavam Guatemala e El Salvador, principalmente no que diz respeito ao acesso a terra. LISÓN (2016).

Além disso, Honduras enfrentou, em 1969, uma guerra contra El Salvador e constantes choques com a Nicarágua, ambos por questões migratórias e de definição de fronteiras. O principal problema político e socioeconômico de Honduras reside na constante intervenção militar e controle econômico estadunidense que permeou a história do país desde a segunda metade do século XIX até meados da década de 1990. Mahoney (2011) descreve a situação política de Honduras como resultado de um entrave das elites e forças estadunidenses às medidas de caráter mais liberal, como modernização do aparato estatal e da agricultura, caracterizando esse processo de “liberalismo frustrado”. “La intervención de Estados Unidos en Honduras y Nicaragua impidió el desarrollo de los proyectos de liberalismo reformista y radical, dejando una estructura social y económica que permitió que persistiera el autoritarismo tradicional más allá de la primera mitad del siglo XX” (MAHONEY, 2011, p. 110).

A Revolução Sandinista, em 1979, na vizinha Nicarágua, agravou os problemas hondurenhos, uma vez que tensionou, ainda mais, as rivalidades entre os grupos camponeses insurgentes e o governo militar, que se indispôs com os sandinistas ao abrigar e treinar, em solo hondurenho, os chamados “contras”, grupos contra-revolucionários da Nicarágua. Os episódios num país tão próximo também levaram a uma maior ofensiva dos setores militares no combate a organizações camponesas e sindicais. No entanto, Aguilera-Peralta (1995) pondera que o autoritarismo em Honduras se deu em menor nível, se comparado a El Salvador e Guatemala. As boas relações com os Estados Unidos e o caráter menos radical dos levantes hondurenhos conduziu à transição para o governo civil em 1982. Todavia, as perseguições e violações de direitos de determinados grupos se perpetuam, engrossando o contingente de emigrantes, como a Lei Anti-Terrorismo assinada nesse mesmo ano, que considerava terrorismo a ocupação ilegal de terras rurais. Para Lisón (2006), o autoritarismo é habitual na política hondurenha, bem como a

fragilidade das instituições democráticas e a forte presença de setores militares em funções tradicionalmente civis. Recentemente, Honduras recebeu da ONU recomendações de combate à militarização, também sendo apontado pelo *Centro de Investigación y Promoción de los Derechos Humanos* (CIPRODEH) como um dos 29 países mais inseguros para ativistas de direitos humanos.

Mesmo depois da transição dos governos militares para os civis nos três países, não é possível ver um reestabelecimento da democracia com garantia de respeito aos direitos humanos e liberdades individuais. Como Loveman (1996) coloca, os sistemas políticos estabelecidos nessas transições configuram-se como “democracias protegidas”, nas quais os governos eram oficialmente civis, mas respondiam a uma dominação militar.

Nesse contexto, pode-se perceber que os processos de transição para a paz nesses países se deram de forma incompleta. As contradições sociais que geraram os conflitos ainda se encontram presentes nas sociedades do TNC, agora acrescidas do saldo de violências e formas supraestatais de resolução de conflitos que as guerras civis legaram para as últimas décadas.

Como se pode ver em Aguilera-Peralta (1995) e Loveman (1996), os acordos de paz e a demanda por desmilitarização acabam criando um vácuo na atuação das forças armadas desses países, não restando de forma clara e objetivamente delimitada quais seriam suas funções. A demanda internacional e constitucional pela desmilitarização e diminuição do poder das forças armadas não é acompanhada pelas sociedades que continuam altamente militarizadas. Em alguns casos, a inércia causada pelos processos inacabados de paz provocou o deslocamento de contingentes militares para grupos paramilitares ou grupos de extermínio.

Para Roque (2009), os problemas não solucionados no contexto pós-guerra em El Salvador redundaram nos altos níveis de violência enfrentados hoje, dos quais a violência perpetrada pelas maras é apenas uma parte. Nesse sentido, a análise da autora sobre El Salvador também é elucidativa para os dois outros países, uma vez que os conflitos entre guerrilheiros, camponeses e forças militares e/ou elites tradicionais perpetuaram relações de força e de abuso que ainda são visíveis na região, mesmo que reconfiguradas. Além disso, a violência sofrida e projetada, no longo período de conflito, foi secundarizada, não sendo apurada parte significativa dos abusos cometidos contra a população, assim como foram secundarizados os efeitos psicossociais advindos do conflito. Dentro desse processo de silenciamento

dos abusos estatais cometidos, as elites políticas centro-americanas, em especial, de El Salvador tendem a reproduzir uma lógica de criação de um inimigo público para quem se dirige o ódio e a repressão. Na investida conservadora sobre as tentativas de caráter liberal, a imagem do campesino insurgente dominou o imaginário dos salvadorenhos. No contexto pós-conflito, as maras vêm sendo desenhadas como inimigo a ser combatido, como sujeitos que desafiam a ordem e impedem a evolução social das nações centro-americanas. Nessa produção dos *mareros* como “bárbaros”, é possível observar uma manipulação da imagem das maras como propagadoras de uma violência criminal associada ao desvio e destituída de causas precedentes ligadas a violências de caráter político. Assim, os governos centro-americanos tendem a invisibilizar as desigualdades socioeconômicas nas quais as maras se gestaram, reproduzindo a lógica de polarização política evidenciada entre elites e insurgentes desde os conflitos armados (ROQUE, 2009), (MARTEL, 2006).

Maras ou *pandillas* são denominações utilizadas (na sua gênese) na região centro-americana para definir um “grupo de amigos”. A utilização do termo e o aparecimento de grupos juvenis que tinham como característica certa rivalidade com grupos de territórios rivais remetem aos anos 1970. No entanto, os termos sofrem uma reestruturação no início da década de 1990, passando a significar um amplo e dinâmico fenômeno juvenil configurado a partir de uma estética ligada a símbolos da periferia dos Estados Unidos, principalmente de Los Angeles. Desde então, esses termos podem referir-se a grupos de circulação urbana organizados por bairro, grupos escolares e grupos com atuação ligada ao crime organizado. Os dois primeiros registros apresentam um caráter mais estético que delitivo, mas todos os grupos definidos pelo nome de maras ou *pandillas* relacionam-se de alguma forma com a violência. Atualmente, as maras também têm sido chamadas de *pandillas callejeras transnacionales* ou “confederações” pela quantidade de membros que possui (cerca de 30 a 35 mil membros em cada *mara* somente na América Central). Esse recorte das maras também passa a ser notado a partir da década de 1990, configurando uma dinâmica transnacional, mas localizada principalmente no TNCA, com braços no México, nos Estados Unidos e no Canadá.

Se trata de agrupaciones formadas mayoritariamente por jóvenes, quienes comparten una identidad social que se refleja principalmente en su nombre, interactúan a menudo entre ellos y se ven implicados con cierta frecuencia en

actividades ilegales. Expresan su identidad social compartida mediante símbolos o gestos (tatuajes, grafiti, señas, etc.) [...]. (SAVENIJE, 2007, p. 638).

Dentro desse universo simbólico que exerce fascínio sobre os jovens pobres da região centro-americana, as tatuagens (principalmente no rosto) e os ritos que envolvem a entrada e as hierarquias de reconhecimento nessa sociabilidade são as características estéticas mais marcantes de distinção desses sujeitos entre os demais. Essas duas características, ademais das ações levadas a cabo pelos grupos, envolvem ou estão relacionadas diretamente com a violência. Um dos rituais de iniciação consiste em resistir a uma grande surra (de vários membros ao mesmo tempo) para ser aceito dentro da *mara*. As tatuagens podem se referir à pertença a um bairro, também se referem ao número de assassinatos cometidos, a companheiros mortos em conflitos, mas normalmente são indicativas da *mara* a qual pertencem.

Para Nateras (2006), a tipologia da violência sofrida está diretamente associada à rua e envolta em uma organização social chamada de “clica” ou “ganga”, que remete ao estilo das gangues dos bairros pobres de Los Angeles e menos visivelmente associada aos ritos e códigos de honra que caracterizam a máfia italiana.

A gênese desses grupos de formação mais recente (a partir da década de 1990) remonta às imigrações e deportações ocorridas entre tais países e os Estados Unidos, tendo o México como rota. Nas décadas de 1970 e 1980, centenas de jovens imigraram do TNCA, fugindo de guerras civis em seus países de origem¹ e se instalaram em cidades como Los Angeles, onde já haviam *pandillas* organizadas por jovens latinos (principalmente mexicanos e centro-americanos) que haviam imigrado nas décadas anteriores e já passavam por situações de estigmatização e perseguição. A *pandilla* se forma da necessidade de responder às dramáticas condições de vida. Os novos jovens imigrantes engrossaram o contingente de participação nas *pandillas* já existentes, uma vez que eram, na grande maioria, ilegais.

¹ A proximidade que os países do triângulo norte têm em relação a Cuba e à Nicarágua, onde aconteceram revoluções, fez com que emergisse um cenário típico da Guerra Fria em que forças militares ligadas às oligarquias locais e aos Estados Unidos entrassem em disputa com grupos guerrilheiros resistentes aos governos autoritários estabelecendo um fluxo de guerras civis que atravessou as últimas décadas do século XX.

Como medida de “segurança social”, esses jovens buscavam solidariedade e proteção nos grupos já existentes. Dessa forma, se fundam, em Los Angeles, a *Mara Salvatrucha*² (ou MS-13) e, sua rival, a *Mara Bairro 18* (de *Eghteenth Street*, também identificada por B-18), principais organizações de atuação transnacional. Entre outros fatores, esse crescimento das *pandillas* fez com que a política de imigração nos EUA se tornasse mais fechada e centenas de centro-americanos fossem deportados. Nos anos 1990, de volta a seus países, esses jovens se integraram a *pandillas* locais já constituídas nos bairros mais pauperizados e, em alguns casos, fundiram esses bandos locais na MS-13 ou na B-18, formando uma aliança semi-verticalizada com as “clicas”³, isto é, pequenas *pandillas* que recebem um nome específico, mas prestam serviços e fidelidade a uma das maras. As deportações acabam colocando esses grupos locais numa rede de atuação que atravessa alguns dos países centro-americanos e norte-americanos.

A *Mara Salvatrucha 13* surge composta por refugiados de El Salvador no bairro Pico Unión, em Los Angeles. Devido à grande concentração de centro-americanos no bairro, a *pandilla* alcançou outras nacionalidades. A colocação do apelido “Salva” faz referência ao fato de que os primeiros a formarem essa *pandilla* eram de El Salvador e buscavam, com essa nomeação, se diferenciar das *pandillas* de chicanos (mexicanos). Já a partícula “trucha”⁴ é uma gíria salvadorenha que indica esperteza, “estar trucha” significa, ao mesmo tempo, estar alerta e agir com astúcia.

La Mafia Mexicana, o “La Eme”, una de las más legendarias *pandillas* de California, decidió incorporar a la MS a su alianza regional latina de *pandillas*. Llamados “Los Sureños,” la alianza incluyó a varias *pandillas* prominentes y se desplegó en gran parte del suroeste de Estados Unidos y México. Proporcionó más protección a la MS en los barrios y en prisión. A cambio, la MS suministró sicarios y añadió a su nombre el número 13, la posición que ocupa la M en el alfabeto. De este modo, la MS se convirtió en MS13[...]. (INSIGHTCRIME, 2017)⁵.

As atividades da MS 13 dependem da região e do tamanho de cada *clica*. Na América Central, normalmente efetuam sequestros e extorsões, sobretudo a

³ Termo que pode ser traduzido como “filiais”.

⁴ O termo em português “truta” também é utilizado pelos jovens das periferias brasileiras, principalmente em São Paulo, como é possível observar em algumas letras do grupo de *rap* Racionais MCs.

⁵ <http://es.insightcrime.org/noticias-sobre-crimen-organizado-en-el-salvador/mara-salvatrucha-ms-13-perfil>

empresas de transporte, mas também podem estar envolvidas em atividades ligadas ao narcotráfico. Sua atuação mais recente na fronteira da Guatemala com o México também revela participação dessa mara no tráfico de pessoas.

Apresenta um código de conduta denso e uma hierarquia difusa que denota maior funcionalidade para organizar as clicas do que ordenar indivíduos. Não há um líder reconhecido, mas um sistema fluido em que se destacam os “palabrerros” porta-vozes de diferentes clicas, os quais recebem uma diferenciação entre as que pertencem à “*primera palabra*” e à “*segunda palabra*”. Esse sistema de hierarquias pulverizado dificulta a ação do governo na tentativa de desmontagem da MS-13. Se uma clica de “*primera palabra*” é desmantelada pelas ações de controle e segurança, rapidamente uma de segunda assume seu posto.

De acordo com Nateras (2016, p. 195), a MS-13 é uma dissidência da B-18. Con base en las historias orales que se han reconstruido, cuentan que tal ruptura sucedió debido a las disputas por el territorio, la conquista del amor de las mujeres y el control de diversos negocios en la lógica de lo ilegal”.

Essa cisão gera uma característica fundamental das maras que é um sistema de vinganças e aniquilação circular, segundo o qual se percebe que em cada membro reside o ódio mortal ao membro da *mara* rival. No entanto, ademais da rivalidade, o discurso e a forma de aniquilação do outro só aproximam esses dois grandes grupos que apresentam também a mesma gênese. Nesse sentido, *Barrio 18* tem uma história muito semelhante à MS-13 ligada à sobrevivência nas periferias de Los Angeles.

[...]Aunque algunos remontan sus orígenes a finales de los años cincuenta el grupo comenzó a tomar su forma actual en los años setenta, luego de dividirse de la pandilla Clanton 14th Street. Ganó notoriedad por su papel en los disturbios en esa ciudad después de la absolución de los policías que golpearon brutalmente a Rodney King, un conductor afroamericano [...].(INSIGHTCRIME, 2017)⁶.

Originalmente, muitas *clicas* do grande grupo eram constituídas exclusivamente por imigrantes mexicanos, mas ganharam outras nacionalidades em seu contingente quando iniciaram os fluxos de centro-americanos para o sul da Califórnia. No final dos anos 1990, as instituições de combate ao crime nos EUA já buscavam formas de frear a atuação das maras, o que provocou o encarceramento

⁶ <http://es.insightcrime.org/noticias-sobre-crimen-organizado-en-el-salvador/barrio-18-perfil>

de alguns de seus líderes e, como consequência, uma nova configuração de atuação desde as prisões.

Assim como a MS-13, a B-18 chega à América Central e ao México também nos anos 1990, devido às mudanças nas leis de imigração que aumentaram o contingente de crimes pelos quais um imigrante poderia ser deportado. Depois das políticas de “*mano dura*”⁷ dos governos do Triângulo Norte, a B-18 passa a comandar ações de dentro das prisões, tais como: extorsão, sequestros, narcotráfico, prostituição e serviços privados de justiça, como assassinatos encomendados. Também deram um incremento mais sofisticado à atuação, realizando lavagem de dinheiro em pequenas empresas, organizando e extorquindo as comunidades onde territorializam e tentando interferir nas instâncias políticas. Igualmente, operam em bairros controlados por maras inimigas, mediante o pagamento de *rentas*, taxas para a pandilla territorializada sobre os serviços de venda de drogas e controle de bordéis.

Na sua organização, a B-18 se assemelha à MS-13, com várias clicas que funcionam como células semiautônomas, não seguindo uma hierarquia muito rígida na sucessão de líderes e de clicas de “*primera palabra*”. Diferente da hierarquia, a lealdade dentro da *mara* segue um sistema muito rígido, sendo as transgressões puníveis com a morte. A partir de 2005, em El Salvador, a *mara* 18 se subdivide em duas facções “Los Revolucionários” e Los Sureños”, embora continuem utilizando a denominação de *Barrio 18*.

As maras apresentam características que as assemelham às *galeres* estudadas por Dübet e aos *bondes* (ROSA, 2014), como o fato de utilizar a rua como principal lócus de sociabilidade. Os *mareros* costumam reunir-se em seus bairros para “esquinear”, isto é, ocupar uma esquina, com um grande contingente de jovens, como medida de defesa simbólica do bairro. O bairro figura como o espaço social compartilhado que promove a aglutinação desses jovens e o sentimento de solidariedade entre eles. Ao se perceberem como vítimas de uma “lesão moral” (Honneth, 2013) que impede o seu reconhecimento pelos demais indivíduos, os *pandilleros* aferram-se à coesão e instituem, internamente e de forma tácita, uma normatização que, mais tarde, se torna um “ethos pandilleril”, ou seja, um conjunto de normas ligadas aos papéis que os jovens assumem dentro dessa forma de

⁷ Políticas de repressão e combate ao crime organizado inspiradas na política de “Tolerância Zero” inaugurada nos Estados Unidos. Em El Salvador, a “Operación Mano Dura” foi iniciada em 2003.

sociabilidade e a necessidade de um código baseado na solidariedade com os *homies*⁸ e na guerra com os rivais, que é a garantia de autoperpetuação do grupo. Nessa sociabilidade, ver e tratar os *homies* como irmãos realizando, um pacto de fidelidade é menos uma formalidade institucional do que uma medida de autodefesa.

A rivalidade entre as duas maras principais também desenha um circuito de violência ligado à territorialização dos bairros e uma dinâmica de vingança e retaliações que, ao mesmo tempo, perpetua a delinquência e o extermínio de componentes nos grupos, mas também fortalece a coesão interna e a necessidade de estar protegido em uma *pandilla*.

Nas reportagens da imprensa hondurenha e em relatórios de órgãos de segurança internacionais, as maras aparecem como gangues altamente violentas e envolvidas com a delinquência na América Central, tendo enraizamentos nos Estados Unidos. Para Fayet Junior e Ferreira (2011, p. 16, grifo do autor),

As maras devem ser entendidas como organizações juvenis delituosas que têm marcada atuação na América do Norte e na América Central, e cujos membros são, em sua imensa maioria, jovens, pobres e de origem hispânica, além de inseridos em um conjunto definido de relações sociais significativamente denso e complexo [...].

A inserção nessas gangues pode ser explicada por uma série de fatores, dentre eles, o fascínio que sua conformação estética plena de signos exerce sobre os jovens. Mas também como medida de segurança contra grupos rivais dentro da própria lógica da *mara*. Cada gangue controla um determinado território recolhendo subornos, manejando o tráfico e recrutando adolescentes para as atividades delitivas. Assim como as sociabilidades de Porto Alegre, as maras podem variar, de grupo para grupo, a forma como procedem em relação à violência, isto é, qual a intensidade de violência que utilizam em suas ações. No entanto, parece haver uma unanimidade nos discursos acadêmicos, midiáticos e proferidos pela própria *Mara* quanto ao intenso senso de comunidade desses grupos. Unindo pertença étnica, experiência de vulnerabilidade, proteção e status, “emerge a combinação de terror e fascínio que a figura do *marero* parece exercer sobre as sociedades em que se inscreve e, nos tempos da conexão instantânea, em todas aquelas que recebem,

⁸ *Homie* ou *homieboys* são os termos utilizados pelos *mareros* para identificar um integrante da mesma *mara*, emprestam esse termo dos *cholos*.

espantadas, as notícias e as imagens das regiões conflagradas”. (FAYET JUNIOR; FERREIRA, 2011, p. 16, grifo do autor).

3.2 Transformações e Relações com a Institucionalidade

Tão logo iniciam sua atuação no território centro-americano, as maras passam a ser identificadas como um grande inimigo a ser combatido e uma ameaça à segurança nacional. Órgãos governamentais em seus informes, bem como a imprensa regional passam a retratar a figura do *marero* como um bárbaro, desprovido de humanidade e responsável pelos males que afligem as sociedades nos países do triângulo norte. Para Martel (2006), a atuação das maras é supervalorizada, havendo um exagero na descrição das *pandillas* como um perigo de “segurança nacional”, bem como há uma supervalorização da atividade transnacional, uma vez que, no amálgama de diversas sociabilidades juvenis que podem ser definidas pelo nome de maras, pouquíssimas delas têm ligação com organizações criminais de alcance internacional.

Segundo a autora, grande parte dos níveis alarmantes de homicídios em El Salvador não é ligada à atuação das maras, mas são instantaneamente atribuídos a essas. Seu estudo explica que a história salvadorenha se produz a partir da identificação de um sujeito (tipo social) que condensa o medo e para o qual se dirigem as políticas de controle. Desde a colonização espanhola, há uma identificação de um “grupo de desordem social” que deve ser combatido e posto sob vigilância. Nas décadas anteriores ao acordo de 1992 (em que a guerrilha Farabundo Martí⁹ tem legalidade reconhecida, formando um partido), a figura do guerrilheiro era desenhada como o grande inimigo nacional e, antes dela, a figura do indígena insurgido prefigurou como a origem dos males e da fragmentação social.

A partir da década de 1990, a figura do deportado e do *pandillero* passa a assumir esse papel no discurso nacionalista, uma vez que cumpre a função de “evidenciar” que o fenômeno das maras é, supostamente, externo às dinâmicas sociais de El Salvador, liberando as instituições nacionais da culpa pela formação

⁹ O acordo de paz de Chapultepec, México (1992) teve por objetivo cessar o histórico de guerras civis que assolaram El Salvador ao longo do século XX. Nesse acordo, criam-se dois partidos a partir das forças opostas, um ligado aos setores militares, a ARENA (Aliança Renovadora Nacional), e o FMLN (Frente Farabundo Martí para Libertação Nacional) recebendo o mesmo nome da guerrilha que resistiu aos governos militares.

das maras, ao mesmo tempo em que libera a repressão e a violência sobre esta parte da população vista como “estando fora” da comunidade imaginada de cidadãos. Isso não significa dizer que os outros dois “tipos sociais inimigos” desapareceram ou foram integrados à sociedade salvadorenha, já que se perpetua a violência contra indígenas e líderes camponeses, mas que os migrantes deportados e, principalmente, os *pandilleros* são os inimigos mais visíveis desse tempo.

O migrante passa a ser o bode expiatório e o sujeito que encabeça a violência das *pandillas*. No entanto, essa estratégia governamental e midiática ignora que a violência no Triângulo Norte se gestou em um longo processo, que se desenrola desde a colonização, permeado por desigualdades sociais gritantes, culminando em um ciclo recente, na segunda metade do século XX, marcado por conflitos e instabilidades políticas, nos quais se sucederam governos ilegítimos, perseguição e extermínio de populações camponesas, bem como violações aos Direitos Humanos no combate às guerrilhas. Como mostra Nateras (2016, p. 192), a instabilidade política e a tradição de resolução violenta dos conflitos é uma marca dos países da região.

En El Salvador persiste una guerra frontal entre el ejército y la guerrilla encabezada por el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN); en Honduras se viven conflictos políticos serios y una represión brutal a los movimientos sociales de los maestros y de los estudiantes, que se tradujo en asesinatos y desapariciones de líderes importantes; en Guatemala han tenido lugar masacres escandalosas contra las poblaciones indígenas, lo que ocasionó que en la frontera con México se establecieran asentamientos numerosos de refugiados [...].

Desse modo, as *pandillas* centro-americanas seguem um padrão (que tem correlatos ao longo dos demais países latino-americanos) de identificação da violência e da força como principal agente de resolução de conflitos e também como medida protetiva em relação a abusos do Estado. Ademais dessa identificação histórica da violência como forma de resolução, os *pandilleros* são jovens das camadas mais marginalizadas que crescem em meio a condições drásticas, convivendo com a desvalorização dos trabalhadores mais subalternos, com a violência doméstica e com a falta de perspectiva na melhoria de vida pela escolarização. A pertença a uma *pandilla* resgata esses jovens da condição de vítimas resignadas das desigualdades estruturais.

Além disso, todo esse imaginário do inimigo criado em torno das maras age diretamente sobre a configuração do grupo, alimentando a eficácia que as histórias sobre crimes e ritos têm para adesão de novos membros e para a distinção entre os pertencentes àqueles integrantes que são mais temidos e, logo, mais respeitados.

Los medios de comunicación han ocupado un lugar central en hacer de estos jóvenes tatuados y desafiantes, los protagonistas de las historias de violencia que se tejen en las ciudades centroamericanas, estadounidenses y, más recientemente, mexicanas. Y no es difícil entender el cómo y el porqué: son jóvenes, tienen tatuado en todo el rostro el número de sus muertos y, por si fuera poco, cuando son entrevistados por algún periodista ávido de nota roja, describen (o inventan) los asesinatos más terribles que han llevado a cabo en contra de la pandilla contraria. Es un hecho innegable: las maras son fotogénicas y sus historias se venden como pan caliente; en otras palabras, son fuertemente mediáticas. (SANTAMARÍA, 2006, p. 2).

Como resultado da importância dada pela imprensa ao fenômeno, as maras crescem, atraindo a atenção de mais jovens e tornando-se cada vez mais violentas em um processo de retroalimentação com as políticas de controle que seguem um padrão regional, o qual aposta no populismo punitivo como estratégia de propaganda política dos governos de qualquer recorte ideológico nesses países. Os estudos sobre as maras têm demonstrado que o seu rápido crescimento, bem como sua visibilidade coincidem com políticas de controle social que se utilizam de grande repressão e da articulação de forças de segurança de diferentes países. Estados Unidos, México e os países do TNCA lançaram, a partir de meados de 2000, medidas repressivas que visam combater a atuação transnacional das maras.

Honduras inició, a partir de 2002, la idea de la “Cero Tolerancia” hacia las *pandillas*. Un año después, en agosto de 2003, se reformó el Art. 332 del Código Penal, que permite la detención de personas bajo la simple sospecha de pertenecer o liderar una pandilla. Las consecuencias de la aplicación de la llamada “ley antimaras” (reforma del Art. 332 del Código Penal) han sido el hacinamiento, los conflictos y las muertes frecuentes de *pandilleros* en las cárceles [...]. (CRUZ, 2006, p. 236).

Assim como Honduras, Guatemala e El Salvador também adotaram políticas chamadas de “*línea dura*” ou “*mano dura*” que visam punir e desestimular a entrada de novos contingentes de jovens nas maras. Em El Salvador, algumas políticas foram dirigidas diretamente à criminalização da suposta propensão à participação em uma *pandilla*, passando a entender como delitos as características estéticas desses grupos.

Se considerarán elementos adicionales para definir la existencia de un grupo de personas que conforman una Mara o Pandilla, cuando se cumplan dos o más de los siguientes requisitos: a. Que se agrupen o reúnan habitualmente. b. Que señalen injustificadamente segmentos de territorio como exclusivo en relación con otras Maras o *Pandillas*. c. Que tengan señas o símbolos como medio de identificación o reconocimiento con la Mara o Pandilla. d. Que se marquen el cuerpo con tatuajes o cicatrices, como medio de identificación o pertenencia a la misma. (Decreto legislativo 305, Art. 3 *apud* VALDÉS, 2015, p. 24).

Desse modo, a simples pertença a uma mara pode acarretar pena de 3 a 6 anos, mesmo sem provas de haver cometido delito comum. No entanto, autores como Savenije (2007) mostram que as respostas, predominantemente repressivas a essas redes, acabam por gerar efeitos de coesão delitiva, aumentando a necessidade de fidelidade nos grupos e elevando os níveis de violência entre as maras rivais.

Nesse processo, Santamaría (2006) defende que os elementos identitários que eram observados nas maras, como a busca de coesão social e solidariedade, estão se perdendo devido à intensa repressão das políticas de segurança implantadas pelos governos de El Salvador e Honduras. Sem esses elementos identitários, as maras têm se transformado em organizações de atuação quase puramente criminosas. À medida que a repressão dificulta a distinção como retribuição pela diferenciação física, conseqüentemente, faz aumentar a utilização dos ganhos com o crime e da violência como distinção válida.

Ao contrário do resultado esperado, as políticas de encarceramento massivo não lograram que os jovens, por medo da maior punição, se esquivassem da pertença a grupos delinquentes. Diferente disso, tal endurecimento das políticas legou um sistema penitenciário caótico e abarrotado em que crimes graves, por vezes, ficam sem apuração, dada a superlotação dos cárceres.

Além disso, o acirramento dessas políticas gerou outro efeito sobre as maras: a mudança nos seus padrões estéticos de apresentação, passando por um processo de “desestetização”, no qual alguns símbolos que sempre acompanharam a pertença às *pandillas* deixam de ser utilizados como medida de proteção. Santamaria (2006) observa que, em alguns casos, os *mareros* têm deixado de tatuar-se, principalmente no rosto, abandonando também o caráter estético do lazer, de “estar-junto” (como a prática de *esquinear*), à medida que potencializam os elementos e as atividades ligadas a uma prática delitiva. Os atos ligados a uma

criminalidade mais organizada, além de serem menos perceptíveis, também são uma necessidade prática: conseguir mais somas de dinheiro para libertar os companheiros do cárcere, seja pela contratação de advogados ou pelo pagamento de propinas.

Para a autora, as maras passam por um processo de rearticulação e ressignificação de seus símbolos e também de redefinição de suas ações. Ao mesmo tempo em que têm mais integrantes presos e perdem contingentes nos confrontos com a polícia e com os rivais, aumentam sua atuação no sentido de gerar mais rendimentos para diminuir o sofrimento dos *homies* encarcerados em prisões superlotadas, bem como pagar bons advogados que os defendam. À medida que sofrem maior coerção, a definição das normas de fidelidade e solidariedade entre *homies* também aumenta, gerando mais coesão e confiança internamente nas maras, inclusive pelo incremento de punições aos desertores e transgressores. Enquanto os governos desses países lançam-se a uma guerra contra as maras, ainda procedem a um desinvestimento a políticas que garantam melhores possibilidades de vida e trabalho aos jovens das periferias centro-americanas, o que acaba jogando-os de volta ao capital social perverso das maras, chamadas por esses jovens de famílias.

Dentro do escopo das políticas de *mano dura*, orientadas a erradicar as maras, está o aparecimento de “leyes para la criminalización de la pertenencia a estos grupos que operan más allá de cualquier hecho calificado como delito, haciendo de la pertenencia el hecho que es delito y gestando, com esto, uma particular forma de racismo de Estado¹⁰ en sentido hiperbólico”. (VALDÉS, 2015, p. 19). O recrudescimento das políticas de repressão, assim como aconteceu no Brasil a partir de 2006, possibilitou um crescimento progressivo da taxa de encarceramentos, grande parte desses, precedentes à condenação. A superlotação dos cárceres colocou pequenos delinquentes e *pandilleros* em contato com as maras de atuação transnacional e exigiu dos mesmos a adesão a uma das duas grandes maras, como medida de defesa no interior das prisões.

¹⁰ Em referência à expressão de Foucault: “Nos encontramos frente a un dispositivo semejante al que Michel Foucault calificó como *racismo de Estado*. (Foucault, 2000), esta vez, sin embargo, no derivado de teorías de raza sino de cultura o, más específicamente, de ‘contra cultura’”. (VALDÉS, 2015, p. 24).

3.4 “O Inferno são os Outros”: Violência Epistêmica e a Construção das Maras como Inimigo Público

Castro-Gómez (2005a) identifica no discurso sobre o Latino-Americanismo uma série de pares antinômicos destinados a configurar uma condição ontológica de oposição entre Centro/Periferia, tais como: civilização/barbárie, branco/negro, moderno/tradicional, desenvolvido/subdesenvolvido. Essas antinomias não servem apenas para analisar as relações coloniais entre América e Europa, mas também para elucidar relações de produção de certa colonialidade ou subalternidade que se dão no interior da chamada “periferia”, produzindo novas centralidades e periferizações nas relações internas ao subcontinente latino-americano. As antinomias estão presentes, por exemplo, nas relações discursivas entre as instâncias governamentais e mídias e as sociabilidades delitivas. Assim como o colonizador aparece como a voz dotada de legitimidade, a qual se reserva a capacidade de nomeação dos outros sujeitos, no contexto empírico descrito, a voz legítima parece estar ressonando desde o lado das instituições de controle social. Logo, o “outro” a completar o par antinômico se configura como o jovem envolvido com a criminalidade, o “inimigo” e/ou “bárbaro”, como postula Martel (2006). Os jovens das sociabilidades violentas, além de falarem desde o *locus* das periferias urbanas, também têm seu discurso “periferizado” no sentido de visto como ilegítimo, o que faz com que, por vezes, recusem-se a dialogar, preferindo a linguagem performática da violência.

Violência epistêmica é um conceito que aparece primeiramente na obra *As palavras e as coisas*, de Foucault, mas recebe grande atenção e contribuição dos intelectuais da crítica pós-colonial na ampliação dessa noção. A violência epistêmica entra no rol das violências simbólicas identificadas por Foucault e representa uma forma de negação e invalidação de saberes alternativos e de subjetividades constituídas pela alteridade ao modelo ocidental. No histórico do colonialismo, a violência epistêmica serviu para justificar as explorações contra os povos indígenas na América Latina e contra outros povos originários das demais partes do “Terceiro Mundo” que sofreram invasões dos países europeus. No período pós-independência, em que persiste a colonialidade, a violência epistêmica invalida práticas e saberes alternativos aos dos países centrais ou, de outra forma, procede a um ranqueamento em que os saberes tradicionais dos povos colonizados são

utilizados e aceitos, mas considerados exóticos e inferiores em detrimento da legitimação do cânon cientificista. Assim, “la violencia epistémica la constituye una serie de discursos sistemáticos, regulares y repetidos que no toleran las epistemologías alternativas y pretenden negar la alteridad y subjetividad de los Otros de una forma que perpetúa la opresión de sus saberes y justifica su dominación”. (TIRADO, 2009, p.177). Os saberes, práticas e discursos centrais passam a estar legitimados dentro do que Said chama de “regimes de verdade”, enquanto que os discursos do Outro sobre si mesmo são desqualificados, por vezes, pelo fato de serem ininteligíveis. Na obra *Pode o subalterno falar?*, Spivak (2010) demonstra como a incompreensão do imperialismo britânico sobre alguns significados linguísticos e simbólicos de palavras e ritos indianos levaram a uma estigmatização das práticas dos diferentes grupos que compunham essa sociedade.

Com a difusão da crítica pós-colonial, muito influenciada por uma percepção de assimetria nas relações étnicas, a noção de violência epistêmica elaborada por Foucault necessitou de uma complementação para que pudesse captar silenciamentos causados pela negação da *simultaneidade epistêmica* ou *alteridade epistêmica* (CASTRO-GÓMEZ 2005), que significa a emergência de saberes distintos, mas igualmente válidos em diferentes partes do mundo. Logo, as soluções que os povos indígenas davam para os mesmos problemas europeus foram vistas pelos colonialistas como deficitárias e atrasadas em relação à emergência da ciência cartesiana. Além disso, a violência epistêmica é parte e resquício do colonialismo, uma vez que a “la expropiación territorial y económica que hizo Europa de las colonias (colonialismo) corresponde [...] una expropiación epistémica (colonialidad) que condenó a los conocimientos producidos en ellas a ser tan sólo el ‘pasado’ de la ciencia moderna”. (CASTRO-GÓMEZ, 2005a, p. 27).

Também em diálogo com Foucault, Aníbal Quijano (2005), pertencente ao grupo Modernidade/Colonialidade, lança os termos *colonialidade do poder* e *colonialidade do saber*, ambos relacionados com a violência epistêmica. Tais termos elucidam a forma como o colonialismo estabeleceu um regime hierárquico na América Latina em que os brancos apareciam como tendo maior capacidade cognitiva e de desenvolvimento epistemológico; enquanto mestiços e, principalmente, índios e negros eram considerados raças inferiores, incapazes de produzir conhecimento e, portanto, fadados a arremedar a ciência ocidental. Assim, colonialidade do poder/saber produz e instaura uma diferença que, além de ser

étnico-racial, é também epistemológica, o não-europeu passa a ser, como Quijano (2005) coloca, o “outro da razão”.

Para Castro-Gómez (2005b), os europeus e a própria elite colonial criaram uma antinomia que visava estabelecer uma distinção ontológica entre os sujeitos colonizadores e colonizados. Desse modo, à contraluz do *imaginário da civilização*, que movimenta as instituições e sujeitos a perseguirem ideais e características europeias, cria-se o *imaginário da barbárie*, que caracteriza o nativo e o mestiço como a parte faltante para completar o projeto da modernidade, projeto esse presente em uma sensibilidade urbana da elite colonial que produziu obras como o *Facundo*, de Hernandez. Ao se colocar como o fim a ser alcançado pela civilização, o imaginário europeu “inventa o Outro”, como seu espelho ao contrário. O que Quijano, Castro-Gómez e outros teóricos “pós” ou decoloniais assinalam é que, durante o colonialismo, a Europa produziu e difundiu sua forma de conhecimento e sua perspectiva particular sobre o mundo como uma ciência abstrata, neutra e universal, à qual as nações coloniais deveriam seguir. Essa busca por alcançar o paradigma moderno produz efeitos, mesmo depois do fim do colonialismo, caracterizando a colonialidade.

O paradigma colonial produz, portanto, o outro como uma segunda classe. No caso das sociabilidades delitivas, esse paradigma de inferiorização dos sujeitos leva a uma distinção quase ontológica entre “pessoas de bem” e aqueles que têm alguma relação com o delito, sem contar a questão étnica absolutamente presente na criminalização da juventude negra no Brasil e “latina” ou indígena na América Central e nos Estados Unidos. Todo esse discurso vem legitimando a adoção de um punitivismo que tem caracterizado as políticas de Estado em escala mundial, com forte presença nos contextos aqui abordados. A violência epistêmica se apresenta fundamentalmente na forma como maras e sociabilidades delitivas são “desenhadas” enquanto inimigos públicos e descaracterizadas na sua humanidade. A dimensão normativa da violência epistêmica se revela em “fenómenos que se basan en el intento de establecer una relación asimétrica de poder con el Otro que implica saberlo, representarlo, contenerlo y dominarlo”. (TIRADO, 2009, p 183).

Assim, o modo como a imprensa e as instituições governamentais também nomeiam os jovens das sociabilidades delitivas é parte estrutural da violência epistêmica, no sentido de que tenta impedir esses sujeitos de automecarem-se. A estratégia que utilizam para driblar a violência epistêmica com a qual se relacionam

também parece apresentar uma paisagem pós-moderna e pós-colonial, é a quebra de binarismos e antinomias.

Entre os binarismos ou polaridades que aparecem como produto da colonialidade, vê-se a oposição West/Rest apresentada e discutida por Said e Castro-Gómez como uma das formas em que a Europa se coloca como exemplo paradigmático de civilização moderna em relação ao resto do mundo, principalmente no que diz respeito às suas colônias. Ao lado dessa antinomia, aparece uma série de outras destinadas a configurar uma condição ontológica de oposição entre Centro/Periferia, tais como: civilização/barbárie, branco/negro, moderno/tradicional, desenvolvido/subdesenvolvido. Esses essencialismos atuaram e atuam produzindo relações de poder e identidades excludentes, que relegaram as instituições e os sujeitos que sofreram processos de colonização a serem uma segunda classe em relação ao colonizador. No entanto, essas antinomias não servem apenas para analisar as relações coloniais entre América e Europa, mas também para elucidar relações de produção de certa colonialidade ou subalternidade que se dão no interior da chamada “periferia”, produzindo novas centralidades e periferizações nas relações internas ao subcontinente latino-americano.

Nesse sentido, a perspectiva que identifica a produção e, logo, a quebra de binarismos é fundamental aporte para a observação do fenômeno empírico em questão. As antinomias estão presentes, por exemplo, nas relações discursivas entre as instâncias governamentais e mídias, e as sociabilidades delitivas. Tais relações fazem emergir interpretações vistas como legítimas/ilegítimas sobre a situação da atuação dessas sociabilidades e das políticas de segurança e combate às mesmas. Do mesmo modo que o colonizador aparece como a voz legítima, a qual concentra a capacidade de nomeação dos outros sujeitos, no contexto empírico aqui descrito, a voz legítima parece ressonar desde o lado das instituições de controle social. Portanto, o “outro” a completar o par antinômico se configura como o jovem envolvido com a criminalidade, o “inimigo” e/ou “bárbaro” como postula Martel (2006). Além da voz das instituições de controle ser proveniente de um espaço geograficamente centralizado, também revela uma posição de centralidade epistêmica. Os jovens das sociabilidades delitivas, além de falarem desde o *lócus* das periferias urbanas, também têm seu discurso “periferizado” no sentido de visto como ilegítimo, o que, por vezes, faz com que se recusem a dialogar, preferindo a linguagem performática da violência.

Como forma de resistência à violência epistêmica que lhes impõe nomeações, as maras respondem confundindo os signos e antinomias modernos. Recusam-se a ser enquadradas como vítimas ou algozes, como subalternos ou como dominadores. Dessa forma, parecem desenvolver uma estratégia de negação dos essencialismos, uma vez que não atuam dentro dos pares de antinomias que servem de referentes à questão da segurança pública.

Logo, se não atuam em nenhum dos referentes essencialistas, parecem atuar na lógica do que Bhabha (2013) identifica como um “espaço intersticial” ou “terceiro espaço”, o qual “não se refere a um *locus* fixo na tessitura social, mas, mais propriamente, ao instante no qual o caráter construído, arbitrário, das fronteiras culturais fica evidenciado”. (COSTA, 2005, p 9.).

Dessa forma, a recusa em estabelecer sua atuação em um dos lados de cada par antinômico estabelece a busca por um lugar de enunciação que seja híbrido, contemplando as diferentes identidades coletivas acionadas pelos jovens das sociabilidades nas relações que estabelecem com diferentes instâncias.

3.4.1 Das Faces de Janus às Cabeças de Hidra: O Imaginário Dual do Inimigo e as Contra-producentes Políticas Hiper-repressivas

Castro-Gómez (2005) evidencia que a modernidade da Europa só se concretiza a partir do processo de colonização e exploração da América e da consequente inferiorização das epistemologias e subjetividades dos povos do continente como forma de legitimação das relações desiguais. O dispositivo utilizado para operacionalizar essa inferiorização reside na diferença racial. A mentalidade de que uma população seria racialmente e, portanto, essencialmente superior é acionada nos diferentes ciclos históricos pelos quais passaram os estados nacionais latino-americanos. Inicialmente operacionalizada pelos europeus e seus descendentes (*criollos*) para justificar a invasão dos territórios indígenas e a exploração dos não-brancos a partir do trabalho não remunerado desses. Na conformação dos estados-nação latino-americanos, capitaneada pelas elites *criollas*, as populações que não se encaixavam no relato da coesão territorial também tiveram sua humanidade questionada, sofrendo espoliações, deslocamentos forçados e genocídios. Já no século XX, são visíveis dois processos de diferenciação entre aqueles que pertencem à cidadania da nação e aqueles que são

considerados inimigos: a perseguição efetuada sobre grupos resistentes ao autoritarismo do contexto da Guerra Fria e a recente criminalização da juventude das periferias.

Nesses dois processos recentes, ambos identificáveis como uma criminalização de determinados sujeitos, percebe-se a utilização de um dispositivo racial como distinção, e de discursos provenientes das instituições estadunidenses, que agora exerciam maior influência nas políticas de “dualização” das sociedades latino-americanas. Nas décadas imediatamente subsequentes à Segunda Guerra Mundial, a figura do índio, do camponês ou do líder de movimentos sociais passa a ser criminalizada, legitimando, principalmente nos países do TNCA, constantes processos de silenciamento desses grupos de sujeitos, como já visto anteriormente. Já nas décadas mais recentes de 1980, 1990 e 2000, o delinquente passa a figurar como o principal inimigo das nações latino-americanas, discurso alimentado por políticas nacionais, mas influenciadas diretamente por um projeto de transnacionalização da *guerra contra as drogas*¹¹ capitaneada pelo governo dos Estados Unidos. No decorrer da década de 1980, o discurso sobre a droga passa de um inimigo interno para um projeto de transnacionalização da guerra contra o narcotráfico identificando *inimigos externos* nos países latino-americanos e reatualizando a *Doutrina de Segurança Nacional*¹². (DEL OLMO, 1990). Desse modo, gradativamente, a figura do subversivo como principal inimigo passa a ser substituída pela do narcotraficante e do delinquente. Ao comentar sobre o discurso recente acerca do combate ao narcotráfico no México, Ovalle (2010) observa que o vocabulário ao redor da ideia de guerra às drogas tem um tom fortemente dualista e que, assim como Martel (2006) observa em relação a El Salvador, tende a localizar o

¹¹ Em 1986, Ronald Reagan declara, pela primeira vez, que o narcotráfico é um problema de segurança nacional e associa a figura do narcotraficante à do terrorista (identificado na figura do comunista), afirmando que os dois se ajudam mutuamente e justificando a perseguição de ambos (DEL OLMO, 1990)

¹² A Doutrina de Segurança Nacional configura uma série de orientações de caráter ideológico (formuladas no auge da Guerra Fria pelas agências de segurança e inteligência dos Estados Unidos) que visavam a submissão de todos os assuntos do Estado à política de segurança. Tinham como horizonte o conflito ideológico com a URSS e, portanto, a aniquilação de qualquer célula comunista no território das Américas. Ao longo da Guerra Fria, os setores militares de diferentes países do subcontinente latino-americano adotaram as diretrizes da Doutrina, entre eles, o Brasil que teve a Escola Superior de Guerra (ESG) como principal difusor, servindo como base ideológica para o Golpe Militar que instaura a Ditadura em 1964 e as decorrentes políticas de perseguição e extermínio de focos de oposição ao governo. Ver: (BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucila de Almeida N. (Orgs.) O Brasil Republicano. O tempo da ditadura. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2009.).

problema “fora” da comunidade nacional, despersonalizando e tornando os supostos inimigos sujeitos descartáveis.

Existen dos elementos que evidencian lo inadecuado de la retórica de la guerra para entender esta violencia. El primero es la dificultad de ubicar un *enemigo* externo al *nosotros*. En los discursos oficiales se repite que acabarán con *ellos*. Pero, ¿de dónde llegan *ellos*? Bajo la retórica de la guerra se construye una percepción del problema en la que los “mafiosos”, los “narcos”, los “criminales” aparecen como esos *otros*, extraños a la sociedad. La representación del mal que encarna la figura del enemigo es ubicada fuera de la noción de *nosotros*. (OVALLE, 2010, p. 104).

Acostumados a um imaginário de oposição entre “nós” e “eles”, “inferiores” e “superiores”, “cidadãos” e “inimigos”, o senso comum das nações latino-americanas, bem como os sucessivos governos, em maior ou menor medida, adotam o discurso do combate às drogas, no qual se nota uma forte carga de diferenciação racial e de classe¹³.

No Brasil, o modelo de segurança pública adotado segue normatizações que se complementaram na passagem da Guerra Fria para o atual período, mas mantendo aspectos ligados às noções de *segurança nacional* e de autoritarismo que vigoraram no combate aos inimigos do Estado, identificados como os subversivos, durante a Ditadura Militar. Soma-se a isso um apelo popular à punitividade que é notável em grande parte da sociedade civil brasileira, a qual exorta as instituições à adoção de políticas e controles mais repressivos por parte do Estado e seus representantes na área da segurança.

Carvalho (2006) observa que, a partir da década de 1980, com a incorporação da questão do crime organizado na legislação penal, a figura do narcotraficante passou a ser alvo das políticas punitivas, visto como inimigo público potencial. Dessa forma, o delinquente passa a não ser reconhecido como pessoa. Essa percepção do Direito acaba criando novos “tipos sociais” como alvos. A política penal, então, se caracteriza mais pelo autor do que pelo delito. Ocorre uma transformação do punitivismo anteriormente dirigido a grupos ligados ao que supostamente se via como “terrorismo”, o que explica essa visão sobre o Direito na América Latina devido ao seu histórico de ditaduras militares e redemocratização. Carvalho (2006) identifica, na política penal do Brasil, um apego ao autoritarismo e

¹³ A forma como a associação entre raça e classe conduz a maior vitimização e encarceramento dessa população no Brasil é apontada por: LIMA, Renato Sérgio; RATON, José Luiz; AZEVEDO, Rodrigo Ghiringhelli. **Seletividade penal e acesso à justiça**. São Paulo: Contexto, 2014.

uma *vontade de punitividade* que minam a constitucionalidade do estado de direito. Segundo o autor, em razão da expansão do Direito Penal do Inimigo, inicialmente utilizado contra grupos “terroristas”, para as demais organizações criminosas há uma ampliação da malha de punitividade, rompendo de forma radical com as garantias legais e abrindo espaço para ações com caráter de terrorismo de Estado, perpetradas contra aqueles considerados os “novos inimigos da nação”. O direito penal do inimigo passa a ser instrumentalizado como uma forma de desumanização daquele que comete o delito, conceituando o autor, e não o fato, criminalizando determinadas populações. Dessa maneira, entende-se que, para determinados grupos e pessoas que cometem delitos, o direito conserva todas as garantias de autodefesa próprias do Estado Moderno. Para aqueles grupos conceituados como não-cidadãos, aplica-se o Direito Penal do Inimigo¹⁴, restringindo de todas as formas tais garantias e tratando o autor do delito como um mal a ser extinguido.

Essa identificação do delinquente como inimigo da nação também é notada por Martel (2006) nas sociedades centro-americanas. A autora observa certa produção de um imaginário sobre “tipos sociais” que canalizaram os ódios dessas sociedades em diferentes ciclos históricos. No período de guerras civis, a figura do campesino ou índio sublevado era caracterizada como a origem dos males da sociedade. No final dos anos 1980 e início de 1990, o deportado e progressivamente o *pandillero* passam a ser identificados como “bárbaros”, “selvagens” e “inimigos”. Na esteira da caracterização dos *pandilleros* como aqueles que devem ser entendidos como “fora” da sociedade, a desumanização tem alcançado uma população cada vez maior, chegando a criminalizar os jovens de camadas e bairros populares, ainda que estes, apenas pretensamente, possam vir a pertencer a uma *pandilla*. Segundo Carballo (2016, p. 4), “para el nuevo siglo, cuando ya se hablaba de grupos delincuenciales mixtos y complejos, el discurso se mueve más hacia otro relato: estereotipar a ciertos sectores de la juventud”.

Esse imaginário do inimigo público observado por Martel (2006) parte do governo e de setores mais conservadores da sociedade, mas tem sido alimentado

¹⁴ O Direito Penal do Inimigo é postulado por (JAKOBS, Günter e CANCIO MELIÁ, Manuel, *Derecho penal del enemigo*, Madrid: Civitas, 2003.). Sugere que a pena deve ser aplicada não com base no crime e sim na periculosidade do autor. Parte do princípio que determinados indivíduos violam o contrato social oferecendo risco à sociedade. Neste caso este imputável é considerado em “estado de natureza” e as garantias do Estado de Direito são suspensas. Para mais sobre a crítica do Direito Penal do Inimigo e suas implicações na política penal brasileira ver: ZAFFARONI, Eugenio Raul. *O inimigo no Direito Penal*. Rio de Janeiro: Revan, 2007.

com veemência, nas últimas décadas, pela grande imprensa que procede a uma “espetacularização” das *pandillas* (CARBALLO, 2016). Tal imaginário do bandido como inimigo recebe uma importante adesão na sociedade latino-americana. Na literatura¹⁵, arte, cinema e recentemente nas séries de TV e *streaming* na internet, a figura do delinquente, com destaque para o narcotraficante, tem exercido fascínio sobre um público crescente. Entre as séries, algumas chegam a trazer referências às maras e *pandillas*, tanto as produções mexicanas como algumas originais dos países da América Central ou mesmo produzidas nos estúdios estadunidenses e que alcançam um público significativamente maior. Carballo (2016) demonstra que algumas dessas produções fortalecem o estereótipo em torno das maras, ao colocá-las sempre como grandes vilãs e empecilhos para que os protagonistas alcancem seus objetivos, reforçando e disseminando um imaginário sobre a dualização das sociedades entre os extremos dos “inimigos públicos” e os “salvadores da nação”. Esses pesquisadores também apontam a utilização do discurso anti-maras nos pleitos eleitorais, no qual o bom político passa a ser aquele que investe seu discurso contra os *pandilleros*, prometendo uso abusivo da força contra os grupos periferizados.¹⁶ força

As políticas hiper-repressivas utilizadas no combate a esses fenômenos da violência seguem uma agenda em que a narrativa dualista sobre heróis e vilões, bons e maus, civilizados e bárbaros está fundamentalmente orientando as punições para populações racializadas e/ou pauperizadas. No entanto, há que se atentar para o fato de que tais políticas, longe de resolver tais tensões, têm potencializado as mesmas. Assim como o autoritarismo presente nas sociedades centro-americanas e as políticas de deportação a partir dos EUA tiveram papel principal no surgimento das maras, agora as políticas de “mano dura” têm sido o motivo do crescimento da organização das *pandillas* e da agregação de mais jovens a essas devido ao grande encarceramento. Como visto, a espetacularização da violência efetivada nesse cenário se presta à tentativa de uma interrupção drástica no diálogo com as instituições governamentais e a sociedade civil. Em última instância, representa a negação radical pela própria *hiper-utilização* da brutalidade da pecha

¹⁵ Para melhor compreensão ver: MICHAEL, Joachim. Narco-violencia y literatura en México. In UFRGS: **Sociologias**, v. 15, n 34, Dossiê: Figurações da Violência, 2013.

¹⁶ O atual presidente de El Salvador, Nayib Bukele, tem sido “festejado” pela imprensa e apresenta um discurso que sinaliza a possibilidade de endurecimento das políticas anti-maras. À respeito ver: <https://es.insightcrime.org/noticias/analisis/el-salvador-coqueta-otra-vez-con-la-mano-dura/>

de “bárbaros” ou “vítimas” e das tantas identidades antinômicas que os diferenciam dos demais cidadãos.

A ineficiência das políticas de tolerância zero frente à maleabilidade das maras e os efeitos do encarceramento massivo levaram os governos dos países do Triângulo Norte e as próprias *pandillas* a repensar a estratégia de enfrentamento à violência. Em 2012, MS-13 e B-18 acordaram em realizar uma trégua entre si, tendo o governo de El Salvador, a igreja e a comunidade como mediadores. Tal trégua logrou a diminuição significativa dos homicídios, mas foi acompanhada por especialistas e setores do governo com certa reserva, uma vez que houve sinais de um incremento nas extorsões, desaparecimentos e valas comuns que explicavam a “queda” na taxa de homicídios naquele ano. Além disso, essa trégua demonstrou mais uma vez que as maras tinham capacidade de pautar certas ações de instituições governamentais. Em meados de 2013, as taxas iniciam nova ascensão, aumentando também nos anos seguintes. No início de 2016, os níveis altíssimos de violência levaram o governo de El Salvador a lançar o pacote de “medidas extraordinárias” que tem como principal aporte o maior controle nas imediações das prisões, incluindo sanções aos cidadãos das comunidades próximas, como a proibição do uso de internet. Depois de lançado o pacote, houve um aumento nas baixas registradas pelas *pandillas*, as quais parecem estar menos ligadas à eficácia das políticas governistas do que ao aparecimento de esquadrões da morte organizados (por grupos militares) supostamente à margem do Estado. Frente a essa nova pressão, no mesmo ano, as maras estabelecem uma nova trégua, sem o intermédio do Estado, que reduziu o número de assassinatos. No início de 2017, as maras sinalizaram o interesse em estabelecer um diálogo com o governo, que tem se esquivado. Tal negativa do governo em estabelecer acordos pode postular a tentativa de frear um processo de “empoderamento” que as maras buscam e no qual se percebem ao estar no centro de uma série de políticas e pautar ações governamentais e de segurança em termos transnacionais.

4 DEPOIS DA ORGIA, A OBSCENIDADE: VIOLÊNCIA, IMAGINÁRIO E MÍDIA

A representação da violência como produto cultural não é um acontecimento recente. A contar das lutas entre os gladiadores no coliseu até os videogames hipermodernos que representam com absoluto realismo cenas de guerra, a violência é um conteúdo (e uma forma) recorrente nas formas de entretenimento de distintas sociedades em diferentes períodos históricos. Como aparece descrito em diferentes etnografias, as práticas violentas cumprem uma função de ordenamento do mundo em determinadas sociedades em distintos níveis de amplitude desde organizações pequenas e com natureza de poder descentralizada, como os povos tupis até sociedades com alta complexidade burocrática, como a sociedade Asteca (mexica), descrita por Bataille (1985) e a sociedade ocidental. Em maior ou menor grau, a guerra está presente na estruturação da teia social dos grupos humanos. Trata-se, entre outras funções, da disputa, inerente à condição biológica das espécies animais, por território e recursos para si ou para sua comunidade. Também serve como canal de escoamento de uma pulsão destrutiva imanente às sociedades, “a parte maldita” (BATAILLE, 1985), que se relaciona com os excedentes materiais e que necessita ser expurgada (perdida) de algum modo, sob pena de implodir todo o equilíbrio social. Do mesmo modo, a violência atua nas formas de distinção e construção de mitos de criação, nos quais os precursores de cada sociedade e seus heróis adquirem a glória e o direito de fundar uma comunidade após saírem vencedores em episódios de violência, normalmente associados à guerra e à luta pela justiça¹.

Machado de Assis utiliza a ironia em sua crítica ao hipercientificismo característico do século XIX, na célebre passagem: “ao vencido, ódio ou compaixão, ao vencedor, as batatas”. Por esse axioma, o autor resume a teoria do *Humanitismo*, tese filosófica do personagem Quincas Borba, no romance de mesmo nome, a qual pressupõe que a guerra é necessária porque efetua uma seleção da espécie. No entanto, “as batatas”² é que constituem o verdadeiro espólio da suposta guerra necessária pela sobrevivência, a glória não é um dos resultados. Aqui, Machado de

¹ A obra CAMPBELL, Joseph. (**O herói de mil faces**. São Paulo, Cultrix, 1995) trata de elencar etapas pelas quais os heróis históricos identificados em sociedades distintas necessitam passar para chegar à redenção e ao reconhecimento. Em boa parte dessas etapas, a violência como forma de ensinamento, justiça ou *habitus* está presente.

² SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

Assis critica o imaginário pretensioso acerca da civilização e da ciência no Brasil enquanto, em termos sociais e políticos, ainda tínhamos como base a escravidão. Também postula a incoerência de se pensar a guerra como necessária para a disputa por sobrevivência em uma sociedade que se pensa civilizada a ponto de formular hipóteses sobre a própria existência, de modo que é paradoxal o fato de ainda não haver encontrado formas de garantir a universalidade da existência digna e o acesso a recursos, utilizando-se de outro paradigma, que não o da guerra.

Civilização e violência, apenas aparentemente, são abstrações irreconciliáveis. As utopias iluministas previam que a “domesticação” do homem pelos tratados de governo o faria menos “lobo” de si mesmo. Para isso, o pressuposto hobbesiano postulava que cada homem deveria delegar uma parte de sua liberdade ao Estado que, por meio da soberania, garantiria o bem-comum. Ao ceder parte de sua liberdade, o homem também deveria renunciar ao seu “direito à violência e ao uso da força”, pois, junto com a liberdade, o Estado concentraria o monopólio da violência como forma de contenção social e implantação do processo civilizatório.

Independentemente da distinção feita por alguns autores entre o poder do estado ser a força, enquanto cabe ao povo a reação pela violência, evidencia-se o fato de que essa sempre foi o meio fundamental de imposição do marco normativo civilizatório do Ocidente. Se a violência é o emprego excessivo da força em uma relação de poder, não há como fazer uma distinção binária entre as duas. A violência, assim como o poder na acepção foucaultiana, não está posicionada de um lado ou de outro, mas regulada pela relação estabelecida e disseminada capilarmente nas diferentes manifestações de socialidade, nas quais a fórmula apresentada por Sorel³: “Estado-força/população-violência reativa” não é suficiente para explicar as interações humanas mínimas. No entanto, a imagem do monopólio legítimo da força pelo Estado como marco da modernidade é fundamental para a análise da relação entre civilização e violência.

Trata-se, então, de pensar a passagem do mundo pré-moderno para a modernidade como uma passagem das disputas moldadas pela força para as disputas nas quais a força está recalcada modelarmente, ou seja, como a construção do mundo no qual os dispositivos de convivência varrem a força para baixo do tapete – ainda que eventualmente ela possa aflorar pelo meio de sua trama. (MISSE, 2012, p. 17-18).

³ SOREL, Georges. *Reflexiones sobre la violencia*. Santiago de Chile: Ercilla. 1935.

Pelo monopólio da força e pelo disciplinamento das condutas, o controle da violência difusa, assim como da sexualidade é o fator ordenador das instituições e da teia social moderna. A civilização pretende a eliminação da violência entre os homens como garantia da perpetuidade do estado enquanto mediador absoluto, bem como pretende a domesticação dos sentidos e instintos. De outro modo, não logra efetuar mais que armazenar tais pulsões “embaixo do tapete” do monopólio. Enquanto as irrupções violentas físicas ou simbólicas são deslegitimadas e escondidas, a demonstração de força que o Estado pressupõe segue sendo a principal ferramenta de disputa por poder. Tanto mais escondidas são as erupções, mais geram estranheza quando se evidenciam, à semelhança do que se passa com o jogo de censura e curiosidade da sexualidade. Aí aponta uma sensação de alegria trágica que a obscenidade de levantar o tapete proporciona.

O que parece distinguir, em certa medida, os diferentes usos da violência é a ideia de mal, a difícil tarefa de identificar, no abuso de força, quanto de uso instrumental e justificável e quanto de violência gratuita e imotivada há em cada manifestação, e ainda, qual se legitima por uma ideia de bem coletivo e qual responde a uma pulsão individual. De forma ambivalente, a violência é estruturante e destrutiva, é fundamental junto à ideia de conflito para estabelecer um equilíbrio do social pela disputa de poder.

Além disso, algumas teses postulam que a violência, em certa medida, é algo inerente ao humano, independente de seu uso instrumental que, assim como temos uma pulsão de vida, temos uma pulsão de morte, que se relacionam de forma complementar numa espiral em que a violência da destruição representa o cimento fundador da construção de algo novo, estrutura presente nas tragédias gregas. Dessa forma, a tentação da desordem (IMBERT, 2008), o apreço pela destruição de algo e a violação de um pacto trazem em si a vontade de que, daí desses destroços, algo novo se erija (MAFFESOLI, 1987). Da mesma maneira, algumas teorias propõem que a representação e a apreciação da violência em produtos culturais tratam de cumprir a função de distencionamento, já que por essa via “virtual” se direcionaria a violência “intrínseca à condição humana”.

Também cabe pensar que a “contemplação” da violência assume uma função autorreflexiva acerca do humano. Ela elabora o estranhamento efetuado pela visualização do atravessamento da fronteira entre a humanidade “civilizada” e a bestialidade visível no abuso da força. Leva-nos forçosamente, mesmo de forma

inconsciente, a pensar em que parte dessa fronteira borrada nos posicionamos em cada situação vivida. Obviamente, não é possível medir o resultado e o nível de autorreflexão desse estranhamento, uma vez que os efeitos de toda cena visualizada dependem da experiência prévia e do “mundo da vida” do espectador, os quais determinam as condições de “leitura” de cada cena. Desse modo, a contemplação da violência, enquanto fenômeno atual, nos interessa pelas distintas formas que adquire, principalmente por certa espetacularização, fato que tem contribuído para o destaque do fenômeno das maras e o interesse em torno dos demais coletivos criminais e suas ações, formando uma espécie de “consumo cultural de hiperviolência”.

Nesse seguimento, a intenção desse capítulo é dissertar acerca da adesão que os produtos culturais com conteúdo violento recebem. Para além de pensar que função cumpre a violência expressada como entretenimento ou informação, pretende-se dissertar sobre a relação entre a produção da violência hipervisível na mídia, a demanda dos espectadores e a formação de um imaginário social que se retroalimenta nessa dialética nebulosa.

4.1 Imagem, Imaginário e “Imaginería”

Jolly (1996), ao fazer uma reconstrução semântica do termo imagem, relata que sua origem latina está ligada ao termo “imago” que significava máscara mortuária, mas também representava o espírito do morto. Nesse sentido, a palavra imagem estaria etimologicamente ligada a uma representação do sagrado, de algo que transcende o que se vê, que guarda um simbolismo. A segunda acepção da palavra estaria ligada à psicologia e à forma como os pesquisadores da área definiam cada “unidade” de atividade mental, como uma imagem formada a partir do sonho e da memória. No campo da arte, a imagem vincula-se fundamentalmente à representação visual.

Para (JOLLY, 1996, p.38),

uma ‘imagem’ é, antes de mais nada, algo que se assemelha a outra coisa”, logo guarda dubiedade naquilo que representa. A imagem não é a coisa em si, ela representa a coisa. Sendo assim, ela é um signo analógico. “Instrumento de comunicação e divindade, a imagem assemelha-se ou confunde-se com o que representa.

Para Blanchot (*apud* Didi-Huberman (2011, p. 28) a imagem também pode ser “o impossível que se faz ver”, encontrando-se situada “no ponto de contato entre os possíveis do imaginário e o impossível do real”.

Nessa perspectiva, a imagem, além de representar algo, cria um signo novo a partir da intervenção que produz. Além disso, a imagem não produz significado em si, necessita de arcabouço simbólico que se interponha entre o que fisicamente mostra e o que subjetivamente se apreende dela. Embora de modo inconsciente, a experiência de “ver” uma imagem (enquanto objeto como fotografia ou filme) tangencia uma série de microssistemas sociais e simbólicos que permitem ao indivíduo interpretar, de forma rápida, o que vê e elaborar um juízo superficial sobre o fato. Evidentemente, a interpretação e o juízo acerca da imagem estão comprometidos com instâncias subjetivas e marcadas pelo contexto histórico-social em que o espectador está situado.

Para Lopes (2010), passamos por um aprendizado temporal e espacialmente localizado que nos permite decodificar imagens que podem ser totalmente figurativas. No entanto, esse conhecimento adquirido pode desviar a nossa atenção dos símbolos e de detalhes importantes por estarmos “acostumados” a eles.

É esse aprendizado, e não a leitura, que é feito de maneira ‘natural’ na nossa cultura, na qual a representação pela imagem figurativa tem tanta importância. Desde muito pequenos, aprendemos a ler imagens ao mesmo tempo em que aprendemos a falar. Muitas vezes, as próprias imagens servem de suporte para o aprendizado da linguagem (JOLLY, 1996, p. 43).

É a análise semiológica que descreve aquilo que o olho do receptor historicamente definido não observa como referente. “O trabalho do analista é precisamente decifrar as significações que a ‘naturalidade’ aparente das mensagens visuais implica” (JOLLY, 1996, p.43).

De acordo com Lopes (2010), a imagem atua no duplo registro entre a presença e a ausência, no sentido de que há uma escolha em representar algo em detrimento de outra coisa que poderia estar naquele lugar de representação. Aliado a isso, percebe-se a dialética presença/ausência nas imagens descentradas onde se nota o anacronismo.

Essa duplicidade característica da imagem circunscreve uma dada formação sensível do pensamento, uma capacidade de imaginar coisas distintas dos objetos existentes, como também uma necessidade de visualização,

determinada pela presença de objetos, pela apreensão de suas propriedades ou pela ausência de sua manifestação. (LOPES, 2010, p. 22).

Conforme o autor, há um enriquecimento do campo analítico da imagem no momento em que se desloca o foco estruturalista dos elementos figurativos da mesma e passa-se a compreendê-la em associação com a rede de símbolos que compõe o imaginário que lhe deu origem, unindo assim análise semiológica a uma dimensão antropológica. Essa abordagem contextualmente situada também recebe contribuições da psicologia e psicanálise, responsáveis por inserir a questão da subjetividade e da memória na produção e interpretação das imagens. Também “é possível afirmar que as representações figuradas ainda se constituem na associação de interesses partilhados socialmente como campo de codificação. Esse campo pode ser definido como campo da imagética” (LOPES, 2010, p. 28). Tal campo colocaria nova ênfase na forma de ver a imagem a partir dos estudos de comunicação e antropologia.

O termo imagética é pensado como um campo que encerra imagens, revela imaginação, de forma a deixar visível aquela imagem produzida mentalmente. Mas como já visto anteriormente, engendra um contexto cultural de produção. “Todo símbolo tem um referente de espaço-tempo culturalmente condicionado” (LOPES, 2010, p.30). O campo imagético é mais objetivo onde os condicionamentos culturais são mais restritos e complexos e é mais subjetivo onde as convenções simbólicas codificam a realidade de forma mais ampla. O campo da imagética trabalha na mediação ou intersecção dialética entre os elementos figurativos e as representações historicamente definidas da imagem, deixando aparecer o que seria o processo de singularização da compreensão da imagem. “As codificações dialéticas entre o imaginário e as suas figurações são construções historicamente determinadas por um espectador que dispõe de certos dispositivos, perceptivos ou técnicos.” (Id., p.30).

A singularização é o tanto de subjetividade investida na interpretação que excede os limites do condicionamento cultural. A imagem, dessa forma, opera dentro de uma relação entre interpretação individual e compreensão social. Logo, ela é sempre polissêmica, sendo, por vezes, acompanhada de texto escrito que reitera ou reduz sua polissemia e ambiguidade. Nesse sentido, a apreensão da imagem depende fundamentalmente dos mecanismos de recepção do sujeito, os quais provêm de uma adaptação anterior ao meio objetivo em que se situa.

Em consenso geral, admite-se que a imagem, muito mais que o texto escrito ou qualquer outra forma de linguagem, é o meio de informação mais impactante e mais rápido em seus efeitos. Em “Da semelhança à semelhança”, Didi-Huberman (2011), analisando a Blanchot, recorda que o literato se questiona se a linguagem literária não seria ela mesma uma imagem, dado o grau de abstração e formulação imaginária que suscita. Desse modo, entende-se que qualquer ideia a ser comunicada através da linguagem falada é antecedida por uma figura mais ou menos abstrata que se forma na instância da imaginação.

As possibilidades de combinações infinitas de símbolos e a instantaneidade com que a imagem é absorvida e descomposta pelo sistema cognitivo tem feito com que ela seja o meio de comunicação que adquire mais difusão no desenrolar das diferentes temporalidades da História. Principal arcabouço da comunicação de massa, é desdobrada em todos os temas e formas possíveis pela capacidade que “tem a imagem de manter-nos durante muito tempo, e mesmo indefinidamente, sob seu poder de assombração”.(DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29).

Para Blanchot (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2011), o que se vê no fascínio que a imagem provoca não é a coisa em si, mas sua distância. A imagem, assim como a arte, é aquilo que põe, por sua semelhança, o indivíduo ao perigo, embora seja um perigo distanciado e, portanto, seguro. Sacia a pulsão escópica, mas devolve o indivíduo a seu suposto contexto, ao ter na imagem de uma situação real, uma impressão de hiper-realidade. Interpretar a “semelhança” com o real, enquanto algo não-real é o elemento que possibilita “sair imune” da experiência da tragédia quando essa é representada na imagem. A mediação entre a visão daquele que capta a imagem e da sua própria materialidade enquanto objeto, possibilita o distanciamento excelente em relação ao espectador. Propicia a informação, mas blinda contra seu poder destrutivo.

A imagem materializada pressupõe a morte daquilo que representa e remete a uma relação, de certa forma, dialética entre preservar a “presença” de um instante já não-existente e aniquilar a situação representada enquanto realidade pelo fascínio que a imagem-simulacro proporciona. “A semelhança questiona-nos, portanto, também desde a morte: a imago é sempre a imagem daquele ou daquela que não existe mais. Ora, a própria morte é inesgotável e interminável para os viventes.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.31).

Assim, pode-se dizer que a imagem se relaciona com o olhar em duas frentes dialógicas: a primeira, pressupõe o fascínio pela semelhança; pela segunda, como consequência da primeira, a imagem nos depara com o passado e a morte, uma vez que versa sempre sobre algo que não existe mais. Ela nos lembra da finitude do humano, e por plasmar algo fora de nós, ela evidencia que o que está em si, não está conosco, em nosso mundo. Ela permite como Didi-Huberman (p.135) retoma de Prost, “a faculdade de assistir nossa própria ausência”, portanto, algo na imagem está irremediavelmente morto.

Algo está aí, diante de nós, que não é *nem* o ser vivo em pessoa, *nem* uma realidade qualquer, *nem* o mesmo que aquele que vivia, *nem* um outro, *nem* outra coisa. [...] A presença cadavérica estabelece uma relação entre aqui e parte alguma [...], imagem insustentável e figura do único tornando-se não importa o quê (grifos do autor). (BLANCHOT, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 41).

Para Didi-Huberman (2011), Blanchot entende que a dialética entre identificação e estranhamento é a estrutura que causa fascinação. A partir da figura da sereia explica essa relação em que a imagem é fascinante porque transita entre um nível “real” de identificação e um nível fantástico ou ficcional, e é esse grau de “semelhança”, e não de reconhecimento total da verdade e do real na imagem, o ponto onde mora o fascínio. Essa impossibilidade de ver o real em detrimento da “semelhança” e da noção de que o que está representado já pereceu, confere à imagem, por si só, uma atmosfera trágica. Quando associada a um fato que envolve brutalidade e/ou morte, essa atmosfera adquire ainda mais um caráter de trágico, no sentido daquela parcela irresolúvel das coisas. De outro modo, a impressão de que o instante representado está “morto” pela imagem favorece o distanciamento da experiência sensorial, quando se trata da visualização de algo desagradável. Essa noção do aniquilamento material daquilo que se vê pela perpetuação da representação permite a contemplação “inofensiva” da estética trágica, da estética brutal que se relaciona com os referentes universais apontados por Imbert (2010): o sexo, a violência e a morte.

Tais referentes estão relacionados intimamente a apreensões pulsionais acerca das imagens. No entanto, apenas a abordagem psicanalítica desses referentes perde conteúdo ao desconsiderar sistemas simbólicos que se constituem na vivência social. Sendo assim, a abordagem de Durand (1982) parece frutífera por operar em um estudo do imaginário, onde tudo que diz respeito ao humano deve ser

considerado para a compreensão do mesmo e, portanto, das possibilidades e mecanismos de apreensão, bem como da produção das imagens. Durand (1982, p.53) afirma que a compreensão dos símbolos passa por um “trajeto antropológico” que consiste no “incesante intercambio que existe en el nivel del imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social”. Este trajeto é composto pela influência recíproca das pulsões subjetivas e do entorno material. O imaginário seria tanto o trajeto quanto o produto da reversibilidade entre as duas instâncias.

Além disso, o imaginário constitui-se de “constelações de símbolos” organizadas em diferentes ramificações, que obviamente se encontram em intersecções rizomáticas. Como forma de organização analítica, Durand (1982) reúne essas constelações no que chama de arquétipos e esquemas, que se dividem em dois grandes grupos (diurno e noturno), e os denomina “Regimes”. “Los arquetipos se vinculan a imágenes muy diferenciadas por las culturas en las que van a imbricarse varios esquemas”. (DURAND, 1982, p.55).

Essa divisão entre regime noturno e diurno remete às formações arquetípicas próprias de diferentes cosmologias, sejam elas baseadas em pares antinômicos ou complementares. A estrutura mitológica dos mexicas, por exemplo, compreende que todo ser é regido por entidades diferentes durante o dia e durante a noite, as quais conferem características diferentes ao indivíduo nesses dois períodos, revelando uma projeção visível, na narrativa mitológica, daquilo que está invisível, mas presente nas instâncias inconscientes da sociedade.

Tais estruturas mitológicas são primeiramente analisadas por Barthes (2009) como possibilidade metodológica de compreender o cotidiano de determinado grupo social. Nelas estão contidas as formações “residuais”, estados e elementos que possuem um sentido, mas não podem ser apreendidos por uma racionalidade funcionalista, haja vista que são representações que se encontram nas instâncias ideológicas. Para Maffesoli (1987, p. 42), o mito é revelador, é uma constante antropológica que conhecerá modulações específicas de acordo com as diversas épocas. Exercerá, por vezes, um papel importante, outras vezes, ao contrário, será totalmente minorado, mas seu enraizamento no imaginário coletivo é profundo.

O autor também propõe a observação do que denomina de “mundo imaginal” como instância entre consciente e inconsciente que guarda imagens e processos de significação subterrâneos, esses presentes em todo corpo social.

Em “Crítica da razão sensível” (1998), Maffesoli propõe algo na linha da crítica da racionalidade pura, assim como Barthes, mas, diferente desse, aponta para uma forma de análise do mundo *imaginal* (ou algo análogo ao que Yung denominou como inconsciente coletivo) a partir de uma perspectiva “deontológica”.

Em vez de continuar pensando segundo um racionalismo puro e duro, em vez de ceder às sereias do irracionalismo, talvez seja melhor pôr em prática uma “deontologia” que saiba reconhecer em cada situação a ambivalência que a compõe: a sombra e a luz entremeadas, assim como o corpo e o espírito, interpenetram-se numa organicidade fecunda. (MAFFESOLI, 1998, p. 18).

A perspectiva “sensível” de análise em Maffesoli (1998) propõe que o conhecimento deve estar atento à necessidade de uma “contemplanção do mundo como ele é”, com suas instâncias duras e racionalizáveis, mas também com os elementos que compõem o corpo social coletivo desde uma nebulosa “afetual”, onde a sensibilidade atua paralelamente à objetividade.

Com base nos estudos precedentes destes autores que buscam compreender “a parte maldita” que não se faz evidente nos processos sóciopolíticos, mas que influenciam fundamentalmente neles, Imbert (2010) postula a noção de *imaginerías*, definida como:

Constelaciones de signos que se crean entorno a los objetos y sujetos sociales (hombre, mujer, juventud, cuerpo, violencia, sexo muerte, etc.). Más ampliamente, estas imaginerías remiten a unos imaginarios colectivos, que a definir é así: son representaciones flotantes, más o menos conscientes, que condicionan nuestra aprehensión de la realidad e inciden en la formación de la identidad social. (IMBERT, 2010, p.13).

Do mesmo modo, entende que o mito consiste em uma formalização de um imaginário coletivo. O mito trata de visibilizar um conjunto de concepções imaginárias e dar-lhes figuratividade.

Todos esses conceitos e estudos, que tratam de explicar e captar o que se passa na nossa apreensão sensível do mundo, são fundamentais para observar de que modo estados inconscientes transbordam. Uma forma de observação parece residir na relação ambivalente e retro-alimentativa que o imaginário coletivo guarda com a mídia, principalmente a que se utiliza de imagens. Essa relação radica na busca dos meios de comunicação em “reproduzir” e produzir o “real” a partir de uma impressão do imaginário coletivo.

Desse modo, percebe-se que a disputa por audiência entre os meios de comunicação está profundamente interessada no que passa com o “mundo imaginal” com quem se comunica e para o qual se dirige. Logo, entende-se que os temas e formas de representação desses, os quais vemos com mais evidência em um determinado contexto, mantêm uma relação de reciprocidade com parte do imaginário social que o rodeia, de forma que a demanda pelo tipo de material cultural ou informacional que se consome revela algo sobre a cosmovisão conjuntural do grupo em questão.

O que nos faz pensar acerca dessa dinâmica e sua relação com o tema desta tese é a percepção de uma sensibilidade trágica que radica na adesão contemporânea a produtos culturais com narrativas de conteúdo e forma violenta, a que Imbert (2008) compreende como “tentação do suicídio”. O que se quer dizer com forma e conteúdo violentos é a relação entre o meio e a mensagem. Ademais de conter narrativas violentas, alguns produtos culturais tratam de expô-las também de forma violenta, duplicando a brutalidade do fato. “Alcanzamos así un grado plus de violencia que consagra una forma de violencia en la representación misma de violencia”. (IMBERT, 2008, p.123). Esse é o caso dos periódicos mexicanos em que as fotografias de pessoas mortas são colocadas como capa e com uma chamada sarcástica e/ou impactante. Não é necessário ler o texto escrito para acessar a violência que postula. A própria forma de representá-la implica em uma violação do sentido da visão, uma agressão que, como uma intriga de predestinação no cinema, anuncia um desenrolar violento e trágico. A presença desses periódicos de amplo alcance popular nos terminais de ônibus, bancas e supermercados de grande circulação, dá a perceber que, de alguma forma, a brutalidade que exibem tem uma ampla recepção.

Cisneros (2015, p. 16), ao descrever a representação da violência no México, aponta que esta:

Se inscribe dentro de una respuesta paradójica dado que se asocia, por un lado, con el repudio público y, por el otro con el creciente interés y consumo de la violencia coisificada y comercializada a través de los distintos medios comunicativos que también, debe decirse, crean un modelo básico de comprensión de la violencia.

Nessa lógica, compreende-se que, no mesmo processo em que esses periódicos atendem a uma demanda pelo consumo da violência espetacularizada,

tendem a produzir certo condicionamento do consumo, uma maneira específica de apreender a violência, um certo modo objetivante que tende a criar um distanciamento entre o espectador e a vítima representada, ao mesmo tempo em que o insere em uma espiral de medo e neurastenia acerca da segurança na cidade.

En síntesis, la capacidad para leer e interpretar las imágenes no es una cualidad propia del ser humano, sino una capacidad aprendida relativamente nueva. Desafortunadamente, hoy día, grandes sectores de la población mexicana han configurado una relación personal con estos sucesos. Estos rituales se naturalizan, se anclan al sistema de la vida cotidiana, proporcionando la continuidad que faltaba para “entender” estas imágenes. (OVALLE, 2010, p. 110).

Desse modo, a insistência na exposição de imagens hiperviolentas “cria” e ensina os códigos necessários para a apreensão das mesmas. Desde muito cedo, as crianças já estão em contato com essa “didática perversa” pela visualização involuntária das imagens que circulam cotidianamente. Para além dos detalhes de cada crime contados em tom dramático, porém popular, a hipervisibilidade das cenas retratadas também se constitui enquanto discurso e linguagem igualmente “didáticas”.

Son imágenes monstruosas, no definidas, donde no se ven sujetos ni objetos, sólo cosas. Son imágenes cuya metáfora muestra un lenguaje transgresor; desde el momento en que el cuerpo es mostrado y exhibido, se relaciona con lo obsceno, cuya representación se dota de significados específicos de una descalificación total, de ahí que la imagen designe un desecho, algo que no tiene sentido, que se puede tirar, borrar o aplastar, hasta desaparecerlo. (CISNEROS, 2015, p.155).

Tais periódicos associam distintas imagens: Na mesma classificação da “*nota roja*”, aparecem pessoas vítimas da violência, autores que foram vitimizados ou mesmo pessoas que morreram em acidente, sem relação nenhuma com a delinquência, mas que, na forma desumana em que são expostos, convertem-se também num reforço do discurso sobre a insegurança e o horror que paira sobre a cidade. Assim, as fotos de pessoas que foram vítimas de fatalidades servem de contribuição a um imaginário do caos, uma visão trágica sobre a inevitabilidade da morte brutal e desumana.

Ademais da imagem, que já é ofensivamente desumanizante, as chamadas de reportagem atuam como um contraponto em que se utiliza de ironia para “neutralizar”, de certa forma, o choque provocado pela mesma. Essas mensagens,

além de serem absolutamente desrespeitosas com as vítimas e seus familiares, tendem a gerar uma naturalização, uma cotidianização do fato que produz distanciamento e insensibilização. Esta linguagem ofensiva serve de convite para que o espectador contemple a imagem sem nenhum pudor ético. “Lo que se quiere decir es que con la naturalización de la violencia surge la justificación: quien muere deshumanizado, pierde la connotación de víctima y se convierte en responsable de su propia muerte” (CISNEROS, 2015, p.159). Essa culpabilização da própria vítima pela fatalidade que lhe acomete libera o olhar fetichizante e sem constrangimentos.

Figura 1 - Reportagem interna da “nota roja”



Fonte: página virtual do periódico.

Figura 2 - Capa do jornal de 6 de abril de 2019



Fonte: Página virtual do periódico.

Figura 3 - Capa do jornal de 5 de abril de 2019



Fonte: Página virtual do periódico.

Figura 4 - Capa do periódico de 2 de junho de 2019



Fonte: página virtual do periódico

As chamadas dos periódicos, normalmente, trazem “neologismos” ou expressões que tratam de explicar, de forma rápida e sarcástica (com trocadilhos), a *causa mortis* ou, no caso da figura 3 (“de la calle”), a “justificativa” para a morte. “Mazapanado” é o neologismo utilizado para descrever a morte de um vendedor ambulante de doces de amendoim triturado e prensado (Mazapan). “Piquetote” trata de descrever a morte de uma senhora que recebeu uma facada no rosto dentro de sua própria casa. Na figura 3 a expressão “de la calle” vem seguida da explicação “ayer tres indigentes pasaron a mejor vida...uno seguirá rodando”. Tal frase procede a total desumanização das vítimas e sua posição como “lixo”, como algo

inconveniente que deve ser liquidado. Por fim, a figura 4 traz um trocadilho sobre a morte do jovem que segura algumas cédulas: “se puso de a peso” que parte da expressão “de a peso” utilizada pelos vendedores ambulantes para anunciar que um produto é comprado com um ou poucos pesos. Aqui a expressão empregada tem caráter visivelmente ofensivo que, além de inferiorizar o jovem retratado, tende à despersonalização, à objetificação.

Desse modo, todas as chamadas e capas efetuam uma coisificação das pessoas que retratam. Além disso, ao lado das imagens, por vezes sobrepostas a elas, colocam-se fotografias hiperssexualizadas (de mulheres) acompanhadas de expressões também exageradamente obscenas e com tom de dominação machista. Na figura 3, no lado oposto da imagem da mulher, aparece uma propaganda de um produto para resolver a impotência sexual. Essas relações semióticas, entre outros símbolos e recursos utilizados, permitem ver uma clara associação entre os três referentes universais destacados por IMBERT (2010): sexo, violência e morte, todos eles elevados a um paroxismo que tende a esvaziá-los de seu sentido, pelo excesso.

Para Imbert (2008, p.115) a predileção atual por essas representações hipervisíveis da violência “desvela en el imaginario colectivo una pulsión secreta, ambivalente: la fascinación por el *accidente*. Pero sería reductor limitar aquí el hecho al accidente automovilístico; el accidente figura metafóricamente la ruptura del orden, la amenaza del desorden, del deseo incontrolable”. Aqui a fascinação da imagem relatada por Blanchot e Didi-Huberman se reúne à fascinação pelo horror trágico.

Além disso, uma espécie de “curiosidade sádica” concilia o imaginário do medo propagado na televisão com a busca por imagens em outras mídias, motivo pelo qual tais imagens circulam livremente nos celulares dos adolescentes. Essa banalização da imagem leva a uma produção inconsciente de naturalização da representação da violência como “não real” e, como consequência, efetua uma “dessensibilização” sobre situações brutais, como assassinatos de reféns pelos jihadistas.

Si bien parece existir cierto pudor a la hora de mostrar determinadas imágenes en televisión _para no herir sensibilidades_ terminan por promocionarse a través de ella. Así, la televisión sirve como plataforma para publicitar las imágenes, dejando a criterio de que cada uno descargárlas posteriormente de internet. (CAMPO DOMÉNECH, 2017, p. 4).

Segundo Imbert (2008), a sociedade na pós-modernidade apresenta uma dinâmica entre a macroviolência das condutas de risco, como terrorismo e conflitos étnicos e uma profusão de violências menores que seguem um fluxo de influência do contexto sobre a impressão social de que a violência passa por um período de descontrole devido ao excesso e à saturação na representação da mesma. Essas violências menores aparecem como uma “transparência do mal” e uma resposta simbólica à crise de paradigmas e sistemas de ordenamento ideológico em que se enreda a sociedade na “pós-orgia”. Assim como Baudrillard (1990), Imbert (2010, 2008) entende que passamos por um período de “estranhamento do mundo” e de falta de referencialidade. Baudrillard (1990) explica que a profusão de teorias, religiosidades, movimentos sociais e outros referentes identitários, como a crença em um ou outro sistema ideológico, acabam por diluir-se, não por seu sumiço, mas pela sua proliferação. Essa sensibilidade que caracteriza o “depois” dessa profusão de referentes e seu desvanecimento, o autor identifica como “depois da orgia”.

Para Imbert (2008), algumas das novas condutas violentas não passam pela ação ou por uma demonstração de força concreta contra o outro, mas por uma “encenação do risco”. Tais condutas têm uma dimensão de ação individual, porém fazem parte de um imaginário coletivo do risco e da violência. São elas: os esportes muito arriscados e os videogames bélicos que simulam um enfrentamento com a morte e o retorno a uma “virilidade primitiva”. Além disso, uma série de produtos culturais, principalmente veiculados na televisão ou na internet por canais de streaming, produzem espaços-tempos de incerteza em que o risco iminente da morte “exige” certas tomadas de decisão, as quais passam pelo fato de dominar e subjugar o outro para lograr um objetivo. Há uma profusão de séries que tratam desse suposto instinto violento de sobrevivência, bem como de uma espécie de empoderamento conquistado pela violência (caso das séries sobre narcotráfico) ou mesmo da trivialização da morte, apontada por Imbert (2008) nas séries hospitalares. “Obviamente hay aquí una fascinación por la violencia que puede resolverse en *tentación de muerte*: en algo que tiene más que ver con lo fantasmático que con lo real.” (IMBERT, 2008, p. 115, grifo do autor).

Tais produtos culturais encenam o embate ambivalente entre a vida e a morte, simulam um risco e proporcionam uma vertigem acerca da iminência da morte, porém de maneira controlada, como estar mirando um precipício abaixo dos pés, mas através de um vidro. Há uma autorrealização da tentação do suicídio

sublimada na morte representada do outro. Daí surge um certo prazer trágico obtido em vários produtos culturais como nas “notas rojas” dos jornais sensacionalistas, nos videogames sangrentos, nas películas e séries que simulam a tragédia pela catástrofe, pelo terror fantástico ou pela brutalidade em situações belicosas.

Essa mirada controlada ao abismo também se relaciona com certa sensação extasiante diante da fatalidade e da morte, fato que colabora para compreender ações, como vultear a cabeça, quando se está em um veículo em movimento, para ver um acidente na rodovia ou o intercâmbio de fotos de pessoas acidentadas ou supliciadas entre os celulares dos adolescentes. Esse reconhecimento da morte no outro contém uma parcela de alívio por estarmos vivos, um processo de exteriorização, algo como necessitar da imagem para dar-se conta de “que bom que não fui eu”, o que revela um processo de distanciamento do ocorrido pela virtualização através da imagem, ou mesmo da banalidade e cotidianidade do ocorrido. Ver e ter a impressão de que a morte é produto de alguma fatalidade, que é sempre iminente e independente de qualquer valor transcendental (quando na sua representação se elimina qualquer sacralidade) funciona como a simulação de uma atitude *blasé* diante da impertinência das coisas, a qual caracteriza, em alguma medida, a era da “pós-orgia”. Ver a morte do outro numa era em que os sistemas tradicionais ideológicos e teológicos, bem como a noção de uma sociedade livre do risco passam por um desmoronamento, é como caminhar em um campo minado e ver explodirem os outros enquanto se avança e se “supera” a morte. “La violencia, hoy, se ha desacralizado, fenómeno acentuado por otra parte por la permanente escenificación/repetición/serialización de hechos violentos en los medios de comunicación, hasta crear auténticos *escenarios de violencia*” (IMBERT, 2008, p.116).

Essa sensação de que, a qualquer momento, se pode ser vítima da violência é uma das características neurastênicas da vida nas grandes cidades. À semelhança de uma guerra, o cenário da morte na cidade está despido de qualquer reverência, morrer na cidade é estar sozinho, anônimo. O incômodo com a morte, com o mal-estar pós-moderno se relaciona com a dessacralização da mesma. Há um destaque da parcela do “acaso” ou do desafio da sorte e da lei nas novas representações da violência e da morte. O que fica muito patente nas explicações sobre as imagens de morte nas capas dos periódicos.

La sanción suprema -la muerte- ya no es objeto de una actitud reverencial. Con la pérdida de respeto hacia la muerte, se pierde también la conciencia

de los límites: límites entre lo lícito y lo ilícito en el hacer, límites entre lo decible y lo indecible en el discurso social, límites entre lo visible y lo invisible en el mostrar mass mediático. (IMBERT, 2008, p.117).

Desse modo, mais que sublimar na imagem a tentação da desordem ou da morte, a hipervisibilidade da violência gera um efeito letárgico. O excesso da violência, por sua proliferação, torna-se um fato social cotidiano que conduz à insensibilização do sujeito pela trivialidade do sadismo nas imagens e narrativas sobre a nebulosa ideia da violência e da criminalidade contemporâneas. O excesso da visão sobre a morte e sobre a brutalidade tende a efetuar o desaparecimento do seu referente enquanto “ideia”, passando a fazer parte de uma presença latente e perene no cotidiano. O que sobra seria algo para além da sensação de insegurança, constituindo uma relação ambivalente entre uma sensação permanente de catástrofe e uma fascinação latente pelos acidentes.

Esta perversa fascinación por las grotescas imágenes de la nota roja exorcizan, mediante su morbo, la crueldad de los hechos, como se estos fueron sucesos remotos. De hecho al incorporarlo como espectáculo en los medios de comunicación, el morbo adquiere el estatuto de una técnica terapéutica que nos cubre y nos aleja de la violencia”. (CISNEROS, 2015, p. 15).

O realismo empregado nas novas representações da morte proporciona a sensação da morte iminente, mas não concretizada. Ao mesmo tempo, o contraste entre as imagens violentas e as mensagens sarcásticas cumpre um papel de dessimbolização do fato, aprofundando a virtualização do ocorrido e produzindo um maior afastamento em relação à sensibilização.

A contemplação das imagens que compreendem uma estética da violência substitui o contato com o ato mesmo, não é necessário tentar o suicídio, nem se arriscar em situações de luta para ter a ilusão do contato com a iminência da morte. O hiper-realismo e a hipervisibilidade das novas representações de violência cumprem esse papel. A isso Imbert (2008) chama de virtualização da violência. Trata-se de exorcizar uma pulsão catártica pela visão. “Por todo ello, estas prácticas tienen un carácter iniciático y, como en toda iniciación, conocer la muerte, rozarla, familiarizarse con ella es una manera de renacer, de volver a la vida, de renovarse, de ser uno -otro- nuevo”. (IMBERT, 2008, p.122).

Ver a morte supliciada, o despedaçamento do corpo (princípio da desmaterialização) e a ultrapassagem do sentido de humano satisfaz um impulso

paradoxal: o de desejar ver o fim e a natureza irresolvível das coisas em uma materialidade trágica e, ao mesmo tempo, ver a ultrapassagem desse fim, o mais além da morte que não é de nenhum modo transcendental, senão imanente e iminente.

Los crímenes, la delincuencia, las catástrofes se precipitan verdaderamente hacia la pantalla de la glasnost como las moscas hacia la luz artificial (¿por qué no se precipitan jamás hacia una luz natural?). Esta plusvalía catastrófica procede de un entusiasmo, de una jovialidad real de la naturaleza, así como de una propensión espontánea de la técnica a hacer de las suyas tan pronto como le resultan favorables las condiciones políticas. Largo tiempo congelados, los crímenes y las catástrofes han hecho su alegre y oficial entrada en escena. Habría que inventarlos si no existieran, pues al fin y al cabo son los auténticos signos de la libertad y de un desorden natural del mundo. (BAUDRILLARD, 1990, p. 119).

Para Imbert (2010), o corpo, a violência e a morte são uma obsessão atual e permeiam os problemas identitários e relacionados aos imaginários sociais modernos e pós-modernos. No entanto, a pós-modernidade questiona e promove certa “crise” dos modelos desses mesmos referentes fortes cristalizados num ideal de modernidade, sem, no entanto, excluir tais modelos, mas agregando novos deslizamentos. Para o autor, a pós-modernidade não é uma periodização, e sim uma desestabilização dos modelos herdados da modernidade, principalmente no que diz respeito aos modelos narrativos, o que afeta em profundidade os parâmetros cinematográficos. No cinema contemporâneo, percebe-se elementos constitutivos da sensibilidade pós-moderna: a ambivalência, a imanência e a exploração dos limites. “Emergen temas recurrentes: la dualidad (el desdoblamiento, el doble), lo siniestro (el horror integrado en la representación del mundo), el trabajo de duelo, la transmisión, pero también la empatía, la humanidad, el intento de salvar valores inquebrantables”. (IMBERT, 2010, p.21).

Para Baudrillard (1990), há uma demanda contemporânea pelas experiências “sensíveis”, isto é, aquelas que colocam o sujeito em situações liminares. A saturação dos modelos da modernidade nos conduziu a uma urgência pela experimentação dos limites extremos, entre eles o humano e o inumano, o belo e o feio, e o conseqüente esvaziamento dos mesmos pela perda dos referentes. Além disso, a postergação do prazer e do sentir que dirigiu a modernidade perde o sentido. Para Maffesoli (2005), passamos por um período tátil onde aparece necessidade de “sentir”, quase tocar os fenômenos e não mais gozar apenas com

projeções idealizadas. Desse modo, paradoxalmente, a visibilização dos extremos e o apagamento das fronteiras binárias surgem como exigências, “depois da orgia”, fato que lança luz sobre a procura por esportes radicais, religiosidades com forte caráter estético, substâncias psicotrópicas e o embate com a “animalidade humana”.

Dentro desse cenário, o corpo é a base das novas abordagens identitárias, o corpo hedonista, mas também o corpo supliciado, à mercê ou marcado pela morte Imbert (2010). Nesse sentido, é interessante pensar essa relação do cinema contemporâneo, bem como das imagens dos periódicos dentro do que Imbert (2010) chama de hedonismo trágico, uma forma de exaltação do corpo que não é a do belo e perfeito, mas justamente o contrário, a imagem do corpo na sua relação com o feio, com a crueldade e com a desumanização. Se o hedonismo clássico busca a representação da beleza humana e quase divina do corpo, o hedonismo trágico o aproxima do animal ou da coisa, desumaniza e dessacraliza o corpo nas imagens de suplício, ao mesmo tempo em que exalta sua presença e reafirma o destino trágico dos corpos jovens que compõem a estética da violência observada na narcocultura, por exemplo. “El espectáculo de la violencia, la experiencia del horror, aportan su cuestionamiento de la identidad como algo firme, irreversible. El cara a cara con la muerte replantea la relación con la realidad y puede conducir al ‘presenteísmo’, a una forma de hedonismo trágico” (IMBERT, 2010, p. 19).

Nessas imagens, a exposição do corpo se dá em oposição à hiperartificialidade e aos processos de mudança e cura que quase descaracterizam a corporalidade orgânica. A violência e o apreço por cenas de supliciação do corpo, o uso e o resultado do uso da força nas imagens devolvem ao humano a impressão da viceralidade, o corpo violento também é o corpo onde se visualiza os componentes orgânicos, sejam eles as pulsões, os hormônios secretados na experiência ou na visualização da violência, ou o sangue; todos esses elementos devolvem ao corpo humano a vitalidade e a animalidade (virulência) “perdida” na hipervirtualização do humano.

De outro modo, podemos inferir que as imagens da *nota roja* e a adesão a videojogos e à películas violentas causam um tipo de fascinação por sua liminaridade. Há um reconhecimento do humano e de si mesmo como sujeito nas fotos das pessoas que são expostas nos jornais ou nas cenas de filmes e séries. No entanto, o corpo e principalmente o rosto supliciado, ao serem fundamentalmente diferentes dos de uma pessoa em seu “estado normal”, promovem o afastamento,

retrancam o reconhecimento que seria necessário para lograr um tipo de empatia. Nessas imagens, há “semelhança” com o humano, mas não uma equidade. Essa semelhança é que permite uma apreensão da imagem entre real e ficção e põe, sobre a situação retratada, um efeito de hiper-realidade.

4.2 Hiper-realidade, Cinema e Violência

Para Baudrillard (1990), todo paradigma ou ideia tende a desaparecer quando se materializa. Tudo que é reivindicado só é efetuado quando seu conceito se desvanece, tudo deve liberar-se da ideia originária para poder desenvolver-se. Com base nisso, o autor explica que quando algo chega a ser reivindicado enquanto direito é porque já não é exercido, não se formula um conceito sobre algo que está disseminado a ponto de invisibilizar-se. Para Baudrillard (1990, p. 10), “las cosas liberadas están entregadas a la conmutación incesante y, por consiguiente, a la indeterminación creciente y al principio de incertidumbre”. Essa premissa de que as coisas não desaparecem por falta, e sim por seu excesso, é utilizada pelo autor associada à noção de hiper-realidade, de modo que argumenta que a noção do que seria o real não está desaparecendo por ausência, mas porque há demasiada realidade, a qual põe fim a ilusão vital.

Talvez um dos problemas da violência na sociedade atual seja tomar-se o real pelo real, possibilitando assim, o próprio excesso da “ilusão mediática (fazer) as vezes de desilusão vital. As lutas inexpiáveis entre diferentes ordens de valores, no mundo atual, geram polaridades, que reagrupam atitudes, sentimentos e práticas a encontrarem-se em constante tensão no cotidiano. A heterogeneidade, as tensões nos fazem pensar no cansaço da civilização. (CHITTO GAUER, 1999, p.35).

A ideia de ilusão vital, para Baudrillard (1990), é o que possibilita a diferenciação entre “o real” projetado pelos meios de comunicação e um real conjuntural ou subjetivo com o qual o espectador se depara ao desviar-se da mídia. A ilusão vital é a parcela de um “imaginal coletivo”, mas que não se confunde com a instância da realidade social, seja de qualquer perspectiva.

El corazón de la realidad, la que nos dan los medios de comunicación, está precisamente *allí donde no ocurre nada*. Las imágenes y los mensajes que “consumimos” son signos tranquilizadores que constituyen nuestra tranquilidad asegurada por la distancia que nos separa del mundo real y, de esta manera, por la exclusión máxima de la realidad. (SANTCHES, 2008, p.205).

Para Sanches (2008) e Baudrillard (1990), a parcela imaginária é o principal objetivo da reprodução do “real”. O uso de estratégias hipertecnológicas, as quais se propõem a ofertar o maior nível de visibilidade e verossimilhança, conseguem de forma tão perfeita esta façanha que esvaziam o cinema da necessária magia da desilusão. Tudo passa a ser real, quando a representação da realidade já não é um equivalente, senão que parece mais “possível” que o real, de modo que já não se sabe o referente inicial, tornando-se, assim, tudo reprodução.

Dessa forma, a ilusão que dá mais espaço ao imaginário se desvanece e a desilusão do excesso de verossimilhança toma seu lugar. Quando se vê cinema clássico, se percebe a fronteira entre o “real subjetivo” e a simulação da tela. No cinema contemporâneo, o excesso de realismo é tão mais ilusório quanto o fantasioso e dramático cinema clássico, pois no primeiro se pensa que é algo mais perto do real, quando já é uma representação sobre o hiper-real, uma representação do modelo, uma vez que tudo se torna representação da representação.

O excesso de disponibilidade de técnicas de “promoção” do mais real possível na experiência audiovisual, ofusca seu conteúdo. Para Sanches (2008), essa é a perfeita definição do pressuposto “o meio é a mensagem”, pois quanto mais um produto cultural se esmera na dimensão tecnológica, mais irrelevante e invisível se torna a narrativa, ofuscada que está pelo formato virtuoso da linguagem. Já não é a narrativa e a experiência da ilusão vital a principal fórmula a ser apreendida, senão o conjunto de recursos de “transparência” que constituem a perfeição de sua montagem, eliminando a própria ideia do recurso. Baudrillard (1990) analisa, por exemplo, que, no novíssimo cinema, a música é tão perfeita e transparente que já não é mais música. Desse modo, o cinema se tornaria “simulacro”, isto é, a perfeição que elimina qualquer possibilidade imaginária, gerando um tipo de indolência interpretativa, onde já não há espaço para questionar-se sobre o que se “áudio-vê”, toma-se diretamente como o mais real que o real pode ser. O exagero elimina o referente. A simulação é a perda da relação entre a imagem e a verdade porque se constitui da pretensão de expressar a “verdade da mentira”. Etapa transestética da arte, da transparência total, tem como consequência a perda do espaço que a arte ocupava de ilusão e dramaticidade, incorre na impossibilidade do juízo estético.

Com base nos pressupostos de Baudrillard, Imbert (2006) propõe a noção de hipervisibilidade, cuja pretensão é causar impacto demasiado, seja para sensações positivas como amor e empatia, seja para medo, horror, ódio. A hipervisibilidade da

imagem é o exagero da “realidade” espetacularizada, hiper-real. Citando Edgar Morin, o autor postula que o cine é duplamente imaginário, porque é invenção e imaginação e porque é também “eco del imaginario colectivo, soporte y polea de transmisión de las representaciones sociales”. (IMBERT, 2006, p. 11). Daí a necessidade de um grau mínimo de distanciamento da realidade, pois o cinema tem como princípio a representação do real, não podendo confundir-se com o mesmo. “El cine es así productor de una realidad imaginada/imaginaria, en segundo grado, pasada por el filtro de las fantasías colectivas y, en un proceso interactivo, la reenvía al sujeto, que, a su vez, se nutre de este material, lo retroalimenta”.(IMBERT, 2006, p.30).

O cinema, desse modo, não é mero reflexo da realidade, mas estabelece uma relação fundamentalmente complexa com o contexto social em que opera. Tem o poder de dar visibilidade à nebulosa que forma os inconscientes coletivos e fazer emergir partes latentes do discurso social. O cinema explicita os traços de hipocrisia social e revela a pulsão de morte adormecida. Essa parece ser a chave de leitura para o fenômeno da narcocultura, por exemplo.

Por sus características formales como relato, el cine permite identificaciones primarias a los modelos —narrativos, actanciales— que ofrece, pero fomenta también todo tipo de proyecciones (o identificaciones secundarias) mediante las cuales el espectador se identifica tanto con figuras ideales (modelos positivos) como con figuras revulsivas (modelos negativos). Esta es la clave que explica la fascinación que ejercen las imágenes de violencia y, más genéricamente, la expresión de un sentir negativo (miedo, angustia, horror). (IMBERT, 2006, p.32).

Na violência exercida na tela, projetam-se angústias coletivas e individuais e sublima-se um grau instintivo de compreensão da experiência de quaisquer disputas que sejam possíveis no mundo da vida. Esse processo é possível porque o cinema atua como uma antena de captação dos principais incômodos da totalidade social.

[No cinema] me proyecto- y me identifico como sujeto social: el cine tiene una función de *re-conhecimento* – pero es también, y cada vez más, una formidable caja de pandora, adonde vienen a parar una serie infinita de obsesiones, deseos y fobias. En ellos me reencuentro con fantasmas , fantasías, pulsiones que no son forzosamente míos pero que despiertan huellas de *otra cosa*, una forma de alteridad que me interpela, enraíza en el inconsciente colectivo, conecta con el '*espíritu del tiempo*'. (grifo do autor) (IMBERT, 2006, p.11).

Par o autor, o cinema tem o poder de plasmar numa narrativa temas emergentes no imaginário coletivo, dar visibilidade ou exibir de forma figurativa e simbólica estados abstratos. Também tem a capacidade de criar identificações fortes com signos e personagens e de despertar emotividade, a qual é responsável pela adesão do espectador ao relato cinematográfico. Assim,

El tema de la violencia, con sus infinitas implicaciones, desde la visibilización del dolor hasta la fascinación por la muerte (las *snuff movies* por ejemplo), pasando por todos los grados de violencia agresiva —verbal, física y psicológica— es, seguramente, el que más cristaliza el imaginario colectivo y mejor recoge las obsesiones de la posmodernidad, porque revela nuevos modos de ver y de sentir la realidad, que reflejan profundas mutaciones en la manera de percibirla y representarla. (IMBERT, 2006, p. 33).

Essas formas de representação dos sujeitos em torno da violência vêm recebendo um tratamento diferente no cinema contemporâneo, se comparado ao clássico. Surgem personagens ambivalentes no cinema de ação e representação da violência, sobre os quais recai uma identificação, supostamente negativa, com o anti-herói. Dessa forma, efetua-se uma passagem da violência identificável num personagem para a ausência do inimigo, do “vilão”, que converge para uma representação da violência difusa e ambivalente, uma espécie de *modus operandi* contextual generalizado um *habitus*, a violência como única linguagem possível num contexto em que a noção nebulosa de insegurança parece ser uma ameaça constante.

Nesses novos produtos cinematográficos, efetua-se uma “interiorización del mal como figura difusa, que diluye no sólo la frontera entre lo interno y lo externo: el mal puede estar dentro de nosotros, ya no es un atributo exclusivo del *otro*”. (IMBERT, 2006, p.38). A violência transborda de conteúdo para forma da narrativa, “se manifiesta entonces mediante signos exteriores (banda sonora aplastante, ángulos atrevidos, narración trepidante, claroscuros); esta presente como código y estética, es decir lenguaje plenamente integrado al discurso cinematográfico” (Idem, p.38). Para Zavala (2012), a evolução da amplitude estilística das películas pós-modernas permite identificar certa “estética da violência”, na qual o uso de recursos virtuosistas está, de certa forma, associado à representação do que o autor denomina cinema de hiperviolência. Nesse sentido, as películas contemporâneas tendem a mostrar a violência com maior utilização de recursos, principalmente associados a trilha

sonora, de modo que, em algumas delas, como as produzidas por Tarantino, a música é fundamental para produzir o efeito de ironização.

Com base nos críticos cinematográficos, Monguin (1998) distingue três tipos de representação da violência no cinema. Uma aparece como cine cru e realista que se apresenta como ficção; outra, em um cine burlesco que logra realizar um distanciamento como regra estilística; por fim, a representação que mais recebe críticas: o cine que testa os limites do suportável e não cumpre nenhuma função que exceda a de provocar o asco e alimentar certo sadismo, o qual recebe a definição de “pornográfico” pelo autor, uma vez que trata de projetar imagens de transgressões sem limites éticos. “Ésa es la paradoja contemporánea: la violencia es tanto más obsesionante cuanto peor se la representa, o más bien, no se sabe qué hacer con ella, cómo reciclarla.” [...] Acrescenta-se a isso a principal “característica de esta ‘nueva economía’ de las imágenes de la violencia: la aceptación de la violencia como ineluctable, El aspecto insaciable, la voluntad devoradora de estas imágenes, no deja de vincularse con la idea de que no se puede hacer gran cosa contra el mal violento”. (MONGUIN, 1998, p.34, grifo do autor).

A partir dessas observações, o autor questiona se é possível fazer alguma reflexão acerca da violência quando o cinema a torna hipervisível e pondera que algumas películas, citando principalmente as de Michel Hanecke, tendem a “redobrar” a violência como forma de torná-la repulsiva. A respeito dessas películas, o autor afirma que a representação do ato violento aí guarda um profundo respeito pelo espectador, promovendo a reflexão sem, contudo, saturar os signos da violência e que essa postura leva em consideração que o cinema tem efeito sugestivo sobre os espectadores.

La violencia de las pantallas no solo afecta al orden de la representación y de la ficción. En este sentido existe un debate abierto en torno al efecto catártico de las imágenes y de su capacidad para reciclar la violencia propagada en la sociedad y en los individuos. (MONGUIN, 1998, p 36).

Seligman-Silva, ao refletir sobre a perspectiva de Walter Benjamin, aponta para o cinema como uma espécie de terapia coletiva em que o trauma pungente da imagem se relaciona com a resolução de traumas latentes. “O filme seria um “projétil” e algo impregnado de um caráter traumatizante. Ele seria um trauma que nos ensinaria a lidar melhor com os traumas que enfrentamos ao sair da sala de cinema”. (SELIGMAN-SILVA, 2008, p.96). Nesse sentido, o autor une a perspectiva

psicoanalítica com a poética de Aristóteles, na qual a “terapia” se dá pela catarse e associa isto à capacidade que as narrativas têm de revolver estados mais profundos do imaginário, contribuindo para certa percepção estrutural do mundo. O cinema enquanto principal forma narratológica contemporânea, inclusive massificada, efetua uma ampla função de propagação do dispositivo trágico.

Neste dispositivo, na medida em que ocorre a catarse, dá-se também um traçamento de fronteiras identitárias: os bons são separados dos maus, os honestos dos falsos, as boas nações das más nações, e assim por diante. No cinema, um meio popular e nascido com total compatibilidade para a indústria cultural que lhe é coetânea, este dispositivo não tem deixado de se desdobrar e frutificar. O cinema funciona como uma espécie de multiplicador da capacidade do dispositivo trágico. (SELIGMAN-SILVA, 2008, p. 96-97).

Para o autor, o cinema e a reportagem televisiva, depois da Segunda-Guerra Mundial, têm perdido o caráter metaforizante e inclinado-se a uma espécie de realismo anti-estético. Seligman-Silva (2008) aponta para as produções de José Padilla (Tropa de Elite 1 e 2, Parada 174) como exemplo de cine que questiona os limites entre o documentário e o cine de ficção, já que utiliza, nas suas produções, “técnicas com trucagens cinematográficas de ponta, que reforçam o realismo, como o “sangue na câmera” e perfurações de bala nos corpos e sangue espirrando” (SELIGMAN-SILVA, 2008, p.97), recurso que confere à película uma busca pelo “real” “sem espaço para o cômico ou para a auto-ironia (como em certos filmes “violentos” de Tarantino)” (Id, p.97). Para o autor, o dispositivo trágico, agora representado no cinema de hiperviolência, é uma constante nas narrativas,

seja nas tragédias modernas desde Shakespeare, seja no *western*, permanece a representação trágica da vida como eterno ciclo de vinganças, de cobrança e acerto de contas com relação ao mal passado. Também o par medo e compaixão e a sua catarse, do modelo de tragédia aristotélica. (SELIGMAN-SILVA, 2008, p.105).

No entanto, Monguin (1998) adverte que nem todas as películas pós-modernas conseguem o efeito de distanciamento pela saturação. Em algumas representações, o grau de naturalização da conduta violenta procede a uma cotidianização que não permite nenhum tipo de *cartarsis*, senão nada mais que identificações negativas, o puro asco ou, ainda mais aterrador, a confusão entre apreciar a representação da violência e apreciar a violência em si.

Para Imbert (2006), o grau de violência no cine atual pode ser visto como obscenidade, a violência hiper-real que esgarça e exagera os signos e ultrapassa o limite do representável. No caso das maras, sua performance, suas histórias, a montagem da cena de um crime e suas tatuagens promovem esse trasbordamento dos signos.

As imagens de violência, por sua proliferação, acabam por esvazir-se de seu sentido imediato, tornando-se parte da narrativa cotidiana, embora pese sobre ela, através de um sentir disfórico, uma percepção disfórica do contexto social à nossa volta, que se retroalimenta com as imagens hiper-reais. Para o autor, a imagem disfórica define a imagem ou o relato da violência que tende a subsumir a narrativa em nome da linguagem violenta, criando ela mesmo uma sobreposição de violência.

El cine de finales del siglo XX y comienzos del XXI es un cine que se recrea (y nos recrea) en lo anómico, lo disfórico, en la visibilización del mal y la escenificación de héroes negativos, y se sitúa a menudo en las fronteras de lo irrepresentable, juega con ellas, o las sobrepasa. (IMBERT, 2006, p. 49).

A ideia de obscenidade em Imbert é trazida de Baudrillard (1990) e define o excesso da visão sobre algo. Quando um objeto se representa em excesso em uma imagem, não há lugar para diálogo sobre o ocorrido, o espetáculo paroxístico sobre os referentes (sexo, violência e morte) elimina mesmo a capacidade de julgamento e análise, dada sua característica de interpelação obscena e impudica. O excesso de obscenidade afeta de tal modo a concepção sobre as capacidades e limites do corpo humano, que tende a esvaziar o objeto do seu conteúdo, o qual é o fim de sua representação limitada, quando guarda um segredo sobre a “parte maldita” de forma subterrânea. Com a ultrapassagem da fronteira entre o mostrável e o insuportável, a violência obscena, tende a esvaziar o objeto imagético de qualquer poder de julgamento sobre a força, o excesso impede a capacidade de elaborar, até mesmo um termo que lhe defina, de modo que efetua uma violação da própria violência, um deslocamento do sentido da força pela própria força.

A ideia de censura também associa a obscenidade da violência com a do sexo, quanto mais é censurada, mais é atrativa, o que é diferente de ver as capas dos periódicos como uma transgressão à censura. Tais capas, bem como os filmes de horror e sadismo passam de obscenos, chegando a ser abjetos (OVALLE, 2015). Tais representações tratam de uma estética trágica do horror e da desumanização desde a ultrapassagem da morte, mais do que de violência. Assim como o pós-

pornô, que já ultrapassa o limite da sexualidade, beirando o bizarro, o paroxismo das capas ultrapassa a violência, beirando o terror. No que seria um pós-pornô e uma “pós-violência”, a censura já não opera com o mesmo efeito, torna-se obsoleta por ineficaz.

Nesse sentido, os autores sinalizam a emergência de uma pornografia do horror, na qual o corpo é a materialidade onde se visualiza a “transparência do mal” (BAUDRILLARD, 1990), a espetacularização da brutalidade e o desafio aos limites. A própria noção de corpo humano se dissipa na profusão de imagens de mutilação, o que se associa à proposição de Baurdillard (1990) de que só é fotogênico aquilo que não é humano, retomando a tendência à coisificação da vítima de violência ou da catástrofe. Quando a imagem revela um corpo tão diferente do considerado “normal”, interpõe-se uma alteridade radical, a qual é inconciliável e permite, portanto, a aniquilação do outro, tão profundamente diferente que já não necessita considerá-lo humano.

Para Imbert (2010), o corpo foi esquecido durante a modernidade, negado pelas religiosidades, depreciado na dualização corpo/mente, visto dentro da lógica cartesiana como pura mecânica e funcionalidade. O excesso de corpo, nesse sentido, indica um sintoma pós-moderno e é tanto mais pós-moderno quanto mais se interessa pelas suas disfunções e suas marcas do que se poderia entender como quase pós-humano, uma variante de informações sobre diferentes formas e conteúdos do corpo que conformam representações dos imaginários contemporâneos.

El cine nos ofrece un cuerpo fantaseado, donde confluyen los imaginarios sociales, donde se encuentran las tensiones, un cuerpo pasional de alguna manera, que recoge los fantasmas colectivos, les da forma, los da *hipervisibilidad*, y con ello da a ver nuestras contradicciones, las aporías de posmodernidad, su profunda ambivalencia. (IMBERT, 2010, p. 31).

O corpo, enquanto materialidade ou metáfora do coletivo no cinema contemporâneo, tende a aparecer sem lugar, como tradução do mal-estar pós-moderno, oscilando entre o excesso e a carência. A máxima visibilização em contraponto à transparência do mal é a metáfora presente nos corpos ilustrados dos *pandilleros*. A *hiperfísicidade* do dorso desnudo e naturalizado em sua relação de ambiguidade com a hipervisibilidade das imagens sobrepostas na pele são mais a transparência da tentativa de uma realocação da identidade à deriva.

4.3 Imaginários do mal, narcocultura e terrorismo.

Neste subcapítulo, a discussão versa sobre a relação paradoxal entre os imaginários que constituem o medo da violência e a sensação de insegurança nas cidades, e os imaginários que atribuem alguma forma de “empoderamento” ou que, de algum modo, revelam certa atração pelas histórias que envolvem o excesso de violência, entre elas o terrorismo (em escala mundial) e a narcocultura (mais centrada na experiência latino-americana).

Martel e Baires (2004), ao tratar do espaço público na capital de El Salvador, conceituam como “imaginários do medo” as representações, as nomeações e a identificação de determinados lugares e sujeitos, segundo uma estrutura mental estigmatizante, reforçada fundamentalmente pelos meios de comunicação. As autoras utilizam a noção de “geografias da insegurança” para tratar de recorridos e espaços que remetem imediatamente a esta identificação de estereótipos, caracterizando esses lugares como espaços deteriorados, perigosos e insalubres. Tratam de identificar um “imaginário da insegurança cidadã” que vem se construindo nos últimos anos a partir dos índices de violência física e simbólica que se assomam sobre San Salvador, dos quais parte significativa está relacionada às maras. Para as autoras, essa construção nebulosa entre os índices reais de violência e a projeção de perigos imaginários, somada a outros fatores, como o mal planejamento urbano gera um efeito de intervenção e deterioração dos espaços identificados como “inseguros”, processo que retroalimenta o mesmo imaginário. Se, como nos lembra Thomas (2005), uma situação é real em seus efeitos, a associação desse espaço com a deterioração dos laços de sociabilidade e, portanto, a não garantia de que o contrato social prevaleça neste lugar de “barbárie” faz com que, gradativamente, se torne mais ermo e abandonado pelas instituições de conservação urbana.

Las zonas inseguras están marcadas, sobre todo por dos fantasmas que rondan el sector: las *pandillas* y el tráfico de drogas. No es la presencia de las *pandillas* lo que en sí mismo causa inseguridad, son los pleitos entre ambas y el uso de armas de todo tipo que estas hacen. (MARTEL e BAIREs, 2004, p.8).

Isto é, não é a presença efetiva das *pandillas* ou do narcotráfico o que identifica uma zona como insegura, senão sua visibilidade, a presença sensível das suas dinâmicas e símbolos, como as armas. As autoras também atribuem a essa

diferenciação entre espaços a presença invisível da morte. A morte associada à violência narrada como fato cotidiano, que matiza determinados lugares como uma possibilidade que ali habita.

Pode-se inferir que os espaços e sujeitos que habitam estes imaginários efetuam um processo de sedução que parece radicar numa espécie de exotismo, cuja divulgação se retroalimenta com o que é reportado concretamente em relação ao “murmúrio da violência” (ARIAS, 2017). Desse modo, quanto mais as histórias acerca dos espetáculos de violência são acessíveis e popularizadas, mais os fenômenos tendem a converter-se naquilo que se imagina a respeito deles. Essa tendência preocupa pelo reforço da brutalidade que a espetacularização da violência demanda, criando um processo circular entre sociedade, meios de comunicação e coletivos criminais em que a violência se reproduz orientada pelo reforço dos estereótipos.

Esse imaginário sobre os espaços cartográficos onde a violência habita aparece com força nas películas e séries que tratam do tema da criminalidade urbana. A associação do crime com determinados locais das cidades se dá pelas taxas de delinquência, mas também pelo reforço midiático que realiza esses cortes ao evidenciar certa cartografia da violência. Essa inscrição da insegurança e da possibilidade da morte está presente no periodismo *mass mediático* (como no caso da “nota roja”) e no investigativo acerca de documentários, novelas e relatórios sobre a violência. Também tem se feito mais presente em séries e telenovelas, e de uma forma mais crítica e reflexiva, nas produções do cinema latino-americano de “realidade social”, nos quais se encaixam as películas brasileiras “Cidade de Deus”, “Tropa de Elite” 1 e 2, estas últimas associadas ao Morro do Alemão, como exemplo generalizante da violência nas favelas e as películas mexicanas que associam a violência a espaços como cidades (Tijuana) em “Los pobres ilegales”, fronteiras e *não-lugares* como “La Béstia” em “La jaula de oro” e “Sin Nombre”.

O conceito vago de narcocultura traz uma ambiguidade sobre a qual é necessário refletir. Por um lado, compreende o termo na sua referência a uma “adesão” aos produtos culturais desenvolvidos em torno de certa estética do narcotráfico, que é passível de censura devido a seu caráter de “apreço à violência”. Por outro, compreende-se a ideia de cultura como o conjunto de práticas e o horizonte simbólico de qualquer grupo. Nesse sentido, a narcocultura seria uma característica das sociabilidades envolvidas com o comércio de ilícitos que, sem

essencializações, define o modo de vida dos seus integrantes. Diante do problema de nomear práticas violentas enquanto “cultura”, Blair (2005) se vale do fato de que, em menor ou maior medida, todas as culturas manejam algum grau de violência. Ao analisar os sentidos da morte em produtos culturais que circulam na sociedade colombiana, a autora percebe que há certo conjunto de padrões sociais que permitem determinados matizes de interpretação e de tolerância à violência, bem como certa fascinação pela morte identificáveis entre os colombianos.

De forma semelhante, Arias (2017) analisa o que chama de “murmúrio social da violência no México”, atentando para as falas de pessoas da sociedade em geral sobre o narcotráfico. Assim como Cisneros (2015), a autora destaca o peso da “guerra às drogas” declarada nos seis anos do governo de Felipe Calderón. Arias (2017) procede a uma análise do cotidiano da sociedade mexicana de modo a captar os imaginários flutuantes da violência no período e posteriormente à implantação da “guerra ao narcotráfico”. Para isto, entrevista pessoas e se vale da perspectiva de Venna Das como justificativa para sua metodologia.

Das establece que los efectos de la violencia no pueden percibirse en la observación directa de los eventos violentos, aun cuando esta pudiera realizarse, sino que más bien deben ser indagados en la vida cotidiana de las personas que es donde se puede observar realmente a largo plazo cómo se transforman las relaciones y las subjetividades. (ARIAS, 2017, p. 75).

De forma semelhante ao esforço que culminou com esta tese, Arias preocupa-se em investigar os imaginários e efeitos do “murmúrio” acerca da narcoviolência, não apenas nos grupos diretamente envolvidos, mas na forma como as práticas e o inconsciente coletivo do medo afetam a vida diária da sociedade em geral. De acordo com Arias (2017, p. 244),

En el nivel de las emociones puede observarse la manera en que los sujetos se posicionan frente a sus propias vivencias para constituir su experiencia. En el análisis realizado aparecen el miedo, la impotencia, el coraje y la incertidumbre como emociones constantes cuyo sentido depende del contexto y la vivencia de cada sujeto. Los entrevistados describen el miedo a partir de distintos matices que van desde la paranoia generada por vivir en entornos en los que saben que pueden convertirse en víctimas, hasta el terror en los casos donde las experiencias han puesto en peligro su integridad física.

A autora destaca que no imaginário coletivo há uma premissa de que é necessário defender-se, tanto dos delinquentes quanto dos abusos do estado, e de

que a guerra ao narcotráfico é uma “ficção” imposta, uma vez que as instâncias governamentais aparecem como cúmplices de determinadas redes de criminalidade, promovendo uma guerra de investida seletiva. Esse imaginário do caos urbano guarda relação profunda com a espetacularização da violência efetuada pelos jornais.

De outro modo, os estudos sobre os narcocorridos revelam o imaginário produzido desde dentro da estrutura criminal e dos seus tentáculos, isto é, dos grupos de pessoas das comunidades em que o narcotráfico está presente e que são afetadas diretamente por suas dinâmicas. Os narcocorridos seriam uma variação temática do gênero de cultura popular denominado corrido. Segundo Monsiváis (2004, p.37), o corrido é:

Un género musical, épico y político de principios del siglo xx, se le cree extinguido, sólo apto para recordar a Zapata y Pancho Villa. De pronto, en la década de 1970 el corrido vuelve con persuasión y clientela. El Norte de México se afilia a la canción que transmite hazañas (lo que su público califica de hazañas), y se fortalecen los grupos que, desde su aspecto irremisiblemente «norteño», se identifican con sus oyentes.

O narcocorrido se propõe à função de relatar as “façanhas” de personagens importantes nesse contexto, como os *capos* (líderes de cartéis), bem como da gente que se envolve com o narcotráfico por não ter outra alternativa. Monsiváis (2004) destaca o caráter demasiado literal e simples das rimas, as quais não guardam o estilo metafórico dos primeiros corridos e, portanto, tornam-se de fácil acesso a qualquer pessoa. Assim, pode-se dizer que os narcocorridos popularizam ainda mais o que já era cultura popular, ao descrever as dinâmicas do meio da gente que vive contra a institucionalidade.

Astorga (1995) percebe que, enquanto o estado caracteriza o narcotraficante em um tipo penal, confere-se certa identidade a esse pelo seu entorno social, o que é parte ou já está familiarizado com os “procederes” do narcovarejo, fazendo-se ressonante nos narcocorridos. Desse modo, passam a atuar, de forma paralela e conflitiva, dois códigos morais e legislativos, o do estado e o dos traficantes, algo já assinalado acerca do narcotráfico no Brasil por Feltran (2016), entre outros.

Esse código paralelo, que coordena as estruturas em torno do tráfico, apresenta diretrizes morais e orienta condutas que, por vezes, parecem mais justas que as da justiça formal. Esses preceitos são descritos nos narcocorridos, recebendo certa carga de heroísmo e caráter de justiça social, o que tende a

transformar alguns líderes narcos em uma espécie de bandido social, ainda mais associado à ideia de justiça pela origem “revolucionária” que têm, muito embora os novos corridos não possuam um caráter militante ou reivindicativo, mas sim elogioso.

Os compositores dos corridos tratam de expressar a cosmovisão do narcotráfico, contrapondo-se e disputando espaços de enunciação com as representações institucionais estigmatizantes e criminalizantes desse grupo social. Desse modo, Astorga (1995) crê que se pode conferir a esses certo caráter de subcultura e, com reservas, de contracultura, pois, de forma subterrânea, tendem a rebater o discurso estatal, o qual tem o monopólio (legal) da produção simbólica. Em que pese o vocabulário e a perspectiva demasiado estruturalista e marxista, o estudo de Astorga (1995) permite perceber, nas entrelinhas do discurso sobre cultura dominante e dominada, que os narcocorridos emergem como “potência latente” e que, pela própria “ilegalidade”, captam a curiosidade acerca desse mundo “exotizado” do crime.

Atuando em uma perspectiva mais voltada aos estudos culturais, Valenzuela (2002) analisa os narcocorridos enquanto uma espécie de reelaboração dos corridos que, em diferentes períodos históricos, caracterizam uma forma de expressão de cultura popular, daí a efetividade das suas descrições e mitificações acerca do universo que circunda o narcotráfico em comunidades com menos recursos. Bandas musicais como *Los Tigres del Norte* ou *Los Tucanos de Tijuana*, narram os feitos dos narcotraficantes e a inevitável corrupção das instituições governamentais, mas também narram histórias do “povo”, das estratégias para fugir da pobreza em que se imbricam as pessoas que vivem o contexto em questão. Além das justificativas sociais para a entrada no “narcomundo”, Valenzuela (2002) aponta que os corridos também se utilizam da ostentação da riqueza como produto da exposição aos riscos.

El *art narcó* se rodea de atributos que dan cuenta de su éxito social, como son joyas, carros, aviones, ropa, casas-castillos, o mujeres-trofeo, integrados como parte del espectro de productos de consumo disponibles. La coisificación de las relaciones humanas y su ponderación como claves de triunfo son visibles en los narcocorridos. El fetichismo de las mercancías y su capacidad corruptora despliega todo su esplendor. (VALENZUELA, 2002, p.194).

O autor também se refere aos aspectos religiosos da narcocultura que, segundo Ritondale (2015), funcionam como uma espécie de legitimação moral para

a violência “necessária” nesse contexto. Do mesmo modo, e à semelhança do que acontece com os Racionais Mcs no Brasil, o hip hop e o grafite têm se tornado a caixa de ressonância cultural dos circuitos urbanos e centralizados da violência. Valenzuela⁴, em publicação posterior, atenta para o fato de que esses usos do *rap*, como narrativa da vida dos jovens das periferias urbanas, estendem-se desde a estética dos *cholos*, alcançando posteriormente as *maras*.

O autor também afirma que, apesar da presença da narcocultura como consumo cultural contemporâneo, o narcomundo permanece, ao mesmo tempo, próximo e distante. Próximo porque está presente no imaginário social geral, alimentado pelas narrativas de apreensões, fugas e números da violência, da qual não se pode desvincular-se enquanto ameaça iminente; distante porque o imaginário que *atrapa*, no mesmo contexto caótico, os cidadãos em geral daqueles em conflito com a lei, também efetua certa exotização dos sujeitos envolvidos, bem como das entranhas do narcotráfico e da violência nos bairros pobres das cidades.

De certo modo, a narrativa acerca das práticas, códigos éticos e metáforas dessa teia que envolve o comércio de substâncias ilícitas se une a um imaginário de “como vivem os pobres”, o quão “diferentes” são do restante da sociedade com a qual se relaciona, que histórias intrigantes têm para apresentar. Nesse sentido, o processo de estigmatização e a aura de ilegalidade e contravenção que paira sobre essas produções culturais possibilita certa identificação entre os grupos sociais que compõem as zonas pobres e afetadas pelo narcovarejo, mas também exercem fascínio por sua atmosfera de contravenção nos setores e grupos sociais que não estão tão relacionados com essa forma de vida. Tais produtos efetuem a captação de uma audiência que se vê no dilema paradoxal de estranhar e reprovar as ilegalidades e inconsistências da cosmovisão em questão, ao mesmo tempo em que vê reconhecido nos códigos de conduta certa ética e ainda certa fascinação pela sua “alteridade radical”.

Ritondale (2015), ao analisar as narconovelas mexicanas, afirma que a narcocultura apresenta um caráter fundamentalmente pós-moderno, pois reúne em si uma série de fenômenos típicos da pós-modernidade, entre eles: a relação entre arte e mercado (presente no fato de que algumas narconovelas se tornaram *bestsellers*), o consequente apoio dos meios de comunicação massivos (caso de

⁴ Ver: VALENZUELA, José M. “Cien años de choledad” in: VALENZUELA, José M. et al (cords.). **Las maras. Identidades juveniles al límite**. México: UAM/El Colegio de la Frontera Norte.

séries em canais de streaming) somados à quebra do paradigma de diferenciação entre literatura e arte popular daquelas consideradas canônicas. A autora observa que, do ponto de vista estilístico, tais narrativas podem ser vistas como pós-vanguardistas, haja vista que abandonam o experimentalismo exagerado ou os floreios formalistas e conduzem as histórias de forma mais acessível, visando um alcance popular.

En general, la narconarrativa representa un claro ejemplo de cruce o convivencia entre mercado y literatura. Sin embargo, en la producción de la narconarrativa –que resulta ser un nombre elegido por los editores y por los detractores del género más que por sus autores destacados– conviven obras muy distintas entre ellas en cuanto a calidad, tipo de público y de autores, lo que remite a la convivencia general de arte popular y arte culto que se da dentro de un mismo género o subgénero. (RITONDALE, 2015, p. 81).

No entanto, a autora alerta para o caráter anti-moderno e, logo, neoconservador que tais narrativas pressupõem, posto que tendem ao desprezo das instituições do Estado Moderno de Direito enquanto demonstram certa simpatia e defesa de figuras autoritárias.

De outro modo, Michel (2013) postula que a narcoliteratura se diferencia dos narcocorridos porque não está a serviço dos cartéis e promove uma crítica à violência. Aponta as narconovelas *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera, e *Adán en el Éden*, de Carlos Fuentes, como exemplos disso, explorando a dimensão trágica do fenômeno narco, a partir de uma visão apocalíptica da violência. As duas novelas são vistas por Michel (2013, p. 64) como complementares: “Las dos problematizan las visiones de la violencia apocalíptica como una violencia de outro orden que pone fin redentor al caos absurdo del presente”.

Para Monsiváis (2004), a visibilidade das narconarrativas se dá mais pela indústria do espetáculo e seus símbolos de distinção do que pelos meios de comunicação massivos. Além disso, o autor afirma que a representação acerca dos narcos se dá em um processo de retro-alimentação com o fenômeno, isto é, os “arquetipos” representados geram um efeito de identificação e formatação dos novos narcos.

En la comprensión de lo que es el narco es enorme la deuda con el cine (el de México y el de Estados Unidos), que entre otras cosas afecta la idea que de sí mismos tienen los causantes directos del subgénero fílmico. Ésta sería su conclusión: «No éramos así hasta que distorsionaron nuestra imagen, y entonces ya fuimos así porque ni modo de hacer quedar mal a la pantalla».

El narco del cine tiene automóviles de portento, vive parte del tiempo en Florida, ostenta anillos de diamantes, revólveres con cache de oro y plata y botas de piel de víbora. ¿Por qué no se van a apropiarse de estas imágenes los narcos de las butacas? (MONSIVAIS, 2004, p.35).

As narconarrativas também aparecem representadas nas artes plásticas, adentrando um circuito cultural restrito. Palaversich (2013) analisa as obras de artistas que realizaram exposições e instalações dentro e fora do México, discutindo acerca do narcotráfico. A autora também afirma que as editoras que promovem as narconarrativas logram o surgimento de vários autores de ficção e periodismo, reconhecidos ou emergentes, interessados nessas histórias, entre eles Rafael Ramirez Heredia, autor da obra “La Mara” que descreve e problematiza os conflitos na fronteira Sul do México, muitos desses causados pela atuação da Mara Salvatrucha. Além disso, as editoras são responsáveis por transformar um gênero literário “mexicano” em algo internacional, daí derivam as narconarrativas de outros países, como a Colômbia.

Na apresentação do dossiê “Figurações da violência”, da revista Sociologias (UFRGS), Tavares dos Santos e Texeira (2013, p.22) postulam que “em uma Era de Mundialização das Conflitualidades, na longa trajetória romanesca da modernidade configura-se um outro gênero, o romance da violência”. De modo que, romance da violência, narcoliteratura, narconarrativa, entre outras nomenclaturas, aclaram que a violência é um fenômeno que causa estremecimento na contemporaneidade e povoa os imaginários, pelo menos no continente latino-americano, refletindo-se nas diferentes formas de produção de conhecimento e de comunicação.

Dessa forma, compreende-se que a chamada narcocultura, em que pese os problemas éticos que carrega, logrou um feito desejado por centenas de autores e linhas epistemológicas: borrar as fronteiras divisórias entre cultura popular, cultura massiva e cultura erudita. Trata-se de uma narrativa ambigualmente brutal no conteúdo, mas generosa e democrática no estilo, por acessível que é, de modo que facilita a atração de distintos públicos.

Ademais, as narconarrativas tendem também para outro aspecto pós-moderno que é a busca pelo sentido de um caos social o qual, se sabe, impossível de encontrar. Tais narrativas apresentam um aspecto trágico que condensa um imaginário sobre a incerteza e a instabilidade. Dessa forma, a narcocultura, assim como as descrições sobre a violência e o cinema violento em geral, promovem uma

“mirada controlada ao abismo” e revelam uma pulsão ambivalente que apela à resolução das conflitualidades atuais a partir de um caos ainda maior.

[..] El ataque del virus a los ordenadores; algo en nuestro interior se estremece de alegría ante un acontecimiento semejante, no por gusto perverso de la catástrofe ni propensión a lo peor, sino porque surge ahí un afloramiento de lo fatal cuya aparición provoca siempre en el hombre un sentimiento de exaltación. (BAUDRILLARD, 2004, p,47).

A adesão a esses relatos parece indicar uma relação conflitiva entre o desejo por uma realidade mais pacífica e a fascinação pela parcela irresolúvel e fatal das coisas, a qual se faz cada vez mais conhecida na era “pós-orgiástica”, dada a falta de referencialidade e o vácuo de teleologia deixado pelo desmoronamento das meta-narrativas modernas.

A interpretação acerca das narrativas da violência facilitada pela linguagem popular também é consequência de imaginários pré-estabelecidos e de experiências e visões pré-existentes sobre a violência. “No es que la violencia del real esté ahí en primer lugar y se le agregue el estremecimiento de la imagen, sino que la imagen está ahí en primer lugar y se le agrega el estremecimiento de lo real” (BAURDILLARD, 2004, p. 27). Antes que se veja a violência descrita e esmiuçada, já existe uma ideia pré-formulada sobre o que a contextualiza. Além disso, a construção pré-existente de um suporte simbólico que permite a interpretação da violência entre o real e o ficcional, remete ao fato de que, em maior ou menor grau, todas as narrativas que englobam a amplitude dos modos de vida e as relações sociais pressupõem nível ou entendimento da violência como ingrediente indispensável da trama.

Vargas Llosa (*apud* GUTIÉRREZ 2008, p. 31) demonstra que a violência e o mal são parte fundamental de toda narrativa. Mesmo a violência mais irreal tende a dar um tom de realidade a uma história.

Me asustaba comprobar que, pese a mi naturaleza pacífica, la violencia explícita o implícita, refinada o cruda, era un requisito indispensable para que una novela me persuadiera de su realidad y fuera capaz de entusiasmarme. Aquellas obras exentas de alguna dosis de violencia me resultaban irreales.

Conforme a visão de Vargas Llosa, a violência é um elemento fundamental para que uma história apresente verossimilhança com a realidade porque é parte de

um imaginário de como se ordena o mundo desde uma inegável pulsão de movimento associada ao caos.

Bajo la transparencia del consenso está la opacidad del mal, su tenacidad, su obsesión, su irreductibilidad, su energía inversa trabajando por doquier en el desarreglo de las cosas, en la viralidad, en la aceleración, en el desbocamiento de los efectos, en la superación de las causas, en el exceso y la paradoja, en la extrañeza radical, los atractores extraños y en los encadenamientos inarticulados. (BAUDRILLARD, 1990, p.116).

Essa opacidade do mal, a que se refere Baudrillard, mostra-se latente no interesse por fenômenos que atacam os estados fortes do imaginário coletivo. Da mesma maneira que a narcocultura, a violência presente no terrorismo desperta uma pulsão destrutiva que fica patente no amplo interesse por tais acontecimentos sociais. Para o autor, a escandalização contemporânea pela violência reside em seu caráter hiper-real. É oferecido um espetáculo “impossível”, um grau de brutalidade e estranhamento que afeta por ser impensável e inesperado. “No se trata en absoluto de la irrupción de lo real, sino de lo simbólico [...] la táctica del modelo terrorista consiste en provocar un exceso de realidad y hacer que el sistema se desploma bajo este exceso de realidad”. (BAUDRILLARD, 2004, p.39).

Logo, o apreço pelo caos reside no caráter simbólico da violência e sua espetacularização. “Os terroristas sonham com um inimigo imortal, porque sem este é mais difícil destruí-lo, não há performance, sem inimigo”. (Idem, p.34). Pode-se pensar desse modo acerca do estado em relação ao narcotráfico e às maras. A performance, tanto do estado punitivo quanto das maras não visa a eliminação total do outro, senão a “cena” que pressupõe a eliminação e atrai a mirada.

Para Baudrillard, a catatonia do poder ocidental em relação ao terrorismo, radica no que ele chama de “intercâmbio impossível com a morte”, isto é, o terrorismo, enquanto antagonista do sistema global, oferece um grau de violência inapreensível, o de sua própria morte, contra a qual o sistema que busca a “integração” não pode investir.

No caso do narcotráfico, e mais explicitamente das maras, a violência estabelece trocas em duas frentes: uma endógena e outra exógena às pandillas. Entre as próprias maras se efetua uma espécie de *potlatch* em que a atribuição de poder se dá pela aniquilação do rival, num sistema circular e interno de vinganças (entre MS13 e B-18) que situa essas duas comunidades em uma mesma dinâmica de atribuição de força, à semelhança do pacto “maussiano” de agressão mútua

efetuado pelos *bondes* de Porto Alegre (ROSA, 2014) e da descrição de Bataille acerca das trocas simbólicas que envolvem violência em populações nativas da América. Como não há uma amplitude sobre o nível de violência entre MS13 e B-18, mas sim uma equivalência, o sistema de retaliações possibilita que, ao oferecer a morte ao outro, se reforça em câmbio o poder de si, mas também possibilita ao outro realizar o mesmo em contrapartida. Para tanto, a destruição do outro enquanto objeto necessita ter audiência, para que o poder conferido seja reconhecido, daí a importância da espetacularização dos rituais.

Si él destruye el objeto en soledad, en silencio, de ello no resultaría ninguna clase de *poder*; sin contrapartida, no habría en el sujeto más que desprendimiento de poder. Pero si destruye el objeto ante otros, o si lo dona, el que dona ha adoptado, efectivamente, a los ojos del otro, el poder de dar o de destruir. (BATAILLE, 1987, p.105).

Todavía, a formulação de Baudrillard (1990), a partir de Bataille (1987), parece ser mais elucidativa em relação às maras e ao narcotráfico. Mais que o “escândalo” endógeno aos grandes grupos opostos, a violência “oferecida” como realidade também faz frente a um poder exógeno, qual seja o das instituições que pretendem a “pacificação social” por meio de uma suposta integração dos delinquentes à ordem disciplinadora da legalidade estatal. Os cartéis e as maras, na dinâmica de disputa por mercados e de vinganças circulares, oferecem o “dom simbólico da morte espetacularizada”, estando em um grau de proximidade com ela, dada a sua vulnerabilidade que se torna impossível para qualquer força estatal ou social fazer frente, o que parece caracterizar o termo que Baudrillard (1990) usa para explicar os efeitos do terrorismo, o “intercâmbio impossível com a morte”.

Lo que puede surgir del estallido del orden mundial, en este sentido, son singularidades. Las singularidades, sin embargo, no son ni positivas ni negativas. No son una alternativa a el orden mundial, están en otra escala. No obedecen a un juicio de valor, y por lo tanto, pueden ser lo mejor y lo peor: su único beneficio absoluto es el de romper con el yugo de la totalidad. No se las puede federar en una acción histórica de conjunto. Son la desesperación de todo pensamiento único y dominante, pero no son un contrapensamiento único. Inventan su propio juego y sus reglas del juego. Yo diría que la singularidad es del orden del intercambio imposible. (BAUDRILLARD, 2004, p.40).

A partir disso, é possível inferir que o fenômeno da narcocultura e da crescente visibilização das maras (a qual parece estar sendo puxada pela primeira), assim como o terrorismo são uma espécie de *singularidade violenta* “que pone en

juego la muerte, que sin duda es la última singularidad, la singularidad radical” (BAUDRILLARD, 2004, p. 41)

Seguindo a noção de intercâmbio impossível com a morte, percebe-se que a potência das “singularidades” violentas reside no caráter extraordinário e ilegítimo de tais ações desses coletivos. “Cualquier violencia tradicional regenera el sistema, a condición de que posea un sentido. La única amenaza real para el sistema es la violencia simbólica, la que carece de sentido y no aporta alternativa ideológica ninguna” (Idem, p.42). Essa forma de violência, embora seja disseminada no cotidiano dos relatos sobre violência é, em última instância, incatalogável e inapreensível.

El tema de la bajada a los infiernos (literal o figurada) es revelador de un imaginario del mal, de una sensación de que está por doquier, omnipresente como amenaza virtual, en particular en el entorno urbano: es la *inminencia del mal* como fuente de desorden social, peligro de desintegración del sujeto, patente, por ejemplo, en películas que escenifican un recorrido iniciático en que el héroe tiene que pasar por un descubrimiento/aprendizaje del mal para redimirse o morir. (IMBERT, 2006 p.38).

Neste mesmo processo, a perda da referencialidade característica da pós-modernidade borra os limites antinômicos pela liminaridade e pelo exagero. Quando a obsessão por definir o limite entre o real e o irreal desaparece, há lugar para que surja o hiper-real, o mais além do real, a simulação do real que é mais real que a realidade mesma. Pelo simulacro da violência, o imaginário sobre a mesma e de seus sujeitos se vê seduzido e contrariado. Do mesmo modo, a ambivalência aparece no apreço pelo espetáculo da violência e no rechaço contra seus integrantes, o qual redundando na demanda política por mais punição. Em que pese a popularidade e a circulação dos produtos culturais que envolvem a criminalidade, os integrantes dessa continuam sendo estranhos, em alguns casos onde sua “diferença” é acentuada e exotizada, tais sujeitos se tornam ainda mais estranhos. O exotismo que seduz é o mesmo que estigmatiza. Daí a proposição de Baudrillard acerca de ter em conta a alteridade radical e opor a transparência do Mal à utopia universal da comunicação. “La seducción y el exotismo son el exceso del otro y de la alteridad, el vértigo de lo más diferente que lo diferente — es lo irreductible, y ahí está la auténtica fuente de energía”. (BAUDRILLARD, 1990, p.151).

É o paradoxo do exotismo radical que explica o sucesso das séries, filmes e demais produtos que tocam no tema do empoderamento pela violência em oposição

ao paradoxal aumento do medo nas cidades. Um exemplo disso está no canal Netflix, onde as séries atuais com mais audiência, de alguma forma, giram em torno do tema das drogas ou da violência. Aí disputam os primeiros lugares *Game of Thrones* e *Breaking Bed*, dois cenários absolutamente distintos nos quais a violência tem precedência. Também na Netflix, a terceira temporada de *Narcos*⁵ (Colômbia) alcançou a maior audiência do canal na semana de estreia, e a quarta temporada (*Narcos- México*) foi aguardada e celebrada com grande entusiasmo.

Pesados os mecanismos da fascinação pela violência em relação à sua representação, é possível dizer que, mesmo que a narcocultura e a visibilidade da violência das maras tenham um amplo espectro de recepção, os mundos que dividem os espectadores da violência daqueles que a vivenciam continuam incomunicáveis, correndo-se o risco de ter no imaginário e na representação da violência uma banalização da morte e da dor do outro quando a narrativa não alcança a sensibilização.

Para Veena Das (2008), a narrativa se constitui como registro do imaginário, daí sua importância para compreensão de uma sociedade desde a literatura. No entanto, aponta a autora, a narrativa esbarra em limites, há uma parte da memória e do imaginário que é vedada à narrativização e, além disso, os imaginários tendem a esconder ou disfarçar sua parcela mais tenebrosa, o que Das denomina como “conhecimento venenoso”. Em oposição a esta visão, bem como à perspectiva que vê voyeurismo na contemplação da violência representada, Sontag (2003) afirma que expor a violência é uma forma de “conscientizar” sobre as capacidades brutais da humanidade. Além do mais, em alguns casos como nas ditaduras na América Latina, a exposição dos fatos violentos tem uma função didática: trata-se de narrar o terrorismo de estado e as histórias dos militantes desaparecidos e torturados como forma de reivindicar a memória e a justiça, bem como alertar para o perigo dos governos autoritários.

Desse modo, a crítica sobre a hipervisibilidade da violência não pretende eliminá-la das narrativas, mas apela para que se dedique a efetuar algo como Haneke⁶ pretende em seu cinema. “En Haneke el planteamiento es deliberadamente posmoderno. En su visión, la violencia ha llegado a formar parte de la cultura

⁵ Disponível em: <<https://www.correiopovo.com.br/artesagenda/narcos-tem-a-melhor-audi%C3%Aancia-de-uma-s%C3%A9rie-da-netflix-em-2017-1.241186>> Acesso em: 26/05/2019.

⁶ Diretor da película “Funny Games”, marco da discussão sobre a violência gratuita.

cotidiana: está inscrita en los hábitos de consumo de imágenes, multiplicadas por la tecnología.” (IMBERT, 2006, p. 45) e, portanto, deve ser problematizada de forma contundente. As produções que levam em consideração tais relações se propõem a pensar a brutalidade e a envolver nela o espectador, desde um princípio de crítica à cumplicidade com a qual se olha para a violência.

Un determinado modo de mostrar las imágenes comprende diferentes formas de atraer la mirada. También supone distintos modos de entender la violencia en nuestra sociedad. Hay filmes que, al mostrarla, redoblan su intensidad creando la sensación de que es la única salida en un mundo gobernado por la ley del más fuerte; otros la naturalizan, difuminando la figura del agresor y de la víctima, no diferenciando en definitiva entre la violencia cometida y la violencia sufrida; finalmente hay películas que intentan reciclarla, es decir frenarla. (SANCHEZ, 2002 p.36).

Para Imbert (2010), a dor possui uma realidade mais contundente que os sistemas epistemológicos. O paradoxo da apreciação da violência na contrapartida da exigência por punição parece residir no fato de que a representação da violência adquire um caráter estético, mas não chega a ser capaz de “traduzir o real”, a profundidade da dor que atravessa os processos da violência. Produz-se uma “realidade” a partir do simulacro, um arremedo da dor, mas o “conhecimento venenoso” observado por Das (1998) não é acessível, ou se é, não pode ser bem narrado com objetivos informacionais, pois quando chega a ser objeto de figuração, já se torna parte dos sistemas epistemológicos e, daí, perde seu sentido subterrâneo.

5 “NO POR LA MANO DE DIOS, SINO POR LA GARRA DEL DIABLO”: AS MARAS NA SUA RELAÇÃO COM A MÍDIA AUDIOVISUAL

Este capítulo trata de comentar acerca da escolha da metodologia de análise cinematográfica, da representação das maras na película “*Sin Nombre*”, assim como tangencia sua representação em outros produtos audiovisuais. Por fim, realiza a macroanálise da película (como um todo) e da *decóupage* (decomposição) de um grupo de sequências do filme para observação e descrição microanalítica.

5.1 Sobre as Opções Metodológicas e do Corpus

A opção por analisar a película *Sin Nombre*, e não o documentário *La Vida Loca*, de Cristian Poveda, se dá pelo fato de que interessava ver a representação dos *pandilleros* no cine de ficção, uma vez que a *puesta en escena* mais significativa, enquanto “realidade”, está nas análises das reportagens onde os *pandilleros* falam sobre sua situação. Nesse sentido, essa estratégia consistia em analisar dois tipos de materiais audiovisuais fundamentalmente distintos, utilizando o mesmo modelo.

Além disso, a escolha pelo cinema de ficção se dá por seu entendimento como um painel onde o inconsciente coletivo se faz em certa medida visível, sem necessariamente objetivar isso. Desse modo, entende-se que o cinema mapeia e “materializa”, em seus diferentes gêneros, as percepções acerca de medos, preocupações, obsessões e dinâmicas relacionais que constituem um determinado “espírito de tempo”. Para IMBERT (2006), o cinema é um indicador sócio-simbólico capaz de expor o inconsciente coletivo do contexto que trata ou com o qual troca influências.

Más allá de la consolidación del cine como documento social, que nos informa sobre la realidad social, el cine es hoy una extraordinaria caja de resonancia, no sólo de lo que está pasando en el mundo —lo que se ve— sino de lo que no se ve, la parte invisible, inconfesable y, en ocasiones, maldita de la realidad social. (IMBERT, 2006, p. 29).

Ademais disso, a opção por utilizar o método de análise cinematográfica se deve ao fato de entender que as maras adquiriram certa popularidade nos meios de

comunicação, muito provavelmente, ocasionada pela sua estética e sua performance, bem como pelo efeito real que suas práticas violentas têm sobre a vida cotidiana das pessoas que estão inseridas nesse grande contexto de migrações e fronteira. Dessa forma, o imaginário sobre as maras e as histórias reais ou ficcionais em torno desses sujeitos têm iniciado uma disputa por espaço no cinema “de realidade”, ou “cine social mexicano” com os relatos de narcocultura ou cine de violência. Ainda com popularidade significativamente menor que as séries produzidas sobre o contexto do narcotráfico na América Latina e principalmente no México, os filmes que trazem histórias relacionadas às *pandillas* têm se tornado mais comuns também pelo fato de serem associadas às redes de cartéis e, portanto, fazerem parte do imaginário sobre o narcotráfico.

A eleição da metodologia de análise cinematográfica também se constitui em uma estratégia para tentar interpretar as representações das maras no cinema, pelo fato de que interessa mais compreender que recursos são utilizados na película para realizar determinados efeitos de percepção nos espectadores; que relações as representações guardam com os fatos mais concretos sobre as maras; que referências estéticas e cinematográficas são perceptíveis na película e que efeitos ou espectadores são o objetivo de determinado esforço artístico. “El análisis es un trabajo argumentativo sobre la manera como cada uno de los componentes de una película (imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración) se integran para ofrecer una visión particular del mundo” (ZAVALA, 2010, p.24).

Embora a análise cinematográfica na sua forma acadêmica ainda não tenha se estabelecido como carreira universitária possível na América Latina, na Europa e nos EUA, essa corrente analítica já apresenta uma tradição consolidada. Para Zavala (2003), a análise cinematográfica é de fundamental importância nos estudos contemporâneos, dado o fato de que poderia vir a reconhecer que o cinema se impõe, cada vez mais, como um fenômeno cultural, entrando, portanto, no eixo de elementos que devem ser estudados tanto em comunicação quanto em humanidades, nas carreiras acadêmicas. O estabelecimento das produções audiovisuais como fato cultural é também o que nos anima a buscar compreender os efeitos de hiper-realidade que produz. Para tanto, a análise formal dos recursos cinematográficos se mostra de suma importância.

Conforme Zavala (2003), uma película diz mais sobre seus espectadores do que sobre seus personagens. Nesse sentido, depreende-se que a forma como são

construídas cenas e personas busca adequar-se ao público determinado para quem a película se dirige e que impressões visa causar nos espectadores.

Para o autor, “áudio-ver” um filme pode proporcionar a sensação de experienciar a situação reproduzida como se ela fosse de fato vivida pelo espectador, posto que o cinema oferece a possibilidade de viver uma experiência tão verossímil, por vezes até mais inteligível do que a situação mesma que retrata. Isso é de fundamental importância para compreender o cine contemporâneo mexicano, no qual se destaca uma geração de cineastas preocupados em retratar “problemas reais” dessa sociedade, utilizando o máximo de verossimilhança possível, em alguns casos, como em *La jaula de Oro*, utilizando não-atores para interpretar os personagens.

Associando a descrição inicial da película aos problemas com os quais o México se depara, cotidianamente na rua ou nas demais mídias, logra-se o efeito de realidade pretendido. O imaginário sobre a desigualdade, a migração e a violência já é construído a partir das mídias mais tradicionais, pondo dentro dessa “realidade” pessoas que não as experienciam concretamente, mas estão inseridas no contexto pelo efeito de realidade produzido, diariamente, pelos meios de comunicação mais populares que é, no cinema, mais uma vez reforçado ou repensado.

Ao ver uma película, a experiência sensorial que se dá não tem apenas uma dimensão presente, mas parte de uma espécie de “bagagem” que o espectador traz a respeito dos diferentes temas e representações tratados no produto audiovisual. Desse modo, a interpretação que o espectador faz de uma película depende de uma série de condições, dentre elas a experiência e a memória cinematográficas anteriores e um contrato simbólico de leitura que, unido a condições que dizem respeito ao horizonte canônico da produção, como o prestígio da direção e elenco, vai moldar uma determinada experiência sensorial.

Ir al cine es un proceso condensado en el reconocimiento de los “géneros”, que así funcionan como modelos de interpretación y cuya esencia, especialmente en las últimas dos décadas, es cada día más volátil, no sólo por razones de mercado simbólico, sino precisamente debido a la fragmentación de las formaciones ideológicas del inconsciente colectivo contemporáneo. (ZAVALA, 2003, p .20).

Nesse sentido, a estratégia de análise cinematográfica compreende o material audiovisual como um texto que é, portanto, descomposto em forma e conteúdo e, a partir dessa divisão, realiza-se tipos possíveis de análise: textual, contextual, intertextual e subtextual. Todas elas serão, em alguma medida, contempladas na

apreciação do material. Cabe ressaltar que a análise cinematográfica dista fundamentalmente da crítica, uma vez que esta se dedica a dissertar sobre o valor de uma película, enquanto a primeira se dedica a decompor os elementos a fim de observar e interpretar as especificidades de cada filme através da análise formal, evitando explicações sintéticas e juízos de valor.

A análise cinematográfica se constitui numa metodologia simples e, por isso, funcional. Dedicase a fazer o procedimento de “nomação” dos elementos e processos que caracterizam a experiência audiovisual da qual se tem internalizado, de forma tácita, certo entendimento. Nessa perspectiva, Zavala (2003, p.28) postula que a análise cinematográfica, enquanto teoria, realiza o processo de reconhecimento analítico da experiência estética cinematográfica.

No modelo analítico proposto pelo autor, os cinco elementos que compõem a sequência fílmica são fundamentais para a compreensão do manejo de recursos cinematográficos utilizados com o objetivo de alcançar determinado público e efeitos. Analisar a imagem, o primeiro e o mais destacado dos elementos, oferece a possibilidade de compreender o ponto de vista da câmera e, a partir disso, estabelecer qual é o espectador implícito, que perspectiva ideológica domina a sequência e a que possibilidades de identificação (primária e secundária¹) com personagens a utilização de determinada perspectiva pode induzir.

O som, conforme Zavala (2018), domina cinquenta por cento da experiência de áudio-ver uma película, uma vez que é o único elemento presente de fato no espaço onde se projeta o filme; os outros elementos estão todos concentrados na tela. Desse modo, o som é responsável pela experiência imersiva, criando a possibilidade de que, ao assistir um filme, o espectador se sinta vivendo, de alguma forma, aquilo que vê. Sem a música, as sequências de violência em películas, como as de Tarantino, suscitariam uma experiência absolutamente diferente. É o som o responsável por estabelecer a experiência disruptiva, no caso de Tarantino, um estranhamento na conjugação entre cena de violência e música “pop”. Também é o som que produz o clima de apreensão e tensão durante a cena, antes que ela apareça, ou mesmo quando a cena não vai chegar a ser tensa como propõe o som, sendo substituída por ele, recurso visível nas películas de Hitchcock.

Nas produções em que a violência é um tema em destaque, o som é parte fundamental para compreender que tipo de efeitos o diretor deseja provocar no

1 Dentro da perspectiva psicanalítica de entendimento do cinema, identificação primária é a que se dá com o ponto de vista da câmera (esta mais subjetiva), e secundária, com o personagem, não subjetivante.

espectador, qual sentido dado à violência que se propõe induzir com a combinação entre determinada imagem de violência e o respectivo som que a acompanha.

A montagem é o elemento responsável por dar um sentido à narrativa sequencial do filme, criando relações causais e orientando o ponto de vista do espectador ao longo da narrativa, a qual também é um dos 5 elementos, é o organizador da estrutura da história, dando progressivamente significado a ela. A *puesta en escena* é o elemento que integra todos os anteriores através da composição do ator em relação à câmera, construindo a teia dramática e os personagens.

No entanto, Sorlain (1985, p. 50) adverte que a mirada semiótica, sem um aprofundamento sociológico da narrativa, pode se tornar um tanto ingênua. Desse modo, fazendo-se uma articulação entre semiótica e sociologia, torna-se possível realizar a análise tendo “en cuenta los modos posibles de articulación entre expresiones ideológicas y campos sociales”, uma vez que:

La semiótica clasifica los tipos de signos o de índices utilizados en el cine, los reagrupa en la medida en que permutan los unos con los otros y por consiguiente se alinean a una misma categoría, y, por último, considera sus modos de articulación: pretende elaborar modelos y mostrar como esas combinaciones de elementos simples llegarán a producir una significación. (SORLAIN, 1987, p. 49).

Essa perspectiva alia-se ao que Imbert (2006) nomeia como sócio-semiótica e que constitui o esforço de cercar uma representação por todos os lados a fim de compreender sua relação com o contexto que a circunda. Trata-se de “articular la dimensión discursiva (los procesos enunciativos, narrativos) y simbólica (la construcción de grandes representaciones del mundo) y su proyección en los imaginarios colectivos, dentro de una perspectiva comunicativa. (IMBERT, 2006 p.29). Daí a decisão, nesta tese, de utilizar uma análise macro de toda a película e da reportagem, tendo, como sustentação, a descrição detalhada do objeto no segundo capítulo, constituída por um olhar sociológico; mas também realizar uma microanálise, levando em consideração quais signos e recursos são usados para representar as maras e quais as implicações ideológicas disso.

5.2 O Contexto da Produção de *Sin Nombre*, as Maras na Mídia

Alguns estudos apontam para uma exploração da estética das maras em diferentes produtos culturais: novelas, como *La Mara*, de Rafael Ramirez Heredia (2004); obras que reúnem narrativa literária e jornalismo, como o livro *De los Maras*

a *los Zetas*, de Jorge Fernández e Victor Ronquillo (2007); videojogos e produtos associados à moda (CARBALLO, 2016). As maras também aparecem com influência sobre a música, tal qual visto por Marroquim-Parducci (2007), contudo, aqui tratamos de analisar e descrever apenas as produções audiovisuais, isto é, documentários, séries e filmes, dado que todas as referências que hoje tangenciam o que Carballo (2016) vê como certa “maro-estética”, necessitariam de outras teses para serem minimamente analisadas.

Ao que parece, a produção audiovisual mais recente sobre as maras responde à observação do fenômeno em torno do interesse e da ampla audiência que os materiais culturais baseados na criminalidade têm recebido. Trata-se da campanha lançada no início de 2019, realizada por *La Comisión Española de Ayuda al Refugiado* (CEAR), com apoio da *Globomedia*. A campanha “Maras La Série”² consistiu em criar a expectativa sobre a estreia de uma falsa série. Reuniu todos os recursos necessários para promovê-la e atrair público, entre eles, um trailer, cartazes de propaganda e um perfil do Facebook, de modo que a série já tinha conquistado uma audiência antes mesmo de sua estreia. No seu lançamento, em fevereiro de 2019, o público descobre que não há série, que se trata de 5 microepisódios (de cerca de 2 a 3 minutos) em que pessoas refugiadas na Espanha contam sobre as violências que sofreram pelas maras quando viviam em El Salvador. A campanha tem como objetivo sensibilizar a população e o governo espanhol sobre a situação das pessoas que pedem exílio em função da violência das maras nos países do TNCA. A fala do narrador em *off* no episódio de apresentação da microssérie explica que a ideia de montar toda uma estratégia de marketing sobre uma suposta falsa série toma por base o interesse coletivo acerca das representações de grupos criminais.

Em los últimos años las series sobre organizaciones criminales tomaron nuestras pantallas. Temáticas como robo, extorciones, narcotráfico tuvieron muchísimo éxito. Mientras tanto España recibía miles de peticiones de asilo de víctimas de otro tipo de organización criminal: las maras. Queríamos dar a conocer esta realidad. Miles de personas a las que no se reconoce como refugiadas y de quienes apenas se habla. Por eso, ya que en España nos interesa tanto las series, no se nos ocurría mejor manera de poner el foco sobre las maras que poniendo literalmente los focos sobre las maras. (MARAS..., 2019)³

Ao final, o narrador se desculpa pela expectativa seguida de frustração que geraram, anunciando que não se tratava de uma série, e sim de “realidade”.

² Disponível em: <<https://www.cear.es/maras-la-falsa-serie/>> Acesso em: 20/05/2019.

³ <https://maraslaserie.com/>

Também apresenta a campanha e pede que os expectadores assinem uma petição em apoio aos refugiados das maras. Ao contrário do que mostra o trailer, os episódios não apresentam atores, apenas o foco em cenários inóspitos ou que identificam uma ausência, como uma casa vazia com caixas de mudança. Em *off*, escuta-se um narrador que conta sua história de violência. Os 5 episódios apresentados recebem um nome duplo: uma espécie de título e o nome do narrador. Assim, o primeiro se chama “*Era solo una niña*”, é relatado por Johnatan e consiste na história de um pai e sua filha que caminhavam em uma praça até que foram atacados, roubados; o pai foi rendido, e a filha, violentada, fato que os levou a mudarem-se para a Espanha. O segundo, intitulado “*La novia de la pandilla*” é narrado por Milagros e consiste no relato sobre uma jovem (sua filha) que foi enviada como refugiada à Espanha porque sofria constante assédio de integrantes das maras, os quais, dado a sua negativa, se desdobraram em retaliações e perseguições à sua família. O episódio 3, denominado “*Vete, aquí estás prohibido*” é contado por Emily, uma jovem transexual que é atacada, espancada e ameaçada por *pandilleros* que não aceitam “*maricones*” em sua região. O capítulo 4 chama-se “*La mara anda arriba*”, é narrado por Débora que conta sobre as extorsões e sobre a forma como *pandilleros* apropriaram-se de sua casa. “*Asesinos de 12 años*”, relatado por Marcos, é o quinto episódio e descreve o aliciamento de adolescentes de 12 anos e a morte do seu irmão por um desses adolescentes.

Figura 5 - Fotografia da propaganda “Maras la série”



Fonte: CEAR.⁴

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=zz97io_he4Y

Na estreia da “série”, Estrella Galán, diretora da *Comisión Española de Ayuda al Refugiado* (CEAR), esclarece que a intenção da propaganda era conquistar uma audiência e pressionar o governo espanhol a tomar posição em relação à situação dos migrantes centro-americanos, concedendo-lhes o estatuto de refugiados da violência. Em 2018, enquanto os espanhóis assistiam com empolgação a séries sobre criminalidade, como *La casa de papel*, e/ou associadas ao tema da violência, como *Sharp Objects*⁵, a CEAR recebia um total de 4,860 solicitações de asilo de pessoas vindas do TNCA. Dessas, apenas 360 tiveram resolução e somente 15 foram favoráveis. Assim, Estrella Galán explica que a geração de uma “frustração” sobre a falsa série poderia dar um choque de “realidade” nos possíveis espectadores.

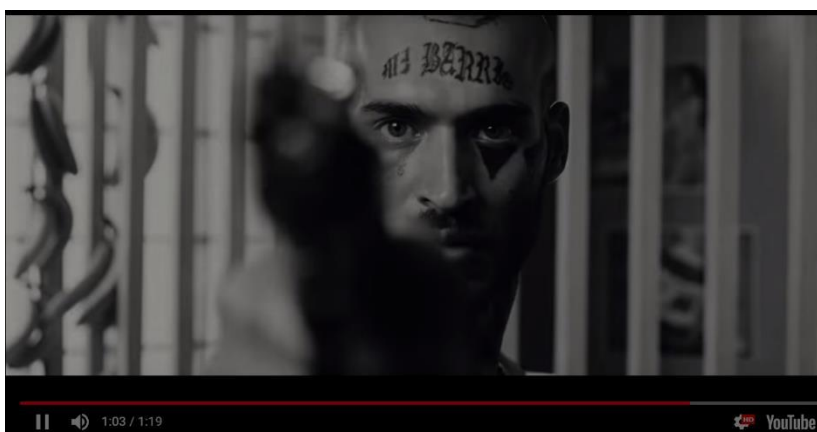
Entendemos la decepción de quien esperaba ver hoy una serie, pero creímos que era necesario una iniciativa así para hacer ver que las maras no es una ficción, sino una realidad cotidiana para miles de personas de Centroamérica que viven en un miedo continuo a sufrir extorsión, violaciones, palizas, torturas y asesinatos (MARAS..., 2019).

A hipótese que influencia a iniciativa do CEAR vai ao encontro da perspectiva de que a produção audiovisual contemporânea se interessa pelo tema da violência e da criminalidade, em função da sua adesão. No entanto, também identifica que há uma espécie de sedução nebulosa que não permite a distinção entre séries e filmes totalmente ficcionais e aqueles baseados em fenômenos, os quais apresentam consequências concretas para o cotidiano das pessoas envolvidas em seu contexto. Assiste-se à *La casa de papel* ou a *Vikings* com o mesmo filtro interpretativo que se assiste às séries sobre narcotraficantes, sicários e terrorismo. De modo que a audiência goza do espetáculo da violência, julgando sem ter muito discernimento acerca da dor alheia implicada nos fenômenos que lhes dão origem. Podendo-se interpretar a violência, enquanto algo elogiável por subversivo-militante, associando O Professor de *La casa de papel* a alguém como Pablo Escobar, ou assumir a postura indiferente de que a violência sempre esteve aí e sempre vai estar, formando uma linha de continuidade que vai de *Game of Thrones* à *Mad Max*, jogando no meio disso séries e filmes que são quase documentais e tomando por “distópica” a brutalidade que é contemporânea. Além disso, surgem as películas, documentários e séries que resvalam em dramatismo pedante, pelo qual ninguém consegue ter muito apreço. Nesse sentido, a iniciativa do CEAR constitui a tentativa

⁵ Série do canal de streaming Netflix que trata acerca de uma jornalista com problemas psicológicos devido aos casos de crimes brutais que costuma cobrir.

de provocar outra experiência sensorial no que se refere à abordagem da criminalidade. Nela, as maras “não são representadas”, o recurso ao simulacro da série procede a uma “criação” dos *mareros* em que o “líder” aparece, muito rapidamente no trailer, com traços europeus (barba e olhos claros), caminhando por um cenário que destoa daquele onde atuam, mas apresenta elementos caricatos que “identificam” a região, como os cachos de banana ao fundo da imagem. O trailer de uma produção audiovisual, que não veio a existir, criou uma imagem do real, mais apreensível que a própria realidade. Para atrair a visão dos espanhóis, essa seria a maneira mais fácil de construir o cenário das maras de forma hiper-real para, logo depois, desvanecê-lo com as histórias narradas no espaço vazio de personagens, sem a sedução da violência materializada no “ator”. É como ouvirmos, acerca de filmes, que “o trailer era bom, mas a película decepcionou”. A propaganda da não-série leva isso ao extremo, a expectativa é interessante, mas a realidade sempre decepciona.

Figura 6 - Imagem da propaganda da “falsa série”



Fonte: Página do CEAR (captura de tela).

Já na minissérie *El Recluso*, lançada pela *Telemundo* (estúdio estadunidense com forte presença no México), em setembro de 2018, e disponível atualmente na Netflix, as maras são representadas por uma pandilla que recebe o nome de “La Unión”, embora as tatuagens dos membros contêm o MS da Mara Salvatrucha, entre outros signos, como o número 13. A minissérie conta a história de um ex-marine⁶ estadunidense que se infiltra em uma prisão de segurança máxima, “La Rotunda”, no México, para descobrir o paradeiro da filha de um juiz que foi sequestrada, tendo os membros de “La Unión” como principais suspeitos. Há certa

⁶ Jovens soldados estadunidenses que eram enviados a países da América Latina para conter levantes e garantir certo domínio da política e dos governos que sustentavam os interesses econômicos dos Estados Unidos no subcontinente.

confusão entre a *pandilla* e um suposto cartel, uma vez que aparece a figura de um “capo”, denominação normalmente utilizada para cartéis e não para lideranças de *pandillas*. Já encarcerado, o ex-marine se enfrenta com um sistema de corrupção que envolve os agentes, apenados, advogados e relações externas à prisão. A *pandilla*, com a qual o protagonista se enfrenta tem como líder “Cuauhtémoc”, que apesar de ser duro, demonstra certo senso de justiça e uma defesa obstinada da lealdade dentro “da família”, como vê e descreve “La Union”. O codinome escolhido para o líder não é casualidade e parece remeter a um tipo de imaginário que circunda as maras.

Na história mexicana, Cuauhtémoc foi o último *Tlatoani* de Tenochtitlan, antes que os espanhóis começassem a influir na hierarquia política. Os espanhóis haviam chegado durante o governo de Moctezuma II. Depois da morte desse, assume o irmão Cuitlahuac, que morre de varíola pouco tempo depois de ser eleito *Tlatoani*. Cuauhtémoc assume em 1520 quando Tenochtitlan ainda resistia à invasão espanhola. Tinha cerca de 20 anos, embora fosse conhecido por seus feitos como Guerreiro Águia e, por isso, tenha sido trazido de Ixcateopan (uma comunidade confederada no atual estado de Guerrero) até a capital Tenochtitlan para assumir o posto de Cuitlahuac. Nas cerimônias de “ordenação” dos guerreiros águia e jaguar, os mesmos faziam um juramento de renunciar à sua individualidade em favor do povo que governava.

Cuauhtémoc foi capturado por Cortés e torturado para que revelasse onde estariam os tesouros que os espanhóis buscavam. O jovem *Tlatoani* teve os pés queimados, mas resistiu sem revelar nada, de modo que, por sua bravura e lealdade aos *mexicas*, é conhecido como um grande símbolo de compromisso com o dever coletivo. Além disso, o nome *Cuauhtl* (águia) *temoa* (descender/baixar), somado à partícula “c”⁷ que indica conjugação verbal no futuro, define “a águia que descenderá para apreender a caça”. No entanto, esse símbolo de descendência (em relação ao céu) também é associado ao pôr-do-sol. Vale lembrar que o *Tlatoani*, como comentado em capítulo anterior, é um líder que tem o direito de falar pelo grupo, mas não governa sozinho, dependendo de um conselho. De modo que a figura do “líder/palabrero”, enquanto porta-voz de uma *pandilla*, guarda semelhanças com a figura do *Tlatoani*.

Além disso, a montagem do personagem remete a Viejo Lin, o palabrero da B-18 que protagoniza a entrevista aqui analisada. Os integrantes das maras, do

⁷ Ver: dicionário de Nahuatl da Universidade Autônoma do México. Disponível em: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/diccionario/nahuatl.html>

mesmo modo, aparecem em uma puesta em escena que mimetiza a forma como os *pandilleros* se posicionam para as reportagens nas penitenciárias, guardando certa verossimilhança nesse aspecto.

Figura 7 - Cena da série com close no líder Cuauhtémoc



Fonte: Canal Netflix – (Captura de tela)

Figura 8 - O *palabrero* da B-18, “Viejo Lin”



Fonte: página de “Noticieros”⁸

A série peca em coisas como o vocabulário e o sotaque que remetem mais ao *chilango* (modo de falar dos habitantes do Distrito Federal) e menos ao Caló (espécie de dialeto das maras). Também apresenta uma visão bastante ideológica e estereotipada que configura um cenário e uma narrativa onde os estadunidenses aparecem todos brancos, muito educados, corretos e fiéis às leis; enquanto os mexicanos, principalmente os *pandilleros*, são mestiços, corruptos, imponentes e truculentos e o contexto “mexicano” que circunda a história está associado a uma suposta desordem que caracterizaria o país. Obviamente, “o recluso”, o ex-marine que é o protagonista, é jovem e circunda um ideal de beleza com um padrão ocidental contemporâneo, é forte e imponente, mas não é um “Rambo”, embora na

8

<https://www.bing.com/images/search?view=detailV2&id=8C82A12D0ADED962F9B82B56BC608C6E7A2841FD&thid=OIP.Tshj1HfOokqvzQDhqQs1cAHaly&mediaurl=http%3A%2F%2Farchivo.elsalvador.com%2Fnoticias%2F2004%2F12%2F16%2Felpais%2Fimg%2FVIEJO.JPG&exph=190&expw=160&q=viejo+lin+noticieros&selectedindex=14&ajaxhist=0&vt=0&eim=1,6>

construção do personagem haja várias referências às películas protagonizadas por Sylvester Stallone e Jean-Claude Van Damme.

No filme mexicano *La vida precoz y breve de Sabina Rivas*, de Luis Mandoki, lançado em 2012, as maras são o pano de fundo que, associado ao trem (La Béstia), formam o principal agente condutor da narrativa. O filme, assim como “Sin Nombre”, passa-se em Tapachula, fronteira sul do México. Conta a história de uma jovem prostituta hondurenha que tem como objetivo chegar aos Estados Unidos para cantar em bares, mas, devido a situações de exploração, a jovem não consegue nem mesmo passar das margens do México. A história desenvolve-se, paralelamente à de Yovani, *pandillero* que persegue Sabina e com a qual tem uma relação afetiva perturbada. Só em meados do filme, descobre-se que se trata de uma relação de incesto, já que são irmãos. A Mara Salvatrucha aparece no filme já na primeira sequência, a qual também inicia com o ritual da surra, pré-requisito para a entrada no grupo. Desse modo, a película também tem um sentido cíclico: Yovani começa vestido; em meados do filme, é mostrado sem camiseta e já tatuado; e, ao final, é morto, encerrando o ciclo que compreende os rituais na *mara*. Além disso, o fogo une a narrativa, estando presente no evento que joga os jovens na situação de vulnerabilidade e no seu desfecho. Quando ocorre a morte de Yovani, Sabina tem uma espécie de epifania que resolve a intriga, preenchendo os espaços vazios da narrativa. A jovem está correndo em meio a uma cena de incêndio no ajuntamento comunitário onde se refugia para sair da prostituição, o qual foi atacado pela polícia migratória e também pelas maras. Nesse momento, Yovani é esfaqueado por um migrante que queria vingar-se da morte de seu irmão, e Sabina tem uma lembrança sobre o episódio que os deixou órfãos: Tanto ela quanto o irmão eram abusados pelo pai, que um dia os flagra dormindo juntos e inicia uma briga com Yovani. O jovem acaba matando o pai e também a mãe, esta, cúmplice do abuso. Depois, põe fogo na casa e foge com Sabina, mas, em algum evento no caminho (o qual não fica claro), acabam se separando.

Em *La vida precoz y breve de Sabina Rivas*, o título tem como objetivo estabelecer sua diferenciação em relação ao texto que lhe dá origem, a novela *La Mara*, de Rafael Ramirez Heredia. Enquanto o livro se atém mais a narrativas sobre as maras, a película se centra nas passagens que envolvem a jovem Sabina, embora o início da película seja protagonizado pelo seu irmão Yovani. As passagens que fazem referência às maras são tão constantes quanto as que retratam os dilemas de Sabina. O título apenas faz referência a ela, embora apresente uma

suposta contradição: Sabina não morre ao final da película como sugere o título, quem morre é o irmão, como sugere a sequência inicial que denota também uma intriga de predestinação. A vida precoce e miserável de Sabina segue no prostíbulo onde inicia a película, enquanto que ao irmão lhe toca a “brevidade”. A película acaba em uma vista aérea do Rio Suchiate onde se observa, com clareza, a divisão da fronteira.

O filme abusa da relação simbólica entre a violência e a sexualidade em elementos como os próprios protagonistas, Sabina representando a sexualidade, e Yovani, a violência, nas cores que se dividem respectivamente em vermelho e azul e nas sequências que elencam cenas de brutalidade, seguidas de cenas eróticas e vice-versa. Com base no título e na relação de complementaridade entre os dois personagens (já presente no livro), pode-se sugerir que se trata de uma metáfora para um só ser que reuniria todas essas experiências do contexto da fronteira. A dualidade dos protagonistas e a relação do fogo (no incêndio) com a água representada pelo Rio Suchiate também contribuem para o imaginário do limite que divide, e ao mesmo tempo funde, os dois países (Guatemala e México). A migração e a ideia de destino como elemento do trágico são representadas pela “Béstita”, a qual concentra as principais cenas envolvendo as maras.

Figura 9 - Imagem da MS, 13 na película *La vida precoz y breve de Sabina Rivas*



Fonte: <https://www.filminlatino.mx/pelicula/la-vida-precoz-y-breve-de-sabina-rivas>

Já a película mexicana *Destino Mara* (2010, dirigida por Oscar Gonzales)⁹, conta a história de Milio (Emílio), um jovem integrante da Mara Salvatrucha, papel interpretado pelo ator Luis Fernando Pena, que, no ano anterior, havia sido um *pandillero* na película *Sin Nombre* (o representante da segunda *palabra*) e, nos dois anos seguintes, também interpreta um *pandillero* como protagonista na película *Victorio* e no filme *Mujeres Maras*. Milio envolve-se em um incêndio, é apreendido

⁹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=MIPQwH5gFoo> > Acesso em: 14/06/2019.

pela polícia, mas consegue escapar devido a uma batida que envolve a viatura onde está. O jovem vai se refugiar numa igreja, o padre o encontra no confessionário e pergunta se quer confessar seus pecados, o jovem cala e, no mesmo momento, entram os policiais buscando-o. O padre os atende, mas diz que não viu ninguém passar por ali. Quando os policiais saem da igreja, o padre volta e sugere ao jovem que se confesse. Milio, então, diz que primeiro vai confessar todos os pecados que foram cometidos contra ele. O filme volta para o início da sua vida enquanto este conta sua história como narrador em “off”. A partir daí, o filme toma uma estrutura linear, voltando, por vezes, à cena em que o jovem está conversando com o padre no confessionário. A história procede à sobreposição de fatos trágicos (morte dos pais, abuso sexual, reclusão aos 12 anos pela tentativa de assassinato do padrasto abusador) que afetaram o jovem e o levaram a entrar na pandilla. Relata que, depois de haver cometido alguns homicídios, é aceito na mara, ganhando respeito e amigos.

Figura 10 - Cartaz da película *Destino Mara*



Fonte: <https://parecidas.com/peliculas/28215-destino-mara>

Ao final, os policiais encontram o jovem, este se descontrola, mata o padre e, logo em seguida, é morto pelos policiais. Cumpre-se, assim, o “destino mara” que consiste em viver atrocidades, cometê-las e morrer muito cedo. A película apresenta um roteiro melodramático com muitas cenas clichês, nas quais se busca remeter a outras histórias e películas reconhecidas com a intenção de conferir certa legitimidade ao filme, de modo a compensar o baixo orçamento disponível na sua realização. É o caso da cena em que o jovem encontra o padre no confessionário, que parece remeter à cena em que *Jean Val Jean* encontra um religioso que

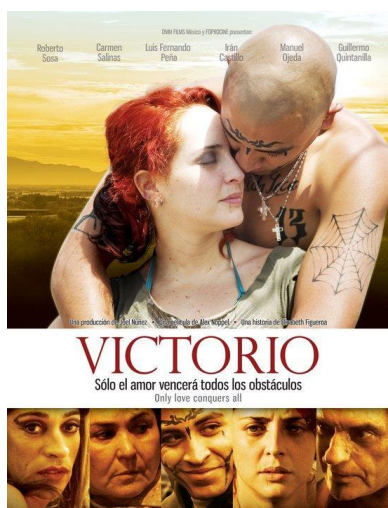
também “o salva” de ser capturado em *Os Miseráveis*¹⁰; e a cena da batida entre os carros que busca identificação com a cena do acidente em *Amores Perros*¹¹. Apesar das referências a películas reconhecidas e do recurso da música virtuosa e da câmara subjetiva, com o fim de produzir empatia, o filme efetua o contrário, pela má interpretação da maioria dos atores e pelo roteiro pobre, resulta em algo moralista e pedante. No entanto, a má qualidade do mesmo não impediu que obtivesse mais de 1 milhão e meio de visualizações no *youtube*, o que indica que a temática trabalhada desperta certo interesse, ainda que careça de investigação precedente e melhor representação.

A película mexicana *Victorio* (2011, direção de Alex Noppel e Amando Croda)¹² segue a linha de *Destino Mara*, inclusive com o mesmo ator como protagonista, representando um pandillero da Mara Salvatrucha. A película apresenta diferentes problemas que giram em torno do mundo onde atuam as maras, entre eles a prostituição, o preconceito contra transexuais, a AIDS, o envolvimento de crianças, o narcotráfico, a corrupção policial, as extorsões feitas pela mara e a estrutura deteriorada dos bairros. Conta a história de um pandillero que é ferido em uma briga e refugia-se em uma casa onde vivem duas prostitutas. *Victorio* é parte de uma clica que atua nas redondezas e foi enviado pela Mara Salvatrucha para que garanta o pagamento do “imposto” do bairro onde vivem as prostitutas. *Victorio* apaixona-se por uma delas (Gabriela), a qual tem um caso com o chefe do narcovarejo do Bairro, é soropositivo e carrega um histórico de abusos. Tanto *Victorio* como Gabriela acabam sendo perseguidos pelo chefe e decidem fugir juntos. Em determinado momento, *Victorio* se obriga a colaborar com a polícia, entregando alguns postos de *pandilleros*, mas, depois de algumas apreensões, a polícia o entrega à clica rival, *Barrio 18*, que o mata e esquarteja. Gabriela também morre por complicações decorridas da AIDS. Ao final, a transexual Lulu aparece em um programa de televisão falando sobre a desigualdade social e a injustiça no México (primeiro com voz em *off*) enquanto passam cenas comuns nas periferias do país.

¹⁰ Representada em todas as versões da história, tal cena elabora uma espécie de perdão divino ao ato de roubo de Jean Val Jean. Justifica-se seu “pecado” pelas injustiças cometidas contra ele.

¹¹ Reconhecida película mexicana de Alejandro González Iñárritu (2000).

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e8dCFyhJwTA>

Figura 11 - Cartaz da película *Victorio*

Fonte: <https://unsoloclic.info/2011/03/victorio-2009>

Apesar dos estereótipos e clichês visíveis e dessa sequência final que busca resumir os problemas que levaram à morte dos jovens, o filme não se mostra pretensioso e pedante, mais parece buscar a linha do que se pode chamar de “cinema de realidade social”, um estilo e uma temática contextual que vêm marcando as produções mexicanas. Embora também contasse com orçamento baixo, *Victorio* apresenta mais qualidade na montagem, não apelando tanto ao melodrama, se comparado à película descrita anteriormente. A música, por exemplo, é bastante verossímil, já que varia entre *hip hop*, regaeton, quebradita e cúmbia, ritmos muito comuns nas ruas mexicanas. O *hip hop* surge quase sempre acompanhando cenas de enfrentamento ou de rituais entre clicas (como as tatuagens). Além disso, o filme explora a estética grafiteira e tem uma fotografia que é coerente para o contexto que trata, mas, à semelhança de *Destino Mara*, utiliza muitos planos médios e câmera (exageradamente) móvel como tentativa de conferir dinâmica à película. Essa produção audiovisual, que se encontra disponível no *youtube*, recebeu mais de 2 milhões de vistas.

A película *Mujeres Maras* (Oscar González, 2012) também é uma produção com baixo orçamento, tendo, portanto, uma qualidade de filmagem baixa e um enredo pouco atrativo. No entanto, a película apresenta boa atuação de Luis Fernando Peña (*Victorio*, *Destino Mara* e *Sin Nombre*) e de Viviana Amaya como protagonista no papel da jovem Tosca. O enredo conta sobre a história de duas *jainas*, mulheres de dois *pandilleros* que depois de passarem por situações de extrema vulnerabilidade decidem atuar diretamente nas ações pandilleris, como assaltos, entrega de drogas, etc. El cicatriz, marido de Tosca, é preso e a jovem tem

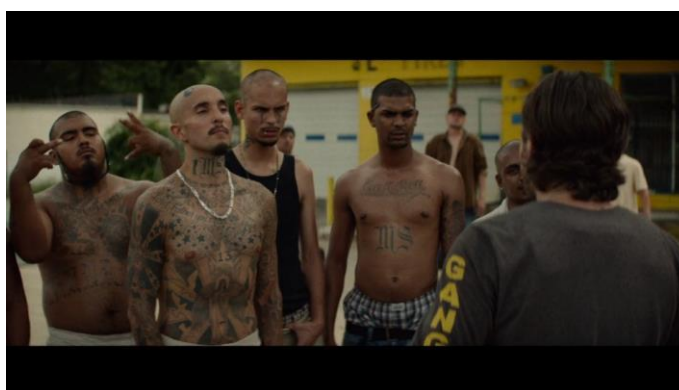
dois filhos pequenos para cuidar, sendo que o mais novo apresenta uma doença rara que exige cuidados e medicamentos especiais. La Bala, a outra jaina, se desespera após a morte do marido, El Extra, pois já havia perdido o filho e o irmão também em situações de violência. Ela pede demissão do emprego que tinha em uma padaria e ingressa na prostituição, abusando do uso de drogas. A morte de seu marido desestrutura toda a organização da pandilla. El Extra foi morto em uma ação do que, aparentemente, era um grupo de justiceiros cristãos radicais que, durante à noite, saíam em uma camioneta 4 x 4, atirando nos *pandilleros* que voltavam de uma espécie de batalha de rimas. El Extra toma um tiro e, caído ao chão, é atropelado várias vezes. As duas mulheres acabam solicitando à clíca da MS-13 que as ajude, dando-lhes trabalhos em que possam operar. A película mostra as dificuldades que as mulheres pandilleras têm ao viver em um meio tão machista e violento. Apesar de alguns clichês e dos limites de se fazer uma película com poucos recursos, *Mujeres Maras* tem o mérito de não mostrar esse grupo como totalmente submisso e dominado, uma vez que as jovens tomam suas próprias decisões.

O filme *4 Maras* (Iván Cuevas, 2002) conta a história de quatro centro-americanos, integrantes da Mara Salvatrucha, que querem chegar aos EUA. Durante uma tentativa de atravessar a fronteira com vários *pandilleros*, há uma intervenção da polícia migratória e a maioria é apreendida, restando os quatro que conseguem fugir. Eles vão em busca de abrigo em uma pequena cidade. Doña Cruz (Carmen Salinas) que é distribuidora no narco-varejo lhes abriga em uma recepção festiva. No entanto, a senhora amanhece morta e os quatro enfrentam vários problemas na fuga, pois a cidade crê que são os autores do homicídio. A história se passa também num contexto de fronteira e tem uma mulher integrando o grupo, o que confere certo valor ao filme; porém apresenta muitos clichês e uma perspectiva colonizada perceptível na fala de um dos *pandilleros*, qual seja “Estados Unidos es su sueño, pero México es su pesadilla”. Apesar de contar com a atuação de Carmen Salinas e Gerardo Taracena, a película não obteve significativa divulgação e sucesso.

Na série *El Capo 2*, produzida pela Fox Colômbia, as maras aparecem em grande parte dos episódios da segunda temporada. Embora tenha uma qualidade duvidável, utilize clichês e uma estética démodé para representar as maras, a série teve audiência expressiva. Nos filmes hollywoodianos *End of Watch* (2009, David Ayer), *Triple 9* (2016, John Hilcoat) e *Training Day* (2001, Antoine Fuqua) as maras têm uma rápida aparição. Esses três filmes possuem uma mesma linha de roteiro, em que se relata a rotina das patrulhas policiais nos bairros periféricos de Los

Angeles. Nas películas, os policiais se enfrentam com os problemas de criminalidade que assolam os bairros hispânicos e, portanto, enfrentam narcotraficantes e *pandilleros*. Nessas três produções, há um reforço (recorrente nos filmes hollywoodianos) dos estereótipos que associam o crime aos latino-americanos, mais especificamente, o narcotráfico aos mexicanos e colombianos e a formação de gangues aos migrantes centro-americanos. Em *End of Watch* e *Training Day*, os *pandilleros*, juntamente com os supostos narcotraficantes mexicanos, aparecem constituindo um emaranhado de estigmas que gira em torno da delinquência, mas não revela esforço em fazer qualquer distinção entre as atividades e as formas de organização de cada grupo, de modo que, entende-se por maras, os integrantes de *pandillas* com origem latina, mostrados com o cabelo raspado, tatuagens e roupas esportivas. Em *Triple 9*, a Mara Salvatrucha aparece nominalmente em 32 minutos e 13 segundos, onde os policiais veem os *homies* perto da cena de um crime em que três cabeças decapitadas estão postas sobre o capô de um carro, recaindo a suspeita em “*La Emme*”, máfia mexicana que tem parte do controle do narcotráfico no sul dos EUA e que alguns especialistas associam à MS-13, por ser a letra “m” a décima terceira letra do alfabeto. Nessa cena, as maras são representadas com um pouco mais de verossimilhança, respeitando os padrões estéticos normalmente associados a elas. As letras M e S e o número 13 aparecem nas tatuagens, enquanto os *pandilleros* repetem “*la mara, cabrón*” para o policial quando este chega para perguntar-lhes se haviam presenciado algum fato.

Figura 12 - Cena da película *Triple 9*



Fonte: Youtube (Captura de tela)

O documentário *La vida Loca*, de Christian Poveda, morto pouco depois da estreia do mesmo, trata de relatar o cotidiano que circunda o mundo das maras. Poveda passa meses na companhia dos *homies* de uma das clicas da Barrio 18 para relatar detalhadamente o contexto das pessoas que se relacionam com as

documentário revela um olhar sensível que aborda o caráter irresolúvel e, portanto trágico, da engrenagem que reproduz a violência e a dor nesse contexto.

Um fato importante acerca das representações sobre as maras é o assassinato de Christian Poveda. O documentarista era especializado em cobrir conflitos extremos e realizou um registro extenso e verossímil das dinâmicas e da forma de vida dos jovens das maras, de modo que esteve muito envolvido no cotidiano dos mesmos. Em que pese a causalidade levantada de ter repassado à polícia informações sobre as maras (ou ser acusado disso por alguns *pandilleros*), hipótese bastante duvidosa e que abriga indícios de subterfúgio, pode-se pensar que o fato que levou Critian Poveda à morte parece ser justamente o enfoque humanista que pôs em seu documentário e nas entrevistas que prestou falando sobre as maras. Alguns analistas argumentam que ele teria sido morto por ter exposto demasiadamente as dinâmicas das maras e sua relação com as instituições de segurança. De outra forma, o fato de o terem assassinado depois da apresentação do documentário parece revelar duas outras causas para sua morte. Uma é o fato de que os *mareros* possam ter se sentido ofendidos porque o documentarista “expôs” as maras, não por sua violência “estética”, mas pela miserabilidade que os circunda. De alguma forma Poveda, expôs o “conhecimento venenoso” (DAS, 1997) das experiências de sofrimento dos *homies*, e que ele mesmo constituiu depois. Poveda pôs a nu a miserabilidade e, portanto, uma face da *vida loca* que deve ser escondida, que lhes parece degradante e configura uma má estratégia de representação. Essa exposição da diferença radical, subsumida por um enfoque que tenta mostrar os *mareros* “como iguais na sua diferença” (à gosto da perspectiva que reivindica o direito à diferença enquanto resistência) representa um golpe na representação que os *homies* parecem desejar. A redução do fenômeno das maras a um resultado da pobreza estrutural pretende a humanização do grupo e, portanto, uma aceitação ou integração pela via da tolerância. Com a melhor das intenções, Poveda esbarra no paradoxo da diferença e da alteridade e macula a ótica endógena do grupo, bem como a forma como desejam projetar uma identidade coletiva: “Los signos del folklore y la miseria son buenos operadores de diferencia. Nada más despreciativo, nada más despreciable. Es la forma de incompresión más radical.” (BAUDRILLARD, 1990, p.143).

A outra coisa, é o efeito que a morte do documentarista teria sobre audiência do documentário. De forma ambivalente em relação à primeira hipótese, a segunda sugere que os *mareros* gostariam de que o documentário fosse divulgado e para

isso, a morte do documentarista era uma estratégia fundamental. O assassinato de Cristian Poveda funcionou como uma espécie de epifania cinematográfica, ela atua como um anexo ao final do documentário, um fato que confere mais hiper-realidade ao relato. O documentário não se torna conhecido pelo seu nome, mas sim pelo “documentário que foi feito por um cineasta que a mara matou depois da sua conclusão”¹³. Esse fato, acaba por “promover” a película, uma vez que os espectadores se interessam por histórias verídicas em torno das películas, pois tais histórias lhes trazem a impressão de hiper-realidade. No caso do documentário de Poveda, a violência cometida contra ele tem mais peso de expressão que a sua própria narrativa sobre as maras e serve, de todo modo, para dar-lhe veracidade.

5.3 A Película *Sin Nombre*

A película *Sin Nombre* é uma coprodução entre México e EUA. Foi lançada em 2009 e é o “*début*” do jovem diretor Cary Joji Fukunaga, o qual, para produzir o roteiro, viveu dois anos entre os migrantes centro-americanos que cruzam a fronteira do México na “*Béstita*” (trem cargueiro que atravessa o México), com a finalidade de chegar aos Estados Unidos. Também foi assessorado por dois integrantes da Mara Salvatrucha na composição dos personagens. A película tem como produtores executivos Pablo Cruz, Diego Luna, Gael García Bernal e Gerardo Barrera. A fotografia é de Adriano Goldman e a trilha sonora é de Marcelo Zarvas. O filme obteve prêmio de melhor direção e fotografia no Festival de Cinema de Sundance de 2009. Com a película *Sin Nombre*, o responsável pela fotografia, o brasileiro Adriano Goldman¹⁴ realizou seu primeiro trabalho fora do cinema nacional e ganhou prestígio internacional trabalhando em parceria com Cary Fukunaga, posteriormente em 2011, quando este diretor produziu a película *Jane Eyre*.

Sin Nombre recebe diferentes classificações de gênero e subgêneros: aparece como drama policial, *thriller* criminal, *cine de migração* (SHAW, 2012) e,

¹³ Como se pode observar na chamada “Mostra de SP exhibe documentário de diretor assassinado por gangue”, onde nem mesmo aparece o nome do documentário. Disponível em < <https://tvuol.uol.com.br/video/mostra-de-sp-exibe-documentario-de-diretor-assassinado-por-gangue-0402396CE4916366>> Acesso em: 05/03/2019.

¹⁴ Segundo o caderno de cultura do Globo, Adriano Goldman “é responsável pela fotografia de importantes longas nacionais, como “O ano em que meus pais saíram de férias” e o recente “Xingu” (ambos de Cao Hamburger). Nos últimos anos, ele tem sido o nome por trás da direção de fotografia de produções estrangeiras, como “A condenação” (2010), de Tony Goldwyn, protagonizado por Hilary Swank; “Jane Eyre” (2011), de Cary Fukunaga, com Mia Wasikowska e Michael Fassbender; “360” (2011), de Fernando Meirelles, com Anthony Hopkins, Rachel Weiss e Maria Flor; “The company you keep” (2012), o mais novo filme dirigido por Robert Redford”. Disponível em:

segundo o próprio diretor¹⁵, associa-se à tradição do *Western*. Imobeldorf (2018) avalia que a película se aproxima do falso-documentário porque as cenas são gravadas com câmera na mão, recurso de hiper-realismo comum nas produções feitas por documentaristas. *Sin Nombre* também é apontado por Imbert (2010) como um novo *road movie*, uma vez que a história se passa em grande parte no trem ou nas margens dele e é composta por metáforas associadas ao sentido de viagem, a começar pelo sentido linear da narrativa que acompanha a travessia da “Béstia” por todo o México. No *trailer* oficial lançado pela *Focus Features* no canal *youtube*¹⁶, o filme aparece vinculado à música “*La Partida*”, tema de Gustavo Santaolalla para a película *Diários de Motocicleta* (2004), o que reforça a definição de Imbert. A ideia de viagem literal e simbólica aparece em várias cenas, podendo ser vista já na abertura, onde o personagem principal se vê imerso em uma paisagem totalmente diferente da qual está inserido e que representa uma espécie de “viagem existencial”, um desejo de mudança e uma intriga de pré-destinação¹⁷. Além disso, a trilha sonora instrumental da película parece receber influência da música de *Diários de Motocicleta*, pois utiliza sons que remetem à certa estética do “pampa”, a utilização de instrumentos de corda, como contrabaixo, violão e violoncelo.

Quanto às condições de leitura da película, por ser uma produção recente (2009), pode-se inferir que os espectadores já tinham um horizonte simbólico de entendimento do contexto em que se passa, estabelecido pelo próprio cinema mexicano, se pensarmos em películas precedentes que tratam dos temas da desigualdade e da violência como *Los Olvidados* (Luiz Buñuel, 1950) e *El Violin* (Francisco Vargas Quevedo, 2006), bem como algumas películas enfocadas no tema do narcotráfico e da corrupção nas instituições de segurança, as quais são apontadas por Bunker y Da Cruz (2015) como importantes antecedentes de *Sin Nombre*. É o caso de *La Banda del Carro Rojo* (de Ruben Galindo, 1978), *La Camioneta Gris* (de José L. Urquieta, 1990), *La Ley de Herodes* (de Luis Estrada, 1999), *La Hummer Negra* (de Santos Lozano, Jorge Reynoso e Amara Villafuerte, 2005) e *Los Niños del Narco* (de José L. Vera Alamillo).

Para Shaw (2012), *Sin Nombre* faz parte da leva de filmes que refletem sobre a migração, tendo como antecedentes *The Gatekeeper* (de Juan Carlos Frey, 2002),

¹⁵ Em entrevista nos “extras” do DVD da película.

¹⁶ Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=acEIZdD11q4&list=PLxVXMELW03h8M8ct9ccCgOSmclFs9Hymh&index=4> Acesso em: 20/05/2019.

¹⁷ Recurso narrativo que antecipa uma situação de desfecho, gera no início hipóteses do que pode vir a acontecer no desenvolvimento ou final da película.

La tragedia de Macario (de Pablo Véliz, 2006) e *7 soles* (de Pedro Ultras, 2008). No entanto, a autora aponta que tais películas foram realizadas com orçamento e divulgação limitada, de modo que não se pode afirmar que tenham contribuído efetivamente para um imaginário sobre a migração e a violência no México. A película que a autora associa a *Sin Nombre*, (apontando as duas como exemplos de cinema comercial de migração) é *La Misma Luna* (de Patricia Rikken, 2007), a qual recebeu financiamento institucional mexicano pelo Fidecine¹⁸.

Além disso, sobre a questão da violência, os espectadores mexicanos e centro-americanos partem de um farto repertório estabelecido diariamente pelos jornais impressos e pelos programas de rádio e televisão que, como visto anteriormente, não passam por um filtro ético. Entretanto, cabe considerar que, embora tivesse como precedente uma experiência prévia de leitura da “realidade social” que projeta, é mais plausível pensar que *Sin Nombre* oferece um repertório sobre a questão da migração e da violência das maras para películas que viriam depois. É o caso das películas *Destino Mara* (2011), *Victório* (2010) e *La Vida Precoz y Brieve de Sabina Rivas* (2012) sobre as maras, da reconhecida película *La Jaula de Oro* (2013) sobre migração na fronteira sul, o premiado *Heli* de Amat Escalant (2013) sobre a brutalidade do narcotráfico, e o relato austero sobre a violência em *La libertad del diablo* (2017). Curry (2015), aponta *Sin Nombre* como antecedente de *La Jaula de Oro*, a qual apresenta intertextualidades em que se identificam referências à película de Fukunaga.

Desse modo, em termos de intertextualidade, pode-se dizer que a película *Sin Nombre* serve mais de base para a produção de novos filmes sobre os temas aqui tratados, do que apresenta intertextos. Com exceção dos filmes *Cidade de Deus* (Fernando Meireles, 2000) e *Nésio* (Alan Coton, 2008), da série *Cidade dos Homens* (Fernando Meireles e Kátia Lund, 2008) e das películas que tratam de desigualdades sociais¹⁹, a cinematografia contemporânea na América Latina ainda não tinha se dedicado a tratar dos temas da violência e da migração, pelo menos não em projetos ambiciosos, de modo que é difícil reconhecer intertextualidades em *Sin Nombre*, o qual parece muito pioneiro nesse tema.

Para Shaw (2012), esta película forma parte de um subgênero cinematográfico que trata do que a autora chama de *Central-American/Mexican/US migration films* e, juntamente com outros que tratam disso, está dirigido para festivais de Cinema Latino.

¹⁸ Fondo de Inversión y Estímulos al Cine. A película recebeu 2 milhões de dólares.

¹⁹ Por exemplo a *estética da fome* visível nas produções de Glauber Rocha.

While these films have been popular in Latin Orientated festivals such as Sundance and the Latino festival at San Diego, and with human rights groups, and screenings for Latino communities, few have had a global reach or been given a major theatrical release. *Sin Nombre* is the only film in this sub-genre that has achieved a global profile. (SHAW, 2012, p. 229).

Segundo a autora, *Sin Nombre* é a película que obteve mais arrecadação entre as que tratam do tema da migração. Foi exibido em 23 países e esteve disponível nas regiões 1 e 2 para DVD e Bluray. Apesar da bilheteria baixa (7 milhões de dólares), a película foi bem recebida pela crítica e nos festivais onde foi apresentada. Ao que parece, o filme suscitou, como visto anteriormente, uma nova safra de películas de mesmo tema e abriu um horizonte de oportunidades aos envolvidos na sua produção. Sendo a primeira película longa-metragem do diretor Cary Fukunaga, *Sin Nombre* dá visibilidade ao diretor que ganha prestígio, passando a produzir filmes e séries com um orçamento muito maior, entre elas a primeira temporada de *Bests of no Nation* e *True Detective*, ambas produzidas pelo Netflix, os filmes *It* e *Jane Eyre*, passando, agora, a dirigir o novo *007, Bond 25* que tem estreia prevista para 2020.

Adriano Goldman, responsável pela fotografia, segue carreira, produzindo junto com Fukunaga, *Jane Eyre*, e passando a constituir equipes em projetos com orçamentos significativos, entre eles, *August: Osage County*, *Trash: a esperança vem do lixo*, *360°* e *Closed Circuit*. Também atuou na fotografia da série *The Crown*, produzida pela Netflix.

Quanto aos atores, a película parece ter deixado uma marca importante nos personagens que esses viriam a interpretar posteriormente. Tenoch Huerta, o ator que interpreta Lil Mago, fazia uma das suas primeiras películas de longa-metragem. No ano anterior, havia atuado no filme *Nésio* (2008), interpretando um pandillero homossexual, o que lhe rendeu sua primeira nomeação como melhor ator para o prêmio da Academia Mexicana de Artes y Ciências Cinematográficas: O Ariel. Em *Días de Gracia* (2012), película na qual atua junto de Kristyan Ferrer (Smiley), ganha o Ariel, interpretando um policial. Na série de televisão mexicana *El encanto del águila* (2011), Huerta representa o General Emiliano Zapata. Em 2012, atua na película que também toca na temática das maras *La vida precoz y breve de Sabina Rivas*, na qual interpreta um migrante que enfrenta as maras e a polícia sofrendo retaliações. Em 2013, na película *El Charo misterioso*, interpreta Alfredo Ríos Galeana, considerado o maior assaltante de bancos do México e inimigo público do governo durante 25 anos. Em 2019, na série *Narcos* (4), produzida pela Netflix, atua como Rafael Caro Quintero, responsável pela produção de maconha modificada,

que foi associado a Miguel Angel Felix Gallardo na formação da aliança entre cartéis mexicanos. É um dos principais “personagens” da série. Desse modo, Tenoch Huerta passa a interpretar uma série de personagens em que a liderança, a violência e os problemas estruturais do México dão o tom da narrativa. Em entrevista²⁰, o ator diz que “lo que vemos em México es violencia y hablamos de eso” e que não, necessariamente, escolhe roteiros que envolvam violência. Para ele, tais roteiros são muito recorrentes porque esse tema é algo que “dói” na sociedade mexicana e necessita ser exorcizado.

Assim como Huerta, Kristyan Ferrer, que interpreta (Benito/Smiley), recebe atenção pela sua atuação nessa película, pois é seu primeiro longa-metragem. Depois de *Sin Nombre*, o jovem ator segue no cinema interpretando vários papéis associados à marginalidade, à violência e ao narcotráfico, entre esses o de *Iguana*, um jovem sequestrador na película *Dias de Graça* (de Everardo Gout) e *Arnulfo*, um traficante de armas na película *600 miles* (de Gabriel Riptstein).

Além disso, Luis Fernando Peña (El Sol) é o ator que mais parece ter sido identificado com o personagem de um pandillero, já que, depois de *Sin Nombre*, atuou em 3 outras películas como um integrante da Mara Salvatrucha.

5.3.1 A Película *Sin Nombre*: Descrição, Macroanálise e Decóupage

O título no cartaz de propaganda da película *Sin Nombre* aparece com uma referência gráfica à Mara Salvatrucha, ao destacar-se nas fotografias e capas do filme, a letra S e a letra M se encontrando. Também é um título polissêmico porque sugere que são “sem nome”, tanto os migrantes quanto os pertencentes à mara. O título sugere o processo de desidentificação e desumanização pelo qual passam os migrantes que acedem ao trem, buscando uma melhoria de vida, assim como os integrantes das maras, estes também vistos sem nome ou com duas identidades: uma para a vida social; outra para a mara. Quanto aos personagens, o título da película parece referir-se ao protagonista Willy, que tem outro nome (Casper) dentro das atividades da pandilla. O fato de ter um nome quando se relaciona com a jovem Martha e outro dentro da gangue acaba por torná-lo um sujeito cindido. O diretor do filme, em entrevista²¹, diz que pensou neste título pelos altares feitos nas margens do Rio Suchiate para os migrantes mortos, os quais se configuram em memoriais

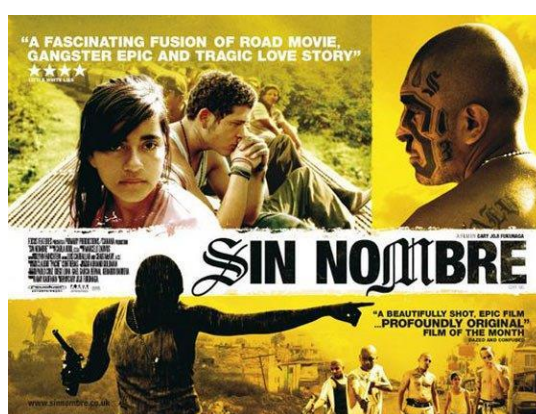
²⁰ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=wYivC_9epwl> Acesso em: 16/06/2019

²¹ Disponível em:<

<https://www.youtube.com/watch?v=luo9kfpODRc&list=PLxVXMELW03h8M8ct9ccCgOSmclFs9Hymh&index=27>> Acesso em: 15/05/2019.

miseráveis para uma gente sem nome. O nome de pandillero do personagem principal “Casper” pode ter referência no filme de mesmo nome produzido por Steven Spielberg, dirigido por Brian Silberman, em 1995, e traduzido no Brasil como *Gasparzinho: o fantasma camarada*. Apesar de parecer uma referência infantil, é importante notar que as maras também utilizam, em suas tatuagens, referências “lúdicas” estilizadas de forma a serem associadas à morte, entre elas, fantasmas, caveiras, palhaços, bonecos. Willy, sendo *Casper*, um fantasma, tende para um destino trágico, o que é reforçado por uma cena em que diz a Sayra “no comprendes que ya estoy muerto?”.

Figura 14 - Cartaz da película



Fonte: <https://www.traileraddict.com/sin-nombre/poster/3>

O início da película se dá em uma sequência que tem como ápice o principal ritual de entrada nas maras, a surra coletiva de treze segundos. Tem a função de anunciar os pontos de tensão que permearão o filme e, principalmente, de estabelecer uma conexão com o final que busca resumir o ciclo de vida de um jovem, desde o momento em que entra na mara até o momento que sai, ou seja, a morte, uma vez que em seus lemas se diz que a única forma de deixar a mara é morrendo. Nesse sentido, o início da película *Sin Nombre* tem como função representar os dois rituais mais significativos das maras, o batismo e a morte, bem como anunciar, na forma de uma intriga de predestinação, que algo vai acontecer com o personagem ao longo do filme. Pelo fato de passar a pertencer a uma pandilla, o fim deste jovem e o fim da película se encontram, fechando uma espécie de ciclo de vida.

Sin nombre conta duas histórias paralelas que em determinado momento convergem, tendo como elemento de condução o trem que corta o México. Inicia contando a história de Wily, um jovem de uma periferia em Tapachula (Chiapas) que pertence à Mara Salvatrucha e, atuando nela, é batizado como Casper. A outra

história é de Sayra (Paulina Gaitán), uma jovem hondurenha que, com o pai (com quem não tem intimidade) e o tio, se vê forçada a tentar tomar o trem para chegar até “O Norte”, isto é, aos EUA e tentar melhorar de vida trabalhando lá.

Wily/Casper (Edgar Flores) aparece, inicialmente, realizando as extorsões que as maras cobram para permitir serviços de comércio e transporte nos bairros que controlam. Desse modo, entra em uma *combi* e em um mini-mercado onde recebe dinheiro. Em seguida, vai à casa de Benito/Smiley (Kristyan Ferrer), um menino de cerca de 12 anos que vai ser iniciado na Mara Salvatrucha por meio de Casper. Benito é submetido à surra ritual de 13 segundos, na qual se vê o *líder/palabrero*, Lil Mago (Tenoch Huerta), supervisionando as agressões e contando os segundos; Casper que também agride Benito; e outros integrantes da mara, inclusive mulheres que assistem. Depois dos golpes, o menino, que consegue resistir, isto é, não morrer nem implorar para que a surra pare, está apto a receber um nome de batismo, de modo que Benito se converte em “Smiley”, porque depois da surra esboça um sorriso de satisfação por poder acessar à Mara Salvatrucha. Em seguida, Smiley e Casper aparecem andando pela linha férrea onde estão alguns migrantes esperando o trem cargueiro, mesmo momento em que Martha Marlen (Diana García), namorada de Casper, o chama pelo telefone. Casper desloca-se para encontrá-la. Smiley fica esperando do lado de fora da casa e espia pela janela a relação sexual entre Casper e Martha. Depois de despedir-se da jovem, Casper conduz Smiley até “El Destroyer”, uma espécie de casa contígua onde moram alguns *mareros* e suas famílias.

No caminho, Casper pede a Benito que não conte sobre sua visita ao bairro de Martha, enquanto passam por uma ponte que, simbolicamente, representa a passagem de Benito ao universo das maras e o cruzamento de uma espécie de “umbral” para Casper, pois ao introduzir Smiley no grupo, está reproduzindo o ciclo de violência e pondo alguém na sua linha de sucessão, mas também está cometendo uma “blasfêmia” que lhe gera uma espécie de “karma” e lhe custará a vida. No momento em que vão cruzando a ponte para logo depois entrar em “El Destroyer”, Casper explica a Benito que, para pertencer de fato à mara, deve passar por mais um ritual que consiste em matar um *chavala* (um rival) e, só depois disso, teria o direito de escolher uma *jaina*, isto é, uma namorada.

Entrando ao *Destroyer*, Smiley se depara com um amontoado de repartições em uma construção bastante precária, na qual parece conviver um grande grupo. Em uma peça da casa, estão dois *pandilleros* passando a ferro suas camisas; em

outra, um jovem faz uma tatuagem em um *homie*; numa terceira peça, um pandillero cozinha e, em outra ainda, um casal se beija em um sofá. Numa tomada de plano médio e sem cortes, Benito vai avançando pela casa junto a Casper que lhe apresenta os *homies*, numa introdução simbólica à *Vida Loca*. A casa, que revela um ambiente de rituais da delinquência, como as tatuagens e a produção de armas rústicas, também guarda um sentido familiar e de cotidiano pelas cenas domésticas que apresenta. Desse modo, a produção de Cary Fukunada mostra, com verossimilhança, a situação ambivalente que engloba as maras, sem resvalar em excessos melodramáticos nem em uma hiperexotização do fenômeno.

Quando adentram a casa, a trilha sonora mistura sons transparentes (o barulho da máquina de tatuar, conversas) com um *hip hop* do artista chamado Vakero²² que diz: “en el barrio ya no hay gente/ tiene miedo de caminar/ la calle está bien caliente/ la esquina la tienen controla”, a qual é seguida por uma cumbia eletrônica que tem por fundo o discurso político de Jesús Reyes Heróles²³ (*Discurso del cambio institucional*, Chilpancingo, 1977)

La unidad democrática supone que la mayoría prescinda de medios encaminados a constreñir a las minorías e impedirles que puedan convertirse en mayorías; pero también supone el acatamiento de las minorías a la voluntad mayoritaria y su renuncia a medios violentos, tras tocadores del derecho [...] Rechazamos actitudes que, a título de un modo de pensar, condenan otros e invocan el derecho a la intolerancia. Cuando no se tolera se incita a no ser tolerado y se abona el campo de la fraticida intolerancia absoluta, de todos contra todos²⁴

Trata-se da música “Cumbia del informe”, de Zaratrustra Ruiz, que ironiza os discursos e as figuras de políticos e governantes do México naquele contexto (década de 1970), desnudando a contradição absurda entre a retórica demagógica sobre democracia e igualdade social, ao mesmo tempo em que pairam escândalos de corrupção e a espetacular desigualdade social no país. A película aproveita o tom sarcástico da música para contrapor a situação que gesta e reproduz o problema das maras em relação à promessa, não cumprida, de mais justiça social como projeto de governo. Mesmo sendo submetido ao sarcasmo de Zaratrustra Ruiz, o trecho do discurso eleito para a cena é didático no sentido de sugerir a reflexão sobre a violência e a luta de “todos contra todos”.

²² Cantor de origem dominicana que guarda uma estética inspirada nos bairros negros de Los Angeles.

²³ Político representante do PRI (Partido Revolucionário Institucional), foi secretário de governança na administração de José Lopez Portillo entre 1976 e 1979.

²⁴ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=XBLyszEM78> > Acesso em: 20/06/2019.

Caminhando mais adiante na casa contígua, Casper apresenta “El Sol” (Luiz Fernando Pena), o responsável pela segunda *palabra*, isto é, o *palabrero* sucessor de Lil Mago. O *primero palabrero* entra por uma porta adornada com franjas amarelas, segurando um bebê de meses que veste um *tip-top* também amarelo e com orelhas no capuz (que simula um bicho de pelúcia), o que, por sua ternura, torna ainda mais contrastante a associação com o corpo todo tatuado e viril do pai, Lil’Mago. A composição da cena, que se dá em uma tomada ampla e de plano médio, também conta com outros elementos que denotam cotidianidade e uma vida austera e de dificuldades, como uma velha máquina de lavar e prateleiras rústicas com utensílios domésticos e produtos de limpeza.

Um corte leva para uma tomada fechada em ângulo alto sobre uma espécie de jaula, já fora da casa, onde um jovem está amarrado e com sinais de tortura. Trata-se do “chavala” que Benito deve matar. Enquanto Casper saca o jovem de dentro da jaula, o bebê no colo de Lil’Mago, inicia um lamento sutil, ao qual o pai responde dizendo: “No passa nada, no passa nada, ahorita se va a morir este perro”. Em seguida, abaixa-se e, enquanto acaricia o bebê, diz ao jovem: “cagaste puto chavala, te metiste en el trem de la Mara [...] te vamos a descuartizar a 18²⁵ pedazos y te dar de comer a los perros”. Depois, levanta-se, acaricia o rosto de Smiley, dizendo-lhe “un chavala es siempre un chavala”, saca de sua cintura uma *chimba* (arma de tiro rústica composta de canos de metal e molas), entrega-a a Smiley e pede a Casper que o auxilie. Casper monta a arma e pondo nas mãos de Smiley ajuda-o a disparar o projétil, matando o rival. Enquanto Lil Mago diz “esto es por los *homies* caídos, puto”, Smiley fecha os olhos no momento do tiro.

O diretor, nessa cena, utiliza recursos de hiper-realismo que garantem um efeito de maior envolvimento na situação. O ponto de vista da câmera está posicionado logo atrás da cabeça do *chavala*, de modo que se tem a visão de Smiley com a *chimba* quase como câmera subjetiva centrada na vítima. No entanto, o posicionamento da câmera permite que o tiro “respingue na tela” dando o ponto de vista do cameraman, como se fosse visível o sangue na lente da câmera.

²⁵ Em referência ao fato de que o jovem pertence à Barrio 18.

Figura 15 - Cena em de hiper-realismo em que se simula um respingo de sangue na lente da câmera



Fonte: Captura de tela.

O corte leva para uma cena em tomada fechada e com eixo de ação baixo, na qual se vê dois cachorros comendo carne em seus potes de comida, o que sugere o esquartejamento do jovem morto, em contraposição à cena seguinte em que, num ângulo alto em tomada panorâmica, avista-se vários *mareros* reunidos em uma espécie de varanda, compondo uma *puesta en escena* fraternal, onde as cores azul e amarelo disputam espaço, com predominância da primeira. Ao lado direito, sentados em um sofá, Lil Mago, que ainda tem o bebê no colo, diz a Smiley que tranquilize seu coração porque agora havia entrado em uma família com milhares de irmãos e que a mara é para sempre. O jogo de cenas que constitui essa sequência caracteriza a dualidade visível no fenômeno das maras, um sentimento de lealdade, proteção e ternura entre os *homies* e seus familiares, uma sanha implacável contra seus inimigos ou mesmo desconhecidos (como os migrantes), justificada pela disputa selvagem dos poucos recursos que circulam naquele meio.

Figura 16 - Os cachorros comendo o que se supõe que seja o “chavala” morto



Fonte: Captura de tela

Figura 17 - Cena subsequente em que aparecem em um cenário familiar



Fonte: Captura de tela

A cena seguinte corta para a história de Sayra. Ela, o pai e o tio atravessam um milharal, caminhando horas até chegarem ao Rio Suchiate e, daí partem em uma balsa rústica até a fronteira com o México, onde são parados pela polícia migratória, humilhados e extorquidos. Em outro corte, já aparecem na malha férrea, junto a uma centena de outros migrantes que esperam para subir no trem. À noite quando o trem chega, um homem avisa que o carro que havia passado antes descarrilhou, morreram muitos migrantes e não haveria trem até que a linha fosse reestruturada. Os migrantes se obrigam a dormir ao relento nas margens dos trilhos. Em uma ponte da linha férrea, Casper encontra-se com Martha que exige explicações sobre o porquê de ele se encontrar pouco com ela e escondê-la de seus amigos. Smiley está embaixo esperando Casper. Os dois tinham como função vigiar o bairro para que os *chavalas* da B-18 não invadissem o território. Depois de uma pequena discussão, a jovem desce da ponte e atrás dela Casper. Nesse momento, alguns *homies*, entre eles “El Sol”, aparecem e tomam com desconfiança a presença de Martha. No dia seguinte, em uma reunião Lil Mago questiona Casper e Smiley sobre onde estiveram e retira a arma que Casper carrega. A reunião termina na mesma hora em que Martha aponta na entrada do cemitério, aproximando-se do grupo de *mareros*. Casper vai ao encontro dela para dizer-lhe que se vá embora rápido, mas Lil Mago a vê, a rodeia e, de forma perspicaz, pergunta onde ela mora e o que é de Casper. Na resposta de Martha o *palabrero* confirma que Casper estava mentindo. Lil Mago insiste em acompanhar a jovem enquanto Casper é puxado por El Sol, recebendo um soco no rosto que o derruba. El Sol ordena que Casper e Smiley sejam punidos com uma surra de 13 segundos por haver mentido aos *homies*. Lil Mago assedia Martha e tenta violentá-la, ela reage e o agride, e ele, com um chute, lança a jovem ao chão, fazendo com que bata a cabeça contra uma pedra. O *palabrero* se dá conta que a jovem morreu e, voltando, diz a Casper que “se la llevó la bestia”. A *bestia*

aqui toma o sentido original que a relaciona com a figura do diabo e da morte, símbolo que é estendido ao trem pela periculosidade que oferece a viagem sobre ele, mas também aos próprios *homies*. Esta associação entre a mara, o trem e “a besta” fica evidente em uma cena na qual Sayra conta a Casper que, antes de viajar, uma espécie de feiticeira lhe disse: “*vas llegar a los Estados Unidos, pero no por la mano de dios, sino por la garra del diablo*”. Assim, a “*garra del diablo*” pode ser relacionada tanto com o trajeto no trem e as tragédias que ali ocorreram quanto ao fato de que Sayra só consegue atravessar a fronteira com o auxílio de Casper, alguém que, de certa forma, representa o “mal”.

Figura 18 - Martha Marlen entre Casper e Lil Mago



Fonte: Captura de tela

O filme segue com Lil Mago, Smiley e Casper indo tomar o trem para assaltar os migrantes que subiram, iniciando a viagem de madrugada. Ao amanhecer, está chovendo e os migrantes se tapam com lonas, a família de Sayra com uma lona amarela. A fotografia da sequência revela um contraste de cores muito bem realizado, combinando diferentes planos e ângulos. Os *pandilleros* aproveitam esse momento para atacar os migrantes que vão sentados em cima dos vagões. Avançam caminhando sobre o vagão onde está Sayra, levantam as lonas dos migrantes e exigem a entrega do pouco dinheiro que levam. Quando Lil Mago vê Sayra, tenta violentá-la, apontando uma arma para sua cabeça, Smiley e Casper estão em pé, parados, vendo muito contrariados a cena, Smiley diz a Lil Mago que pare para que continuem fazendo os assaltos, mas o *palabrero* segue tentando imobilizar Sayra que se debate. Casper, que demonstra estar muito irritado com o *palabrero* pela morte de Martha, num ato impensado, golpeia-o no pescoço com o facão. O sangue de Lil Mago mancha de vermelho a camiseta branca de Casper, antecipando uma situação trágica. O *palabrero* tomba deitado ainda no vagão e Casper empurra-o com o pé para a margem da linha. Em seguida, diz a Smiley que vá embora logo.

Figura 19 - Casper logo após a morte de Lil Mago



Fonte: Captura de tela

Figura 20 - Diálogo entre El Sol e Smiley²⁶



Fonte: Captura de tela

Smiley volta ao *Destroyer* para avisar sobre a morte de Lil Mago. El Sol, o novo *palabrero*, ameaça Smiley por não haver matado Casper para defender “El Barrio”, e o menino pede a ele que o deixe ir atrás de Casper matá-lo, a fim de provar sua lealdade. Smiley sai do *Destroyer* e encontra alguns amigos menores que ele, meninos com 9 ou 10 anos, conta seu dilema de ter que matar Casper e mostra a eles a arma cheia de balas, a qual os meninos observam com surpresa e interesse. Essa cena mostra como sucede a reprodução do ciclo de formação das sociabilidades delitivas e remete à cena do filme *Cidade de Deus*, em que os “moleques do caixa-baixa” matam Zé Pequeno para assumir seu lugar.

²⁶ El Sol toma algo em um copo vermelho, logo depois que Smiley conta do ocorrido com Lil’Mago. O vermelho do copo em conjugação com o sangue na blusa de Casper (na cena anterior) antecipam a situação conflitiva de que padecerá o pandillero.

Figura 21 - Cena em que Smiley se despede dos meninos menores²⁷

Fonte: Captura de tela

A seguir, a narrativa volta a focar o trem avançando com os migrantes. À medida que o trem avança, Sayra aproxima-se de Casper porque sente-se agradecida a esse por haver interrompido a tentativa de estupro. Paralelamente, Smiley chega a um outro bairro onde encontra *homies* de outra *clica*, igualmente pertencentes a MS-13. Cumprimenta-os com a senha e pergunta “quien lleva la palabra” e com o *palabrero* comenta sobre o ocorrido.

Começam, então, a sucederem-se cortes que alternam o avanço dos migrantes no trem (e em uma parada em que fogem da *migra*²⁸) e cenas que tratam da perseguição dos *pandilleros* a Casper, que se dividem em dois grupos: um está sobre a linha férrea buscando-o entre migrantes; o outro é formado por Smiley e o *palabrero* da *clica* que avançam pelas ruas. Enquanto o grupo de *pandilleros* persegue Casper numa cena autêntica de filme de ação ou drama policial à moda hollywoodiana, Smiley e o *palabrero* acabam por se topar, em um beco, com integrantes da mara rival, a Barrio 18. Em um contracampo em plano longo, vê-se uma cena de troca de tiros que representa a rigurosidade do pacto de territorialização das duas *pandillas*, uma não pode passar pelo território da outra.

As duas perseguições não resultam em nada, Casper consegue voltar para o trem e os *pandilleros* seguem de carro atrás dele. Casper decide descer em uma vila, Sayra abandona o trem e vai atrás dele, os dois vão à casa de uma tia do *marero* que lhes oferece comida e conta ao sobrinho que os *pandilleros* já a chamaram por telefone, perguntando por ele. Ela mente, dizendo que não vai contar nada, caso El Sol ligue novamente, leva Casper e Sayra até um determinado ponto, onde Casper vê um muro pichado com uma ameaça para ele. Assim que se afastam da tia, El Sol liga e ela atende, dizendo que eles estão no caminho combinado. Casper e Sayra seguem em um carro que vai num caminhão cegonheiro. Em uma

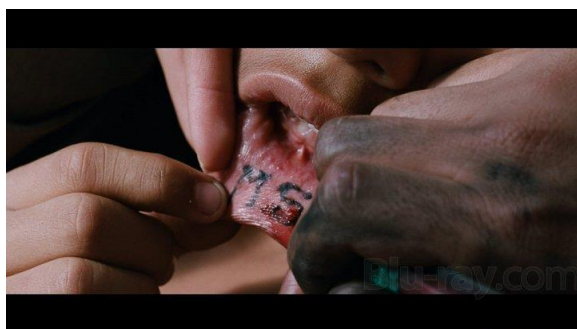
²⁷ Cena em que Smiley se despede fazendo a senha da Mara Salvatrucha com as mãos, a qual um dos meninos retribui. A câmera desfoca os outros personagens e põe no eixo de ação o menino que faz a senha.

²⁸ Como chamam os integrantes da Polícia Migratória.

cena dentro do carro, em plano detalhe, Casper se olha no espelho e arranha a pele para retirar a lágrima tatuada que o identifica como marero.

O pai e o tio seguem na *béstita*, são perseguidos pela polícia migratória que vai atrás do trem, atirando de uma caminhonete. Na tentativa de fuga, o pai de Sayra cai nos trilhos e é atropelado pelo trem; o tio é apreendido e deportado. Chegando a Tamaulipas, já próximo da fronteira com os EUA, um grande grupo de *pandilleros* espera o caminhão cegonheiro, mas não encontra os jovens que haviam descido e ido passar a noite em um albergue para migrantes. Sayra recebe a notícia da morte de seu pai por um companheiro migrante que conseguiu escapar da *migra* e estava no albergue. Vai até uma pequena capela e, enquanto chora, Casper chega e senta ao seu lado. À medida que Casper aproxima-se de Sayra, a regata cor-de-laranja vai ganhando tom cada vez mais claro, chegando a quase amarelo. Os dois jovens aparecem em dois tons amarelados com o fundo verde em um plano curto. A cena parece representar um momento de ternura e consternação em que os dois jovens se veem sozinhos e vulneráveis. Casper com a roupa laranja que representa a familiaridade que ganha com Sayra (amarelo) somada à marca de sua trajetória na mara, bem como seu destino trágico (vermelho). Não há a presença do azul, que indica a virilidade. Depois de dormir no albergue, seguem caminhando até a margem de um rio, onde buscam alguém que os ajude a fazer a travessia. Um rapaz aparece com uma boia feita de câmara de pneu, mas que só suporta passar uma pessoa por vez. Sayra vai primeiro e, enquanto isso, os *pandilleros* avançam na perseguição a Casper, encontrando-o na margem do rio. Ele corre e consegue tomar distância de alguns *pandilleros*, mas encontra Smiley que, apontando a arma, diz-lhe “mara por vida, *homie*” e atira três vezes, matando-o. Em seguida, chegam os outros *pandilleros* e disparam muitas vezes em Casper, como se quisessem matá-lo ainda mais, ou ter sua parcela de mérito na caça ao *pandillero*. El Sol empurra-o com o pé para o rio. Casper morre sozinho, “sem nome”, sepultado apenas pela corrente do rio que o carrega. Sayra consegue atravessar e chama um número de celular que o pai havia forçado que memorizassem, pois seria de uma pessoa que os ajudaria quando chegassem aos Estados Unidos. A película termina com uma música folclórica melancólica e uma sequência de cenas em que se vê o tio de Sayra atravessando novamente o rio Suchiate para tentar regressar ao caminho do norte, e Smiley recebendo sua primeira tatuagem que o constitui como um novo e respeitável membro da Mara Salvatrucha. Desse modo, a película costura a narrativa linear a um final que mostra tal contexto como cíclico, como um eterno retorno.

Figura 22 - Cena ao final da película em que Smiley recebe sua primeira tatuagem








Fonte: Captura de tela

5.3.2 Decóupage das Sequências Iniciais de *Sin Nombre*

Sequência 1








	<p><i>Puesta en Escena (PUESC)/Montagem:</i> Tomada fechada sobre um painel na parede. Dolly in na imagem como forma de ‘inserção’ no espaço do “bosque”. Narrativa cronológica. O painel pode representar a metáfora sobre a “marabunta”, a formiga que habita o espaço dos bosques da região. 2. O personagem aparece sentado com certo ar de desolação. Em contraste com o amarelo, a camiseta azul repousa sobre sua perna ao lado do cigarro (dois símbolos de virilidade). Wily levanta-se e deixa o cenário lentamente, olhando para o mural até sumir. O movimento de levantar-se de Wily, somado à tatuagem que se vê nesse momento, indica intriga de predestinação (algum conflito tirará o jovem do espaço tranquilo).</p>
	<p><i>Imagem:</i> 1. Os tons amarelados permeiam toda a película e, já no começo, indicam o contraste entre a tranquilidade da imagem e a tensão da música. 2. O personagem aparece integrado ao cenário de uma casa popular com um pouco de desordem. 3. Plano médio põe em destaque central a tatuagem onde se vê o símbolo da Mara Salvatrucha em contraste com o cenário amarelado. 4. Na sua saída, ilumina-se a cortina, à esquerda permitindo ver um estampado floral azul. O corte altera a imagem com uso de certo relampejar, como transição para a tela com o nome da película, escrito no mesmo formato de letra da tatuagem.</p>
	<p><i>Ponto de Vista da câmera (POV):</i> 1. Câmera subjetiva, implica a visão de Wily, o zoom indica sua imersão no cenário bucólico. 2. Contracampo com dolly in sobre Wily. 3. Câmera acompanhando movimento do jovem. Ângulo baixo.</p>
	<p><i>Som:</i> Música didática que indica tensão, contrastando com o cenário de tranquilidade. Antecipação do conflito. A música é condizente com o zoom realizado no rosto do personagem. Música diegética, mudança no ritmo e volume, pondo mais tensão no momento em que o personagem levanta e se vê a tatuagem em suas costas.</p>

Sequência 2

	<p>(PUESC) e <i>Montagem</i>: 1. Willy anda com caminhar “balançado” enquanto fuma com expressão séria de certa tensão. A canção complementa o ritmo em que caminha Willy, dirigindo-se até a combi, aparece deslocado à direita com eixo de ação ampliado e tomada plana. A caminhada do personagem e o deslocamento da combi reforçam a linearidade da narrativa. 2. Willy aparece abrindo a porta da van e logo entrando. Uma passageira aparece no ângulo plano, e ao lado da porta, surgem pessoas que entrarão na parte de trás. 3. A ação dramática está lateralizada à direita em Willy e, em seguida, passa a estar dividida entre ele e o motorista, com eixo no centro. 4. Um corte leva para uma tomada panorâmica em que se vê um <i>pandillero</i> escorado enquanto outras pessoas passam na rua. 5. A câmera corta novamente para o interior da combi onde se avista os dois e, levemente à direita, aparece Willy contando o dinheiro recebido do motorista. A montagem visa representar a extorsão dos transportes informais como prática comum nos territórios dominados por <i>pandilleros</i>.</p>
	<p>Imagem: O jovem aparece já com a camiseta azul. O movimento de levar o cigarro à boca permite enxergar as tatuagens nas mãos. Vê-se o cenário da periferia atrás. 2. A lágrima no perfil indica que Willy é um “pandillero de fronteira”, principal marca dos pandilleiros da região de Tapachula. É também a marca de quem já cometeu homicídio, pois a mara controla as tatuagens que podem ou não ser feitas, pois são uma espécie de “passagem de nível”. Já na tatuagem do pescoço, lê-se “perdóname madre mía”. O pedido do perdão à mãe por ser pandillero é uma referência comum no imaginário sobre a MS e a B-18. 3. Aparece a cor amarela na combi como cotidiano, micro-relações sociais, feminino e interações em oposição ao azul de Willy, o exterior como domínio masculino público. 4. Dentro da combi, se vê símbolos locais, como santos e, no plano de fundo, cena cotidiana (pessoas passando).</p>
	<p>POV: 1. Câmera móvel, em conjunto com o ritmo da caminhada. 2. <i>Close up</i> no detalhe da lágrima. Ângulo plano, baixando para o detalhe da tatuagem no pescoço. 3. Ponto de vista interno na combi permite observar a ação dramática do personagem. O ponto de vista desvia para o centro da imagem, lateralizando os personagens, o que dá a impressão de que o espectador é um passageiro sentado ao lado da mulher de amarelo e que se volta para olhar o caminho, bem como a ação de Willy e do motorista. 4. Corte para cena da rua onde a combi passará em seguida. Câmera panorâmica, o ângulo levemente baixo permite ver um pandillero escorado numa espécie de <i>outdoor</i>. 5. Outro corte retoma a visão do “passageiro” para focar na ação que consiste na entrega e contagem do dinheiro.</p>
	<p>Som: A música muda radicalmente, seguindo a narrativa. Aparece som transparente (da rua). O ritmo da música começa a ditar o caminhar de Willy. Trata-se da canção “La flaca de las coloradas”, de <i>Dick el Demasiado</i>. Combina diferentes ritmos, sobressaindo-se a cúmbia. (O cantor se apresenta em shows vestido com uma roupa de caveira). A música parece ter sido</p>
	
	
	
	

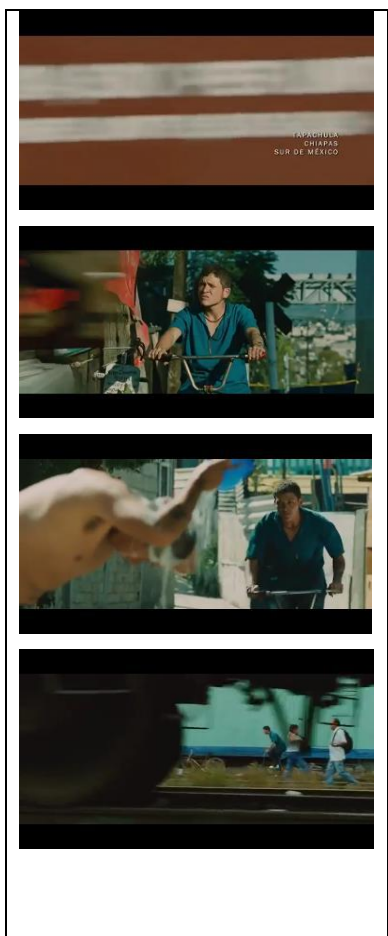
relacionada à MS-13 pela influência do filme, já que no *youtube* aparecem vídeos em que é associada a certas cenas.

Sequência 3

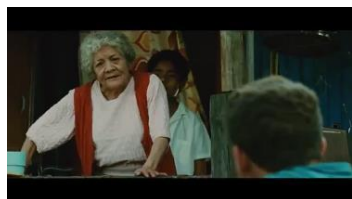
	<p>(PUESC) e Montagem: 1. A câmera corta para uma cena onde Willy já desceu da combi e o <i>marero</i> atravessa a rua para cumprimentá-lo. Willy parece já ter entregado ao grupo o dinheiro da extorsão. A composição da figura do <i>marero</i> reforça a representação da extorsão, caminha também com ar balançado, leva uma arma na cintura e um cigarro preso na orelha. Cumprimenta Willy com as senhas da MS-13. 2. Willy toma a bicicleta enquanto os outros personagens estão ao fundo, conversando com o <i>marero</i>. 3. Depois de um pequeno recorrido, chega a um mini-mercado, no qual o vendedor lhe alcança dinheiro pela parte de baixo da grade. A narrativa segue a linearidade, agora representada pelo caminho percorrido de bicicleta.</p>
	<p>Imagem: 1. Vê-se a camisa azul de Willy em destaque, contrastando com o dorso nu do <i>marero</i>. 2. Em seguida, ao deixar a companhia dos outros jovens, vê-se, (como fundo) grafitado em uma parede muito rústica, o número 13 da mara e três pontos que significam o número de mortes reforçando novamente a prevaência da mara sobre o personagem e o domínio da mesma sobre aquele território. 3. Willy passa por alguns pontos; em destaque aparece um toldo vermelho de algum comércio que contrasta com a camisa azul, antecipando mais algum ato ilícito. 4. Corte para a cena em que Willy entra no minimercado também para cobrar extorção (<i>renta</i>- outra prática comum que consiste em cobrar pelo direito de comercializar em seu território). A imagem mostra o vendedor por trás da grade onde se cobram as contas e, ao fundo, prateleiras de produtos e uma porta com vista para a rua. Estes minimercados, chamados de <i>tiendas de abarrotes</i>, são muito comuns nos bairros mais populares do México e mantêm a grade por questão de segurança.</p>
	<p>POV: 1. Câmera móvel em plano médio desloca o eixo de ação dramática à medida que o <i>marero</i> se dirige até Willy. 2. Plano médio, com eixo central e fundo desfocado, destaca o personagem subindo na bicicleta,. 3. Câmera móvel, fazendo um <i>traveling</i> para acompanhar o deslocamento de Willy, com foco no eixo central e ângulo levemente baixo sobre o pandillero, enquanto se desfoca o fundo vermelho. 4. Corte para a cena do mercado onde se vê Willy no eixo central, desfocado e opaco, em contraste com a luz que vem da rua. O recurso de sombreamento é o mesmo usado na cena da cobrança de extorção no transporte, indica o caráter ilícito da ação.</p>
	<p>Som: A letra da música começa quando Willy toma a bicicleta. “<i>De culebra aquí se trata/ una flaca de las coloradas / Esto no es un santo texto ni el cuento de la manzana /La culebra entro por la puerta por la rota del autobús / ni siquiera compro boleto /ni a nadie le saludo / esta historia es de la culebra una flaca de las coloradas</i>”. Em oposição à música, aparecem sons transparentes, conversas aleatórias na rua, vozes de crianças, o estalar das mãos se cumprimentando, sons de carros, os quais denotam</p>
	
	
	

	uma ideia de cotidianidade. No mercado, ouve-se um murmúrio muito rápido e incompreensível entre Willy e o vendedor.
--	--

Sequência 4

	<p>(PUESC) e Montagem: 1. Corte para o momento em que passa o trem. Willy aparece no eixo central, esperando para cruzar a linha férrea, franze o rosto contra o sol. 2. Em seguida, aparece já entrando em uma rua estreita onde passa por um homem que se refresca com uma bacia de água. Apesar da cotidianidade da cena, a composição do personagem, que aparece desfocado, sugere que esse também é um <i>marero</i>. 3. Corte para plano panorâmico, com o trem desfocado e lateralizado. Ao fundo, centralizado, Willy acompanha o movimento do trem com sua bicicleta, passando entre pessoas que caminham.</p> <p>Imagem: 1. Trem passando com plano de fundo desfocado sobre uma das laterais. No canto inferior direito, vê-se a referência ao lugar “Tapachula, Chiapas, Sur de México”. A referência ao local aparece sobre o fundo do trem, de modo a representar que “La Béstia” é o principal símbolo do lugar. 2. Depois que o trem passa, vê-se Willy com foco e eixo central. O final do trem passando deixa um tom de vermelho esfumado com preto, o que denota situação trágica relacionada a esse transporte. Willy de azul associa o sentido trágico do vermelho do trem com o universo masculino. 3. O plano médio em que Willy passa pela rua é sucedido pelo plano longo onde esse aparece bem ao fundo e em tamanho muito pequeno em relação ao trem, o que representa a fragilidade do mesmo frente à “La Béstia”, enquanto materialidade e símbolo de destino, caminho até a desdita.</p>
	<p>(POV) 1. A cena do trem passando tem como ponto de vista a perspectiva de Willy. A câmera subjetiva está posicionada em ângulo plano, de forma a colocar o espectador com se estivesse esperando para cruzar a linha. Visa identificar no personagem uma sensação paradoxal entre a impaciência e certo temor pela forma como o trem passa rápido. 2. Em seguida, o foco é posto em uma espécie de contracampo com Willy do outro lado da linha, dando a impressão de alguém que também estava esperando. 3. Em ângulo plano e eixo central, vê-se Willy vindo na rua como se fosse passar pela câmera subjetiva de um pedestre que o observa.</p>
	<p>Som: O ruído alto e perturbador do trem mescla-se com sons transparentes da rua (a água com que o jovem se molha, o ruído dos pneus da bicicleta na terra) e disputa espaço com a música que segue com a letra: “<i>esto no es un santo texto, ni el cuento de la manzana. Esta historia es de la culebra, una flaca de las coloradas. La culebra entró por la puerta del autobús, ni siquiera compró boleto, ni a nadie le saludó</i>”. A música metaforiza o ato de extorsão nos transportes públicos. Quando menciona que não é uma história sagrada, a letra desvia o entendimento da cobra como símbolo de traição e enfatiza sua esperteza e periculosidade. Além disso, a cobra por ter o corpo decorado remete à estética das maras, aparecendo frequentemente em tatuagens.</p>

Sequência 5











(PUESC) e Montagem: 1. Willy chega de bicicleta em frente ao casebre onde está uma senhora numa espécie de varanda improvisada. O personagem para sentado na bicicleta com um pé apoiado no chão. Atrás, dois homens sentados conversando como se a malha férrea fosse um banco ou um gramado. 2. A imagem gira e passa-se a ver Willy, em plano médio, e a senhora na casa ao fundo que, num primeiro momento, aparece sozinha, levantando-se de uma cadeira com dificuldade, e iniciando o diálogo. A senhora demonstra irritação com Willy, e este franze o rosto em sinal de tédio e impaciência. 3. Logo depois, chega o neto, o qual se pode ver por trás da senhora. 4. Willy e Benito (o neto) aparecem já dentro da casa sentados a uma mesa onde conferem os objetos que o garoto teria furtado para “pagar” sua entrada na MS-13. 5. Willy, em contracampo com Benito, tira-lhe uma foto. Diante do flash, o menino franze o cenho. Os dois mostram-se bastante sérios.

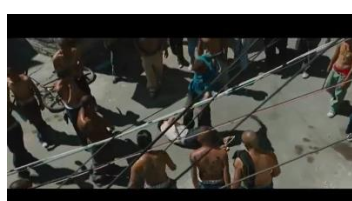
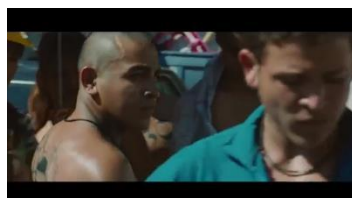
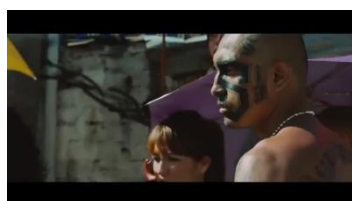
Imagem: 1. Na cena em que Willy para a bicicleta há predominância de azul, em sua camisa e na do figurante ao lado, combinado com o gris da linha férrea e os leves tons de verde da vegetação que cresce nas bordas da malha, conformando uma cena com componentes do “masculino” bastante presentes. 2. Do outro lado, vê-se um casebre feito com materiais reutilizados. Em uma das tábuas, a escrita sugere a leitura da palavra “culero”, que na gíria da região tem dois significados: (sujeito inútil ou vadio) e (pessoa contratada para transportar droga introduzida no ânus). Culero também é associado à palavra culebra (da música que acaba de tocar). Os dois significados são muito usuais, e estando “pichados”, indicam a retaliação de alguém, representando aí o asco que a senhora tem por Willy. A casa está adjunta à linha do trem: esse tipo de ocupação, muito comum nas periferias de todo o continente latino-americano, aproveita os terrenos sem uso que pertencem à linha férrea para se constituírem vilas. Na imagem, nota-se, à direita, certo domínio do masculino representado por alguns elementos: a camisa de Willy, uma parede improvisada também em azul e uma folhagem (verde) que aparece discretamente. Do lado esquerdo, vê-se uma disputa entre domínio do masculino e do feminino. A avó e o neto aparecem vestindo branco e, atrás dos dois, aparece uma cortina amarela; tais cores representando certo caráter “imaculado” do lar. No entanto, há alguns pontos de cores: em azul dividindo a cena, como a caneca que a senhora segura e principalmente o vermelho do seu colete que, cortando a continuidade do branco, indica um conflito iminente. 3. O corte introduz a uma cena já dentro da casa, de modo que se entende que Benito e Willy não obedeceram à senhora e esta não está presente dentro da casa porque tem dificuldades de mobilidade (há uma bengala ao seu lado na varanda). No interior da casa, vê-se mais predomínio de tons de azul em contraste com pontos de outras cores ao fundo. A imagem contempla móveis simples e, em destaque, no centro, a mochila de Benito que, misturando azul e verde, representa um passo gradual para construção da sua masculinidade. 4. Aparece em Benito, no contracampo com

	<p>Willy, uma marca vermelha do flash indicando sangue e violência, antecipando a situação em que Benito aparecerá com a boca sangrando. A projeção da sombra do menino também indica perigo iminente.</p> <p><i>(POV):</i> 1. Contracampo, em plano médio, entre Willy e a avó de Benito. A câmera subjetiva está na visão da senhora, que vê Willy lateralizado e em ângulo levemente alto. 2. Em seguida, a câmera gira e passa a dar mais visão ao espectador com um plano um pouco mais longo, no qual se vê Willy, de perfil, imerso no cenário dos casebres em ângulo levemente baixo. 3. Com um <i>dolly in</i>, a câmera aproxima-se e põe a visão do espectador acima do ombro de Willy. Em seguida, novo corte com câmera subjetiva no personagem da senhora. 4. Já dentro da casa, uma tomada média permite ver a ação dramática dividida entre Willy e Benito lateralizados e filmados em plano médio. 5. Observa-se Willy em plano curto, pela câmera subjetiva centrada em Benito. Num outro corte, vê-se Benito quase em contracampo, mas, para que a sombra seja projetada, desloca-se o ângulo à esquerda de Willy. Novamente a câmera corta para um plano médio em que se vê a ação dramática dos dois em um eixo central com ângulo plano.</p> <p><i>Som:</i> 1. A música começa a baixar até desaparecer a letra e ouvir-se um som quase transparente da percussão que segue o ritmo musical. No momento em que o volume da música começa a diminuir, ouve-se o som agudo do freio da bicicleta e a conversa dos jovens que estão sentados na linha férrea, quase como ruído transparente, dando lugar ao diálogo entre Wily e a senhora. Wily: - <i>Doña?</i> Senhora: <i>Cómo así, que tu quieres aqui? Ya te dije no vengas (...inuaudivel) casa molestar a Benito!</i> Nesse momento, Wily começa a chamar Benito, com impaciência, enquanto a senhora segue falando. Wily: -<i>Benito!</i> Senhora: -<i>Ya sabes que tú eres un delincuente, Benito va ser un delincuente como tú?</i> Wily: -<i>Benito!</i> Senhora: -<i>Benito no va a salir! O te mando a la policia que te encierren cabron! Es lo que quieres, verdad?</i> Aparece Benito e diz à senhora: - <i>Abue!</i> (abreviação de abuela) Senhora para Benito: - <i>Y tú calla-te lo sico, mete-te, tú no va a salir, ya te lo dije!</i> 2. Já dentro da casa, escuta-se ruído transparente dos aparelhos que Willy retira da mochila de Benito, ao mesmo tempo em que se ouve a voz em <i>off</i> da avó. - <i>Benito! Donde andas? Benito, te estoy hablando!</i> Escuta-se o ruído da máquina fotográfica enquanto a imagem foca em Benito, e a avó segue chamando-o já em volume mais baixo com um murmúrio incompreensível. Wily mostra a câmera, guarda-a em seu bolso e diz: - <i>Que este sea nuestro secreto homie-vey²⁹, que no salga de aqui, oyó?</i> Ouve-se um suspiro de Benito e ruídos das coisas que Wily põe de volta na mochila. Wily diz-lhe: - <i>Lil Mago quiere ver-te.</i></p>
--	--

²⁹ *Homie*: gíria para os definir integrantes das maras. *Wey* ou *Guey*, gíria *callejera* mexicana para referir-se ou dirigir-se com informalidade a alguém.

Sequência 6

	<p>PUESC) e Montagem: Depois da frase de Willy, o corte leva para o contracampo entre Benito e Lil Mago, “líder” da Mara Salvatrucha que vai coordenar o ritual da surra de 13 segundos. A representação do grupo é fidedigna à forma como os <i>pandilleros</i> se prostram: o líder na frente, resguardado pelos <i>homies</i> atrás, todos com expressão e atitude séria e provocativa. Benito também aparece cercado de <i>homies</i> que o observam. Tem a expressão tensa e movimentada o peçoço como se estivesse engolindo em seco pelo nervosismo. 2. Em seguida, Lil Mago começa a circundá-lo e, quando está passando atrás do menino, empurra-o para o centro, indicando o começo da surra. 3. Benito volta-se para a câmera e começa a agredir, sem muito efeito, um dos <i>homies</i> que o joga para o lado posterior do círculo, onde está Willy. O personagem agarra Benito pela camisa e volteando joga-o para o centro do círculo formado pelos <i>homies</i>. Nesse momento, vários deles se revezam para agredir o menino com chutes, socos e pisadas. Enquanto isso, Lil Mago circunda o grupo que surra Benito, contando os segundos que marcam o tempo de agressão e observando, com sorriso lascivo, o menino no chão, indicando que está se divertindo com o ritual. 4. Vê-se espectadores parados, formando outro círculo que volteia a surra. São mulheres jovens, provavelmente <i>jainas</i> (companheiras dos <i>homies</i>) que observam a cena com indiferença.</p>
	<p>Imagem: 1. No cenário de fundo, avista-se uma pichação na parede atrás de Lil Mago, a qual remete a um arame farpado, simbolizando a proteção interna do grupo e que guarda relação com a corrente prateada que pende do pescoço, ornando o peito tatuado do líder. O fundo branco com grafites negros tem a função de acompanhar as tatuagens do <i>marero</i>. Também se vê uma mulher segurando um guarda-chuva amarelo que, lateralizada, confere alguma noção de “feminino” e familiar, isto é, dentro do território cercado da mara, há algum lugar para a mulher e a família. 2. No contracampo em que se vê Benito, o fundo atrás mostra a letra S estilizada, de Salvatrucha, e uma leve faixa amarela dividindo a parede, onde as letras grafitadas sugerem o termo “vida loca”. Benito veste branco em oposição ao líder que tem o dorso desnudo e escurecido pelas tatuagens. 3. Depois que é empurrado, Benito aparece ao lado de Willy, os dois únicos com camisa entre os <i>pandilleros</i>, indicando que terão uma relação distinta com a <i>pandilla</i>. Sucedem-se cenas nas quais se observa vários componentes que se repetem, como os espectadores na volta dos <i>pandilleros</i>, algumas cores contrastantes em objetos como os guarda-chuvas, algumas casas em azul claro ou sem pintura, uma vegetação muito escassa e, na tomada panorâmica com ângulo alto, os fios elétricos aparecem entrecortando a cena da surra, vista desde cima. Na captura de tela número 14, percebe-se o mesmo ator das películas <i>Victório</i> e <i>Destino Mara</i> circundando Willy e observando-o, de forma a antecipar o conflito que os dois terão à frente.</p>
	<p>(POV): 1. Contracampo entre Benito e Lil Mago. 2. Câmara realiza um <i>traveling</i> que visa acompanhar o giro que Lil Mago perfaz entorno de Benito. 3. Em seguida abaixa o ângulo permitindo ver Benito e atrás, mais ao alto, Lil Mago indicando</p>
	
	
	
	
	




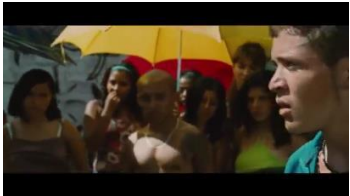






superioridade. 4. A câmera passa de um observador implícito para o ponto de vista de Lil Mago que circunda a briga. 5. Em contracampo a câmera mostra o que parece ser a visão de Wily e, logo, volta a focar em Wily em plano médio. 6. A câmera abaixa em plano curto para filmar o rosto de Benito. 7. Volta a focar em Lil Mago denotando a visão de outro dos pandilleros que circundam a briga. 8. A Câmera volta ao ângulo baixo onde se vê entre os pandilleros que golpeiam Benito, o rosto de Lil Mago em plano médio. 9. Um corte parece localizar a visão em Lil Mago que vê “El Sol” ao outro lado observando a cena. 10. Novamente filma Lil Mago desde o ângulo baixo passando direto a uma tomada panorâmica desde o alto.


Som: voz feminina em off: “- *Pues este loco va recibir un poco de lo que quiere me entiende? Le vamos a dar lo que aguante que puede la MS, pues este loco lo va a ver que pedo!*”

Essa conversa disputa espaço com outras vozes que fazem comentários, algumas masculinas. Soa uma música ao fundo, que parece vir de algum carro e tem um ritmo que remete ao *hip hop*. No momento em que Benito é empurrado para o centro, a música que, supostamente tocava no carro, diminui, e surge, aumentando o volume gradativamente, a música (instrumental) de tensão que inicia a película.

Escuta-se a voz do líder contando os segundos, ao mesmo tempo em que se ouve outras vozes, principalmente da mesma jovem, que diz coisas como – “*Aguante chavalito! Dá-le, Dá-le!*”, incentivando a agressão. Em seguida, escuta-se um urro, os clamores e gemidos de Benito e o ruído dos golpes (socos e chutes).

Sequência 7

	<p>PUESC e montagem: Lil Mago aparece na sequência final da surra, parado, olhando Benito que está sendo agredido no chão. Com expressão de satisfação, conta três vezes o número 12, enquanto encara Willy esperando que este espanque mais o garoto. Willy aparece, de perfil, olhando Lil Mago, tendo de fundo alguns espectadores que os observam com curiosidade; a maioria mulheres, uma delas roendo as unhas em sinal de tensão. 2. Benito encontra-se no chão, revolvendo-se pela dor dos golpes. 3 Depois que o líder termina de contar o 13, olha para baixo na direção do menino, esperando que ele se levante. Willy, então, o ajuda a levantar-se. Atrás de Benito se vê as pernas de alguns <i>pandilleros</i> e espectadores. 4. Quando Benito já está em pé, Lil Mago lhe sorri e beija sua testa carinhosamente, mudando a atitude do começo. 5. No corte seguinte, enxerga-se Benito que sorri mesmo com a boca sangrando, tendo como fundo espectadores que também sorriem com certa satisfação ao observarem o menino. 6. A câmera volta-se para o líder, em ângulo baixo, onde se pode vê-lo (por cima do ombro de Benito), fazendo a senha símbolo da Mara Salvatrucha, tendo de fundo o céu levemente azulado.</p>
	<p>Imagem: 1. No final da surra, destaca-se a tatuagem no rosto de Lil Mago, enquanto conta os segundos finais, tendo ao fundo, um casebre que está pouco abaixo da linha dos olhos do líder. 2. Um corte posiciona a cena no perfil de Willy, onde se avista algumas projeções de sombra e de luz que indicam que a surra acontece em um horário quente do dia, fato que também se percebe no rosto suado e ruborescido do protagonista. A imagem contempla diferentes cores das roupas das mulheres que observam a cena, com prevalescência do amarelo do guarda-chuva centralizado. O sangue na boca de Benito remete à cena anterior, em que Willy o fotografa, projetando uma mancha vermelha, justo onde aparece o sangue depois da surra. A imagem que conclui a sequência contrasta o negro dos cabelos de Benito e das tatuagens de Lil Mago com o contracampo branco da camisa de Benito, o qual também se relaciona com o fundo azul que circunda Lil Mago, enfatizando a masculinidade deste.</p>
	<p>POV: A tomada que destaca o rosto do líder, quando esse para e começa a contar os segundos finais, é feita em plano próximo, com ângulo levemente baixo, e desfocando o casebre ao fundo, dando a impressão de que o espectador (implícito) é alguém que está ao lado do líder. A tomada seguinte causa a sensação de ser o ponto de vista dessa mesma "pessoa" que se volta à direita para ver a reação de Willy, o qual aparece em uma tomada de proximidade com seu rosto lateralizado à direita. Em um corte, o ponto de vista volta-se para o lado esquerdo, visando destacar o olhar de Lil Mago em direção ao menino no chão. No corte seguinte, o ponto de vista abaixa, mudando o eixo de ação, mas mantendo o ângulo plano próximo a Benito. Logo a tomada se dá de baixo para cima, em plano próximo, destacando a figura do líder (que se vê por cima da cabeça de Benito) e centralizando o sorriso branco e contrastante do mesmo. Em novo movimento, a perspectiva abaixa o ângulo para filmar o rosto de Benito. Por último, volta-</p>
	
	
	
	
	

	<p>se novamente em ângulo baixo para a esquerda, tendo, no eixo de ação alto e centralizado, a senha da Mara Salvatrucha nas mãos de Lil Mago.</p>
	<p>Som: No final da sequência da surra, o volume da música (a mesma utilizada no início) alcança um pico de tensão quando Lil Mago, para alongar os segundos de agressão, conta por três vezes o número 12 e, logo (a música) começa a diminuir, quando Lil Mago diz “13”. As agressões cessam e escuta-se o menino tossir e gemer, enquanto duas vozes de espectadores (uma feminina e outra masculina) comentam: “<i>Pues sí loco, aguanto, he!</i>” - “<i>Ya veo que buena onda</i>”. Cessada a música e a surra, ouve-se um ruído transparente muito discreto e o som do beijo que Lil Mago dá na testa de Benito. Em seguida, Lil Mago diz: - <i>Felicidades, homit!</i> E dirigindo-se a Willy, com expressão risonha e amigável, chama-o de Casper e diz-lhe: - “<i>este cipote (menino) es todo sonriente</i>”, É ouvida uma espécie de choro misturado com riso de Benito. Por esse motivo, Benito passa a se chamar Smiley. Nessa cena, descobre-se que Casper é o nome que o protagonista recebeu na <i>pandilla</i>. Escuta-se novamente a voz da mulher (entre outras vozes emaranhadas) que diz “<i>Sé Bien-venido homie, pues</i>”. Em seguida, Lil Mago diz: “- <i>La mara!</i>”. Ao passo que todos respondem - “<i>La Mara Salvatrucha</i>”.</p>

Fonte: Elaborado pela autora

5.4 *Sin Nombre*: Considerações Finais

A película demonstra um cuidado em ser fiel à dura situação em que se encontram os migrantes, as vítimas das maras e os próprios integrantes delas, se é que se pode fazer essa separação, uma vez que os *pandilleros*, em alguma medida, são migrantes e são as principais vítimas das violências que perpetuam. É possível dizer que *Sin Nombre* consegue demonstrar a brutalidade deste contexto onde quem não tem quase nada rouba de quem tem menos ainda. Sem ter o compromisso e a pretensão da “verdade”, a ficção de Fukunaga parece ser um relato “possível” do que vivem as pessoas daquele contexto de fronteira, inclusive pelo fato de que oferece mais de um ponto de vista interpretativo, materializado nos arquétipos de Casper, Sayra, Smiley e, até certo ponto, Lil Mago. A película demonstra que, qual seja o ponto de vista tomado, a luta pela sobrevivência material diária é brutal e constante. No entanto, não utiliza para isso uma narrativa moralizante, e sim uma montagem sensível com muitos planos subjetivos e que tem como condutor o aspecto irresolúvel e trágico da engrenagem de reprodução das maras, demonstrado pelo sentido cíclico entre vida e morte que une a narrativa no final. O tio de Sayra é deportado, mas volta a cruzar o rio para tomar o trem, a *Béstia*, que

de novo vai passar. Casper morreu, mas Smiley, ao matá-lo e ao tatuar-se, assume seu lugar, assim como os meninos que aparecem fazendo a senha das maras, sucederão Smiley. As nações do TNCA seguirão, tendo formas de resolução de conflitos baseadas na força, porque mudar o longo ciclo violento das guerras civis e genocídios é algo muito difícil. As maras prosseguirão sendo uma ameaça crescente, os migrantes centro-americanos continuarão arriscando a vida em busca do “norte utópico” e se dividindo entre atuar nas maras ou ser extorquido por elas.

Essa metáfora do percurso cíclico dos problemas parece estar representada pelo trem e pela cor amarela, principalmente quando aparece em contraste na roupinha do filho de Lil Mago. À semelhança de como procede o Sol, *Huitzlopochtli*, representação do ciclo de vida e morte na cosmovisão *mexica* (que mata suas irmãs estrelas e esquarteja *Coyolxauqui*, a Lua, para nascer e voltar a morrer todos os dias), a cada nova geração que emerge de dentro das maras, outra é sepultada.

Figura 23 - Coyolxauhqui divindade associada à Lua, aparece esquartejada e decaptada



Fonte: Fotografia própria -Museo del Templo Mayor.

Aliás, a morte, como referente universal, segundo Imbert (2010), parece ser o principal ator da película, associada à ideia de viagem, e as duas associadas à *Béstia*. Já no início do filme, pode-se interpretar a “viagem mental” em que Willy se encontra contemplando a paisagem de um bosque, como uma anúncio da morte, só nela se encontra paz. Também está hipervisibilizada na lágrima tatuada abaixo do olho de Willy, representação de uma “tristeza ritual” pela pessoa que foi morta por ele, o que sugere um pesar implícito por todas as mortes que o contexto cobra.

Além disso, a morte também aparece na referência à música “La flaca de las coloradas”. A “flaca”, conforme a gíria popular mexicana, é um dos “apelidos” dados à palavra morte. A expressão “de las coloradas” pode referir-se ao bairro Colorado, em El Salvador, o qual é conhecido por ser dominado pelas maras. A “culebra flaca”

pode ser tanto uma metáfora para a morte quanto para o próprio pandillero que, apesar de *flaco*, jovem e pobre, é quem exerce a força.

A caveira, *Mictlantecuhltli*, representação do inframundo, ou a *Santa Muerte*, também são muito presentes na “mitologia” que as maras constituíram para si e que aparecem nas tatuagens da película visíveis, por exemplo, no peito de Lil Mago. Na barriga do *palabrero*, aparece um grupo de pintas negras que, dentro do conjunto de símbolos usados pelos *pandilleros*, significa o número de homicídios que o indivíduo carrega. No entanto, a forma como estão pintadas (agrupadas, informes e com certo sombreamento nas bordas) dão a impressão da pele de um jaguar, outro símbolo importante nas mitologias pré-hispânicas. Quanto ao nome do *palabrero*, pode-se inferir que deriva da cosmogonia Maia. O *PopolVuh*, principal fonte de informação sobre a cosmovisão desse grupo étnico, conta a história de dois gêmeos, *Hunahpuh* e *Xbalamqué*, os quais são traduzidos como “Maestro Mago” e “Brujito” (*Mago* + *Lil* contração de Little = pequeno mago).

A narrativa em torno dessas jovens divindades se relaciona com o ciclo de vida e morte, os maus-tratos na infância, a dualidade, a astúcia, a necessidade do ritual de passagem, o sacrifício e o esquartejamento. Maestro Mago e Brujito são submetidos a provas de resistência desde sua concepção, descobrem seus dons no jogo da pelota e se auto-imolam, desmontando seus corpos em pedaços e sendo remontados³⁰. De modo que, na composição e no nome do personagem Lil Mago, pode-se sugerir que o diretor e o roteirista percebem uma sutil e inconsciente referencialidade das maras às cosmovisões e estéticas pré-hispânicas, uma vez que além de referências a símbolos, a própria necessidade dos rituais parece residir na homenagem aos ancestrais e na sua permissão para agregar um novo membro, efetuando uma mimetização do ritual, mesmo tendo uma noção muito desvanecida e genérica do mesmo.

³⁰ A história de Hunahpuh e Xbalamqué aparece no PopolVuh (em maia-quiché '*livro dos conselhos*') “originário” (embora apresente várias versões) e na obra de uma dramaturga contemporânea chamada Luiza Josefina Hernandez, a qual escreveu um texto homônimo dirigido a fins histórico-didáticos. A obra de Hernandez suscitou uma série de debates sobre a possibilidade de ser um “plágio” do Popol Vuh “original”. Cf: ARIZMENDI DOMÍNGUEZ; Martha e MEZA GARCÍA, Gerardo. El "Popol Vuh", una visión geno/historiológica, 2013. Disponível em: <<http://ri.uaemex.mx/handle/123456789/32452>> Acesso em: 20/06/2019.

Figura 24 - Jovens pertencentes a pandilla MS-13



Fonte: México Web³¹

Figura 25 - Coatlicue, divindade que representa a Terra



Fonte: Mundo del Museo³²

³¹ Na barriga do jovem que está no centro da fotografia, há uma tatuagem que representa uma espécie de totem, poderia se sugerir que se trata de algo análogo à estátua de Coatlicue. Disponível em: <<http://mexicowebcast.com/las-4-pandillas-mas-peligrosas-del-mundo/>> Acesso em: 20/05/2019

³² Disponível em:< <http://mundodelmuseo.com/ficha.php?id=104>> Acesso em: 20/05/2019

Figura 26: Imagem em que aparecem três componentes da Mara Salvatrucha. Entre eles os *palabrero* “Snyper”³³



Fonte: (MOSS, 2015)

Os rituais são necessários, assim como a identificação de um inimigo, para promover a coesão do grupo e a identificação com o mesmo, daí a importância das tatuagens e dos atos em defesa da “família” como medida de segurança.

En este caso la violencia está ritualizada, corresponde a una iniciación. La violencia de la banda está marcada sobre la piel como un estigma que da seguridad, como un signo de pertenencia que tranquiliza: es un modo de protegerse de la violencia externa, de contener la violencia de los otros. (MONGUIN, 1997, p.79).

À semelhança do que Imbert (2006) afirma sobre a película *Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995), o ritual nas maras não é para a passagem da vida, senão para a entrada no processo de morte. As cenas da surra, em que Casper aparece tenso e sendo observado por El Sol denotam que, ao introduzir Smiley na MS-13, o *pandillero* inicia seu ritual de trajetória em direção à morte. Nessa cena, também é visível o riso como resquício ritualístico de negociação com a morte: o novo membro é batizado como Smiley porque ria mesmo com a boca sangrando, Lil Mago circulava com um sorriso branco, largo e sempre filmado em contraste com a rosto enegrecido pela tatuagem, burlando-se da morte. Nesse aspecto, pode-se sugerir que a figura de Lil Mago também tenha sido em parte inspirada pelo *palabrero* Carlos Mojica Lechuga, chamado de “Lin”, agora apelidado de Viejo Lin, por ser um dos fundadores da B-18. Este *palabrero* (como se verá mais adiante) concede

³³ Nas tatuagens do *palabrero* e do *homie* que aparece à esquerda, são bastante visíveis as ilustrações de serpentes, um dos símbolos fundamentais das mitologias pré-hispânicas. Além disso, no braço à mostra do *homie* da esquerda vê-se uma imagem do que parece ser uma referência a uma mulher dos estratos altos destas sociedades, pois apresenta uma indumentária peculiar.

entrevistas, revelando um conhecimento agudo acerca dos problemas de El Salvador, ironiza as perguntas dos entrevistadores e fala, sorrindo, dos abusos sofridos no cárcere. Viejo Lin parece estampar uma alegria ou ironia trágica, ao contar sobre os problemas insolúveis que o país enfrenta historicamente.

Figura 27 - Viejo Lin em entrevista



Fonte: Insigth Crime ³⁴

Figura 28 - Lil Mago no final da surra de Smiley



Fonte: Captura de tela.

Nesse caso o “Lil” do nome do personagem poderia ser uma forma de aproximação com o nome deste *palabrero*. O sorriso dos dois parece significar uma utilização do riso e da exploração dos limites como forma de negociação ritual com a morte (MAFFEOLI, 1987).

Ao analisar *Guerreros de Antaño* (Leo Tamahori, 1994), Monguin (1997) observa que a estetização e os rituais utilizados para pactuar o estilo da gangue representada na película relacionam-se, ambigualmente, com ancestralidade e contemporaneidade. Fazem certos rituais de homenagem a ancestrais, de modo a utilizar um aporte de identificação “hereditária” ao grupo, ao mesmo tempo em que, à semelhança das maras, envolvem práticas modernas nos rituais, como a tatuagem. As referências a supostos guerreiros ancestrais ou a companheiros *caídos* conferem um *plus* de poder e de legitimidade para as práticas de

³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_ASxHCPjVy0> Acesso em: 20/06/2019.

demonstração de virilidade. Acreditar-se como o “perpetuador de uma linhagem de protetores da comunidade” confere ao ato violento e à morte certo caráter ambíguo de heroísmo trágico, particularidade fundamental das representações em torno dessas sociabilidades que se munem de diferentes horizontes simbólicos para formar seu suporte estético e garantir a experiência de um “sentir junto” mais pungente.

En esa voluntad de enlazar con las raíces, con los orígenes, busca vincularse con un mundo en el que sea posible respetar la memoria de los muertos, un mundo en el que el espíritu de los muertos sea siempre palpable en el seno de la tribu. (MONGUIN, 1997, p. 83).

A morte é figura fundamental de identificação das maras. Além de sua estrutural presença e iminência, é caracterizada pela ambivalência. Por um lado, se manifesta a sacralização da morte dos internos à *pandilla*, com homenagens e ritos, envolvendo muita emotividade, como é visível no documentário de Poveda e na cena do funeral de Lil Mago. Por outro, está a desumanização efetuada na morte do outro. A morte deixa de ser sagrada quando se trata de um *chavala*, o que não significa que perca sua importância, ao contrário, pois o desrespeito com a morte e o corpo do outro, bem como o impedimento de um ritual “humano” pelo suplício do corpo denota o quão a morte é importante. Mais do que a função instrumental de disputa por recursos, a disputa por vida e morte caracteriza a atuação das maras.

Guerreros de Antaño recuerda a quien quiera verlo y oírlo que el respeto a los muertos pasa por la voluntad de resistirse ferozmente a la esclavitud de los cuerpos y los espíritus. Dominar la violencia significa respetar la memoria de los muertos, pero también acompañar su propia muerte (MONGUIN, 1997, p. 84).

O imperativo de encontrar Casper e matá-lo, inclusive com mais tiros que o necessário, responde a essa obrigação de retomar o “dom” da violência na disputa pelo controle da morte em homenagem ao companheiro *caído*.

A película também utiliza uma série de metáforas para representar outro aspecto essencial das maras: a ambivalência da relação entre força e ternura, violência e cuidado. Nas entrevistas cedidas por Viejo Lin, são perceptíveis muitas referências às famílias: “por peor que uno sea, todos queremos a nuestros hijos” (ENTREVISTA, 2017). Lin também relata o constrangimento pelas situações vexatórias a que os familiares de *pandilleros* são submetidos, seja em suas casas nas apreensões, seja nas visitas aos cárceres. Esta relação é captada e metaforizada em *Sin Nombre* no jogo de cores entre amarelo e azul. O amarelo

aparece já na primeira cena, representando a possibilidade de sossego e segurança na imagem do bosque. Está associado à figura feminina no guarda-chuva que aparece na plateia da surra, nas roupas de Sayra, e à ideia de ternura e família visível na roupa do bebê, nas franjas da porta da casa dos *mareros*, na cortina do casebre de Smiley. Assim como feminino e família são associados à cor amarela, são também associados entre si. A mulher tem um papel coadjuvante na película, da mesma forma que na própria sociabilidade das maras. São as responsáveis por frear os impulsos suicidas e violentos dos homens, bem como proteger a família. Este último é o caso da avó de Smiley. Martha Marley e a jovem hondurenha são exemplos do primeiro caso, da associação imediata da mulher a certa segurança e pacificação. “Los hombres reinan en el exterior, donde ejercen como guerreros una violencia natural, y dejan el mundo privado a la mujer, un retiro que contribuyen a saquear.” (MONGUIN, 1997, p.78).

Desse modo, a relação de dominação fica evidente na tentativa de violação de Martha Marlen e, principalmente na escolha de Sayra em deixar a família para seguir com Casper. As mulheres orbitam em torno do mundo masculino, mas, dado o *ethos guerreiro* que impera no contexto da fronteira e das maras, encontram-se submetidas à “proteção” masculina e associadas, como tradicionalmente acontece, ao âmbito doméstico-familiar, já que a força física e simbólica, principal estrutura de manejo neste contexto, é restrita aos homens. Embora o personagem de Sayra resvalasse para algum clichê em gestos ou no texto, sua composição é fundamental para compreender as sobreposições de poder e dominação que atravessam essa sociabilidade. Sayra aparece, por vezes de rosa, mas principalmente de amarelo e, quase sempre, com uma atitude que revela resiliência.

A força física, como principal dispositivo de distinção social, associa-se, necessariamente, à virilidade (as duas representadas na película pela cor azul) e estabelece estratificações entre homens que dependem de sua valentia e potência sexual para alcançar as posições mais altas.

La fuerza es el único recurso de una banda que sólo sobrevive probando permanentemente que es la más fuerte: el encadenamiento de trifulcas, el desencadenamiento de la violencia es tan lógico como natural cuando la fuerza es la única razón de ser de la fuerza. (MONGUIM, 1997, p.79).

Nesse contexto em que só a força física e, portanto, só a virilidade prevalece, tudo que é “feminino” é inferiorizado, o que é visto nas formas de xingamento dos *mareros* que tendem a ser hipermachistas e homofóbicas.

A composição do personagem do *palabrero* é exemplar nisso. Lil Mago é um dos mais altos e fortes da pandilla, o único que aparece com um filho, e embora seja um “vilão”, é sedutor e carismático, revelando-se um líder respeitado e temido. Logo, Lil Mago reúne a virilidade necessária para ser o representante da primeira *palabra*.

Já a composição em torno da figura de Casper promove um entendimento do embate entre a necessidade de uma família e a vida loca; entre o dever moral de proteger a banda, enquanto vínculo familiar, e a decisão ética de atuar segundo valores universais. A trajetória de Casper é organizada pelo roteirista, de forma a mostrar que não há saída para quem nasce no contexto de pobreza que caracteriza aquele pedaço da fronteira. Um mesmo sujeito não consegue agir de acordo com dois códigos morais distintos. Ao salvar Sayra e perder a vida por isso, observa-se uma tradução das obrigações de proteção interna da *mara* para os valores “universais” humanos, fazendo-se possível entender, em parte, a necessidade de determinados compromissos de honra.

Na película, Casper representa um misto de cuidado e crueldade, por isso inicia com roupa azul e termina com uma camiseta laranja, entre o amarelo da ternura e o vermelho da morte. Transita entre dois universos morais. Uma justificativa moral para poder pertencer à *mara* que é o imperativo da segurança; e um ato de indignidade, que é introduzir Smiley na vida pandilleril, pressupondo a necessidade de uma reparação e, logo uma redenção. Casper carrega “culpa” por duas situações de violência, a relacionada à Martha e a relacionada a Smiley. Vê a oportunidade de se redimir ajudando à Sayra.

Nesse sentido, pode-se encontrar algo de herói trágico em Casper. Para Imobeldorf (2018), Casper passa de anti-herói no início da película a herói trágico no final. Para Campbell (1995), o herói é aquele que renuncia a sua individualidade por um propósito/dever universal/ético. No caso de Casper, ele perfaz uma pequena trajetória como herói: conhece o mal, enfrenta-se com ele para poder redimir-se com um ato heroico e, logo com a morte. Como herói trágico, Casper precipita-se para sua morte, pois sabe que no ato “heroico” de matar o líder, antecipa-se o fechamento do ciclo de rituais que resumem a vida de um jovem integrante da *mara*. Renuncia à sua individualidade em nome de um valor universal, passando a atuar em outro horizonte ético. Entende-se Casper como herói trágico, haja vista que não é possível atribuir ao mesmo a referência a um herói clássico, assim como não é possível ver em Lil Mago um vilão clássico, dado que age de acordo com um código moral específico, mas operando dentro dele era rigoroso na sua execução. Além

disso, a intenção da película parece ser a de evitar as dualizações barrocas. Fukunaga não compõe personagens que causam uma identificação ou repulsa imediata. O diretor também logra fugir da representação estigmatizada ou essencializada dos migrantes. Se, por um lado, não os inferioriza à semelhança do cinema clássico hollywoodiano; por outro, não cai na armadilha de representar, com exacerbação dramática, a condição de vulnerabilidade dos centro-americanos, essencializando os latinos como vítimas resignadas das estruturas sociais. Imobeldorf (2018) analisa que *Sin Nombre* logra postular uma individualização da identidade latina e migrante, evitando a construção de uma perspectiva sobre uma possível latinidade, enquanto identidade coletiva.

A riqueza da película reside, provavelmente, no fato de que, nos dois anos em que viveu entre os migrantes, Fukunaga pode conhecer pessoas que permeavam os arquétipos criados. Como próprio da situação e das personas que retrata, o aspecto trágico, a ambivalência e a impertinência das coisas tornam *Sin Nombre* uma película despretensiosa, mas possível e verossímil.

6 “LA MUERTE ES SEGURA, LA VIDA NO”: O DISCURSO E A PUESTA EN ESCENA DOS HOMIES

O discurso e a forma como os *pandilleros* se relacionam com as suas representações nas produções audiovisuais de ficção e nas performances em entrevistas confluem para a formação de um imaginário acerca do fenómeno que paira sobre as fronteiras que compreendem o TNCA e o México. A sanha por estar na pauta dos assuntos de estado e na publicidade é um dado importante para compreender a *puesta en escena* dos *pandilleros* e seu reflexo nas produções sobre os mesmos.

Imbert (2010) fala em conceitos transversais “que são representativos da cultura pós-moderna”, entre eles, a ambivalência e a exploração dos limites. Esses, de alguma forma, parecem estar presentes nos materiais aqui analisados. Do mesmo modo, a observação dos discursos nas reportagens permitiu perceber alguns elementos que orbitam em torno do cenário das maras, os quais se relacionam com um debate que desliza da discussão pós-moderna para a que versa sobre a pós-colonialidade.

6.1 As Declarações dos *Palabrer*os nas Mídias Oficiais e os Nexos com a Pós-colonialidade

Esta seção trata de analisar algumas entrevistas feitas com *palabrer*os durante a negociação da trégua entre MS-13 e B-18, estando estas datadas entre 2012 e 2013, embora algumas tenham data de publicação posterior. A trégua aceita pelo governo salvadorenho é vista por algumas instituições e órgãos da imprensa como algo imoral e incoerente, como se o governo tivesse aceitado as condições impostas pelo “inimigo”. No entanto, a trégua estabelecida foi, efetivamente, uma forma de diminuição dos índices de violência, beneficiando os dois lados. Tal trégua, tendo surgido como proposta desde as maras, mas logrando um diálogo com o governo, sinaliza uma recodificação das relações e discursos entre o que se pode entender como o “centro” epistêmico, situado no governo; e a “periferia”, geográfica e discursivamente situada nas áreas pobres, nos cárceres de El Salvador e na narrativa dos *homies*. A medida conseguiu que o secretário da OEA, José Miguel Insulza, fosse até o país participar da pactuação da trégua. Na sua presença, as

pandillas entregaram simbolicamente 77 armas, gesto que serve ambigualmente para selar a negociação com o estado e para demonstrar a potência dos dois grupos.

Nesse momento, a pactação da trégua possibilitou maior visibilidade aos *pandilleros*, que podiam ser entrevistados para explicar como se deu e o que significou tal acordo. Carballo (2016) aponta que a espetacularização das reportagens com os *palabrerros*, somada às suas representações no cinema e em outros âmbitos, consolidou a imagem das maras no que García-Canclini (2008) e Martín-Barbero (2004) identificam como *cultua popular massiva*. Dentro dos espaços institucionais, os *palabrerros* apareciam tomando lugar na discussão política, comunicando-se com importantes autoridades para expor seus termos acerca do pacto e pedir desculpas à comunidade salvadorenha por seus crimes.

Afuera, mientras tanto, periodistas de otros medios se apretaban a la espera de abordar al cierre a los protagonistas de la transmisión para obtener declaraciones. Era entrevista y era show. Eran dos *pandilleros* reclusos y eran dos actores en un escenario. Era el problema de las maras en los terrenos populares y masivos de la televisión. (CARBALLO, 2016, p.2).

Figura 29 - Os porta-vozes da MS e B-18 reunidos com representantes da OEA e os facilitadores da trégua



Fonte: La Prensa¹, Honduras

¹ Disponível em: <https://www.laprensa.hn/honduras/tegucigalpa/331292-98/oea-ve-difícil-una-tregua-de-pandillas-en-guatemala-y-honduras>. Acesso em: 12/05/2019

Figura 30 - Palabrero da MS Carlos Tibério Valladares, o “Snyper”, conversa com Adam Blackwell, representante da OEA



Fonte: E&H Centro-América²

Nessas entrevistas e reuniões, os palabrerros apresentavam com precisão e seriedade as exigências do governo e da sociedade salvadorenha que condicionavam a trégua. Tratavam de deixar claro ao governo e à imprensa que a iniciativa só seria efetiva se eles tivessem suas demandas atendidas. Entre elas, pediam a remoção de 30 presos que cumpriam pena em regime de segurança máxima no presídio de Zacatecoluca, para prisões com melhores condições e regime mais ameno. Eram todos presidiários de bom comportamento, entre esses, os palabrerros que já tinham cumprido cerca de 25% de sua pena no regime mais acirrado, sem direito à visita, sem saídas diárias ao sol, com alimentação e infraestrutura mínima. Além disso, as maras exigiam centros de formação para jovens nas comunidades mais afetadas pela violência, programas de capacitação e preparo para a reinserção de ex-presidiários na sociedade (a serem realizados dentro das unidades penais), o controle dos abusos de poder por parte dos órgão de segurança e agentes carcerários e o fim dos chamados *testigos criteriados*, que consistiam em negociar a redução das penas para os *pandilleros* capturados que estivessem dispostos a denunciar seus companheiros. Nessas ocasiões, a postura dos palabrerros revela que, de fato, esforçaram-se na busca de soluções para a violência e, portanto, pressionavam pela execução de suas propostas. Ademais, os *pandilleros* veem nos programas televisivos a possibilidade de seguirem inserindo-se em debates sobre políticas públicas. Esse é o caso da fala de Snyper em uma entrevista feita com os líderes da MS.

²Disponível em:

<https://www.estrategiaynegocios.net/csp/mediapool/sites/EN/CentroAmericayMundo/CentroAmerica/Honduras/HNSociedad/story.csp?cid=463394&sid=1430&fid=330> Acesso em: 19/05/2019

Nosotros tenemos como idea y estamos esperando que se lleve a la practica en las calles, dónde realmente se necesita, va? Cómo explicaba anteriormente a ustedes, nosotros pensamos en un mecanismo, un proyecto llamado prevención del delito. Quien más que nosotros sabemos los motivos suficientes, las causas y las circunstancias que nos llevaron a esto? Aparte de un técnico que es bien importante también, algo que sería el primer paso que se tenía que dar para poder, como que dicen, prevenir futuros delincuentes, criminales, más adelante, es trabajar en el círculo familiar. [...] llevar a la práctica ideas... nosotros tenemos una infinidad de ideas, buenas y positivas, tenemos área sociocultural te voy a hablar de eso, aquí adentro, así como ahí a fuera tenemos artistas.(LÍDERES, 2013).

Enquanto fala, Snyder segura na mão um caderno e uma caneta, indicando que tem uma agenda de assuntos a esclarecer em rede nacional. Ao seu lado, está o palabrero Dionísio Umanzor, “El Sirra”, e ao redor, um grupo de *pandilleros* que assiste com muita seriedade a gravação do programa, embora estejam sentados muito à vontade, provavelmente porque já têm “intimidade” com o cárcere e com a câmera.

Figura 31 - Snyder durante a entrevista



Fonte: Captura de tela –vídeo no canal Youtube

Os palabrerros comentam sobre a história de violências no país e acusam os governos que se sucederam de esquecer “quem foram durante a guerra”. Referem-se aos políticos que receberam anistia e formaram os partidos (ARENA e FMNL) depois do tratado de paz. Tanto militares quanto alguns guerrilheiros não chegaram a ser julgados pelos crimes, enquanto aqueles que, depois da guerra, integram-se à MS e à B-18 estão presos. Também ressaltam o processo de gestão das maras, a necessidade de sair do país (fugindo da guerra) e de reunir-se em comunidades de salvadorenhos quando estavam nos EUA.

Nos tuvimos que defender y formamos nuestros grupos, eso es el costo que los padres de la patria tienen que reconocer, la guerra le costó a El Salvador como a cualquier parte del mundo este fenómeno. Las maras es algo complejo, es algo que tiene raíces profundas [...] esto es lo que tienen que reflexionar, que no todo es culpa nuestra [...] somos los hijos de la guerra, somos aquellas personas que vimos asesinar a montón de personas. (LÍDERES, 2013).

As maras parecem manejar certo status de articulador político, à medida que fazem parte da agenda dos governos, negociam com os mesmos e, principalmente, aparecem na imprensa em registros distintos: como autores de uma violência despersonalizada, desmedida e amplamente ameaçadora; representados, na mídia de ficção ou na sensacionalista, pela sua configuração estética; ou representados através de um *palabrero*, proferindo discursos sobre si mesmos e sobre assuntos sóciopolíticos: “Vos sabes como vive la gente marginal en este país?” - pergunta “El Sirra” (*palabrero* da MS) para o repórter que conduz as entrevistas. Em seguida, responde trazendo dados de sua observação acerca da desigualdade e de como os fenômenos ao redor do mundo se relacionam com ela: “Vos sabéis que no es sólo aquí esto, Centroamérica y todo el planeta, todo es delincuencia y todo esto, en todos los lados hay delincuencia, en todos los lados hay corrupción y todo viene por algo.” (ENTREVISTA, 2012). El Sirra refere-se às desigualdades sociais e à injustiça em relação ao povo.

Séries de entrevistas com líderes das duas confederações foram assistidas pela grande massa dos países do TNCA, onde esses líderes produzem imagens de si mesmos, demonstrando um repertório rico, um conhecimento agudo do contexto das sociedades em que estão inseridos e certa disposição para o abrandamento da violência, contrariando as reportagens cotidianas que mostram imagens bárbaras da violência nas ruas.

Figura 32 - Entrevista com Viejo Lin e El Sirra , no Tabernáculo Bíblico Bautista



Fonte: Captura de Tela – El noticiero- Vídeo no youtube.³

Além disso, representam-se de várias formas: ora o discurso apela à sua condição de desigualdade e às indignas estruturas dos centros de punição, ora os coloca como pessoas de grande entendimento da situação social dos países centro-americanos, logo, como grupos que têm uma atuação quase de “engajamento” político, com grande influência nos acontecimentos de seus países, embora não busquem fazer parte do sistema político institucional, o qual criticam constantemente.

Yo empecé con esta cosa y porque tanta diferencia, y porque este desnivel, pues? [...] Cuando yo salí a las calles empecé a ver la desigualdad. [...] Yo veía que los hijos de estos, de los ricos, de la gente de dinero, no tenían acceso a acercarse a nosotros, yo veía que uno andaba en bicicleta, y yo nada, yo fui a andar de bicicleta después, más grande y no en la edad de ellos”. Entonces, yo veía las patinetas y los buenos balones y yo no tenía acceso ni a tocarlos sólo ver de lejos [...] Empecé a ver como fue la lucha, por qué la guerra, por qué todo eso? se me empezó a meter una mente negativa, de tener mis cosas a la buena o a la mala. (ENTREVISTA, 2012)

Mostram-se pouco à vontade quando enquadrados em posições que os ligam diretamente à crueldade ou à miserabilidade. El Sirra declara que cresceu em uma família integrada, com os pais casados e ambos trabalhando, contrariando a pergunta que o entrevistador faz, vinculada à entrada nas gangues por problemas familiares. Atribui a entrada na *pandilla* à situação de guerra no país, que forçava migrações para áreas urbanas, e à consequente visualização das desigualdades pelos jovens. “Mi mente fue más abierta, comencé a captar el ambiente, fuera de la

³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=EELehBSNhFM> > Acesso em: 20/05/2019

casa, que no era como lo pintaban”. Coloca-se em posição de maior entendimento do ambiente do que seus irmãos que entraram para o mercado de trabalho. “Honestamente yo soy consciente, tampoco yo me voy a poner solamente como víctima” (ENTREVISTA, 2012)⁴.

Os palabreros também são muito enfáticos na necessidade de que a trégua necessita também de um abrandamento da ação das forças de segurança. El Sirra comenta que o tratamento nas penitenciárias é abusivo e desumano e que a forma como as ações de detenção de *pandilleros* são conduzidas, tendem a tornar as jovens *pandilleros* mais indisciplinados e rancorosos. “Yo pienso que los jefes de los ejércitos tienen que adoctrinar también a su gente, a los militares ‘hei, hagan un buen procedimiento aquí y allá sino van a meter más odio a estos’ bichos’. (ENTREVISTA, 2012).

Figura 33 - El Sirra acompanhado de alguns *pandilleros* durante a entrevista



Fonte: Captura de tela – Vídeo no Youtube (ENTREVISTAS, 2012)

Quando o repórter pergunta sobre o consenso geral de que a transferência de presos do cárcere de segurança máxima para um de melhores condições pode ter sido ilegal, El Sirra responde, ao mesmo tempo que tira o boné e passa as mãos sobre a cabeça, indicando certa impaciência por ter que explicar a situação.

Ojo en esto, porque no quiero que haiga quien va mal-interpretar esto, viejito, ojo! Existe las leyes del país, vale, pero lo que nosotros pedimos, principalmente, es que las leyes se cumplan, como es! Nosotros no hemos salido privilegiados por algún acuerdo o lo que sea, mira bien. El traslado de nosotros se ha hecho basado a ley, oye, te aclaro esto bien, basado a ley, puedes revisar la ley, existe el 10% de la pena en máxima seguridad.

⁴ Disponível no vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=x7M2aD68HGc>

Viejo Lin, porta-voz da *Barrio 18*, em suas entrevistas, também desconstrói o estereótipo que rodeia o *marero* e reclama de estarem sendo perseguidos e humilhados, aparecendo como animais/párias na imprensa e nos informes institucionais. A preocupação apontada por “Viejo Lin”⁵ parece ser menos com a repressão das políticas de mano dura do que com a cobertura vexatória que os coloca como humilhados (ao mesmo tempo em que se compara aos judeus e aos negros nos EUA, buscando construir um lugar legítimo de fala vinculado à luta por direitos).

Como ustedes han visto, desde hace una década pues, con todos estos planes mano dura e etc, que se han llevado a cabo, los han hecho con toda la pompa y el glamour de los medios publicitarios. Ustedes saben tanto como yo que los medios son forjadores de opinión. [...] cuantas veces lo hemos visto al grupo de reacción policial a los diferentes grupos de la policia derrumbando puertas y sacando *pandilleros* en ropas menores, con sus padres tirados al suelo, otra señora llorando [...] que mensaje han pasado a la nación? [...] lo que ha pasado en nuestro país es semejante a lo que pasó con los judíos en la Alemania nazi, verdad? Una cacería de brujas. (ENTREVISTA, 2012)

El Sirra também utiliza o discurso sobre o holocausto quando reclama da indignidade dos cárceres. “La alimentación, mala! Viejo, cómo que esté en los campos de concentración se vas allá a hacer una tomas, viejo” (LÍDERES, 2013).

As maras mudam de estratégia dependendo da demanda que negociam junto ao governo ou à sociedade, mantêm uma relação muito próxima com a imprensa, ainda que a mesma seja também responsável pelo endurecimento das políticas de segurança, ao produzir e representar a figura do *marero* como o novo inimigo público. O entrevistador de Viejo Lin, no presídio de Cojutepec, comenta sobre um repórter (Carlos Dada) cuja matéria publicada acusa os *pandilleros* de haverem sido beneficiados em um suposto acordo em que teriam recebido 10 mil dólares do governo para fazer a trégua. O *palabrero* responde com veemência e desprezo, mostrando que entende os prós e os contras da midiatização das questões acerca das maras.

Nosotros no tomamos esto personal, verdad? Sabemos que en ese ambiente pues se encuentra de todo. No? Sabemos que es lo que vende, el producto. Conocemos el periodismo amarillista y sensacionalista, verdad? Esto no es nada nuevo. Conocemos el tipo de periodismo irresponsable, eso no es nada nuevo. Lo disculpamos, no tenemos tiempo para el. Nuestro proceso es muy importante. (ENTREVISTA, 2014).

⁵ Disponível no vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=FmDA9NLvi-M>

Viejo Lin fala com expressão sarcástica como se quisesse sugerir ao repórter que o grupo ao qual pertence também faz parte da imprensa *amarillista*, já antecipando uma possível espetacularização da entrevista e inversão das suas respostas.

Frente à estigmatização midiática e à legitimação das políticas repressivas, os *mareros* parecem reagir com a maleabilidade de costume, “la persecución de nuestros compañeros ha sido fertilizante para que las *pandillas* crezcan más” (VIEJO LIN, 2012). Aproveitam a representação de inimigo público para se projetar como uma nova forma de resistência aos governos, estabelecendo uma comparação com a maneira como as guerrilhas do período de guerras civis foram colocadas na clandestinidade e perseguidas. Acerca de uma suposta rebeldia que está no início do processo que gestiona as maras, El Sirra esclarece: “Cuando digo tocar fondo es involucrarme en diferentes áreas antisociales [...] porque vos sabéis que no es lo mismo la gente que vive la vida cotidiana normal que tocar fondo [...] Tocar fondo tiene que ver con meterse en diferente áreas que van en contra la justicia”.(ENTREVISTA, 2012). A declaração de El Sirra resume diferentes funções da *pandilla*: “tocar fondo” é participar de uma comunidade que permite a experimentação dos limites de que falam Imbert (2010) e Maffesoli (2003) e o estreitamento de laços decorrente disso. De forma ambivalente, quando se refere a diferentes “áreas antisociales” nas quais atuam as *pandillas*, está mencionando a função pragmática de obter recursos através do delito e, assim, realizar uma redistribuição arbitrária de renda. “A mí se me acostumbró que se vos tiene poco, acostúmbrete. Hasta la vez se me ha sido como esto, entonces más que todo se me metió esto de hacer un daño”.(ENTREVISTA, 2012).

Ainda que, por vezes, cheguem a relacionar a perseguição às *pandillas* com a clandestinidade da FMLN durante a guerra, os *pandilleros* utilizam esses discursos dependendo da sua eficácia e criticam os políticos que foram ex-guerrilheiros e agora atribuem a pecha de terrorista à organização das maras. As maras reivindicam o direito de narrar sua visão sobre o Tratado de Paz, e os *palabberos* são muito enfáticos em dizer que tanto os para-militares quanto os guerrilheiros foram convertidos em políticos institucionalizados. Somente as maras teriam saído punidas com a pactuação da paz, de modo que explicitam a contradição do processo de pacificação que consolidou a metanarrativa da nação a partir da exclusão dos *pandilleros*.

Frente à dureza das políticas dos governos formados pelos ex-guerrilheiros⁶, os *mareros* acionam um discurso que revela conhecimento e articulação das referências políticas sobre seus países. Apela aos órgãos de Direitos Humanos, desnudam as contradições das políticas propostas por governantes da ex-guerrilha, comparam-se com populações vítimas de genocídio e terrorismo de estado, usando um discurso que tem boa aceitação na América Latina, uma vez que remete às violações de direitos cometidas nos períodos militares e apuradas ao longo da redemocratização de um conjunto de países.

En 2003 o 2004 se dio una masacre de 65 *pandilleros* en un penal de Honduras, hoy no hay mucho se dio otra de 300. Claro, públicamente, pues, fue un accidente, pero nosotros sabemos la verdad, comprende? Fue un asesinato masivo, creo que cabe dentro de la categoría de genocidio. (ENTREVISTA, 2017).

De forma intencional no discurso ou não intencional por meio da performance e das representações ficcionais, as tensões políticas e sociais “resolvidas” no relato da nação “pacificada” aparecem reconfiguradas nas maras. Os abusos de poder nos anos 1980, assim como os assassinatos e as violações de direitos humanos cometidos nas décadas anteriores, não têm recebido tanta atenção do público e nem tanta difusão quando os movimentos sociais e políticos fazem essa rememoração. No entanto, emergem com o fenômeno escandalizante das maras, na sua performance que se alastra pela mídia e apresenta indiretamente os efeitos dessas políticas, reatualizando essas tensões. E é tanto mais efetivo em termos de impacto quanto menos utiliza o “repertório” político tradicional. As maras em toda a sua brutalidade são o efeito das políticas, das desigualdades e atrocidades cometidas em função da ideia de nação e estão ali materializadas nas suas imagens. Ao não atuarem politicamente, mas sim em uma postura crítica ao sistema político, suas performances têm maior efeito de elucidação sobre as tensões sociais e políticas. “Os dramas históricos se hibridam mais em movimentos culturais do que sociais ou políticos com os discursos de hoje” (GARCÍA-CANCLINI, 2008, p. 36).

Quando confrontados com os partidos mais liberais no poder, apela ao discurso da falta de oportunidades, da guerra e da necessidade de autoproteção dos grupos. Quando os discursos são rechaçados por qualquer plataforma ideológica (ou

⁶ O partido formado pelo FMLN ganhou as eleições de 2009 e 2014 e deu prosseguimento às políticas anti-maras, apesar das especulações sobre a vinculação do partido com a MS 13.

mesmo paralelamente aos discursos), entra em cena a violência como potente moeda de troca. A guerra entre *pandillas*, dentro das prisões e nas ruas, exerce um peso real sobre a população e o governo, forçando muitas famílias a deixarem o país ou a atravessarem seus filhos adolescentes nas fronteiras, por medo desses serem mortos ou aliciados, dos quais boa parte fica pelo caminho, tornando-se vítima ou integrando as clicas. A película *Sin Nombre* logra mostrar um pouco da vulnerabilidade que esse trajeto engendra.

Quando encurralados, os *mareros* aumentam os homicídios e expõem corpos nas ruas, multiplicam as extorsões e praticam sequestros. Em algumas falas de El Sirra, se percebe certo tom de aviso sobre a necessidade de que a redução da violência deve ser mútua. “Nosotros estamos dispuestos a no fregar gente inocente, o sea, vos sabéis que lo que lo busca tiene lo de él. [...] Ahora bien, se un militar me lastima, yo lo voy a lastimar viejo”. (ENTREVISTA, 2012).

Figura 34 - A fala de El Sirra é acompanhada de um gesto que indica que os militares dos quais fala são também os agentes carcerários



Fonte: Captura de tela- Vídeo no Youtube

Para além do discurso proferido, apresentam uma forma de linguagem específica performatizada na violência dos atos, das tatuagens, da maneira como impostam o corpo ou dominam um território.

Os *mareros* não aceitam os efeitos da economia global apenas como vítimas dos processos de marginalização. Buscam a projeção de uma identidade que tem em, um tipo de consumo específico, sua conformação estética. Um caso típico desta relação com um “estilo mara” e sua midiatização foi a série de reportagens feitas

pela *Univision Noticias*⁷, em 2017, sobre o tênis *Nike Cortez*, senha identitária dos integrantes da Mara Salvatrucha que vivem nos EUA. A televisão esteve passando, por uma semana, as imagens dos *pandilleros* com plano detalhe sobre seus pés. A própria reportagem explica que se trata de um modelo lançado nos anos 1970, o qual sempre esteve no mercado, mas agora, com uma onda *vintage* (que se vê global), seduziu os *pandilleros*, que passaram a usá-lo como uma marca de identidade coletiva, agregando mais um elemento ao seu processo constante de hibração.

Por esse apreço pelo estilo, compreende-se a repulsa dos *pandilleros* ante os tratamentos e representações vexatórios dos mesmos. O empenho das maras é por seu reconhecimento pela performance de representação da fala e pelo “estilo”, e não pela miserabilidade. Outro caso são os recentes pronunciamentos do recém-eleito presidente de El Salvador, Nayib Bukele, o qual parece estar disputando com as maras os holofotes publicitários, uma vez que vem sendo conhecido como o presidente que governa pelas redes sociais. Nayib Bukele lança com regularidade avisos ou pronunciamentos no Facebook, Twitter, Youtube e na mídia tradicional acerca dos planos que seu governo tem para combater as maras⁸. A análise do desenrolar da relação proximal e aparentemente tensa entre o presidente e as *pandillas* terá que ser feita em outro estudo dado a falta de elementos de análise de um governo com poucos dias de ação. No entanto, é possível perceber que a violência desses grupos esteve na pauta do projeto de governo de Bukele e é sempre o assunto principal de sua *timeline*. Assim, embora dispute publicidade com as maras, também tem colocado as mesmas ainda mais nas redes.

Por vezes, os *homies* acionam o discurso das péssimas e reais condições de vida como centro-americanos pobres e/ou deportados sem, contudo, reduzirem-se a elas. Dentro das possibilidades políticas, econômicas e sociais que se impuseram aos centro-americanos (na segunda metade do século) como consequência dos processos de globalização, os jovens das *pandillas* se colocam na economia de forma transnacional, inserindo-se no contexto da mundialização por uma de suas características mais fundamentais: o declínio do Estado-nação. Além disso, inscrevem e reatualizam seu lugar de existência em posições intermediárias, unindo

⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xrkzp8J-l6E>> Acesso em: 11/07/2019

⁸ Pronunciamento oficial de 10 de julho de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pe0SOH1sCqM>> Acesso em: 11/07/2019.

o contexto local a símbolos e referentes que giram em torno de si, mas são “trazidos” e “traduzidos” de outras localidades. Combinam o discurso dos movimentos indigenistas de resistência, que remetem a certo elemento étnico e rural, com a estética urbana das gangues dos Estados Unidos.

Os *pandilleros* mantêm uma relação ambivalente com o imaginário que os associa aos grupos de guerrilheiros perseguidos nos anos de conflito e migração massiva. Em alguns momentos, rechaçam totalmente a sua vinculação com qualquer ideologia e afirmam a função pragmática e estética da mara: disputar os poucos recursos para lidar com a pobreza e proporcionar uma experiência societal. “No queremos formar um partido político, no nos interesa la política, simplemente queremos vivir como todo mundo quiere vivir [...] No exigimos nada del gobierno, lo pedimos” (ENTREVISTA, 2017). Apesar de fazer referência a um discurso político-militante como comparação de casos, o *palabrero* não demonstra vocabulário de um engajamento reivindicativo, maneja a relação com o governo desde um cinismo que deixa implícito o fato de que se creem como uma ameaça nacional e que as instituições devem ter em conta isso. “La otra opción es que nos tiremos a una guerra abierta”. (Idem).

Em outros momentos, utilizam um “discurso politizado”, de modo a acionar órgãos de direitos humanos. Nesse sentido, as maras relacionam-se com a história oficial de seus países de maneira a desconstruir associações imediatas. Nem vítimas, nem vilões, ou os dois ao mesmo tempo. Entre os discursos dos *palabrerros*, distintos relatos entrecruzam-se. Rechaçam os binarismos e manejam o “estar dentro/estar fora” da sociedade conforme suas demandas, exigem e parecem situar-se em um lugar enunciativo que busca por um “terceiro espaço” de fala. (BHABHA, 2013).

Do mesmo modo, as maras utilizam o vocabulário do direito com comedimento de acordo com sua conveniência instrumental. Por vezes, emerge um discurso sobre a constitucionalidade como forma de inserir-se na resolução dos problemas da violência e reiterar a proteção de seus direitos pela pertença à comunidade nacional. “No estamos pidiendo nada que no esté contemplado en nuestro marco constitucional, todo lo que pedimos está plasmado en nuestra constitución. Eso es todo lo que queremos. Queremos que la ley en nuestro país sea cómo el sol... que alumbre para todos por igual” (ENTREVISTA, 2012).

Ora a “humanidade” conferida pela utopia da homogeneização universal dos direitos é operativa, o que se vê nas falas das entrevistas; ora interessa performatizar a diferença como estratégia dialética de repulsa e sedução, visível na forma como manejam os crimes e suas representações nas outras mídias, como é o caso do filme. “La seducción y el exotismo son el exceso del otro y de la alteridad, el vértigo de lo más diferente que lo diferente —es lo irreductible, y ahí está la auténtica fuente de energía” (BAUDRILLARD, 1990, 151).

Ainda que identificados como inimigos nacionais, uma vez que os *pandilleros* estão na pauta dos assuntos de Estado, sendo alvos de repressão intensa ou sendo ouvidos em negociações, a condição de extrema pobreza e marginalidade que configura o início do movimento ganha uma nova dimensão. Ao constituírem as redes transnacionais de criminalidade, projetam-se como alvo das políticas de segurança de seus países de origem e, inclusive dos EUA, mas fundamentalmente rompem o ciclo de reprodução simbólica que coloca os imigrantes centro-americanos como miseráveis. Na sua dinâmica com essas forças de repressão, os *mareros* transformaram-se em um “problema de segurança nacional” amplamente combatido, ao mesmo tempo em que exercem fascínio em milhares de jovens, “empregam” outros milhares em suas ações e movimentam somas de dinheiro e contingentes de pessoas nas fronteiras que perfazem.

Outra característica das maras associada à transnacionalidade, está relacionada com a perspectiva de Cornejo Polar (1996) de que a migração duplica ou multiplica os lugares de fala do sujeito, possibilitando que esse possa falar espontaneamente, desde de diferentes lugares, de acordo com sua situação, apresentando uma narrativa que se liga ao passado (lá) e ao presente (aqui). As maras situam seus relatos num antes e depois, mas não apenas neles, uma vez que, como sujeitos com experiência transnacional, os *mareros* também apresentam múltiplos relatos no presente. Desterritorializam-se de suas nações e reterritorializam-se nas mesmas com certa facilidade. Jogam com a sobreposição de marcos legais e códigos morais. A hibridez característica de sua estética, e principalmente de sua linguagem, apresenta uma translocalização em que podem se manejar entre diferentes contextos e, ao mesmo tempo, não estarem reduzidos a nenhum. Mesmo aqueles jovens das novas gerações, que não sofreram deportação, têm a experiência e a memória coletiva da transnacionalização, em função da

atuação dessas redes com a criminalidade que se estende em diferentes países e ainda é fundamentalmente ligada aos processos migratórios.

Em alguma medida, é como se as maras com seus representantes em El Salvador, Guatemala, Honduras, México e EUA formassem uma “subnação” que não se reduz a nenhum desses países, atravessando a todos, uma “subnação” que fala inglês, espanhol ou o “caló”, a mistura dos dois acrescida das gírias locais e do repertório específico das gangues que no México acrescentam a vocativo “wey” à definição de homie e englobam outros componentes de gírias transplantadas dos *cholos*. É a isso que parece se referir Viejo Lin, quando diz que a B-18 é uma comunidade:

Yo no pienso que yo sea líder de nada, somos una comunidad completa, compuesta de miles de miles, somos padres, somos hermanos, somos hijos, hay madres, hay esposas en todo esto, esto no es una pandilla es una comunidad, una raza.” (DECLARACIONES, 2016).

Quando apela ao discurso sobre a nação, a sociabilidade das maras lança mão da legislação constitucional e reconfigura o relato das atrocidades cometidas durante as guerras civis. *Viejo Lin* utiliza o particularismo da nação para falar de integração, subsumindo o caráter transnacional das atividades do grupo: “El Salvador es para los salvadoreños”. Em seguida, nega a interação com o relato da nação: “nosotros utilizamos el termo descartamiento, descartamiento eso es lo que se ha dado en nuestro país en los tiempos del conflicto armado, al principio fueron criados escuadrones de la muerte para asesinar a quienes eran considerados subversivos”. (ENTREVISTA, 2016). Posteriormente, demonstra que as articulações das maras não se reduzem a negociações no âmbito da nação: “Creemos que lo aquí está pasando en este sentido incide en la mentalidad de la pandilla 18 en Guatemala, en Honduras” (ENTREVISTA, 2016). Em outro momento, afirma:

Hemos recibido también, como te explico..., impresiones negativas de unos compañeros nuestros en Los Angeles, México. Recuérdate que los que la frontera de Tijuana a El Salvador atravesando todo esto, pues hay compañeros que van, vienen y ellos traen impresiones de miembros de la pandilla 18 en aquella zona, y algunos no están de acuerdo en lo que aquí está pasando, pero como te mencionaba hace un momento, nada de lo que ellos van a pensar o creer va a cambiar nuestra decisión. (ENTREVISTA, 2012)

Nesta ocasião, Viejo Lin deixa claro que as maras têm alguma forma de integração entre os diferentes grupos territorializados que se estendem do TNCA até o sul dos EUA. Mas também explicita que a vinculação entre os grupos não restringe as atitudes tomadas localmente. Desse modo, entende-se por que as maras têm recebido a denominação de “confederações”, pois, embora atuem de forma associativa garantindo a cobertura de todo o corredor, as clicas não possuem uma ordem hierárquica muito definida, são, portanto, organizações confederadas, de tal forma que esses sujeitos manejam os vínculos transnacionais de acordo com sua conveniência. O uso instrumental que fazem das relações transnacionais também afeta fundamentalmente na estética e no horizonte simbólico que envolve as maras, o qual apresenta características de diferentes grupos culturais espalhados pelas margens do trajeto realizado pela *Béstia*.

De acordo com Castro-Gómez (1998), o mundo já passou por várias experiências de interação global, mesmo que as trocas comerciais e culturais tivessem uma dinâmica assimétrica. A era global, que se vê em plena difusão nas últimas décadas do século XX e início do XXI, revela uma diferença fundamental em relação às experiências anteriores de economia global, porque as trocas culturais e simbólicas prescindem do marco jurídico-político dos Estados-Nação, circulando com o aporte de meios tecnológicos pouco identificáveis com a territorialização. “Estas tecnologías han logrado romper con la primacía del espacio geográfico para la definición de la cultura, relativizando la distinción entre lo próximo y lo lejano”. (CASTRO-GÓMEZ, 1998, p.159). Além disso, domínios culturais, antes ligados a uma sensibilidade nacional, agora aparecem diluídos numa rotação *massmediática* de caráter transnacional. A noção de translocalização, para Castro-Gómez, refere-se a um movimento de exceder um espaço tanto geográfico como cultural.

Não se trata de dizer que não há mais um lugar de fala de onde emergem discursos e símbolos, uma vez que sempre atuam desde uma localidade. Mas, para o autor, a dinâmica atual revela “localidades globais”, isto é, com integração de diferentes discursos e gestos culturais conectados e interligados a redes mundiais de interação. Esse processo está estreitamente ligado à apropriação de símbolos pela sociabilidade das maras como forma de constituição estética e identitária.

Assim como os discursos sobre o latino-americanismo excedem o espaço geográfico nacional, buscando um *locus* de enunciação com referência global; as maras também parecem translocalizar seu lugar de fala, evocando um território

simbólico de atuação. Além disso, as produções sobre elas chegam a diferentes partes do mundo, o que indica que o estilo que projetam tem uma permeabilidade significativa. O filme de Fukunaga foi lançado em 23 países e, em buscas no youtube, encontra-se trechos da película traduzida em inglês, italiano, francês e alemão. Isso acontece porque as periferias e sociabilidades delitivas de qualquer desses países dividem com as maras traços estéticos e organizacionais que tornam a narrativa inteligível em diferentes contextos.

Ao longo da película *Sin Nombre*, a ideia de defesa do *barrio* é interposta com veemência. Ainda que *Sin Nombre* trate da MS, seus integrantes usam o termo *barrio*, assim como os *homies* da B-18 utilizam a palavra “mara”. De modo que, mara e *pandilla* são sinônimos de *barrio*, assim como *pandilleros* são *mareros*, são *homies* e também *caranales* ou companheiros. Todos esses termos funcionam como uma espécie de identificação quase étnica, como se indicasse o reconhecimento de uma pertença num cenário diaspórico. Quando se trata de uma fração da mara que apresenta mais territorialidade, isto é, ocupa e domina algum lugar, emerge o termo *clica* como também sinônimo de *barrio*. No entanto, o uso frequente deste último termo demonstra uma interessante característica das maras, o caráter extraterritorial que apresentam. Quando se referem a ser fiel ao *barrio*, significa que esse, além de indicar a territorialidade de uma *clica* é, ao mesmo tempo, instituição (a mara) e regime discursivo e de ação.

O bairro se constitui assim, num mediador fundamental entre o universo privado da casa e o mundo público da cidade, proporcionando algumas referências básicas para a construção de um “nós”, de uma “socialidade” mais ampla que a familiar e mais densa e estável que a imposta pela sociedade. (MARTIN-BARBERO, 2004, p. 147).

Embora o autor esteja se referindo ao bairro, enquanto territorialidade habitada por sociabilidades, sua definição também contempla o sentido abstrato de bairro, enquanto “comunidade imaginada”. Ainda que os “bairros” nos quais “habitam” os *mareros* possam se translocalizar de um país a outro, na sua abstração continuam mantendo o sentido de mediador social e interseccional entre o mínimo núcleo familiar e o restante do entorno social.

Castro-Gómez utiliza o termo *translocalização* para explicitar a mudança do lugar de referência e do *locus* de enunciação, o qual também significa mudar de lugar bens culturais, reterritorializá-los. Nesse sentido, *translocal* é aquilo que não é

próprio do lugar onde está provisoriamente, podendo-se dizer que é algo que “está sendo em trânsito”. O caso das maras e da noção de *barrio* é duplamente translocal: primeiro, no sentido de sua transnacionalização como fenômeno concreto; segundo, no sentido de que busca suplantar o lugar de enunciação, estabelecer múltiplos lugares de fala com referentes deslocados. Desse modo, “o *barrio* decide”, “se vinga”, “se comunica”, definindo uma institucionalidade dotada de ação. Ao analisar esse fenômeno, a translocalidade é ressaltada, uma vez que a “essência do movimento *marero*” está na mobilidade dos deportados que os ensinou a lidar com a contingência e atuar nela. (REGUILLO, 2005). O próprio nome *mara*, se referenciado a *marabunta* (espécie de formiga), simboliza o fluxo de migrações desses sujeitos. (LAKOFF E JOHNSON, 2001).

Dessa forma, o sombreamento dos referentes territoriais, principalmente no que concerne à atuação dentro de uma normatividade estatal-nacional, parece ser um dos principais pontos que torna as maras um “inimigo público” tão “ameaçador” do ponto de vista governamental. Em última instância, essa translocalidade, bem como a referência estética ancorada em um repertório global da violência, caracteriza fundamentalmente essas coletividades.

Evidentemente, esta concepción de una ley nueva que se opone a la ley del Estado asume el carácter de transnacional. El *marero* no reconoce los límites fronterizos ni se ajusta a las consideraciones de “nación” o de “estado”. La raíz ética de su comportamiento está fundamentada solo por el principio de pertenencia a la Mara (GALGANI, 2009).

Tal como suas homônimas, as formigas (*marabuntas*), os integrantes das maras são essencialmente translocais e a imagem de seu deslocamento em grandes bandos é um signo que exerce fascinação e temor nas sociedades por onde transitam. Além da sua reconhecida atuação através das fronteiras físicas, as maras parecem translocalizar, no tempo e no espaço, a estigmatização sofrida pelos centro-americanos nos EUA, mesmo depois de deportados aos países de origem. Também os jovens que já nasceram em território centro-americano herdaram dos deportados a estigmatização sofrida no outro território, “por lo que la contradicción y paradoja es que son (y no son) ni de aquí ni de allá, por lo tanto son discriminados y excluidos en ambos territorios” (NATERAS, 2014)

As maras, nesse sentido, são “desterritorializadas” porque não podem pertencer a nenhuma sociedade institucionalizada, formando quase um estado a

parte. Desse modo, cumprem o papel de “inimigo” tanto na sua atuação nos EUA quanto nos seus próprios países. A paralegalidade que resulta do fato de serem sujeitos “sem nação” é um dos fatores que complexifica a compreensão sobre o imaginário que despertam nas sociedades onde atuam, daí o reforço nas falas dos *palabrer*os sobre a necessidade de que sejam reconhecidos como sujeitos de direitos na legislação salvadorenha.

É interessante perceber que os *palabrer*os utilizam expressões como: “te voy a repetir”, “mira bien”, “como te comentava anteriormente”, “como te decia”, “te voy a aclarar algo”, “te voy a repetir”. Tais expressões parecem indicar um desgaste dos *homies* em relação aos entrevistadores, que fica patente quando estes demonstram insistência em repetir ou indagar sobre determinada situação, ou mesmo quando formulam perguntas equivalentes a outras que os *pandiller*os já haviam respondido. Essa expressão de insatisfação pode estar relacionada ao fato de que as narrativas postuladas pelos *palabrer*os não são consideradas como legítimas e, portanto, suscitam dúvidas e a necessidade de confirmação constante durante as entrevistas. A forma enfática como os *palabrer*os se colocam visa a imposição ou, pelo menos, a divulgação das suas versões.

Cabe considerar que os códigos e signos projetados pelas maras em sua *puesta en escena* produzem o efeito de realidade distópica, em função do modelo ou signo do problema da criminalidade, que é pre-existente à constituição das maras. Nesse sentido, há uma referência anterior que remete e associa esse fenômeno a tantos outros estigmas históricos da delinquência que atravessam o continente e se ligam a elementos globais, apropriando-se de um imaginário sobre esse tipo de sociabilidade, bem como alimentando o mesmo. Há um repertório global ligado ao universo que circunda as maras, referenciando noções como *pandilla*, criminalidade, tatuagens, rituais de inserção, linguagem específica, terrorismo, experiência de vulnerabilidade, vida loca.

Os *mareros* simulam uma brutalidade para além do que cotidianamente vivem. Martel (2006) observa que a maior parte dos crimes violentos que alimentam as altas taxas dos países do TNCA não têm relação direta com as maras, embora sejam imputados a essas. Mortes violentas acontecem diariamente em função das atividades *pandilleris*, mas a grande maioria não tem requintes de brutalidade. Ao jogar os corpos nas ruas e projetar fotos dos grupos em pose desafiadora nas prisões superlotadas, não mostram o real, mas uma imagem artificial que tende a

eliminar o lugar onde se referencia, sempre alimentada pelas histórias contadas pela imprensa, essas não menos artificiais. A *puesta en escena* das maras não representa nada, mas serve para dar um tom de “realidade” aos imaginários sobre a violência. Trata-se de “probar la verdad con el escándalo” BAUDRILLARD, 1978, p 40.) Assim, os *homies* associam ao discurso, um “proscênio” em torno do *palabrero* em que a performatização do corpo exerce uma linguagem mais efetiva que o diálogo com o entrevistador.

El cuerpo comienza a actuar a más tardar donde la lengua como medio de comunicación fracasa. El cuerpo queda como último refugio de la identidad. El cuerpo es el lugar de concreción de la memoria, deseo, sexualidad y poder las huellas en el cuerpo son de naturaleza múltiple y hablan por sí mismas, conllevan la opresión, la colonización y la descolonización.” (TORO, 2003, p.314)

Os corpos tatuados dos *pandilleros* em atitude provocativa trazem as marcas das violências físicas que perpetuam entre os próprios grupos rivais, mas principalmente representam a violência que sofreram ao longo dos processos de miserabilidade e brutalização que gestaram e mantêm essas sociabilidades. Isso torna-se visível nas ocasiões em que El Sirra menciona que cumpriu doze anos em regime de segurança máxima, enfatizando as formas de repressão e as doenças advindas dessa reclusão: “la alimentación es full, castigos, golpiza, la mala alimentación, sin poder tocar a mujer, mis hijos, familia, nada, por eso es que traigo varias de mis enfermedades, cardíacas, problemas de cerebro e todo eso”. Snyder complementa a fala do companheiro com um discurso imponente, combinado com gestos que denotam indignação pelo fato de que a grande maioria dos *pandilleros* cumpre pena por mais tempo do que está previsto na legislação penal, em um regime brutal de reclusão, no qual os encarcerados quase não podem sair à rua: “5 días a la semana, las 24 horas adentro y 2 días, 23 horas”. Em seguida, Snyder também menciona sobre as doenças:

Muchos de nosotros hemos venido, aqui está Dionísio (El Sirra), con padecimientos, grandes, pues de un tratamiento que va para toda su vida. Mi persona similar, hipertensión artereail, cefaléa, gastritis, enfermedades de colon, gastrointestinales, la tensión, circulación de la sangre. (LÍDERES, 2013).

Figura 35 – Snyder falando sobre as enfermidades



Fonte: Captura de tela

Nos relatos dos palabreros, o corpo saudável e forte, exibido em algumas fotografias, é contrastado com outro imaginário acerca da corporalidade, o qual é associado à doença e aos disciplinamentos das penitenciárias. Nessa perspectiva, “los cuerpos son los vehículos y los transportadores de esas violencias sociales” (NATERAS, 2016, p.204).

A performance das maras é configurada na insistência sobre as imagens do corpo que se relacionam de forma ambivalente. Há um apreço pela beleza das “ilustrações” nos corpos jovens dos *homies*, mas também há uma certa contemplação do corpo supliciado, o que pode ser entendido à luz da noção de Imbert (2010) sobre um “hedonismo trágico”. Essa obsessão pelas imagens do corpo é captada pelos produtores da falsa série das maras, que encerram o falso trailer com um dorso nu tatuado, representando algo belo. Porém, também é captada por Fukunaga, na sua face trágica, que o diretor apresenta de maneira sóbria, sem apelar ao sadismo, na cena em que Benito encontra o corpo de Lil Mago, com partes decepadas pela queda do trem, e na cena em que os cachorros aparecem devorando o corpo esquartejado de um suposto rival.

Como observa Nateras (2016), o corpo é a peça principal das produções de imagens das *maras*, por isso a insistência na “descorporeificação” do outro, do rival, dada pelos cenários brutais de decaptação e esquartejamento que tornaram as maras “populares”. Além da morte, a descaracterização do corpo do rival também é considerada uma forma de “apagar” sua existência, a qual, como consequência da circularidade das vinganças, volta para os corpos dos outros através das tatuagens. Nas imagens do corpo, estão plasmadas tanto a referência aos rivais através do

número de assassinatos tatuados quanto as homenagens aos companheiros mortos nas tatuagens de nomes e rostos. O dorso nu, nas fotos desafiadoras, não está nu, mas justamente cheio de imagens que se dão por meio das tatuagens e que são elas mesmas o seu próprio significado. Para além das histórias que trazem, a própria imagem das tatuagens no rosto e pescoço causam o estranhamento necessário para o efeito performático que as *maras* produzem. Combina-se isso com roupas e acessórios que ligam as *maras* às gangues étnicas dos Estados Unidos e ao cenário hipercaótico dos centros penais onde se amontoam, ou dos casebres da periferia onde se reúnem, estes tão caóticos e miseráveis quanto os cárceres, gerando o efeito de hiper-realidade, no qual o restante da sociedade integra uma dramaturgia que simula o caos como forma de obnubilação do caos real. “El hiperrealismo de la simulación se traduce por doquier en el alucinante parecido de lo real consigo mismo” (BAUDRILLARD, 1978, p. 49).

Pode-se inferir que o combate às *maras* e seu hiperencarceramento disfarçam a ficcionalidade das políticas governamentais de enfrentamento à violência, perpetuando o uso do populismo punitivo como pauta eleitoral. “Los *pandilleros* se han convertido en figuras espectacularizadas. Son bandas reducidas al papel de villanos en una película donde el gobierno en turno busca erradicarlas para convertirse en el héroe que salva al pueblo.” (CARBALLO, 2016, p.4).

Nessas representações, o fracasso televisionado das políticas de “mano dura” simula uma realidade de descontrole que serve para disfarçar o próprio descontrole e a violência, historicamente, inerentes a essas sociedades. As entrevistas filmadas e as milhares de imagens dos cárceres superlotados e miseráveis parecem servir como “distopia do contexto atual”. Para Baudrillard (1978, p26), “las prisiones existen para ocultar que es todo lo social, en su banal omnipresencia, lo que es carcelario”.

É possível sugerir que a atração paradoxal que as sociedades centro-americanas têm pelo fenômeno *pandilleril* se assemelhe à sedução que a violência engendra, visível na audiência das produções culturais que a envolvem. Talvez a necessidade de ver a *puesta en escena* violenta radique em “concluir”, por meio da hiper-realidade das imagens de brutalidade e degradação, que o grau de sofrimento nesses espaços é uma espécie de distopia. Busca-se na artificialidade das imagens concluir justamente que não são reais, não são “típicas” daquele lugar, são “estrangeiras”, purgando-se da participação naquele contexto. Ao fechar o jornal e desligar a televisão, saem do suposto mundo distópico e voltam àquilo que projetam

como “real”, não menos artificial. No entanto, o sofrimento presente entre os *pandilleros*, suas famílias e as famílias vítimas de sua violência (as quais se confundem) não é distópico, é real e cotidiano, e, por isso mesmo, irrepresentável. O simulacro da violência disfarça a violência mesma, presente nos interstícios das relações dessas sociedades. Nesse sentido, maras e sociedade como um todo parecem simular. Essa nebulosa entre atração e rechaço que caracteriza o cenário audiovisual que envolve as maras também as relaciona com um debate de caráter pós-colonial.

Além disso, as manifestações performáticas e discursivas das maras parecem alinhar-se também a um processo de hibridização. Ao mesmo tempo em que esses sujeitos reificam signos locais, tendem a absorver e ressignificar símbolos alheios e distantes ao espaço geográfico, mas “próximos” no sentido de fazerem parte de um mesmo universo cultural da periferia, como a já referida noção de “vida loca”.

As maras remanejam e reorganizam os símbolos que outros sujeitos ou instituições lhes conferem. Um exemplo que parece paradigmático é a emergência das maras nas periferias dos EUA. Uma vez que os “latinos” eram definidos como “cucarachas”, essa pecha confere aos imigrantes um status diferenciado de pessoa que não seria desfeito com a simples afirmação do valor dos mesmos como sujeitos iguais aos cidadãos estadunidenses. De outra forma, os centro-americanos utilizam-se da metáfora que os compara a insetos e transmutam o sentido negativo de “baratas” para o sentido positivo da conformação de um bando unido de “formigas” (marabuntas). Longe de aceitar a inferioridade atribuída, esses jovens pervertem a ordem dos símbolos que os estigmatizam e redefinem os termos de relações interétnicas. Mesmo que o processo se dê na causalidade, o resultado é uma reorganização do lugar que ocupam. O estigma levado ao extremo parece ser a estratégia das maras para esvaziá-lo de sentido. Ao mesmo tempo, as maras não são apenas “salvatruchas” tanto no sentido de que excedem a nacionalidade salvadorenha, significando a regionalidade centro-americana de seus integrantes hondurenhos e guatemaltecas quanto no sentido de que agregam características de simbolismos mexicanos pré-hispânicos e de uma estética urbana de gangues, não necessariamente latinas, como as ligadas aos guetos negros.

En cuanto a la significación y el uso del cuerpo como accesorio para la gestualidad y las señas con las manos vehiculizan una forma de identidad grupal y de reconocimiento de la clicca o de la placa a la que se pertenezca.

El tatuaje es básico, ya que ofrece un carnet de identificación al rayar el nombre del barrio o de la banda; la virgen de Guadalupe como acto de fe religiosa; iconografías de paisajes mexicanos (Popocatépetl o Iztaccíhuatl); de imágenes prehispánicas (pirámides o guerreros aztecas), y de ciertos acontecimientos que tengan que ver con la vida loca (por ejemplo, nombre de cárceles donde se ha estado), se fuma marihuana, se bebe mucha cerveza, se hace uso del arte popular callejero, es decir, se realizan murales, placas o grafitis; y también se escucha música hip-hop. (NATERAS, 2015, p.133).

Todos esses signos orbitam em torno dos *pandilleros*, sem que se possa definir o “local cultural” de onde cada um deles se origina e para onde se desloca. Essas identidades e discursos que ignoram as fronteiras culturais se alinham ao processo que Toro (1999, p.32) identifica como transculturalidade, a qual significa “la actividad de ocuparme de objetos culturales que no son reducibles ni a mi identidad, ni a mi lengua y cultura de origen y que no están emparentados entre si”. A preferência pelo prefixo *trans* e não *inter* culturalidade é explicada pelo sentido de não-hierarquização que pressupõe. Na transculturalidade não há um conjunto de símbolos culturais que se sobreponha a outros, os próprios conjuntos são embaralhados de modo a favorecer a interação de identidades e sentidos dinâmicos. O “*trans* no niega las marcas culturales propias, sino que las hace girar al exterior o las del exterior las hace girar al interior”. (TORO, 1999, p.33).

De forma semelhante, o conceito de *proceso de hibridación* de García-Canclini (2008) é operativo para análise das maras, uma vez que aplica às formas híbridas o caráter de movimento e provisoriedade. A película *Sin Nombre* capta esses aspectos híbridos da mara e os expressa principalmente através das tatuagens dos principais personagens e, com mais profundidade na trilha sonora, a qual envolve ritmos populares mexicanos, música folclórica com um tom mais rural, hip hop e cumbia.

Embora o peso da criminalidade imprima as tensões entre maras e sociedade, a audiência das maras também parece sentir-se agredida e, ao mesmo tempo, atraída pela estética dos *pandilleros*. A *mestiçagem* cultural das maras e seus traços “norte-americanizados” desacomodam as sociedades centro-americanas e, mais ainda, a sua presença latina molesta a sociedade norte-americana. Nesse sentido, trazem certa característica pós-colonial, uma vez que a hibridez ou a visibilidade do *proceso de hibridación* (GARCÍA-CANCLINI, 2008) descentra e desloca noções de cultura e nação. Para além das ilegalidades, tais processos encontram resistência na institucionalidade porque “geram insegurança nas culturas

e conspiram contra sua autoestima etnocêntrica. Também é desafiador para o pensamento moderno de tipo analítico, acostumado a separar binariamente o civilizado do selvagem, o nacional do estrangeiro, o anglo do latino” (GARCÍA-CANCLINI, 2008, p. 33).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A observação do fenômeno das maras responde a uma inquietação acerca da relação paradoxal que envolve a violência e sua apreciação midiática, relação essa que já vem sendo pensada em uma trajetória acadêmica, orientada para a análise de fenômenos disruptivos, nos quais a “nebulosa afetual” tem mais preponderância que a função instrumental desses. A eleição do objeto tem origem em uma impressão de que o interesse pelas sociabilidades envolvidas com a violência, mais especificamente as maras e os grupos que manejam o narcotráfico, emergem em consonância com alguns aspectos debatidos pelas teorias pós-coloniais e pós-modernas e que, além disso, de maneira concreta, algumas das dinâmicas operativas dessas sociabilidades convergem para um cenário transnacional e transcultural visível como parte de uma paisagem do contexto latino-americano. Assim, essa inquietação suscitou a construção de uma investigação que buscava cercar de maneira “dócil”, porém pragmática esse objeto tão brutal que é a violência das maras. Para tanto, o debate sobre a pós-colonialidade mostrava-se como uma abordagem alternativa, uma vez que, na sua corrente pós-moderna, considera fatos e limitações históricas, promovendo a crítica à violência epistêmica e à pretensão de universalização dos paradigmas modernos, mas sem postular um “dever ser” para os fenômenos e movimentos, tendência que parece estar mais situada na corrente decolonial.

Além disso, esta tese também se constrói pela influência de leituras acerca da exploração dos limites, da impertinência das coisas, do caráter trágico dos cenários e da aposta em uma forma de produzir ciência menos estruturada e mais contemplativa. A ideia de trabalhar o fenômeno das maras, enquanto cenário e não enquanto concretude, se dá em conformidade com a observação de que engendra algo de simulacro e de hiper-realidade. Assim, parecia que a pretensão de descrever objetivamente um fenômeno, enquanto materialidade, poderia conferir-lhe uma aura de “realidade”, concebendo uma dimensão de simulacro. Nessa perspectiva, esta tese surge do cuidado em não elaborar um diagnóstico ou um regime de verdade sobre o que analisa, e sim uma interpretação focada na forma como os *homies* se apresentam e são representados.

Com base nisso é que surge a estratégia de cercar o fenômeno a partir de uma abordagem transdisciplinar que, à semelhança das maras, busca borrar as

fronteiras e agregar os elementos operativos à sua volta. Nesse sentido, essa investigação apoiou-se na percepção de que

hemos pasado a una etapa más transversa, intermedial y transnacional, en la cual ninguna disciplina puede abarcar la totalidad para hablar a la vez de lo global y de lo íntimo o doméstico, de nuestra interdependencia y simultaneidad con todo el mundo. (GARCÍA-CANCLINI, 2010, p.4).

Embora se trate de um fenômeno que apresenta um significativo processo de hibridação e um amplo repertório simbólico que suscita uma hipersingularidade, este estudo procurou não “traduzir” o fenômeno a fim de evitar sua descaracterização ou certa fetichização da diferença. A abordagem, desde uma pós-colonialidade mais fluida e pós-moderna como via de observação, se dá também em função da primazia por não efetuar uma exotização do fenômeno, ou da exaltação romântica e ingênua do caráter pretensamente subversivo do mesmo. Em que pese todos os traços estéticos e a brutalidade escandalosa de suas ações e performances, como já comentado, as maras operam em um entremeio, não negam seu caráter “exótico”, o qual é instrumental quando o interesse é captar atenção, mas, de outro modo, parte de suas performances exige justamente o contrário, “o direito à criminalidade” enquanto forma de vida “integrada” à sociedade, à semelhança do grupo israelí, descrito por Baudrillard (1990). A demanda das maras não exige nada de extraordinário a não ser a possibilidade de existir e atuar sendo considerada como uma comunidade. Essa última estratégia busca resolver e amenizar o “intercâmbio impossível”, a visão das mesmas como alteridade radical que redundava em terror. O destaque e o elogio da diferença como alteridade radical, em algumas perspectivas críticas da colonialidade, não se mostram operativos aqui. O não reconhecimento das maras, enquanto um “inimigo interno”, embora “suportável” em detrimento do reconhecimento de sua hipersingularidade, levaria à necessidade imediata de sua total aniquilação, pois, como demonstra Baudrillard (1990), quando a alteridade é insuportável, o único intercâmbio possível é o do terror e da morte. De certa forma, a representação do outro como diferença radical autorreificada é uma espécie de simulacro. A impressão hiper-real confere ao relato de representação do outro uma humanização pela aceitação da especificidade. Quando a diferença chega a ser apreensível, ela já não é “autóctone” como sonham alguns intelectuais decoloniais, pois passa por um processo de “negociação” em que, sendo entendidas suas especificidades dentro de um paradigma de valores que segue sendo cêntrico,

podem ser “aceitáveis”. É esse processo de “tradução”, associado à fetichização da diferença, o efeito de boa parte das investigações que buscam descrever “a realidade”, conferindo a qualquer traço de “diferença” o status de resistência e descrevendo, de forma enternecida, tudo que parece ser exótico, porém concebível.

De outro modo, essa sacralização da alteridade possível, por vezes, tende a proceder à produção de diferença e exotismo, em que há práticas cotidianas e ocidentalizadas. Daí o cuidado que se deve ter em não idealizar o sujeito e o fenômeno de estudo, mas observá-lo com maior grau de pragmatismo possível. “Em suma, a vida, ou os imaginários que ela suscita, devem ser tomados por aquilo que são, ficando claro que sua eficácia é real, e que esta é a única que nos importa a partir do momento em que desejamos levá-la a sério”. (MAFFESOLI, 2010, p.180).

O paradoxo que nos rodeia, enquanto pesquisadores, é o de que, ao reconhecer e festejar a diferença do outro, aquele que reconhece, inevitavelmente, se autolegitima como superior, envolvendo “o diferente” novamente em um círculo nebuloso de romantização, o qual, por sua vez, freia o reconhecimento da fração de igualdade que une um e outro. Além disso, o anseio por interpretação e análise das diferentes culturas converge ao final para a utopia humanista do universalismo. Ao “compreender” um modo de vida singular, se “inclui” o mesmo na categoria de sociedade, o que parece ser uma obsessão ocidental, uma vez que as demais culturas categorizadas na diferença radical ou negociável não andam pelo mundo celebrando a diferença dos “seus outros”.

Por outro lado, não se pode negar que todo esse processo de reconhecimento possibilitou o dito “empoderamento” que representa a ascensão da autoestima daqueles coletivos que desejam a diferença. A questão, ao que parece, é que nem todos os sujeitos veem, todo tempo, conveniência nisso, de modo que, como mostra o exemplo das maras, há a necessidade de um “gerenciamento” do uso da diferença, uma vez que, em determinadas situações, é a semelhança que mantém equilibrada a disputa de poder. Seria talvez um bom exercício perguntar-se, reformulando o questionamento de Hall¹, sobre “quem e quando se precisa da diferença?”.

Assim, coloca-se o paradoxo da diferença e da tradução. Por um lado, o governo de El Salvador e setores facilitadores da trégua foram criticados por

¹ HALL, Stuart. **Quem precisa da identidade?** In. SILVA, Tomaz. T. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2008.

negociar com delinquentes como se, pela sua diferença, os *pandilleros* não tivessem capacidade de entender e agir com seriedade diante do problema que vitimava, principalmente eles mesmos. Por outro, a película de Fukunaga recebeu algumas críticas negativas porque mostra uma perspectiva muito voltada ao entendimento da audiência, acostumada com filmes hollywoodianos e que, inclusive utilizava os recursos desse tipo de película numa atitude “colonizada” de fazer um filme sobre latinos para que os “gringos” vissem. *Sin Nombre* também recebeu críticas por não contar a história inteira que deu origem às maras nem ressaltar a culpa dos EUA nisso. De outro modo, pode-se entender que *Sin Nombre* também trata de ser pós-colonial no sentido de que se aproveita da linguagem de *hollywood* para contar a situação dos migrantes. Mesmo não sendo objetivo na identificação das causas estruturais do fenômeno das maras e da migração, o filme alcança, com seu enfoque na narrativa, mais efetividade em relação à audiência do que os documentários e filmes melodramáticos dirigidos à sensibilização dos espectadores. Fukunaga entende que a melhor forma de dar destaque a um contexto é contar uma boa história sobre ele. Por isso, Lil Mago é um vilão típico, mas também é um líder carismático. As maras e o diretor percebem que a atração pela violência e seus elementos trágicos alcançam permeabilidade em qualquer parte do mundo. Desse modo, as intensidades e conveniências das representações nesse jogo de claro/escuro, que caracteriza o uso da diferença e do exotismo, é algo que as maras parecem ter aprendido a manejar muito bem.

Dentro dessa negociação das maras com a diferença, pode-se sugerir que, de maneira sutil e provavelmente inconsciente, o processo de hibridização das maras se vale de referencialidades múltiplas, entre elas a que é ligada a um imaginário sobre as cosmologias pré-hispânicas. A unidade de algumas tatuagens, como as caveiras, o conjunto delas sobre o corpo e principalmente sobre o rosto remetem às figuras dos códices e escritos sobre Maias e Mexicas. Além disso, a relação com os sacrifícios e o esquartejamento do corpo, a decapitação e a relação proximal com a morte parecem alinhar-se a um imaginário coletivo em torno das supostas práticas desses povos. A notícia que conta sobre um homicídio em que um *pandillero* decapita e arranca o coração de outro jovem é o que faz pensar nessa referência como ponto de inflexão do processo de hibridização desse grupo, que associa a suposta mitologia “local” pré-hispânica ao *modus operandi* brutal da vida nas ruas de

Los Angeles. Essa combinação pode explicar o fascínio que as imagens dos *homies* com seu rosto ilustrado exercem.

No entanto, é necessário ressaltar que, obviamente, essa mitologia sobre os sacrifícios humanos não caracteriza as sociedades pré-hispânicas e muito menos seus descendentes. Ao contrário do que se pode pensar, que se trata de atribuir uma “hereditariedade violenta”, faz-se necessário aclarar que essa impressão sobre certa referencialidade pré-hispânica não se baseia em um aporte de fatos históricos e culturais ou materialidades biológicas. Trata-se justamente de pensar a violência epistêmica perpetrada sobre os povos pré-hispânicos, e agora, sobre as maras, a partir de seus efeitos. As histórias e imagens que se fazem de um grupo, por abstratas que sejam, tendem a deitar efeitos reais sobre o mesmo, a relação de retro-alimentação com um imaginário é também o que se tenta discutir aqui. A *mentira de Cortez* (HASSLER, 2004) e a espetacularização midiática sobre as maras terminaram por “construir”, em nível representativo, os sujeitos aos quais se referem.

Cabe considerar que Bataille (1985) baseia sua análise sobre o que chama de “parte maldita” em descrições de europeus acerca dos povos que ele chama de astecas. Não aparecem descrições realizadas pelos próprios astecas, até porque boa parte de sus códices foram destruídos por aqueles que se reservaram o direito de dizer quem o outro era. As descrições com as quais Bataille maneja sua teoria são pesadamente acusatórias e parecem atribuir aos astecas um sadismo ritual que requeria escravos, em larga escala, para a realização de sacrifícios frequentes. Apesar de toda vasta cosmologia que envolve a sociedade asteca e explica a ordenação do mundo pelo sacrifício periódico (porém não frequente), o principal fato que remete a essa sociedade é o imaginário generalizado sobre a ritualização do sacrifício humano, o qual se constitui num “cenário” composto por rituais de sangue, pirâmides, cabeças que rolam e corações pulsantes oferecidos a uma entidade medonha.

Esse “fato” atrai boa parte das pessoas que visitam as pirâmides de Teotihuacán, embora para muitas, todo o “horror dos sacrifícios” funcione como justificativa para o projeto de civilização cristã, legitimado justamente pelos relatos europeus. Um deles forma a base da reflexão de Bataille (1985). Alguns estudos críticos das fontes que reiteram os sacrifícios humanos apontam que há uma interpretação e representação equivocada e superlativa desses rituais. Tais estudiosos insistem que o sistema de sacrifícios rituais era pontual e fazia,

infinitamente, menos vítimas que qualquer ataque espanhol, inclusive questionam as descrições “oculares”² dos europeus que supostamente presenciaram os sacrifícios.

Além disso, alguns estudos apontam que a dificuldade dos cristãos em entender a mitologia dos povos pré-hispânicos se interpôs na descrição e interpretação do que seria narrado como fato. Para Hassler (2004), é quase impossível que um europeu tenha presenciado um ritual de sacrifício, logo, as evidências desses fatos vêm de confissões dos nativos, obtidas sob tortura, e principalmente da interpretação (cristã) dos códices. Em vista disso, quando se agrega o simbolismo dos mitos pré-hispânicos se entende que o sangue, o coração e a cabeça, tão comuns nas representações, podem referir-se à personificação dos elementos sacralizados do mundo natural³.

No entanto, apesar de realizada a crítica às fontes, a versão legítima sobre os povos pré-hispânicos segue sendo a que maximiza os sacrifícios humanos. Há séculos, as sociedades do México e, em certa medida, dos países do TNCA (antigo território Maia) convivem com um imaginário sobre a morte, o corpo e o ritual que desenhou uma nebulosa estética da violência, a qual pode vir de uma descrição infundada ou, mesmo, da descontextualização e exagero dos sentidos que esses rituais tinham, legando aos descendentes uma falsa ancestralidade brutal como efeito da desestruturação e deslegitimação das suas bases epistêmicas.

Sendo assim, cabe questionar-se sobre o porquê da “sedução da violência”, presente nas narrativas sobre os mexicas e maias, evidenciarem-se muito mais que as suas contribuições e descobertas que o próprio Bataille (1985) minimiza em detrimento da análise acusatória dos sacrifícios. Pode-se supor que o próprio autor se enreda na “parte maldita” do imaginário sobre os povos, aquela que reúne as pulsões mais subterrâneas e as projeta numa narrativa. À semelhança do que acontece com os mexicas e maias, há algo nas narrativas sobre as maras e a narcocultura em geral que capta um nível inconsciente de interesse, uma espécie de sedução da hiperviolência. Como aponta Octávio Paz, sobre o México, “las inesperadas violencias que nos desgarran, el esplendor convulso o solemne de

² “Que no se engañe nadie, el “testigo ocular” Bernal Díaz del Castillo llama a otros testigos para confirmar su versión, pues su mentira es evidente: 6 a 8 kms. es la distancia que separa el real de Tlacopan hasta la ciudad de Tenochtitlan donde hubieran pasado dichos sacrificios. Por este motivo es imposible que Bernal Díaz del Castillo haya podido verlos”. (HASSLER, 2004).

³ Em uma figura onde se vê uma mulher sem cabeça, se trata de um *maguei* (espécie de Aloe) personificado, em que o sangue representa o pulque. Ver: LESLIC FURST, Jill, *Codex Vidobonensis Mexicanus*; An Commentary, Albany.1978.

nuestras fiestas, el culto a la muerte, acaban por desconcertar al extranjero”, mas conseqüentemente o seduzem e atraem.

A sedução para, Baudrillard (1990), excede o princípio do prazer, é o arrebatamento por uma pulsão que clama por intensidade no real, o qual é mais sensível frente à dor. Como uma justaposição de ciclos trágicos, a violência simbólica e epistêmica efetuada sobre o Outro, retorna como potência disruptiva. “Todo el espectro de la alteridad negada resucita como proceso autodestructor. Eso también es la transparencia del Mal.” (BAUDRILLARD, 1990, p.132).

Depois de serem expostas nas mídias e estigmatizadas, as maras aprenderam a utilizar as diretrizes da comunicação (na era das mundializações) a seu favor. Dividem-se em diferentes formas de relato, performance e produção cultural, e atuam nos limiares de todas essas formas de expressão que vão, desde “los medios tradicionales de las industrias creativas como la televisión, el cine y los videojuegos hasta manifestaciones como la moda, el deporte y la música popular; pasando por las narrativas periodísticas y por aquellas construidas por sus audiencias.” (CARBALLO, 2016, p.2).

O paradoxo da diferença parece ser o principal elemento que habita o cenário que compreende as maras, transversal às características pós-coloniais que o fenômeno apresenta: transnacionalidade, transculturalidade, hiper-realidade, ambivalência. Por um lado, o “exotismo” representado nas mídias utiliza as marcas identitárias das maras para responder à sedução da violência que se alia à alteridade radical. Essa estratégia midiática é, por vezes, manejada pelos próprios *pandilleros*, uma vez que entendem que ela sustenta a sua aparição na mídia e garante canais de comunicação. Todos os materiais analisados sobre o fenômeno mostram a intimidade que esses sujeitos têm com os veículos de comunicação e o apreço pela publicidade em torno de si mesmos, ainda que seja caracterizando-os como brutais. Aliás, a aparição na mídia é proporcional à estranheza que suscitam e à intensidade da brutalidade nas *puestas en escena* que produzem. Os *homies*, há muito, já compreenderam a máxima de Maffesoli (1987) de que “é no exagero que se dá a expressão”; é o que El Sirra parece dizer com “*tocar al fondo*”. Nesse sentido, se faz fundamental a marcação dos símbolos identitários que materializam a sua “estranheza”, a descaracterização do rosto humano pela sombra das tatuagens; as senhas com as mãos que mais parecem símbolos de armas e de referências diabólicas; uma estética da “rudeza” e da “vida loca” presente na roupa, na forma de

andar e empostar o corpo, e na expressão oral. Não almejam definir uma identidade latina nem mesmo reivindicam o direito à identidade *a priori*, mas sim à expressão: não ser estigmatizado por ter tatuagens nem por ter algo de latino ou de *yanqui*; celebrar a hibridez em relação com o excesso sem necessitar sua justificativa e reificação; contar as narrativas dos *homies* pelo discurso, pela performance ou desde suas “ilustrações”.

O cenário das maras nos mostra que os fenômenos que apresentam características do que se entende por pós-colonialidade não são necessariamente aqueles reivindicatórios, autóctones e que promovem a libertação das opressões.

Não se trata de nivelar a violência das maras com a ação de cooperativas solidárias ou movimentos anti-coloniais, pois não se trata de juízo de valor, e sim de observação dos fenômenos que desestabilizam as estruturas do estado moderno-colonial e seus dispositivos disciplinadores, seja “*por la mano de dios o por la garra del diablo*”.

As maras não promovem o “empoderamento” identitário e a autonomia pela ação militante, mas, por seu carácter translocal, fazem emergir uma série de fracassos do processo de “transplante” da modernidade para o Continente. Deixam desnudas as mazelas do Estado e desmentem uma série de essencializações, por exemplo, a ilusão contida na utopia do *American Way of Life*, a ideia de que os latino-americanos são povos miseráveis e passivos. Utilizam-se das estratégias do mercado para se expressar, transitam entre diferentes discursos sempre evitando a fixidez. Através das imagens que tocam no tema da violência e captam a audiência seduzida pela mesma, o cenário bizarro das maras logra o que os movimentos sociais e políticos tanto almejam: a visibilidade global para os problemas estruturais locais e a urgência das instituições em frear o processo de reprodução das condições brutais que levam à violência.

Por seu caráter de fenômeno pós-colonial, torna-se impossível combater as maras com as desacreditadas estratégias institucionais modernas e o uso colonial da violência. Como um bando de formigas, as maras devoram as fronteiras e as instituições que formam a raiz do Estado, debilitando sua força. Do mesmo modo, ao saber utilizar as mídias em seus espetáculos de dor e morte, desde a ambivalência de atração e repulsa na relação com a audiência, as maras deixaram desnudas as constrangedoras contradições do sujeito e do modelo preconizado pelo Iluminismo, supostamente livre de qualquer pulsão brutal, organizado em torno de um cinismo

opaco, um simulacro social. A partir dessa perspectiva, entende-se que esse contexto complexo em que se movimentam as maras, escapando de posições binárias, revela um cenário habitado por características pós-coloniais e matizado por sensibilidades pós-modernas. Assim como as ilustrações do personagem de Bradbury deslocam-se e reformulam-se na busca por destacar sua narrativa, o esforço dos *homies* ilustrados das maras inclina-se para a divulgação de suas narrativas polifônicas, geradas a partir da hiper-realidade que caracteriza a existência escadanlosa dessa sociabilidade.

REFERÊNCIAS

- AGUILERA-PERALTA, G. El camino desconocido. Las nuevas funciones de los ejércitos centroamericanos. **Nueva Sociedad** N° 138 Julio/Agosto, 1995.
- ARIAS, Miriam Bautista. **El murmurio social de la violencia en México**: la experiencia de los sujetos afectados pela guerra contra el narcotráfico. Universidad Autónoma Metropolitana- Xochimilco, 2017.
- ASTORGA, Luis. **Mitología del narcotraficante en México**. Plaza y Valdés Editores, México, 1995.
- BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Lisboa, Edições 70, 1977.
- BARRIO 18. In: **Insight Crime**: Centro de investigación de crimen organizado. 10 de fevereiro de 2017. Disponível em: < <http://es.insightcrime.org/noticias-sobre-crimen-organizado-en-el-salvador/barrio-18-perfil> > Acesso em: 24/08/2017.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro, DIFEL, 2009.
- BATAILLE, Georges. **La parte Maldita**. Precedido de la noción de gasto. Barcelona: Editorial ICARIA, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. La violencia de lo mundial. in BAURILLARD, Jean e MORIN, Edgard. **La violencia del mundo**. Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 2004.
- _____. **La transparencia del mal**: Ensayo sobre los fenómenos extremos. Barcelona, Anagrama, 1990.
- _____. **Simulacre et simulation**. Paris, Galilée, 1981.
- _____. **Cultura y simulacro**. Traducido por Pedro Rovira. Barcelona, Editorial Kairós, 1978.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo horizonte, Editora UFMG, 2013.
- _____. Postcolonial authority and Postmodern Guilt. In: GROSSBERG, Lawrence; NELSON, Cary; TRICHLER, Paula. **Cultural Studies**. New York: Routledge, 1995.
- _____. O terceiro espaço (entrevista conduzida por Jonathan Rutherford). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, 24, s/d.
- BLAIR, Elsa. **Muertes Violentas: La teatralización del exceso**. Medellín. Ediciones Universidad de Antioquia, 2005.
- BRADBURY, Ray. **O homem ilustrado** (The Illustrated Man). tr. Eurico da Costa. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, 1951
- ACOSTA, Suélen Pinheiro Freire; ROSA, Fátima Sabrina da; BRUSIUS, Analice. Bondes e embolamentos: sociabilidades delitivas juvenis na região metropolitana de

Porto Alegre. **Sociabilidades urbanas** – Revista de Antropologia e Sociologia, v.3, n.8, p. 15-26, julho de 2019

BRUSIUS, Analice e GADEA, Carlos A. Novas dinâmicas da violência vivenciadas por jovens em contextos urbanos. **Anais do 18º Congresso Brasileiro de Sociologia**. Brasília, 2017.

BUNKER, Robert e DA CRUZ, José de Arimatéia. Cinematic representations of the Mexican Narco War. *In: Small War & Insurgences*. Vol 26, Nº4. Naval War College Library, Taylor y Frances, 2015.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo, Editora UNISINOS, 2010. Coleção Aldus.

CALL, C. T. Assessing El Salvador's Transition from Civil War to Peace. STEDMAN, S., ROTHCHILD, D. e COUSENS, E. (Eds.). **Ending Civil Wars**. Boulder: Lynne Rienner Press, 2002.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo, Cultrix, 1995.

CAMPO DOMÉNECH, Néstor del. **Violencia y cine: análisis de la puesta en escena de la violencia**. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, Noviembre de 2017. Disponível em: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/12491>> Acesso em: 22/09/2018.

CARBALLO, Willian. Perspectivas culturales de las pandillas: su influencia en la cultura popular-masiva. *In: Perspectivas*: Nº14, 2016.

CARVALHO, Salo de. Política de guerra às drogas na América Latina; entre o Direito Penal do Inimigo e o Estado de Exceção permanente. *In: Revista Crítica Jurídica*. Porto Alegre, nº 25, p. 253-267, jul. 2006.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **La poscolonialidad explicada a los niños**. Popayán: Universidad del Cauca, 2005(a).

_____. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. *In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. LANDER, Edgardo (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2005(b).

_____. **Teorías sin disciplina**. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate, México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

CISNEROS, José Luis. **Visiones contemporáneas de la violencia**. Ciudad de México. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Edições EÓN, 2015.

CHITTÓ GAUER, Ruth. Alguns aspectos da fenomenologia da Violência. GAUER, Gabriel CHITTÓ (org.). **Fenomenologia da Violência**. Curitiba: Juruá, 1999.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: Criação de um tempo-espço de experimentação**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.

CORNEJO POLAR, Antônio. Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y Discurso Migrantes en el Perú Moderno. Revista **Iberoamericana**, University of Pittsburgh, vol. LXII, n. 176-177, jul-dez, 1996.

COSTA, Sérgio. **Muito além da diferença: (im)possibilidades de uma teoria social pós-colonial**, 2005. Disponível em: <[http://www.npms.ufsc.br/programas/poscolonialismo% 20Costa. Pdf](http://www.npms.ufsc.br/programas/poscolonialismo%20Costa.Pdf)>. Acesso em 20/08/2016.

CRUZ, José Miguel. La transformación de las maras centroamericanas. In: **Cuestiones de Sociología**. Nº 10, 2014. Disponível em: <http://www.cuestionessociologia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/CSn10a13>. Acesso em: 21/09/2016.

_____. La transformación de las maras centroamericanas. **Cuestiones de Sociología, nº 10, 2014**. Recuperado de: <http://www.cuestionessociologia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/CSn10a14>.

_____. **Maras y Pandillas en Centroamérica**: Las respuestas de la sociedad civil organizada. Volumen VI. UCA editores, 2006.

CURRY, Richard K. Relación intermedial y relación intragenérica: Consideraciones de pre-visionado para La jaula de oro. In: **Sincronía**, Nº. 68, julio-diciembre, Universidad de Guadalajara, México 2015.

DAS, Venna. **Sujetos de dolor, agentes de dignidad**. ORTEGA, Francisco (ed.)(Coletânea de textos). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Pontificia Universidad Javerina. Instituto Pensar, 2008.

DEL OLMO, Rosa. **A face oculta da droga**. Rio de Janeiro, Revan, 1990.

DECLARACIONES de "el Viejo Lin" || lider de la mara 18, 03/05/2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l4BIG3pWlhM>> Acesso em: 20/05/2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Da Semelhança à Semelhança. In: **ALEA**, v.13, Nº 1, jan-jun, 2011.

_____. **Imágenes pese a todo**: Memoria visual del Holocausto. Barcelona, Paidós, 2004.

DIÓGENES, Glória. **Cartografias da cultura e da violência**. Gangues, galeras e hip hop, São Paulo, Annablume, 1998.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução a arquetipologia geral**. Madrid, Taurus, 1981.

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

ENTREVISTA 'Viejo Lin' - InSight Crime. In: Youtube, 06/07/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_ASxHCPjVy0 >Acesso em: 20/05/2019.

ENTREVISTA Viejo Lin. In: **Youtube**. 14 de julho de 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FmDA9NLvI-M>> Acesso em: 20/06/2019

ENTREVISTA a el sirra (ms13) noticiero hechos tv12 part 1. In: **Youtube**. 29 de março de 2012. Disponível em:<
<https://www.youtube.com/watch?v=x7M2aD68HGc>> Acesso em: 20/06/2016.

ESCOBAR, A. Desde abajo, por la izquierda y con la Tierra. El pensamiento crítico latinoamericano es más vibrante que nunca. **Sudamérica Rural**. 8 p. 2016.

FANON, Franz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

FAYET JUNIOR, Ney e FERREIRA, Martha. “Maras”: Gangues Juvenis Centro-Americanas. In: Revista **Jus Societas**. Ji-Paraná, ULBRA, v. 5, nº. 2, 2011.

FELTRAN, Gabriel de Santis. Entre “trabajadores” y “bandidos”: cuatro décadas de desplazamientos del conflicto urbano en los márgenes urbanos de Brasil (1970-2010). In: In: BESSERER, Federico (edit.) **Intersecciones urbanas ciudad transnacional /ciudad global**. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa: Juan Pablos Editor, 2016.

_____.Crime e castigo na cidade: os repertórios da justiça e a questão do homicídio nas periferias de São Paulo.**Cad. CRH**, Salvador, v. 23, n. 58, p. 59-73, abr. 2010.

GADEA, Carlos. A “Questão Pós” e a crítica pós-moderna. In: GADEA, Carlos e BARROS, Eduardo Portanova (Orgs.) **A “Questão Pós” nas Ciências Sociais: Crítica, estética, política e cultura**. Curitiba, Appris, 2013.

_____. A violência e as experiências coletivas de conflito. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, CES, Coimbra: Nº 92, 2011, p. 75- 98.

GALGANI, Jaime Alberto. La Mara, la historia interminable. La migración centroamericana en el relato neopolicial de Rafael Ramírez Heredia. **Literatura y Lingüística** N.20, 2009.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. **A Globalização Imaginada**. São Paulo, Editora Iluminuras, 2003.

GÓMEZ PEÑA, Guillermo. En Defensa del Arte del Performance. *In: Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, Nº. 24, jul./dez. 2005.

_____. **The New World Border**. Prophecies, Poems & Loqueras for the End of the Century. San Francisco: City Lights, 1996.

GUTIÉRREZ. María Guadalupe Pacheco. **Representación estética de la hiperviolencia en La Virgen de los Sicários de Fernando Vallejo y Paseo Nocturno de Rubem Fonseca**. México D.F. UNAM, Porrúa, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, DP&A, 2006.

HIRATA, Daniel Veloso. **Sobreviver na adversidade**: Entre o mercado e a vida. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em Sociologia, USP, 2010.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento**: a gramática moral dos conflitos sociais. São Paulo: 34 Editora, 2003.

IMBERT, Gérard. **Cine y imaginarios sociales**: El cine postmoderno como experiencia de los límites (1990-2010). Madrid: Cátedra, 2010.

_____. Conductas extremas, riesgo y tentación de muerte en la sociedad del espectáculo (nuevas formas y usos de la violencia). In: **Mediaciones Sociales. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación**, Universidad Complutense de Madrid, nº 3, segundo semestre de 2008.

_____. Violencia e imaginarios sociales en el cine actual. **Versión 18**, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México, 2006.

IMBELDORF, Sebastian. Cine vs Literatura hispanounidenses: dos muestras diferentes de cómo franquear las barreras artísticas, sociales y culturales. In: GUTIÉRREZ-SANZ, Víctor. (et. al/)(Eds.). **Fronteras de la literatura y el cine**. Ediciones Universidad de Valladolid, 2018.

JOLLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas, São Paulo, 1996.

LOPES, José Rogério. Da imagem à imagem figurada: o itinerário do campo imagético. In: _____. **A imagética da devoção: a iconografia popular como mediação entre a consciência da realidade e o ethos religioso**. Porto Alegre, UFRGS, 2010.

LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. **Metáforas de la vida cotidiana**. Madrid, Cátedra, 2001.

LIDERES de la MS-13 hablan sobre la tregua. In: *Youtube*. 18 de janeiro de 2013. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=FoGTIJMR4UE> > Acesso em: 20/05/2019.

LISÓN, C. B. Democracia, política y violencia en Honduras (2006-2014). In: **Península**, vol. XI, núm. 1, janeiro-junho de 2016.

LOVEMAN, B. "Protected Democracies" and Military Guardianship: Political Transitions. In: Latin America, 1978-1993. **Journal of Interamerican Studies and World Affairs**. Vol. 36, No. 2, Summer, 1994.

MACHADO DA SILVA, Luís Antônio. Violência Urbana: Representação de Uma Ordem Social. In: NASCIMENTO, Elimar P. do e BARREIRA, Irllys A. F. (Orgs.). **Brasil Urbano**: Cenários da Ordem e da Desordem. Rio de Janeiro: Notrya; Fortaleza: SUDENE/UFC, 1993.

MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das Tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro, Record, 2001.

_____. **Elogia da razão sensível**. Petrópolis, Vozes, 1998.

_____. **Dinâmica da violência**. São Paulo: Vértice, 1987.

_____. **A Violência Totalitária**: ensaio de antropologia política. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MAHONEY, James. Liberalismo radical, reformista y frustrado: orígenes de los regímenes nacionales en América Central. *In: América Latina Hoy*, Universidade de Salamanca, vol. 57, p. 79-115, abril, 2011.

MALVASI, Paulo Artur. **Interfaces da vida loka**. Um estudo sobre jovens, tráfico de drogas e violência em São Paulo. Tese de doutorado. Faculdade de Saúde Pública, USP, 2012.

MARROQUÍN PARDUCCI, Amparo: Relatos de jóvenes y *pandillas* en la prensa escrita de Guatemala, El Salvador y Honduras: *In: REY, Germán M. (comp.): Los relatos periodísticos del crimen: cómo se cuenta el delito en la prensa escrita latinoamericana*, Documento No 2, Centro de Competencia en Comunicación para América Latina / FES, Bogotá, 2007.

MARTEL, Roxana. Las maras salvadoreñas: nuevas formas de espanto y control social. *In: Estudios Centroamericanos*, N° 61, 2006.

MARTEL, Roxana e BAIRES, Sonia. Imaginarios del miedo y geografías de la inseguridad: Construcción social y simbólica del espacio público en San Salvador. Coloquio Internacional “**Imaginarios, lugares y metrópolis**” como parte de la mesa: Imaginarios, espacio público y ciudadanía. México D.F., 27-29 de octubre 2004.

MARTIN-BARBERO, J. **Ofício de cartógrafo; travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Loyola, 2004.

MARTINS, Paulo Henrique. **A descolonialidade da América Latina**: a heterotopia de uma comunidade de destino solidária. São Paulo, Annablume, 2015.

MICHEL, Johann. Narco-violencia y literatura em México. TAVARES DOS SANTOS, José Vicente e TEIXEIRA, Alex Niche. Dossiê Figurações da Violência. **Sociologias** vol.15 no.34 Porto Alegre Sept./Dec. 2013.

MONGIN, Olivier. **Violencia y cine contemporáneo**. Barcelona: Paidós/Comunicación, 1999.

MIGNOLO, Walter. **La Idea de América Latina**. La herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa, 2005.

MISSE, Michel. e WERNECK, Alexandre. O interesse no conflito. _____ (Orgs). **Conflitos de grande interesse: estudos sobre crimes, violências e outras disputas conflituosas**. Rio de Janeiro, Garamond, 2012.

MONSIVÁIS, Carlos (et al). **En Viento rojo**. Diez historias del narco en México. México, D. F., Plaza y Janés, 2004.

MOSS, Stephen. The gangs of El Salvador: inside the prison the guards are too afraid to enter. In: **The Guardian**. 04/07/2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/04/adam-hinton-el-salvador-ms-13-gangs-prison-portraits>> Acesso em: 23/06/2019.

NATERAS, Alfredo Domínguez. Los lugares de las violencias: cuerpos juveniles. La pandilla del Barrio 18 (B-18) y la Mara Salvatrucha (MS-13) In: BESSERER, Federico (edit.) **Intersecciones urbanas ciudad transnacional /ciudad global**. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa: Juan Pablos Editor, 2016

NATERAS, Alfredo Domínguez. Identidades transnacionales. Cholos, maras, Barrio 18 y estéticas corporales en resistencia: tatuajes. In: VALENZUELA, José Manuel (Org.) **Transfronteras: fronteras del mundo y procesos culturales**. El Colegio de la Frontera Norte, A. C, México, 2015

_____. Identidades transnacionales. Cholos, maras, Barrio 18 y estéticas corporales en resistencia: tatuajes. In: VALENZUELA, José Manuel (Cord). **Transfronteras: fronteras del mundo y procesos culturales**. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2014;.

_____. Violencia simbólica y significación de los cuerpos: Tatuajes en los jóvenes'. En **Revista Temas Sociológicos** n° 11. Santiago: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2006: 71-101.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
OVALLE, Lilian Paola. Imágenes abjectas e invisibilidad de las víctimas. Narrativas visuales de la violencia en México. In: **El Cotidiano** 154, 2010.

PADILLA, L. A. Prevention Successes and Failures: Peace-making and Conflict Transformation in Guatemala, 1997. Disponível em: <http://www.usc.edu/dept/LAS/ir/cews/database/Brundi/database-no-bord/Guatemala/guatemala.pdf>.

PALAVERSICH, Diana. O Panorama das Drogas no México: da margem da sociedade ao centro da cultura. TAVARES DOS SANTOS, José Vicente e TEIXEIRA, Alex Niche. Dossiê Figurações da Violência. **Sociologias** vol.15 no.34 Porto Alegre Sept./Dec. 2013.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. LANDER, Edgardo (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2005.

REGUILLO, Rossana. La mara: contingencia y afiliación con el exceso. In: **América Latina Hoy Revista de Ciencias Sociales**. Universidade de Salamanca, Vol. 40, 2005.

REILLY, C. A. **Peace-building and development in Guatemala and Northern Ireland**. Macmillan, 2009.

RITONDALE, Elenra. ¿La narcocultura demuestra la naturaleza antimoderna y neoconservadora de la posmodernidad? el México actual, entre poder y representación. **Mitologias Hoy**, Verano, 2015.

ROCHA, José Luiz. Tatuajes de pandilleros: estigma, identidad y arte. In: **Revista Envío**, 2014. Disponível em: <<http://www.envio.org.ni/articulo/1285>>. Acesso em: 18/06/2016.

ROQUE, S. Percursos da violência pós-guerra em El Salvador: uma introdução. **Programa de Doutorado em Política Internacional e Resolução de Conflitos**, n. 3, 2009. Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 2009.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin e GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis, RJ, Vozes, 2002.

SAID, Edward W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2002), “La violencia en el cine: de la representación de

conflictos a la estetización fascinante”, VVAA, **Realidad y representación de la violencia**, Olga Barrios (comp.), Publicaciones de la Universidad de Salamanca.

SANTACRUZ GIRALT, María L. e CONCHA- EASTMAN, Alberto. **Barrio adentro: La solidaridad violenta de las pandillas**. San Salvador: Instituto Universitario de Opinión Pública IUDOP, 2001.

SANTAMARÍA, Gema. Las maras centroamericanas, una identidad que ha dejado de tatuarse: posibles lecciones para las pandillas mexicanas. In: **CEPI documento de trabajo nº 9**. ITAM, Março, 2006.

SAVENIJE, Win. Las pandillas transnacionales o “maras”: violencia urbana em centroamérica. In: **Foro Internacional** 189, XLVII, 2007, (3), 637-649.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. Violência e cinema: Um Olhar Sobre O Caso Brasileiro Hoje. In: **Comunicação & Cultura**, n.º 5, 2008.

SIMMEL, Georg. **Questões Fundamentais da Sociologia: indivíduo e sociedade**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. **Sociologia**. Organizador: Evaristo De Moraes Filho São Paulo: Ática, 1983. (Grandes cientistas sociais;34)

_____. El cruce de los círculos sociales. *In: Sociología*, Revista de Occidente, Madrid.1977.

SHAW, Débora. Migrant identities in film: migrations from México and Central America to the United States. *In: Crossings: Journal of Migration and Culture*. Vol. 3, Nº 2, 2012.

LIDERES de la MS-13 hablan sobre la tregua. *In: Youtube*. 18/03/2013. Disponível

SIN NOMBRE. Dirección de Cary Fukunaga. Primary Productions e Canana Films, 96 min. México, 2009.

SONTAG, Susan. **Ante el dolor de los demás**. Suma de letras Madrid, 2003.

SOUZA, A. C. e CANTINHO, M. A. S. **A violência invisível em processos de negociação de paz: o caso da América Central**. 2º Seminário de Relações Internacionais (graduação e pós-graduação) da Associação Brasileira de Relações Internacionais (ABRI), João Pessoa, 28 - 29 de agosto de 2014.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte, UFMG, 2010.

TAVARES DOS SANTOS, José Vicente. Modernidade Tardia e violência. *In: LIMA, Renato Sérgio de, RATTON, José Luiz e AZEVEDO, Rodrigo Ghiringhelli de (Orgs.). Crime, polícia e justiça no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014.

TAVARES DOS SANTOS, José Vicente e TEIXEIRA, Alex Niche. Figurações da Violência: uma apresentação enigmática. TAVARES DOS SANTOS, José Vicente e TEIXEIRA, Alex Niche. Dossiê Figurações da Violência. **Sociologias** vol.15 no.34 Porto Alegre Sept./Dec. 2013.

THOMAS. William. **La definición de la situación**. Tradução de Eva Aladro. *In: Cuadernos de Información y comunicación*, n.10, 2005.

TORO, Alfonso de. "Periférico de objetos": Historia y Poética. 'Corporización' /'Descorporización', Topografías de la Hibridez: Cuerpo y Medialidad, en: UTA,a Felten. (Org.): **Esta locura por los sueños**. Traumdiskurse in der Literatur und Mediengeschichte. Heidelberg, 2006.

_____. Pasajes – Heterotopías – Transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico. *In: MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit e PFEIFFER, Erna (eds.). Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación. Frankfurt am Main: Vervuert, 2005.*

_____. La poscolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano? *In: El debate de lapostcolonialidad en Latinoamérica*. Una Postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano. _____(ed.), Madrid: Iberoamericana, 1999.

_____. Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea. Postmodernidad, Postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica. *In: TORO, Alfonso*

de (Ed.): **Postmodernidad y postcolonialidad**. Breves Reflexiones sobre la cultura latinoamericana, TKKL/TCCL, vol. 11. Verlag Klaus Dieter Vervuert, Frankfurt am Main 1997.

_____. Postcolonialidad y postmodernidad. Jorge Luis Borges o La periferia en el centro/la periferia como centro/el centro de la periferia, in: **Iberoromania** Nr. 44, Heft 2 (1996), S. 64-98., (1995).

VALDÉS, Ana Bengoa. De maras a marabuntas: El miedo como dispositivo gubernamental, una lectura desde El Salvador. In: **Polis**, Revista Latinoamericana, v 14, n 42, 2015.

VALENZUELA, José Manuel. **Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México**. México D. F. Plaza y Janés Editores, 2002.

ZAVALA, Lauro, Un modelo para el análisis del sonido en el cine. In: **Revista Estesis**. Escuela Superior Técnica de Artes Débora Arango, Medellín, Colombia, 2018..

_____. Teoría del sonido en el cine. In **Para analizar cine y literatura**. Madrid, El Barco Ebrio, 2018.

_____. la representación de la violencia física en el cine de ficción. In: **Versión**. Nueva Época, N° 19, Abril de 2012.

_____. **Módulo de Cine**. Licenciatura en Comunicación Social / Módulo Cinematografía y Procesos Culturales, México, UAM Xochimilco, 2010. Disponible en:

https://www.academia.edu/3451989/Análisis_Cinematográfico_Notas_de_Curso_Acesso em: 22/07/2019.

_____. El análisis cinematográfico en el salón de clases. In: **Elementos del discurso cinematográfico**. México, UAM Xochimilco, 2003.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura, usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

WIEVIORKA, Michel. **Em que mundo viveremos**. Tradução de Eva Luanda e Fábio Luanda. 1ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.