

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, JORNALISMO E SERVIÇO SOCIAL  
PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

GEDMA ALEJANDRA SALAMANCA RODRÍGUEZ

**Do teleteatro às *narco* séries: o gênero de teleficção colombiana**

Mariana – MG

2018

R696d      Rodríguez, Gedma Alejandra .  
Do teleteatro às narco séries [manuscrito]: o gênero de teleficção colombiana  
/ Gedma Alejandra Rodríguez. - 2018.  
141f.: il.: color; grafs; tabs.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Tavares.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de  
Ciências Sociais Aplicadas. Departamento de Ciências Sociais, Jornalismo e  
Serviço Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação.  
Área de Concentração: Comunicação e Temporalidades.

1. Ficção colombiana - Teses. 2. Televisão - Teses. I. Tavares, Frederico. II.  
Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 316.77

Gedma Alejandra Salamanca Rodríguez

## DO TELETEATRO ÀS NARCOSÉRIES: O GÊNERO DE TELEFICÇÃO COLOMBIANA

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Ciências Sociais Aplicadas (ICSA) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre(a) em Comunicação, aprovado em 26 de junho de 2018.

Banca Examinadora:

*Frederico de Mello B. Tavares*

Prof.(a). Dr.(a). Frederico de Mello Brandão Tavares –  
Orientador(a) (UFOP)

*Vera Franca*

Prof.(a). Dr.(a). Vera Regina Veiga França (UFMG)

*Cláudio Rodrigues Coração*

Prof.(a). Dr.(a). Cláudio Rodrigues Coração (UFOP)

Gedma Alejandra Salamanca Rodríguez

## **Do teleteatro às *narco* séries: o gênero de teleficção colombiana**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestra em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação e Temporalidades

Linha de pesquisa: Práticas comunicacionais e tempo social.

Orientador: Prof. Dr. Frederico de Mello Brandão Tavares

Mariana – MG  
2018

## AGRADECIMENTOS

Um dia, de um tempo já distante, buscando um caminho para seguir, me atrevi a sonhar. Sonhei com experiências, sonhei com um mestrado, sonhei com o Brasil. Os dois últimos anos me apresentaram pessoas, lugares e outras maneiras de olhar para o mundo. Mais do que um mestrado, ganhei uma experiência de vida. Posso afirmar que tenho me tornado uma nova pessoa. O sonho se fez realidade. Não quero dividir os afetos entre a Colômbia e o Brasil. Ao invés disso, faço deles um carinho só, que pode se expressar em português ou em espanhol. Compartilho esta conquista com aqueles que me brindaram seu carinho e sua energia. Meus sinceros agradecimentos:

A mi mamá, mi tía Consuelo y mi abuelita Irma por la fuerza, el apoyo y, sobre todo, por el amor de ahora y siempre. Mujeres maravillosas que me inspiran a seguir y a las que debo la mitad de lo que soy. A ustedes agradezco y dedico este trabajo.

A mi papá por su generosidad y su cariño a la distancia.

A David por las palabras de fortaleza y sabiduría en los momentos difíciles.

A mi abuelo Álvaro por el afecto a su negra.

A Héctor Muñoz por haber sido compañero de viaje, partícipe del sueño y de la realidad.

A mis amigas Mónica Arias, Jeimy Silva y Tatiana Cardozo que en la distancia me sostuvieron tantas veces y me apoyaron con alegría en este camino. ¡Si se pudo!

A María Isabel Martínez, hermana colombiana que Brasil me presentó, por ser refugio en las tempestades.

A Beatriz Flores por los abrazos, las conversaciones, el afecto, la tolerancia y las canciones a dos voces.

A Janaina Oliveira, Carol Vieira, Hariane Alves e Thayná Rocha que um dia abriam a porta de Mandacarú e me ofereceram uma casa e uma família no Brasil.

Ao Rafael Francisco e Thayná Rocha por dividir angústias e alegrias. Vocês são amores que levo para a vida toda.

A Ennio Rodrigues e Aleone Higidio pelas conversas e abraços.

Ao Saulo Rios, parceiro, amigo e irmão, pelas reflexões no Brasil e na Colômbia e as saideiras que não têm fim.

A Pedro Lavigne, Thainá Cunha, Lídia Ferreira e Daniel Froes pela experiência nas salas de aula e pelas reflexões nos botecos.

A Mariana Gonçalves e Lorena Silva pela força durante a caminhada e pela alegria que trouxeram a minha vida as tardes de karaokê e as noites de pastel.

À professora Simone Rocha, da UFMG, pela leitura atenta do trabalho e seus apontamentos valiosos na etapa de qualificação.

Aos professores do PPGCOM da UFOP: Cláudio Coração, Hila Rodrigues e Denise Prado, pelas reflexões durante as aulas, sobretudo pela amizade fora delas.

À Renata Sousa pela disposição, ajuda e simpatia com que resolveu tantas vezes minhas dúvidas e requerimentos.

A meu querido orientador Frederico Tavares, homem brilhante que aceitou o desafio de orientar este trabalho, inclusive quando eu não conseguia articular as ideias nem a escrita em português. E ao “Fred”, amigo, pela ajuda, guia e amizade. Você é responsável pela concretude desse sonho.

À OEA/GCUB pelo convênio de cooperação com a UFOP, que possibilitou a realização do Mestrado no Brasil.

À Universidade Federal de Ouro Preto e ao Programa de Pós-graduação em Comunicação pela incrível oportunidade que me deram de estudar em uma universidade pública do Brasil, pelas reflexões sobre a comunicação e sobre a vida, e pelo apoio financeiro.

*“Mereces lo que sueñas”*

***Gustavo Cerati***

*“Sólo investigamos de verdad lo que nos afecta y  
afectar viene de afecto”*

***Jesús Martín-Barbero***

## RESUMO

A pesquisa que se apresenta neste texto procurou compreender a configuração do gênero de ficção televisiva colombiana ao longo do tempo. Partimos do reconhecimento das particularidades da história da televisão na Colômbia, dadas por diferentes formas de interação entre o público e o privado, que derivaram em dois modelos de televisão. Também consideramos uma ideia de gênero como categoria cultural, que articula dinâmicas culturais com formatos industriais e modos de produção com competências de recepção.

Dessa forma, buscamos identificar as características da teleficção na Colômbia, considerando as tensões existentes entre a indústria televisiva e a vida social, cultural e política do país e suas singularidades, transformações, rupturas e continuidades no contexto histórico.

Como estratégia metodológica, recorreremos à análise de entrevistas de diferentes personagens que participaram da televisão colombiana e que aparecem no documentário *Caracol: Colombia en el espejo: 60 años de televisión* (2014), na web série *RTVC: Estudio 5* (2017) e no livro de Henry Ernesto Pérez Ballén *História de una pasión. La telenovela colombiana según nueve libretistas nacionales* (2015).

As entrevistas nos revelaram um imaginário de duas televisões nacionais, dadas nos modelos misto e privado, que geraram também dois tipos de teleficção. No modelo misto, a ficção se descreve como diversa e cultural, enquanto no privado, se apresenta industrializada e comercial. Este panorama aponta de maneira reflexiva para um conjunto de transformações em relação a um projeto de nação, liderado pelo Estado e sustentado na diversidade, e que se enfraqueceu gradualmente diante de interesses de mercado.

Além disso, conseguimos identificar que a ficção na Colômbia se organizou em torno de comédias, séries e *dramatizados*, subgêneros que relataram histórias do contexto nacional e nos quais se evidenciam elementos de diferentes temporalidades.

Mais do que uma lista de características ou fórmulas da ficção televisiva nacional, a pesquisa nos permitiu compreender que a teleficção se constitui em um relato que, desde o teleteatro até as *narco* series, remete à cultura do país e suas transformações.

**Palavras chave:** Ficção televisiva colombiana, Televisão colombiana, Televisão e cultura, Gênero televisivo.

## RESUMEN

La investigación que se presenta en este texto buscó comprender la configuración del género de ficción televisiva colombiana a través del tiempo. Partimos de reconocer las particularidades de la historia de la televisión en Colombia, dada por diferentes formas de interacción entre lo público y lo privado que derivaron en dos modelos de televisión. También consideramos una idea de género como categoría cultural, que articula dinámicas culturales con formatos industriales y modos de producción con competencias de recepción.

De tal manera, buscamos identificar las características de la teleficción en Colombia considerando las tensiones existentes entre la industria televisiva y la vida social, cultural y política del país, y sus particularidades, transformaciones, rupturas y continuidades en el contexto histórico.

Como estrategia metodológica, recurrimos al análisis de entrevistas de diferentes personajes que participaron de la televisión colombiana y que aparecen en el documental del Canal Caracol: *Colombia en el espejo: 60 años de televisión* (2014), de la serie web producida por RTVC: *Estudio 5* (2017) y en el libro de Henry Ernesto Pérez Ballén *Historia de una pasión. La telenovela colombiana según nueve libretistas nacionales* (2015).

Las entrevistas nos revelaron un imaginario de dos televisiones nacionales, enmarcadas en los modelos mixto y privado, que generaron también dos tipos de teleficción. En el modelo mixto, la ficción se describe como diversa y cultural, mientras en el privado, se muestra industrializada y comercial. Este panorama es reflejo de un conjunto de transformaciones en relación a un proyecto de nación, liderado por el Estado y sustentado en la diversidad, y que se debilitó gradualmente ante intereses de mercado.

Además, conseguimos identificar que la ficción en Colombia se organizó en torno de comedias, series y *dramatizados*, subgéneros que relataron historias del contexto nacional y en los que se evidencian elementos de diferentes temporalidades.

Más que un listado de características o fórmulas de la ficción televisiva nacional, la investigación nos permitió comprender que la teleficción se constituye en un relato que, desde el teleteatro hasta las *narco* series remite a la cultura del país y a sus transformaciones.

**Palabras clave:** Ficción televisiva colombiana, Televisión colombiana, Televisión y cultura, Género televisivo.

## ABSTRACT

The research presented in this text sought to understand the configuration of the genre of Colombian television fiction through time. We start by recognizing the particularities of the history of television in Colombia, given by different forms of interaction between public and private that resulted in two television models. We also consider an idea of genre as a cultural category, which articulates cultural dynamics with industrial formats and modes of production with reception competencies.

In this way, we seek to identify the characteristics of telefiction in Colombia considering the tensions between the television industry and the social, cultural and political life of the country, and its particularities, transformations, ruptures and continuities in the historical context.

As a methodological strategy, we resort to the analysis of interviews of different characters that participated in Colombian television and that appear in the documentary of the *Caracol* Channel: *Colombia en el espejo: 60 years of television* (2014), from the web series produced by *RTVC: Estudio 5* (2017) and in the book by Henry Ernesto Pérez Ballén *Historia de una pasión. La telenovela colombiana según nueve libretistas nacionales* (2015).

The interviews revealed an imaginary of two national televisions, framed in the mixed and private models, which also generated two types of telefiction. In the mixed model, fiction is described as diverse and cultural, while in the private one, it is industrialized and commercial. This panorama is a reflection of a set of transformations in relation to a nation project, led by the State and sustained by diversity, and which gradually weakened in the face of market interests.

In addition, we managed to identify that fiction in Colombia was organized around comedies, series and dramatized, subgenres that told stories of the national context and in which elements of different temporalities are evident.

More than a list of characteristics or formulas of national television fiction, the research allowed us to understand that telefiction is a story that, from the teletheater to the *narco* series, refers to the country's culture and its transformations.

**Keywords:** Colombian television fiction, Colombian television, Television and culture, TV genre.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>2. COLÔMBIA E SUA TELEVISÃO: 60 ANOS DE IMAGENS DE UMA NAÇÃO</b>	<b>21</b>
2.1 A Televisão colombiana: entre as tensões do público e do privado .....	24
2.2 A televisão colombiana e sua relação com a política.....	32
2.3 A televisão colombiana em diálogo com a sociedade.....	36
<b>3. O GÊNERO COMO CATEGORIA CULTURAL: PISTAS PARA ENTENDER A FICÇÃO TELEVISIVA COLOMBIANA</b> .....	<b>41</b>
3.1 A comunicação ligada à cultura: mediações para entender a televisão.....	42
3.2 O gênero como elemento central em um novo mapa das mediações.....	46
3.3 O conceito de gênero para abordar a ficção televisiva colombiana .....	52
<b>4. O GÊNERO DE FICÇÃO TELEVISIVA COLOMBIANA NA MEMÓRIA DE SEUS PROTAGONISTAS</b> .....	<b>58</b>
4.1 Os produtos de análise .....	59
4.2. O Gênero de ficção televisiva colombiana no relato dos personagens.....	70
4.2.1 Rindo para não chorar: A comédia da televisão mista.....	78
4.2.2 Do <i>dramatizado</i> ao <i>narco</i> : o relato das séries.....	87
4.2.3 A telenovela colombiana: Histórias de amor entre plantações de café.....	108
4.3 A memória que exalta o gênero .....	125
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>128</b>
<b>6. REFERÊNCIAS</b> .....	<b>136</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Em 2010, o Museu Nacional da Colômbia apresentou a exposição *Un país de telenovela*, parte de uma série de amostras sobre formas alternativas de construção da nação no século XX. A instalação reuniu dez telenovelas colombianas, televisionadas entre 1984 e 1994, conhecidas como *costumbristas*, porque se desenvolveram em torno dos costumes de diferentes regiões da Colômbia. O museu destacava a apropriação do gênero da telenovela no país e o distanciamento com modelos mexicanos e venezuelanos (MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA, 2009).

O site da exposição menciona que foi inspirada nas investigações de Jesús Martín-Barbero, quem afirma que essas telenovelas prepararam o país para a Constituição de 1991, onde se incorporou a pluralidade e a diversidade cultural ao discurso da nação.

Desta forma, o Museu Nacional reconhecia na telenovela um lugar de representação e produção de ideias sobre a nação e sobre o imaginário de ser colombiano. Mas não só lá se deu importância à telenovela do país, grande parte das pesquisas realizadas sobre televisão colombiana está ligada a esse tipo de formatos. Uma busca simples nos repositórios de algumas universidades e bibliotecas colombianas, permitiu-nos identificar que a telenovela é objeto de estudo sob uma variedade de perspectivas. Pesquisadores como Omar Rincón, Germán Rey, Jesús Martín-Barbero, Sonia Muñoz, Ana Cecilia Cervantes e Clemencia Rodríguez dedicaram parte de seu trabalho à telenovela colombiana, porque reconhecem nela não apenas uma alta qualidade de produção, mas principalmente um diálogo permanente com a sociedade (ZAPATA; OSPINA DE FERNANDEZ, 2004).

Para eles, mais do que um produto massivo e comercial, a telenovela colombiana é amostra da diversidade do país, arquivo de sua memória e de sua narrativa popular:

[...] Esse produto mirado com displicência por quem só ressalta seu questionado valor e aparente superficialidade, mostra na sua anacronia – temática, de atuação, de cenografia- “os traços das transformações da vida”. Dá-nos a boa lição de fazer falar a um país desde um lugar onde muitos pensariam que não existe mais do que frivolidade, reiteração e atraso (REY, 1994, p. 435, 436, tradução nossa<sup>1</sup>).

Existe um interesse por compreender as especificidades de uma “telenovela colombiana”, que dá conta de uma mistura entre a cultura do país e sua maneira particular de fazer televisão; que se produz em diferenciação a outras do continente e que se constrói “[...]”

---

<sup>1</sup> Ese producto mirado con displicencia por quienes sólo resaltan su cuestionado valor y aparente superficialidad muestra en su anacronía –temática, de actuación, de escenografía- las “huellas de las transformaciones de la vida”. Nos da la buena lección de hacer hablar a un país desde un lugar donde muchos pensarían que no existe más que frivolidad, reiteración y atraso.

por **referências** a certas peculiaridades de conformação do nacional e dos processos de modernização na Colômbia” (MARTÍN-BARBERO, 1992, p. 62. Grifo do autor, tradução nossa<sup>2</sup>).

Assim como esses estudos, esta pesquisa originou-se em torno da telenovela colombiana e começou com uma série de preocupações que apareceram na visita ao Museu Nacional. As perguntas daquele momento não tiveram muito a ver com uma pesquisa de mestrado, mas com a curiosidade de uma telespectadora que cresceu assistindo telenovelas: por que, no ano 2010, dedicava-se uma exposição às telenovelas de 1980, o que fazia essas produções diferentes, o que tinham para dizer sobre os colombianos e, acima de tudo, por que não havia telenovelas mais recentes. Os incômodos persistiram até que, cinco anos mais tarde, tornaram-se um projeto que achou abrigo na Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto, graças ao programa de intercâmbio oferecido pela OEA e o grupo Coimbra.

A chegada ao Brasil foi importante para a pesquisa, porque a distância permitiu desnaturalizar, pelo menos em parte, os imaginários sobre a televisão colombiana e identificar algumas das suas singularidades. Embora para a América Latina represente um sistema narrativo que reconhece seus modos de vida e as contradições de sua modernidade (MARTÍN-BARBERO, 1987), a história e a configuração da televisão não são os mesmos em todos os países.

Falar sobre televisão colombiana implica se referir a uma história de mais de 60 anos que se desenvolveu na combinação de diferentes graus de presença do Estado e da empresa privada, que a constituíram em um híbrido público comercial (GARCÍA, 2017). Essa mistura particular originou no país uma série de debates sobre o papel da televisão, sua ligação com a política, seu dever ético, cultural, educativo e inclusive artístico, e seu caráter comercial e massivo.

Como consequência, deram-se ao longo da história uma série de modificações políticas, jurídicas e econômicas que incidiram na conformação de diferentes modelos de televisão, definidos “pelas possibilidades e limitações sinaladas pelas regulamentações, ou por suas estruturas de propriedade, o uso das tecnologias, as coberturas ou os desenhos de programação” (REY, 2002, p. 121, tradução nossa<sup>3</sup>).

---

<sup>2</sup> Por referencias a ciertas peculiaridades de conformación de lo nacional y de los procesos de modernización en Colombia.

<sup>3</sup> Por las posibilidades y limitaciones señaladas por las reglamentaciones o por sus estructuras de propiedad, el uso de las tecnologías, las coberturas o los diseños de programación.

Nos primeiros 40 anos, a televisão colombiana se desenvolveu em torno de um modelo misto, que consistia na divisão de funções entre o Estado e os particulares (REY, 2002). O Estado possuía os canais de televisão e era responsável pelas políticas, infraestrutura e regulamentos, enquanto as empresas produtoras encarregavam-se dos conteúdos, pagando quotas pelo uso do espaço nos canais.

A partir de 1998, as antigas produtoras *RCN*<sup>4</sup> e *Caracol*<sup>5</sup> se converteram em canais, dando origem à televisão privada que existe até hoje. Neste esquema, a televisão pública e a mista não desaparecem, mas coexistem com a privada em uma relativa variedade de opções televisivas, porém, em um panorama onde se acentua o poderio dos capitais privados (REY, 2002).

Conhecendo a importância que a telenovela tem tido para o país e considerando a história particular da televisão colombiana, nossas primeiras inquietações focaram em compreender como o modelo privado de televisão na Colômbia tinha modificado a maneira como se representava o país nas telenovelas. Nossa hipótese era que a telenovela produzida no sistema misto trazia uma considerável quantidade de referências nacionais, graças a regulamentações do Estado e ao interesse das produtoras por realizar conteúdos voltados ao país, enquanto a telenovela feita pelos canais privados procurava neutralizar as características locais, pendendo por uma maior penetração no mercado internacional.

Nosso pressentimento era que o modelo privado tinha alterado, não somente a propriedade, mas também os objetivos da televisão, e, portanto, os conteúdos. Assim, a telenovela colombiana no século XXI seria distinta e apresentaria também um país diferente de aquele que aparecia nas produções precedentes.

Mas a nossa pesquisa, menos que um caminho desenhado, foi uma trilha que fomos construindo enquanto andávamos. E esta primeira questão foi somente o ponto de partida de uma grande caminhada. As nossas aproximações sobre a configuração e a evolução da telenovela nacional, levaram-nos a compreender que, se bem é entendida como o principal produto na televisão colombiana, faz parte de um todo maior constituído também por outras manifestações.

Na reconstrução da história da televisão colombiana, topamo-nos com referências a expressões como o teleteatro, os *dramatizados* e as comédias, que se reconheciam como relatos televisivos que não se encaixavam dentro das características das telenovelas; essas,

---

<sup>4</sup> Ver em: <http://www.canalrcn.com/>

<sup>5</sup> Ver em: <https://www.caracol.com/>

basicamente, produções baseadas em fórmulas melodramáticas<sup>6</sup> e em torno de histórias de amor. Se bem eram formatos diferentes, notamos que compartilhavam características entre eles, e que no conjunto se apontavam como um grande relato nacional. Assim, nosso interesse passou a ser esse grupo de manifestações que identificamos como o gênero de ficção televisiva colombiana, e a nossa questão, entender de que maneira, na ficção como gênero, estavam presentes as marcas dos modelos misto e privado de televisão colombiana.

Partíamos de dois marcos interpretativos: o primeiro, dado pelos modelos como marcas de um tipo de televisão produzido em um período e ao redor de elementos como a propriedade, a programação, o financiamento e a autonomia<sup>7</sup>; e o segundo, constituído pela mesma ficção, como lugar estratégico para achar aqueles traços.

Nessa visão, a ficção estava subordinada aos modelos de televisão. Nossa primeira aproximação ao gênero tinha mais que ver com uma série de características que permitem sua classificação do que com uma categoria cultural, o qual restringia sua compreensão a uma questão de estrutura. Da mesma forma, abordar sua configuração como se somente dependesse dos modelos, parecia limitar a ficção a um processo de lógicas industriais e os modelos a formas rígidas limitadas temporalmente.

Foi então que reconhecemos que o nosso interesse não estava tanto nos modelos, quanto em compreender um tipo de ficção que se produzia na Colômbia e suas características por ser própria de um lugar e uma cultura. Isso significa entender a teleficção colombiana como um relato popular que é construído a partir de narrações sobre a vida do país e que integra a experiência do mercado com lógicas culturais. Assim, analisar a ficção televisiva nos levaria a compreender processos de comunicação, que como afirma Martín-Barbero (2002), “não se esgotam nos dispositivos tecnológicos porque remetem aí mesmo à economia do imaginário coletivo” (p. 156. Tradução nossa<sup>8</sup>).

Assim, nosso caminho de pesquisa se encontrou com outra questão à qual este trabalho tenta responder: como se configura o gênero de ficção televisiva colombiana ao longo do tempo. Com essa pergunta, buscamos identificar as características da teleficção na Colômbia, considerando os encontros e tensões entre a indústria televisiva e a vida social, cultural e política do país, e suas particularidades, transformações, rupturas e continuidades durante 64 anos de televisão.

---

<sup>6</sup> Segundo Herlinghauss (2002) a fórmula melodramática refere a uma visão da realidade baseada em grandes conflitos morais e em uma ideia de justiça. O melodrama descreve excessos de dramaticidade, exagerações em torno a um conflito romântico articulado como problema social com o ideal do final feliz.

<sup>7</sup> Estas noções são referidas por Lopes (2015) para definir os princípios da radiodifusão pública.

<sup>8</sup> No se agotan en los dispositivos tecnológicos porque remiten desde ahí mismo a la economía del imaginario colectivo.

Desse modo, procuramos olhar para a teleficção do país em um processo histórico que envolve uma variedade de elementos interagindo, entre os quais podem se encontrar os modelos de televisão, mas não unicamente.

Da mesma forma, essa questão nos exigiu ir atrás de um conceito de gênero que nos permitisse interpretar a ficção menos como uma lista de propriedades textuais e mais como uma prática de produção de sentido (GOMES, 2011). É dizer: entender a ficção não somente a partir de uma série de características, e até mesmo de requerimentos para a sua composição, mas desde seu significado como um relato cultural, como uma elaboração discursiva produzida pelo diálogo entre os formatos televisivos e os contextos sociais, políticos e culturais.

Nesse entender, o gênero não exclui a série de regras que compõem um tipo de texto, no caso o texto da ficção televisiva, mas o olhar vai para além, procurando entender como se constituiu em um modo de comunicação, culturalmente estabelecido e reconhecível por uma comunidade (WOLF, 1984).

O gênero na nossa pesquisa está baseado nas ideias de Jesús Martín-Barbero (2002), que o apresenta como uma categoria cultural com uma abordagem historizada, ou seja, que convoca uma diversidade de temporalidades representadas em elementos dominantes, residuais e emergentes (WILLIAMS, 2000). Para o autor o gênero está ligado às mediações, lugares onde se estabelecem negociações entre o as lógicas de produção e de recepção.

O conceito de mediação foi proposto por Martín-Barbero em 1987, no seu livro *Dos meios às mediações*, como um novo lugar para indagar pela dominação, a produção e o trabalho, mas desde as brechas, o consumo e o prazer (MARTÍN-BARBERO, 1987). As mediações são espaços onde olhar para os processos de construção de sentido e perceber a interação do popular com o massivo. Nesse mesmo texto, o autor apontou o gênero para explicar a dinâmica própria da televisão, como interlocução entre o mercado e a cultura.

Em seu livro *Ofício do cartógrafo* de 2002, Martín-Barbero propôs um *novo mapa das mediações* para olhar os processos comunicativos como um todo. Esse novo esquema baseia-se na articulação de elementos diacrônicos: matrizes culturais e formatos industriais, e elementos sincrônicos: lógicas de produção e competências de recepção.

Gomes (2011) acredita que o gênero se localizaria, precisamente, no centro desse mapa, ligando todos os elementos que o conformam. O gênero se constitui então em uma forma de comunicabilidade que transcende o literário e passa a constituir uma forma de

“funcionamento social dos relatos” (MARTIN-BARBERO, 2002, p. 157, tradução nossa<sup>9</sup>), porque estabelece tanto pautas para a configuração dos formatos quanto para sua leitura, e que só pode se interpretar dentro das lógicas de uma sociedade.

Entender a ficção televisiva colombiana como gênero precisa da observação do conjunto de regras com que o país interpretou a ficção, a forma em que organizou seus relatos tornando-os compreensíveis para o contexto produtivo e de consumo em um marco de condições tecnológicas, históricas e culturais próprias do país. Dessa maneira, constrói-se um duplo movimento: precisamos interpretar a série de processos sociais, políticos, culturais e até econômicos da Colômbia para compreender a maneira como se configura a teleficção, e, ao mesmo tempo, o estudo da teleficção nos permite interpretar lógicas de constituição do país.

Com isso em mente e buscando analisar um gênero vivo e cambiante, tentamos construir um método que nos permitisse olhar para a teleficção ao longo do tempo. Não quisemos nos remeter a uma análise audiovisual, porque a nosso entender, o estudo de um ou vários produtos nos limitaria às características desses formatos específicos, e, tentar criar uma linha de tempo, estudando uma grande variedade de produções, seria uma tarefa fora dos alcances de uma dissertação de mestrado. Assim também, consideramos que uma análise audiovisual nos dificultava abordar a variedade de expressões que compõem a ficção televisiva colombiana tendo que nos limitar à seleção de só alguns formatos. Foi por isso que optamos por outro tipo de estratégia metodológica. Realizamos, então, uma pesquisa qualitativa para nos aproximar à ficção televisiva colombiana a partir das falas de pessoas que participaram, ao longo do tempo, de sua produção.

Inicialmente, nos dedicamos à busca de materiais sobre televisão colombiana nas bibliotecas *Luis Ángel Arango*, *Virgilio Barco*, e a biblioteca da Universidade Nacional da Colômbia, assim como em repositórios de artigos e pesquisas, e em sites de jornais colombianos. A intenção era reunir uma diversidade de documentos nos quais pudéssemos analisar características da ficção colombiana ao longo do tempo.

---

<sup>9</sup> Funcionamiento social de los relatos.

Conseguimos reunir uma variedade de peças, classificadas a partir da sua natureza:

- 7 Livros
- 24 artigos
- 5 peças sonoras
- 30 Monografias, dissertações ou teses
- 89 Matérias de jornais
- 9 peças audiovisuais

Dedicamo-nos a examinar esse material e delimitar os documentos e os trechos em que se referiam à ficção televisiva colombiana. Identificamos que muita dessa produção se referia a formatos específicos, especialmente nas produções acadêmicas e nas matérias de jornais, que consideramos não nos oferecer uma visão da ficção em conjunto. Parte desta informação foi aproveitada dentro da pesquisa como dados conceituais e contextuais, mas não foi levada para a análise.

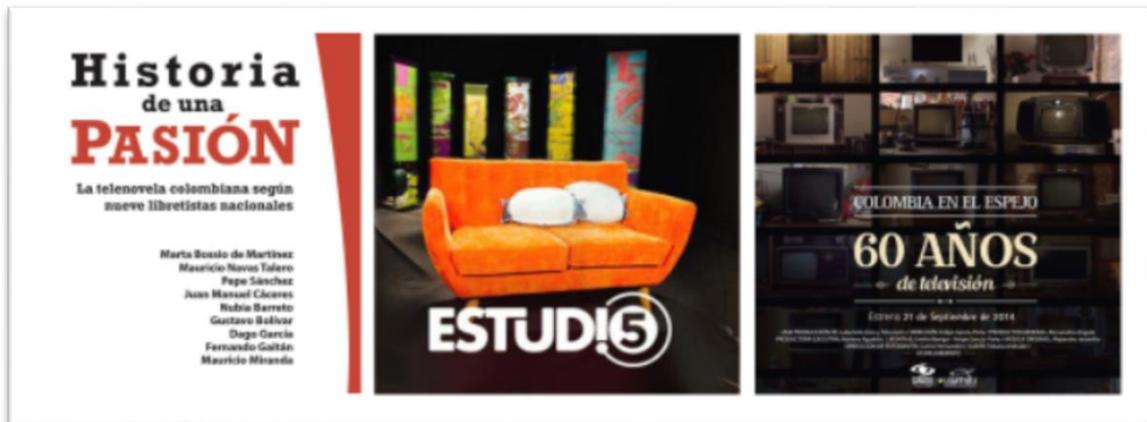
Assim também, identificamos produtos, que a partir de datas comemorativas, buscavam mostrar uma história da televisão colombiana e que dedicavam grande parte à ficção. Alguns desses materiais estavam compostos, principalmente, por falas de roteiristas, atores, diretores e produtores que participaram do meio em diferentes momentos e que apresentavam sua visão dele a partir da sua experiência. Achamos que pelo percurso que fazem e pelo lugar desde onde falam os entrevistados, tendo sido parte da realização da ficção, esses materiais nos ofereciam informação relevante para compreender a configuração da ficção televisiva colombiana e suas transformações, rupturas e continuidades através do tempo.

A nossa seleção do material para análise está composta pelo livro *História de una pasión. La telenovela colombiana según nueve libretistas nacionales* (2015), de Henry Ernesto Pérez Ballén, da Editora da Universidade Jorge Tadeo Lozano; a web série “*Estudio 5*” (2017) produzida pelo sistema de meios públicos RTVC<sup>10</sup> e, o documentário *Colombia en el espejo: 60 años de televisión* (2014), produzido pelo canal privado Caracol.

---

<sup>10</sup> Ver: <https://www.rtv.gov.co/>

**Fig. 1** Materiais de análise



Fonte: Imagens in U.Tadeo.edu.co; Rtvcpay.co/estúdio 5; CaracolPlay.com. Elaboração própria

Os três produtos constituem uma seleção variada, pela autoria e pela materialidade. Neles se apresentam os testemunhos sobre ficção televisiva colombiana de mais de 40 personagens distribuídos nas 200 páginas do livro, os três capítulos de 55 minutos no documentário e as 18 entrevistas de 45 minutos na web série.

Entendemos que nesses produtos acontece a construção de uma memória sobre a televisão colombiana e sobre sua ficção, e, que mais do que a verdade, apresenta-se uma interpretação. As entrevistas são essencialmente um método para descobrir perspectivas, ou pontos de vista sobre alguma realidade, (FARR<sup>11</sup>, 1982 *apud* GASKELL, 2015), partindo do pressuposto de que o mundo social não é um dado natural, mas uma construção das experiências das pessoas em diferentes circunstâncias (GASKELL, 2015). Nessa perspectiva, as falas dos personagens são parte das reflexões que existem sobre a televisão e sobre a ficção colombiana, acionadas a partir de lembranças, experiências e sentimentos.

Da mesma forma, compreendemos que antes das falas, as peças em que aparecem, estão constituindo um discurso sobre a teleficção nacional. Sendo discursos comemorativos, os documentos tendem a exaltar a televisão nacional, a ressaltar singularidades e a atribuir adjetivações superlativas a certas características. A intenção de apresentar uma memória<sup>12</sup>

<sup>11</sup> FARR, R.M. Interviewing: the Social Psychology of the Interview. In: F. FRANSELLA (ed.). **Psychology for Occupational Therapists**. Londres: Macmillan. 1982.

<sup>12</sup> Segundo Barbosa (2010) a memória é a reconstrução seletiva do passado a partir de ações não localizáveis nesse passado, mas no presente, em percepções e em novos códigos através dos quais se classifica e se simboliza o mundo. A memória é objeto de amplas reflexões por se tratar do passado ainda vivo no presente que contribui para significá-lo. Segundo Rousso (2002) “lembrar é sempre em maior ou menor medida esquecer algo; deslocar a mirada retrospectiva e recompor assim uma paisagem diferente do passado” (p. 87). O processo de formação da memória é complexo e nele se articulam lembranças e esquecimentos. O que é aceito ou negado do passado se torna importante. A memória não é todo o passado, mas o que do passado ainda vive e se alimenta das

aciona uma série de escolhas sobre o que se considera relevante para lembrar. De tal maneira, os produtos nos apresentam uma versão sobre a ficção e não a realidade da mesma. Assim, embora a nossa análise foque nas falas dos personagens, consideramos as características das peças como parte essencial do significado que apresentam.

Os produtos são a nossa porta de entrada para a interpretação da configuração da ficção televisiva colombiana, para a compreensão das tensões existentes entre os diversos fatores que intervieram na sua constituição, e para o reconhecimento de particularidades, rupturas e transformações ao longo do tempo.

O tamanho dos produtos representou um desafio para a pesquisa, o que solicitou decidir a maneira como lidaríamos com eles. Como primeiro passo, assistimos os três capítulos do documentário e as 18 entrevistas de sobre ficção da web série, e lemos o livro por inteiro, buscando nos familiarizar com a construção das peças, os personagens e as temáticas apresentadas.

Logo depois, fizemos transcrições das falas, preenchendo três cadernos nos quais fomos assinalando elementos comuns que emergiam nas peças: modos de expressão da ficção e suas características em diferentes momentos, elementos sociais, culturais e lógicas de produção que influíram em sua conformação, relação com outros meios ou outro tipo de ficção, entre outras. Essas categorias não foram construções prévias à observação, mas indicadores que foram aparecendo. Consideramos não abordar as peças com operadores de análise construídos anteriormente, já que buscávamos que os produtos nos apontassem elementos para compreender a realização do gênero e não a constatação ou negação de intuições. Assim, buscamos estabelecer relações entre os três documentos, que apontaram significados sobre a teleficção colombiana.

A análise nos permitiu identificar nas falas a existência de um imaginário de duas televisões nacionais, dadas no marco dos modelos misto e privado, que geraram também dois tipos de ficção. No modelo misto, a ficção se entende como diversa e cultural, enquanto no privado, aparece como industrializada e comercial. Além disso, segundo assinalam as entrevistas, o gênero de ficção televisiva colombiana se desenvolveu a partir de comédias, séries e telenovelas. Entre esses subgêneros, conseguimos identificar ligações que, embora com adaptações e mudanças, se fazem presentes em produções dos dois modelos. Mais do que uma reconstrução fiel de fatos, os produtos nos apresentaram um relato sobre a ficção, desde a qual podemos interpretar suas características.

---

representações e preocupações do presente. Este processo de definir o que é considerado relevante para lembrar traz uma série de negociações e conflitos que favorecem umas lembranças em detrimento de outras.

A dissertação se organizou em três capítulos. No primeiro, abordamos a relação da Colômbia com sua televisão, compreendendo que parte da ficção está dada pelas características da televisão e da sociedade em que se produz. Neste apanhado, indagamos pelas singularidades da televisão colombiana, suas transformações nos diferentes modelos, sua ligação com a política e seu papel na construção de um imaginário de nação.

No segundo capítulo, buscamos pensar a ficção televisiva colombiana a partir do conceito de gênero como categoria cultural, exploramos as mediações desde as quais Martín-Barbero (1987) explica a dinâmica da televisão, e o lugar que o gênero ocupa no novo mapa das mediações (MARTÍN-BARBERO, 2002) ligando elementos diacrônicos (matrizes culturais e formatos industriais) e elementos sincrônicos (lógicas de produção e competências de recepção).

O terceiro capítulo, dividido em três partes principais, corresponde à nossa análise. Na primeira parte, descrevemos a materialidade dos produtos, sua construção e sua organização. Apresentamos também uma tabela com informação sobre os personagens que aparecem nas peças, que permite conhecer brevemente sua trajetória e o lugar desde onde falam. Na segunda parte, exploramos os relatos sobre ficção que se apresentam nas peças, buscando caracterizar as expressões da ficção televisiva colombiana que sinalam as entrevistas: comédias, séries e telenovelas. Na parte final do capítulo, exploramos a construção da memória que apresentam os produtos, notando que em seu interesse comemorativo, tendem a exaltar a ficção colombiana, reconhecendo particularidades frente às de outros lugares e destacando o lugar que ocupou o gênero no país.

Por fim, apresentam-se as considerações finais, onde se descrevem as maneiras como se interpretou a teleficção na Colômbia, a organização dos relatos em diferentes subgêneros, as mudanças, transformações e peculiaridades do gênero e os elementos que interagiram em diferentes momentos para sua configuração.

O título proposto para a pesquisa busca dar conta da temporalidade que abordamos, das transformações do gênero e da relação das diferentes expressões ficcionais colombianas. Desde a primeira manifestação, o teleteatro, até uma das mais recentes, as *narco* séries, buscamos olhar para a unidade do relato da teleficção, compreendendo as marcas e transformações que aconteceram ao longo do tempo.

O trabalho propõe uma reflexão sobre a ficção televisiva e, a partir daí, de processos culturais. Embora a pesquisa discuta uma produção da Colômbia, contribui também para pensar a televisão, a teleficção e a relação deles com processos culturais em outros contextos.

Esta dissertação recolhe os passos de um caminho que começou com a visita à exposição do Museu Nacional na Colômbia e que chegou até as salas de aula da Universidade Federal de Ouro Preto no Brasil. Uma trilha grande e desafiadora, mas sempre gratificante, guiada, principalmente pela vontade de entender a ficção televisiva da Colômbia, como pesquisadora, como telespectadora e como colombiana. As duas frases que abrem este texto explicam a lógica que guiou a travessia: um sonho que busca se realizar em uma pesquisa derivada de um afeto.

## 2. COLÔMBIA E SUA TELEVISÃO: 60 ANOS DE IMAGENS DE UMA NAÇÃO

Ao abordar a ficção televisiva colombiana como nosso objeto de estudo, estamos olhando para uma ficção específica: aquela que se realiza sob as lógicas da televisão e dentro do contexto colombiano. Compreendemos, então, que parte de suas singularidades se derivam da interação entre a televisão e a sociedade em que se produz. De tal maneira, achamos necessário indagar pelas características da televisão colombiana, sua relação com o país e as transformações dessa relação ao longo do tempo.

Partimos da concepção de que a televisão é um meio de comunicação que atende a contextos sociais, econômicos e culturais e que, para além de seu caráter de meio de massa, ocupa um lugar estratégico nas dinâmicas culturais da sociedade. Os conteúdos televisivos têm a faculdade de construir imaginários e identidades, transformar sensibilidades e alimentar repertórios de sentido, a partir dos quais nos reconhecemos e reconhecemos aos outros (LOPES, 2004; MARTÍN-BARBERO; REY, 1999).

Distanciando-nos de visões que a reduzem a produção industrial e lugar de alienação<sup>13</sup>, entendemos que na televisão confluem rotinas de produção e demandas sociais em um processo de negociação, de “mediação específica entre as lógicas do sistema produtivo – estandardização e rentabilidade – e as dinâmicas da heterogeneidade cultural” (MARTÍN-BARBERO; MUÑOZ, 1992, p. 12, tradução nossa<sup>14</sup>). Isso quer dizer que a televisão se realiza na mistura das possibilidades da sua linguagem, do uso da tecnologia, das lógicas mercantis e das práticas culturais.

Não é possível compreender a televisão afastada de seu contexto. Pelo contrário, devemos considerar que ela cria uma relação com a sociedade participando de sua dinâmica, modificando-se para acompanhar suas transformações e, muitas vezes, determinando-as.

Fazendo parte do tecido social, e como uma das suas instâncias, a TV acompanha seus movimentos e tendências, é instrumento de veiculação de seus normas e valores, mecanismo de reprodução e manutenção da ordem dominante. Instância ativa, lugar de expressão e circulação de vozes, do cruzamento de representações e constituição de novas imagens, a televisão é também um vetor de dinamismo e modificação de seu entorno (FRANÇA, 2009, p. 30).

<sup>13</sup> Pode se revisar neste sentido Bourdieu (1997) que acredita que a televisão, ameaça a produção cultural em matéria de arte, literatura, ciência e filosofia, e inclusive a vida política e a democracia a partir das estratégias de busca de audiência que não contemplam as consequências éticas, políticas ou sociais; ou Sartori (1998) que afirma que a televisão “modifica e empobrece o aparato cognoscitivo do homo sapiens”, convertendo ao homem “vídeo-formado” em alguém incapaz de compreender abstrações e conceitos (SARTORI, 1998, p. 11). Mais do que uma crítica aos donos dos meios, Sartori está preocupado pelo aparato da televisão em si mesmo, por ser uma tecnologia que modifica a natureza do homem a partir do ato de tele-ver.

<sup>14</sup> De mediación específica entre las lógicas del sistema productivo –estandarización y rentabilidad- y las dinámicas de la heterogeneidad cultural.

Para compreender essa dinâmica, França (2009) aponta o conceito de *homeostase*<sup>15</sup>, que explica como televisão e sociedade conformam um mesmo sistema em que as mudanças de uma afetam à outra, tendendo a um constante equilíbrio:

Alterações de valores, ocorrência de acontecimentos e transformações em diferentes aspectos da estrutura de uma sociedade, assim como, naturalmente, sua herança histórica, suas tradições, seus traços culturais específicos, incidem na televisão que se pode fazer, na programação, no perfil das diferentes emissoras. Da mesma maneira, inovações tecnológicas ou de linguagem, a disputa entre emissoras, o surgimento de um núcleo de produção inovador, entre outros aspectos internos à produção televisiva, provocam claros efeitos externos [...] no contexto social de forma ampla (FRANÇA, 2009, p. 31).

Seguindo essa ideia, buscamos pensar nas características do sistema conformado pela televisão e pela Colômbia. Embora não seja possível abordar todos os aspectos, tentamos neste capítulo apontar alguns traços da relação entre o meio e o país e suas mudanças através do tempo. Reconhecemos que tradicionalmente a televisão colombiana esteve marcada pela combinação de diferentes graus do estatal e do privado em um modelo singular no mundo. Nem pública, nem privada, a televisão colombiana se constituiu em um híbrido público comercial (GARCIA, 2015).

Marcada pelas tensões entre os atores envolvidos e pelas diferentes expectativas comerciais e culturais, a televisão colombiana teve, ao longo de sua história, uma série de transformações estruturais que criaram diferentes modalidades de televisão:

Modificações políticas, jurídicas e econômicas [...] vão criando paulatinamente diversas televisões, definidas por suas possibilidades e limitações sinalizadas pelas regulamentações ou por estruturas de propriedade, o uso das tecnologias, as coberturas ou os desenhos de programação (REY, 2002, p. 120, tradução nossa<sup>16</sup>).

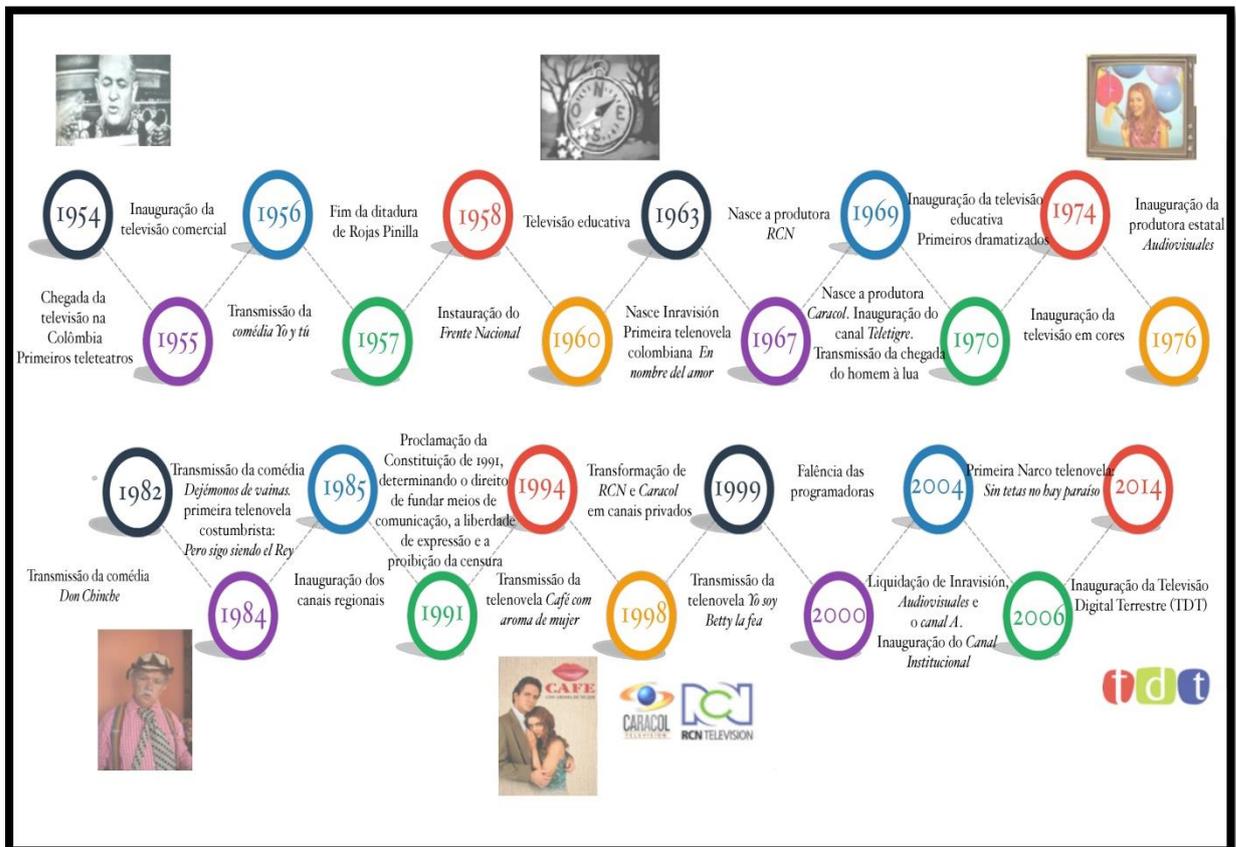
Assim, da sua origem pública, ligada a um conceito de nação e de propaganda política, a televisão colombiana foi rapidamente para um esquema misto, em que conviviam (não sem tensões) o Estado, programadoras (produtoras, em português) e anunciantes. E, ao fim do século XX, passou a um modelo com supremacia nos canais privados, definido predominantemente por interesses de mercado, aberto à globalização e com uma escassa presença do público (REY, 2002). Essas transformações se originaram em diferentes ideais de

<sup>15</sup> A *homeostase* ou “sistema homeostático” foi uma categoria desenvolvida pelo psiquiatra Don Jackson, aplicada ao conceito de família em relação ao problema da esquizofrenia, onde câmbios e estímulos são absorvidos pelo sistema em conjunto para manter um equilíbrio (FRANÇA, 2009).

<sup>16</sup> Modificaciones políticas, jurídicas y económicas [...] van creando paulatinamente diversas televisiones, definidas por sus posibilidades y limitaciones señaladas por las reglamentaciones, o por sus estructuras de propiedad, el uso de tecnologías, las coberturas o los diseños de programaciones.

televisão, tendo repercussões no tipo de conteúdo produzido e no lugar que ocupou no país em diferentes momentos. Alguns dos acontecimentos importantes da televisão colombiana ao longo do tempo são apresentados na seguinte linha de tempo:

**Fig. 2 Linha de tempo televisão colombiana**



Fonte: Elaboração própria.

## 2.1 A Televisão colombiana: entre as tensões do público e do privado

A televisão se instalou na Colômbia durante a ditadura de Gustavo Rojas Pinilla<sup>17</sup>, em 1954. Entendeu-se como um meio público que serviria para a educação e a cultura e que dependeria completamente do Estado em relação a sua propriedade, programação e regulamentação. Rejeitava-se qualquer tipo de presença comercial, fosse da publicidade ou de produtoras privadas, por considerar que afetava os objetivos de uma televisão nacional, comprometida com o bom gosto e a qualidade (REY, 2002).

Nessa etapa inicial, o governo buscou impulsionar a televisão contratando atores nacionais e estrangeiros, adequando equipes para ampliar a cobertura e outorgando créditos às famílias para adquirir televisões. Em coerência com o objetivo cultural e educativo, o Estado destinou cinco milhões de pesos do orçamento para desenvolver oito programas educativos e deu especial importância ao teleteatro, formato que apresentava obras do teatro universal, mas com uma visão nacional (ARANGO, 2004).

Apesar das expectativas de Rojas Pinilla de ter controle absoluto sobre a televisão, rapidamente teve que enfrentar as dificuldades de sustentar o meio apenas com recursos públicos. Em 1955, o Estado estabeleceu relação com empresas privadas para financiar a produção da televisão, medida que consistia no aluguel de espaços da *Televisora Nacional*<sup>18</sup> a empresas de publicidade que faziam programas para seus clientes ou o aluguel dos espaços a empresários para apresentar programas com o financiamento da publicidade (REY, 2002).

Durante um boletim da *Radiodifusora Nacional*<sup>19</sup>, transmitido em novembro de 1955, o governo colombiano justificou a abertura de espaços para a iniciativa privada, mas reforçava que o Estado não estaria renunciando ao controle e vigilância da programação e que as empresas privadas estavam na televisão como anunciantes e não como patrocinadores:

já que o significado e sentido desta palavra implicam o exercício de funções para as quais o Estado não renunciou ou renunciará. O patrocinador aluga o tempo e fornece os programas, mas o Estado reserva-se o direito de admi-

---

<sup>17</sup> Gustavo Rojas Pinilla foi militar colombiano que ocupou a presidência da Colômbia entre 1953 e 1957 depois de um golpe militar a Laureano Gómez. A diferença de outras ditaduras do continente a tomada de poder não se deu como um ato violento. A ditadura buscou pacificar o país devido ao panorama de violência protagonizado pelo enfrentamento entre os partidos Liberal e Conservador no período conhecido como *La violencia*. O governo de Rojas se caracterizou por reformas sociais e pelo desenvolvimento econômico, mas ligado ao Exército e à igreja. Promoveu a educação com a criação de escolas e universidades, o aeroporto *El Dorado* de Bogotá, o Hospital Militar e a instalação da televisão (BANCO DE LA REPÚBLICA, S.F)

<sup>18</sup> A televisora Nacional fundada em 1955 foi uma entidade encarregada de organizar e administrar a televisão do país. Passou a ser chamar *Inravisón* em 1963.

<sup>19</sup> A *Radiodifusora Nacional* foi uma entidade fundada em 1940 para administrar a rádio colombiana e encarregada da televisão no começo.

los ou rejeitá-los, segundo favoreçam ou contradigam os interesses do público colombiano (*apud* ARANGO, 2004, p. 23, tradução nossa<sup>20</sup>).

Desse modo, a televisão colombiana vai adotando um sistema misto que consistia na divisão de funções entre o Estado e as programadoras privadas para o desenvolvimento da televisão. Enquanto o primeiro era dono dos canais e responsável pelas políticas, infraestrutura e regulação, as segundas produziam os programas (VIZCAÍNO, 2005). Existia também uma programação educativa feita pelo Estado e financiada com o dinheiro que as programadoras pagavam pelos espaços.

As programadoras eram pequenas ou medianas empresas privadas que alugavam os espaços nos canais do Estado e recebiam, de acordo com um conjunto de critérios definidos pela lei, certo número de horas, que em nenhum caso, podiam exceder uma porcentagem máxima. Além disso, as regulamentações estatais diferenciavam as programadoras que licitavam espaços de entretenimento, jornalísticos ou de opinião (REY, 2002).

O Estado participava tanto como regulador quanto como produtor, ou seja, ao mesmo tempo em que impunha sanções, abria licitações, determinava o tipo de programação dos espaços ou mesmo censurava conteúdos, também atuava como produtor da televisão educativa com sua programadora *Audiovisuales*<sup>21</sup>.

A transformação de uma televisão inteiramente dependente do governo a uma mista teve consequências no desenvolvimento do meio, na programação e no papel que a televisão assumiu no país. Desde a entrada do modelo misto, a propriedade da televisão colombiana não era apenas exclusiva do Estado, mas compartilhada com as empresas programadoras privadas. Assim os conteúdos tinham uma dupla característica: eram produzidos dentro dos ideais de negócios das programadoras e serviam para finalidades do governo (VIZCAÍNO, 2005).

Essa característica despertava questionamentos de diferentes frentes. Por um lado, intelectuais se perguntam sobre as reais possibilidades culturais e artísticas da televisão, entendendo o caráter comercial do meio como algo que se opunha ao cultural,

dentro desse entendimento, o comercial seria claramente o oposto do cultural, se não seu inimigo. Desprovida de densidade, a televisão comercial estaria do lado da frivolidade e da "ignorância" e sua ação seria marcada

---

<sup>20</sup> Toda vez que el significado y sentido de este vocablo implica el ejercicio de funciones a las cuales no ha renunciado ni renunciara el Estado. El anunciador alquila el tiempo y suministra los programas, pero el Estado se reserva el derecho de admitirlos o rechazarlos, según favorezcan o contraríen los intereses de la audiencia colombiana.

<sup>21</sup> A produtora *Audiovisuales* foi fundada em 1976 e estava dedicada à produção de conteúdo educativo e cultural. Foi liquidada em 2004, no governo de Álvaro Uribe Velez.

principalmente por interesses econômicos, a diversão e a ausência de conteúdo (REY, 2002, p. 128, tradução nossa<sup>22</sup>);

Por outro lado, os empresários discutiam o papel do Estado na televisão, a presença da política no meio e as conseqüências que isso tinha sobre a liberdade de expressão e o crescimento da indústria televisiva de acordo com leis de livre mercado. Rey (2002) explica que, ao longo do tempo, as variações sobre o que representava o comercial e o cultural tiveram repercussões na configuração da televisão colombiana,

Já seja porque o cultural foi entendido na década de cinquenta como algo que se leva de uma minoria ilustrada a uma maioria analfabeta para que salguem do atraso, seja porque o comercial nesses mesmos anos, mal teve um desenvolvimento provisional e bastante limitado. O cultural terá momentos diferentes, seja na proposta de uma televisão educativa, na construção de um melodrama nacional, na circulação das regiões ou na localização da própria cultura dentro da mundialização. O comercial, por sua vez, faz parte de sua relação com a publicidade, para evoluir para a articulação da televisão com as lógicas da produção e do consumo capitalistas, a geração de uma indústria televisiva específica e a conexão da televisão nacional com as grandes corporações, meios de comunicação e novos desenvolvimentos tecnológicos (p. 121, tradução nossa<sup>23</sup>).

Isso quer dizer que a televisão colombiana foi se modificando com o tempo, a partir de regulamentações que tentavam estabelecer o objetivo do meio no país e determinar o papel do Estado e dos particulares. Ainda com essas transformações, de forma básica a televisão seguiu o esquema misto, com a produção privada e administração estatal.

A programação colombiana esteve determinada pelas necessidades comerciais e públicas que foram aparecendo com o tempo. Essa lógica explica o sucesso, transformação ou desaparecimento de formatos em diferentes momentos, de acordo com as modificações nas ideias de cultura e negócio. Assim, por exemplo, o teleteatro, primeira expressão televisiva nacional que buscava a difusão da cultura a partir da televisão e que contava com o respaldo do governo militar, entrou em decadência com a entrada da televisão comercial, enquanto aparecia com força a telenovela (MARTÍN-BARBERO; REY, 1999). Da mesma forma o

---

<sup>22</sup> Dentro de esa comprensión, lo comercial vendría a ser claramente lo contrario a lo cultural, cuando no su enemigo. Desprovista de densidad, la televisión comercial estaría de lado de la frivolidad y la "incultura" y su acción estaría marcada fundamentalmente por los intereses económicos, la diversión y la ausencia de contenidos.

<sup>23</sup> Ya sea porque lo cultural fue entendido en los cincuenta como algo que se lleva desde una minoría ilustrada a una mayoría analfabeta para que salga de su atraso, ya sea porque lo comercial en esos mismos años, apenas tenía un desarrollo provisional y bastante limitado. Lo cultural tendrá diferentes momentos, ya sea en la propuesta de una televisión educativa, en la construcción de un melodrama nacional, en la circulación de las regiones o en la ubicación de la cultura propia dentro de la mundialización, lo comercial, a su vez, parte de su relación con la publicidad, para evolucionar hacia la articulación de la televisión con las lógicas de producción y consumo capitalistas, la generación de una industria televisiva específica y la conexión de la televisión nacional con las grandes corporaciones mediáticas y los nuevos desarrollos tecnológicos.

*dramatizado*<sup>24</sup>, que representou o lugar da dramaturgia elaborada durante a televisão mista, deixou de ser produzido com o nascimento dos canais privados (REY, 2015).

As determinações legislativas unidas a novas possibilidades tecnológicas permitiram que, paulatinamente, a televisão ampliasse sua cobertura, aumentasse de um a três o número de canais<sup>25</sup> (dois mistos e um público educativo), e que as programadoras crescessem passando de apenas transmitir os programas a produzi-los, o que as convertia também em produtoras.

O desenvolvimento da televisão colombiana dentro do sistema misto lhe outorgou características singulares frente a outras televisões do mundo que se posicionavam em modelos públicos ou privados. Ao contrário da tendência, a televisão da Colômbia não cresceu em torno de canais, mas de programação por espaços (REY, 2002), o que promoveu a aparição de muitas produtoras, chegando a mais de cem (SUAREZ, 2012).

Devido às regulamentações do Estado que impedia desenvolver ao mesmo tempo programas jornalísticos e de entretenimento, as produtoras se especializaram em diferentes tipos de conteúdo e buscaram estabelecer um estilo narrativo e estético próprio. Esses fatores, somados ao patrocínio da publicidade, contribuíram para o desenvolvimento de diversidade de formatos como telejornais, programas de opinião, jornalísticos, concursos e diferentes estilos de telenovelas e *dramatizados*:

Lembra-se, por exemplo, como *Cenpro TV* foi a produtora/programadora do social, *RTI* se especializou em grandes séries da Colômbia e nas novelas de Julio Jiménez, *Punch TV* produziu o mais popular e cômico, *JES* foi dedicado ao show e ao musical, *Jorge Barón TV* fez da música popular o seu negócio, *Caracol* e *RCN* lutaram para contar as grandes histórias regionais. E assim, existiam mais de 20 empresas que em sua própria estética, gosto e saber narrativo participaram de um canal de televisão (RINCÓN, 2013, p. 188, tradução nossa<sup>26</sup>).

Como expressa Rincón, no geral, cada produtora cumpriu um papel na produção de diferentes tipos de conteúdo, mas *Caracol* e *RCN* foram importantes também no

<sup>24</sup> O termo *dramatizado* é comumente utilizado para se referir a seriados produzidos no esquema de televisão misto.

<sup>25</sup> Ao único canal com que se inaugurou a televisão colombiana em 1953 (na atualidade *Canal Uno*), se somaram dois mais: o primeiro em 1966, de caráter comercial conhecido como *Teletigre* (*Canal 9* em 1970, *Canal A* em 1974 e desde 2004, *Canal Institucional*), e o segundo, de caráter educativo conhecido como *Canal 11* inaugurado em 1970 (Atualmente *Señal Colombia*). Todos os canais eram considerados meios públicos assim como o espaço eletromagnético. A partir das novas leis estabelecidas na Constituição de 1991, surgiram dois canais privados *Canal Caracol* e *Canal RCN*, que operam até hoje com cobertura nacional.

<sup>26</sup> Se recuerda por ejemplo cómo *Cenpro TV* era la productora/programadora de lo social, *RTI* se especializó en grandes series de Colombia y las telenovelas de Julio Jiménez, *Punch TV* producía lo más popular y cómico, *JES* se dedicó al espectáculo y el musical, *Jorge Barón TV* hacía de la música popular su negocio, *Caracol* y *RCN* luchaban por contar las grandes historias regionales. Y así existían más de 20 empresas que en su propia estética, gusto y saber narrativo participaban de un canal de televisión.

estabelecimento da televisão privada. Trabalhando como produtoras e licitando espaços nos canais estatais desde finais da década de 1960, essas empresas passaram em 1998 a constituir os dois novos canais privados que funcionam até hoje.

*Caracol Televisión* surgiu em 1969 como um projeto da empresa de rádio *Cadena Radial Colombiana, Caracol*, para produzir conteúdos audiovisuais. Durante seu período como produtora realizou vários dos programas de maior sucesso na história da televisão colombiana entre os quais estão *Campeones de la Risa* (1972), depois chamado *Sábados Felices*, ainda transmitido, e telenovelas como *La mala hierba* (1982), *Pero sigo siendo el Rey* (1984), *Gallito Ramírez* (1986), *San Tropel* (1987) e *Caballo viejo* (1988). Em 1987 o grupo empresarial *Bavaria* comprou a maioria das ações, separando-se de *Caracol Radio*.

Por sua parte, *RCN* nasceu em 1967 como produtora de televisão afiliada também a uma emissora de rádio, a *Radio Cadena Nacional RCN*, e licitava por uma hora diária nos canais nacionais, deixando de operar em 1969. Foi adquirida em 1973 pela organização *Ardila Lülle* e reinaugurada como programadora de televisão três anos depois. Incursionou no gênero de ficção com o *dramatizado Cusumbo* em 1979, e produziu, entre outras, as telenovelas *El Taita* (1984), *La potra zaina* (1993) e *Café con aroma de mujer* (1994) e o seriado *Azúcar* (1989).

A transformação destas duas empresas de programadoras para canais privados ocorreu em um processo que começou na década de 1980 e se concretizou em 1998. As críticas à presença da política na televisão e ao controle excessivo do meio por parte do Estado, junto à pressão de algumas produtoras que buscavam mais estabilidade e maiores possibilidades de inversão para competir no mercado internacional, foram fatores que incidiram na abertura para a televisão privada.

Em 1991, a nova Constituição Política determinou o direito de fundar meios de comunicação, a liberdade de expressão e a proibição da censura. Posteriormente, em 1995, a lei 182 reafirmou o espectro eletromagnético como bem público e abriu a possibilidade de operar e explorar a televisão por particulares. Em 1998, as programadoras *Caracol* e *RCN* se tornaram os novos canais privados de mesmo nome, inaugurando a modalidade de televisão privada.

Neste novo esquema, a televisão pública e a mista não desapareceram, mas passaram a conviver com os canais privados. Ainda que essa mudança em teoria produzisse mais alternativas televisivas, o poderio dos grandes capitais privados levou ao fechamento da maioria das empresas produtoras do sistema misto, diminuindo a pluralidade de expressões televisivas (REY, 2002; RINCÓN, 2013).

Diferentemente do esquema que seguia a televisão mista, o novo modelo de televisão é desenvolvido por canais e não por espaços. A diferença entre a figura das produtoras e dos canais está no fato de que as primeiras são concessionárias de faixas, enquanto os segundos o são da programação por inteira (REY, 2002). Os canais produzem conteúdo em torno das suas necessidades de mercado, priorizando o lucro sobre objetivos educativos ou culturais, em um exercício de autorregulação.

A televisão colombiana passou assim “de um sistema misto onde ocorreram interações interessantes, mas quase sempre conflitantes entre fins públicos e interesses privados [a] um sistema centrado no privado com um sentido bastante difuso do público” (MARTÍN-BARBERO; REY; RINCÓN, 2000<sup>27</sup> *apud* GARCIA, 2015, p. 32, tradução nossa<sup>28</sup>).

Com a entrada dos canais *RCN* e *Caracol*, se recompôs a paisagem da televisão nacional. Em 1998, momento em que apareceram os canais privados, existia também dois canais mistos, *Canal A* e *Canal UNO*, nos que operavam 24 programadoras/produtoras (12 para cada), um canal educativo, *Señal Colombia*, com sua programadora *Audiovisuales*, oito canais regionais públicos e um regional privado<sup>29</sup>.

Pouco a pouco, a competência entre os modelos presentes na televisão colombiana se tornou mais desigual. A migração da publicidade para os canais privados deixou as produtoras em crise e, no ano 2000, a maioria havia declarado falência (REY, 2002). Como consequência, no ano de 2004 o governo de Álvaro Uribe Vélez fechou o *Canal A* e as programadoras que sobreviveram passaram a operar no *Canal Uno*. A crise atingiu também a televisão pública, sendo liquidados, no mesmo ano, a programadora *Audiovisuales* e o organismo *Inravisión*<sup>30</sup>, que até então coordenava o desenvolvimento do meio no país. O sinal que deixou livre o extinto *Canal A* passou a ser ocupado pelo novo *Canal Institucional*, dedicado a transmissões governamentais<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> MARTÍN-BARBERO, J; REY, G; RINCÓN, O. **Televisión pública, cultural, de calidad**. Revista Gaceta n. 2000. p. 50-61.

<sup>28</sup> De un sistema mixto donde se dieron interacciones interesantes, pero casi siempre conflictivas entre propósitos públicos e intereses privados, [a] un sistema centrado en lo privado con un sentido bastante difuminado de lo público.

<sup>29</sup> Os canais regionais públicos desse momento eram *Teleantioquia*, *Telecaribe*, *Telepacífico*, *Telecafé*, *TRO*, *Canal Capital*, *Canal 13*, *Teleislas* e o privado *Citytv*.

<sup>30</sup> *Inravisión* foi criado em 1963 como um ente autônomo que determinava as políticas governamentais sobre televisão e coordenava o desenvolvimento do meio no país. Depois de sua liquidação foi substituído por *RTVC sistema de médios públicos* (COLOMBIA APRENDE, 2017).

<sup>31</sup> Atualmente existem dois canais privados, *RCN* e *Caracol*, um canal misto, *Canal Uno*, um canal educativo-cultural, *Señal Colombia*, e um canal do governo, o *Canal Institucional*, além de diferentes canais regionais e comunitários públicos e privados.

Em contraste, os canais privados continuaram crescendo até levar quase a totalidade da audiência<sup>32</sup> e da publicidade. A televisão pública e a mista deixaram de produzir formatos de ficção e esse tipo de conteúdo foi concentrado nos canais privados. Rey (2002) afirma que a perda de centralidade da televisão mista e pública pela aparição dos canais privados tem explicações óbvias:

Os canais privados possuem importantes possibilidades de inversão já que são propriedade de poderosos grupos econômicos, têm constituído programações muito mais integrais que os canais públicos abocados à fragmentação de seus espaços, suas franjas e suas companhias de produção, têm maior capacidade de reação às demandas das audiências, possuem uma tradição reconhecida no meio e mantêm sistemas de comercialização muito mais consistentes e agressivos. A isto se soma seu acesso a mercados cativos (das próprias empresas dos respectivos grupos econômicos), sua flexibilidade em matéria de acesso à tecnologia e a consolidação de uma infraestrutura técnica e criativa destacada em dois campos estratégicos: a realização de telenovelas e a produção de informação (p. 132, tradução nossa<sup>33</sup>).

A entrada da televisão privada produziu novas transformações nas relações entre público e o privado para o desenvolvimento da televisão. A propriedade, que no esquema misto era compartilhada entre as empresas programadoras e o Estado, está agora concentrada nos dois canais privados que se desenvolvem em um modelo empresarial, onde a medição dos índices de audiência cobra maior importância, estandardizando-se o sistema eletrônico da empresa *IBOPE Colombia*<sup>34</sup>. Baseados em uma responsabilidade social, os canais trabalham sob um esquema de autorregulação independente do Estado.

Se com a televisão privada se pretendia desenvolver uma televisão mais livre do controle estatal, a falta de regulação era uma das preocupações que se apontavam desde antes da entrada em operação dos canais privados:

Chegar a uma lei de televisão que privatiza o serviço [...] exige da autoridade nacional de televisão, que imediatamente nasça, tome decisões que desenvolvam o artigo 20 da Constituição sobre responsabilidade social. O contrário será muito delicado para o meio, os espectadores e a democracia. As emissoras privadas de televisão, com infraestrutura e programação

<sup>32</sup> Dados de *IBOPE Colômbia* apresentados por Bustamante e Aranguren (2017) evidenciam que para 2016 os canais privados *Caracol* e *RCN* tinham o 94.76% da audiência, enquanto os canais *Señal Colombia*, *Canal Institucional* e *Canal Uno* somavam juntos o 5.24% do *rating*.

<sup>33</sup> Los canales privados poseen importantes posibilidades de inversión puesto que son propiedad de poderosos grupos económicos, han construido programaciones mucho más integrales que los canales públicos abocados a la fragmentación de los espacios, sus franjas y sus compañías de producción, tienen mayor capacidad de reacción a las demandas de las audiencias, poseen una tradición reconocida en el medio y mantienen sistemas de comercialización mucho más consistentes y agresivos. A esto se suma su acceso a mercados cautivos (los de las propias empresas de los respectivos grupos económicos), su flexibilidad en materia de acceso a la tecnología y la consolidación de una infraestructura técnica y creativa destacada en dos campos estratégicos: la realización de telenovelas y la producción de la información.

<sup>34</sup> *Kantar IBOPE* é Empresa de medição de audiência na Colômbia.

particulares, enfatizam o puramente econômico, por isso o Estado tem que desenvolver um critério sério e importante de responsabilidade social, sem uma disposição clara, que determine critérios de responsabilidade social, o Estado e o país podem se envolverem critérios de *Rating*, que são muito perniciosos e complicados (ANGEL, 1994, p. 416-417, tradução nossa<sup>35</sup>).

Embora o esquema privado lhe permitisse à televisão nacional crescer como indústria e entrar ao mercado global, parece ter diminuído a diversidade narrativa e estética que geravam as programadoras,

O sistema misto facilitou [...] um campo de experimentação e inovação, que embora em pequenas proporções, conseguiu construir histórias competitivas de televisão.[...] enquanto a iniciativa privada não estava concentrada em poucas mãos, a produção nacional fortaleceu-se até tal ponto que sempre ocupou os lugares de preferência no comportamento do público.[...] mesmo hoje em dia, mudando radicalmente a paisagem da televisão, mantêm-se os altos níveis de fidelidade à produção nacional, conquistados durante a hegemonia do sistema misto (REY, 2002, p. 126 e 127, tradução nossa<sup>36</sup>).

A televisão privada modificou a estrutura da televisão, mas não conseguiu superar algumas das tendências que marcaram a sua história no país nas primeiras décadas: a relação da televisão com a política, os questionamentos sobre o dever cultural e educativo do meio, os debates ao redor dos modelos de negócio e sua responsabilidade social e a discussão do papel do Estado são discussões que continuam presentes até hoje.

---

<sup>35</sup> Llegar a una ley de televisión que privatiza el servicio [...] exige de la autoridad nacional de televisión, que inmediatamente nazca, tome decisiones que desarrollen el Artículo 20 constitucional sobre responsabilidad social. Lo contrario será muy delicado para el medio, los televidentes y la democracia. Las estaciones privadas de televisión, con infraestructura y programación particulares enfatizan lo puramente económico, por lo que el Estado tiene que desarrollar un serio e importante criterio de responsabilidad social, sin una clara disposición, que determine criterios de responsabilidad social, el Estado y el país se pueden ver enfrentados a criterios de *Rating*, los cuales son muy perniciosos y complicados.

<sup>36</sup> El sistema mixto facilitó [...] un campo de experimentación e innovación, que aunque en pequeñas proporciones, logró construir relatos televisivos competitivos [...] Mientras que la iniciativa privada no se concentró en pocas manos, la producción nacional se fortaleció hasta tal punto que siempre ha ocupado los lugares de preferencia en los comportamientos de las audiencias [...] Incluso hoy en día, cambiando radicalmente el paisaje de la televisión, se mantienen los altos grados de fidelidad a la producción nacional, ganados durante la hegemonía del sistema mixto.

## 2.2 A televisão colombiana e sua relação com a política

Seguindo a ideia de que a televisão é uma atividade social e que, portanto, estabelece laços com a sociedade, Vizcaíno (2005), descreve os vínculos do Estado e da televisão na Colômbia, mostrando o papel que o primeiro tem tido na determinação de políticas, regulação e o controle do segundo. Essa relação, que se manifesta na normativa legal, tem se estabelecido mediada pela classe política e suas necessidades em diferentes momentos, pelos objetivos que plantearam para o meio e pelas variações na ideia do público.

Como se menciona em diferentes relatos comemorativos como o de Arango (2004) ou de *Inravisión* (1994), a televisão foi levada à Colômbia por Gustavo Rojas Pinilla para comemorar o primeiro ano de seu governo militar, considerando-a o grande projeto público para a promoção da educação e a cultura. Em um momento atípico da história nacional em que não ocupavam a presidência os partidos tradicionais Liberal e Conservador<sup>37</sup>, a televisão foi uma das plataformas de difusão da imagem de Rojas Pinilla, em defesa dos ataques dos grandes jornais (URIBE, 2004). Assim, a ideia de meio público se confundia com a de propaganda, em um cenário de constantes disputas pelo poder.

Ligada à figura do presidente e dependente completamente do governo para seu financiamento, políticas e programação, a televisão nacional entre 1954 e 1957, passou por uma fase que Vizcaíno (2005) descreve como de estatização sem presença dos partidos políticos. Durante esse período e estabeleceu o modelo misto, com o Estado, as programadoras e os anunciantes como protagonistas. A televisão se entendia como um meio para a difusão de expressões cultas em um país majoritariamente rural, tradicional, analfabeto, com escasso desenvolvimento industrial e com grandes tensões políticas (URIBE, 2004; REY, 2002).

Assim, nos primeiros anos a televisão colombiana cumpriu dois objetivos fundamentais: o primeiro relacionado com o controle e uso da informação nos partidos, em um clima político de fortes enfrentamentos, e o segundo, que se refere à difusão de ideais

---

<sup>37</sup> Tradicionalmente o pensamento político da Colômbia se dividiu em dois partidos: o Liberal, fundado em 1848 com as ideias de José Ezequiel Rojas que buscava transformar o país passando de um sistema colonial a um Estado com leis para todos; e o Conservador, fundado em 1849 seguindo o programa proposto por Mariano Ospina Rodríguez e José Eusebio Caro, que defendiam um Estado colonial que perpetuara mediadas como a escravidão e a ligação com a igreja católica (BANCO DE LA REPUBLICA, S.f). Esses dois partidos, dirigidos pelas elites do país, alternaram-se o poder durante todo o século XX com exceção do período de quatro anos da ditadura militar de Gustavo Rojas Pinilla, e protagonizaram diferentes enfrentamentos, entre eles, o conhecido como *La violencia* (1946-1957) que deixou entre 200 e 300 mil pessoas em uma população de dois milhões, e a transformação demográfica do país, passando a ser majoritariamente urbano (RUEDA, 2000).

culturais com formatos como o teleteatro, os musicais e os programas culturais (URIBE, 2004).

Esses objetivos foram se adaptando às mudanças políticas do país sem que deixassem de ser vigentes. Assim por exemplo, quando em 1957 o governo militar foi substituído por um esquema de reparto e alternância do poder entre liberais e conservadores, conhecido como *Frente Nacional*<sup>38</sup>, a televisão passou a se distribuir em quotas burocráticas em igualdade para os dois partidos. Dessa maneira a televisão passou de um modelo caudilhista, amparado na figura do general presidente, para outro sustentado na rotação partidista (VIZCAÍNO, 2005).

Desde 1957 e até o nascimento dos canais privados em 1998, a televisão colombiana continuou subordinada ao poder dos governos de turno. Ainda assim, com o retorno da democracia (mesmo que limitada a duas opções políticas), os diferentes grupos envolvidos foram ganhando, progressivamente, alternativas de participação nas decisões do meio.

Na década de 1960, surge a ideia de que a televisão fosse um ente descentralizado, seguindo o esquema de outros organismos públicos. Cria-se *Inravisión* em 1963 como um organismo autônomo para a administração do meio, com orçamento próprio para desenvolver as políticas governamentais. Da mesma forma, em 1964 criou-se o *Consejo Nacional de Televisión* “que teve como encargo desenvolver recomendações gerais sobre a programação, a preservação da cultura, a moral e a pureza da linguagem dos programas comerciais e fomentar a transmissão de programas de interesse geral, culturais, recreativos” (ARANGO, 2004, p. 25, tradução nossa<sup>39</sup>). Ainda com essas determinações, as decisões sobre a televisão continuavam sendo de competência do executivo, liderado por liberais e conservadores e qualquer normatividade era subordinada ao acordo de repartição e alternância.

O sistema misto se desenvolvia com licitações públicas para a atribuição dos espaços televisivos nos canais do Estado. As adjudicações eram feitas de acordo com os interesses da classe política, criando-se assim um mercado oligopolista formado pelos primeiros programadores e anunciantes. Com o tempo, especialmente a cessão dos espaços para telejornais adquiriu conotações políticas e eleitorais, sendo favorecidos, na maioria das vezes, filhos de ex-presidentes (RESTREPO, 1994). A “politização” dos telejornais evidenciava a

---

<sup>38</sup> Conhece-se como frente Nacional o acordo político entre liberais e conservadores acontecido na Colômbia entre 1958 e 1976 para reorganizar o país depois da ditadura de Gustavo Rojas Pinilla. Suas principais características foram a alternância dos dois partidos políticos na presidência do país e a distribuição equitativa de ministérios e cargos públicos.

<sup>39</sup> Que tuvo como encargo elaborar recomendaciones generales sobre la programación, la guarda de la cultura, la moral y la pureza del idioma de los programas comerciales y fomentar la transmisión de programas de interés general, culturales, recreativos

ideia de propaganda com que se desenvolvia a televisão nacional, uma característica que foi variando desde o governo militar, mas que continuava presente (REY, 2002).

Outra das características que a televisão compartilhava com o modelo político do país era seu desenvolvimento centralizado, sendo produzida e emitida de Bogotá para o resto do território. Durante o século XX, o Estado se preocupou em implantar um projeto de nação unificada, que acabou impondo uma visão do interior do país sobre a variedade cultural das regiões. Essa realidade despertava inconformidades das províncias que demandavam se sentir representadas pela sua televisão (ABELLO, 1994).

O estabelecimento de leis que permitiram a criação de canais regionais na década de 1980 junto com as telenovelas *costumbristas* da mesma época, que se aproximaram à vida cotidiana e à “*expressividade cultural das regiões* que formam o país” (MARTÍN-BARBERO e REY, 1999, p. 130. Grifo do autor, tradução nossa<sup>40</sup>), contribuíram para quebrar o centralismo tradicional da televisão e apresentar a diversidade cultural do país.

A ingerência do governo na televisão causava cada vez mais incômodo aos participantes privados. Existia insatisfação pela maneira como se repartiam os espaços nos canais, pelas limitações ao desenvolvimento das programadoras/produtoras e pelo excessivo controle estatal. Pouco a pouco as empresas privadas e a sociedade civil começaram a reclamar participação nas decisões relacionadas com a televisão. Assim, plantearam-se medidas com as contempladas na Lei 42 de 1985 que, entre outras coisas, buscava dar à televisão maior independência do Estado, permitir a presença de representantes da comunidade no *Consejo Nacional de Televisión* e na nova *Comisión para la Vigilancia de la Televisión*, como uma forma de participação democrática (VIZCAÍNO, 2005).

De qualquer jeito, as tentativas resultaram insuficientes e as críticas à presença do Estado não cessaram. Essa situação, unida à pressão de grupos econômicos donos de programadoras, levou à abertura de um modelo de televisão privada, em consonância com uma tendência neoliberal da política mundial (URIBE, 1994).

A diferença com situações anteriores era que tinha entrado ao negócio do meio [...] grandes capitais de empresas relacionadas, por exemplo, com Carlos Ardila Lülle e Julio Mario Santodomingo. Por outro lado, os produtos de televisão tiveram grande aceitação nos mercados externos, o que transformou os critérios para sua realização. Introduziu-se o sentido de produzir para o mercado interno, mas também, e cada vez com mais força, para comercializá-los em estações de outros países (VIZCAÍNO, 2005, p. 139, tradução nossa<sup>41</sup>).

<sup>40</sup> Expresividad cultural de las regiones que forman el país.

<sup>41</sup> La diferencia con situaciones anteriores consistía en que habían entrado al negocio del medio [...] grandes capitales de empresas ligadas, por ejemplo, con Carlos Ardila Lülle y Julio Mario Santodomingo. Por otra parte, los productos televisivos tuvieron gran aceptación en mercados externos, lo cual transformó los criterios de su

Nesse esquema de televisão, as empresas privadas, regidas por leis do mercado e de competência aberta, produzem e distribuem programação televisiva em canais de sua propriedade, com uma mínima intervenção do Estado,

Enquanto no passado o Estado atuava como regulador de um mercado em crescimento, outorgando espaços às produtoras, definindo a natureza das faixas ou mantendo certas porcentagens de produção nacionais e estrangeiras, hoje esse papel tem se diluído pela transformação dos mercados, as conexões da indústria televisiva nacional com a indústria midiática global, as transformações tecnológicas e o fortalecimento da iniciativa privada (REY, 2002, p. 134, tradução nossa<sup>42</sup>).

A mudança para uma televisão administrada e produzida por empresas privadas tem a ver com uma progressiva perda na centralidade das instituições do Estado e da política, e a abertura para interesses do mercado. Os canais privados buscam satisfazer suas expectativas de negócio, procurando a exportação de seus formatos a novos mercados a partir das alianças com empresas de televisão nacionais e estrangeiras (RINCÓN, 2013).

A televisão colombiana continua se considerando um meio público, como na década de 1950. Porém, hoje o caráter público não tem relação com o estatal, mas com finalidades sociais (como formar, educar e informar) e com sua vinculação à opinião pública e à cultura do país, mesmo sendo administrada por empresas privadas (Lei 182 de 1995). O papel do Estado tem se transformado de gestor, protetor, controlador e garantidor dos objetivos nacionais a facilitador da iniciativa privada. Da mesma forma, a televisão que no começo era exclusivamente feita pelo governo, transformou-se em uma mista com participação limitada da empresa privada e regulada pelo Estado (VIZCAÍNO, 2005). Atualmente, as medidas que garantem a liberdade de expressão e o direito de fundação de meios massivos têm promovido uma variedade de modalidades televisivas (privada, a mista, educativa, regional, comunitária, por assinatura, etc.), sob um ideal de responsabilidade social.

---

realización. Se introdujo el sentido de producir para el mercado interno, pero también, y cada vez con mayor fuerza, para comercializarlos en estaciones de otros países.

<sup>42</sup> Mientras que en el pasado el Estado sirvió de regulador de un mercado en crecimiento, asignando los espacios a las productoras, definiendo la naturaleza de las franjas horarias o manteniendo unos determinados porcentajes de producción nacional y extranjera, hoy ese papel se ha ido diluyendo por la transformación de los mercados, las conexiones de la industria televisiva nacional con la industria mediática global, las transformaciones tecnológicas y el fortalecimiento de la iniciativa privada.

### 2.3 A televisão colombiana em diálogo com a sociedade

Como temos mencionado, a televisão colombiana nasceu da iniciativa estatal em 1954, sob a direção da *Radiodifusora Nacional* fazendo parte de um conjunto de meios públicos para a divulgação cultural, com programação variada que incluía música clássica, teatro, musicais, entre outros (ARANGO, 2004; URIBE, 2004).

Igual a outros países de América Latina, desde a década de 1930 na Colômbia tinha se desenvolvido um ideal de modernização liderado pelas elites que consideravam a si mesmas como as únicas modernas em oposição ao povo inculto. O projeto de modernidade girava em torno da introdução da economia nacional no mercado internacional e de criar uma cultura ao redor de uma ideia de nação.

Já na década de 1950, o Estado assumiu a tentativa de “culturizar” o povo, sendo os meios de comunicação indispensáveis para atingir uma ampla população. Como explica Uribe (2004), nesse plano estatal “os meios massivos de comunicação cumpririam um papel decisivo e estratégico ao serem usados para interpelar desde o Estado ao ‘povo’, que em últimas, daria sentido e legitimidade à ideia de nação” (URIBE, 2004, p. 27, tradução nossa<sup>43</sup>).

Assim se explica que, mais do que em arquivos, museus ou centros de documentação, a memória e a simbologia da nação colombiana foram organizadas e difundidas na rádio e na televisão. Esses meios foram, tradicionalmente, os responsáveis da socialização, e até a criação, de imagens comuns sobre o significado de ser colombiano (CRAWFORD; FLORES, 2002).

O papel que a televisão teve no país foi para além dos desenhos iniciais do governo militar. Com o tempo, a televisão colombiana adquiriu uma importância que superava a concepção instrumental com que foi pensada, ocupando por si mesma, um lugar na sociedade.

Como descreve Rey (2002), se na Colômbia a televisão esteve relacionada com a ampliação de oportunidades educativas e a divulgação cultural, tal como pretendia o governo, também esteve relacionada com

a modernização do Estado e das instituições, as transformações da família e a secularização progressiva, embora lenta, da sociedade [...] com as mudanças na expressão da sexualidade, as modificações nas apreciações da

---

<sup>43</sup> Allí, los medios masivos de comunicación cumplirían un papel decisivo y estratégico al ser usados para interpelar desde el Estado al “pueblo”, quien en últimas llenaría de sentido y legitimidad la idea de nación

autoridade ou na renovação das estéticas que presidem desde as comemorações festivas até as variações da moda (p. 119, tradução nossa<sup>44</sup>).

Para além de ser um fenômeno tecnológico ou comunicativo, o desenvolvimento da televisão e a preferência do público pelo meio se explicam, sobretudo, pela associação entre as características que a sociedade foi adotando e as lógicas que determinam à televisão: massividade, mistura, representação dos diferentes estilos de vida, interculturalidade, expressão social dos gostos, construção de ficções da sociedade e pluralidade de gêneros, características que têm a ver com a própria vida em sociedade (REY, 2002).

Desde muito cedo, a televisão na Colômbia se viu comprometida com a aparição de novas formas culturais e novas visões da realidade, construindo representações sociais alternativas às tradicionais (VIZCAÍNO, 2005). Formatos como o teleteatro se constituíram em maneiras para preencher de cultura a linguagem audiovisual, segundo objetivos estatais (URIBE, 2004) e, ao mesmo tempo, para pensar em uma identidade nacional a partir das artes e da difusão massiva, como acreditavam algumas figuras da atuação como Bernardo Romero Lozano (REY, 2002).

O teleteatro foi importante na relação que a televisão estabeleceu com o país por várias razões. Apesar de não ser exclusivo da Colômbia, uma vez que também fez parte das produções televisivas de outros países da América Latina, como menciona Araujo (2016) sobre o Brasil ou Varela (2011) sobre a Argentina, o teleteatro cumpriu um papel fundamental para a renovação cultural do país em conjunto com manifestações teatrais e literárias, alimentadas por uma inovação na atuação e por um novo sentido crítico das artes<sup>45</sup>.

Do mesmo modo em que servia para os propósitos do governo, especialmente de Rojas Pinilla, o teleteatro colombiano buscou se aproximar de correntes artísticas mais modernas e se distanciar de tradições conservadoras, católicas e espanholas, populares nas elites da época. Localizando-se como ponte entre a radionovela e a telenovela, o teleteatro facilitou a continuidade cultural e expressiva do rádio à televisão (MARTÍN-BARBERO; REY, 1999).

---

<sup>44</sup> Modernización del Estado y las instituciones, las transformaciones de la familia y la secularización progresiva, aunque lenta, de la sociedad [...] también con los cambios en la expresión de la sexualidad, las modificaciones en las apreciaciones de la autoridad o las renovaciones en las estéticas que presiden desde las celebraciones festivas hasta las variaciones de la moda.

<sup>45</sup> Martín-Barbero e Rey (1999) reconhecem na década de 1950, uma corrente de modernização do país impulsionado pela interação entre um movimento de renovação do teatro, as manifestações literárias lideradas pela revista *Mito* e o teleteatro. Enquanto o teatro começou a gerar aceitação entre população de classe média e estudantil, *Mito* se dirigiu a um público letrado, tomando distância dos esquemas ao misturar literatura e política. Já o teleteatro permitiu o acesso aos bens culturais a diferentes setores da sociedade, incluindo os mais populares, tradicionalmente excluídos.

Contribuiu para a modernização da nação a partir de seu caráter experimental que questionava os sistemas de crenças, as normatividades impostas por setores hegemônicos e a legitimidade desses setores e permitindo o acesso de novos públicos a expressões culturais,

O moderno se concebe então como o novo, o diferente, o que gera rupturas, o que amplia perspectivas; mas também o que se adentra em territórios desconhecidos, fomenta linguagens inéditas, estende suas coberturas de expansão e impacta em outras ordens da vida social (MARTÍN-BARBERO e REY 1999, p. 102, tradução nossa<sup>46</sup>).

Apesar de ter uma boa aceitação entre o recente público da televisão, o teleteatro começou a ser dominado pelas tensões entre o artístico e o massivo, especialmente depois da saída do governo militar, levando a sua desaparecimento na metade da década de 1960.

O progressivo enfraquecimento do teleteatro foi parte das mudanças ocorridas na televisão com o final da ditadura. O projeto cultural que tentou se desenvolver durante esse período se viu afetado pela saída de Rojas Pinilla do poder. O governo seguinte, sob a presidência de Alberto Lleras Camargo (1958-1962), diminuiu o respaldo à televisão por considerá-la ligada à figura de seu antecessor. Assim o descreve o ator e diretor Bernardo Romero Pereiro:

As intenções de Alberto Lleras Camargo eram as de terminar com tudo o que tinha a assinatura do general. O desprezo por esse meio era tal que fomos forçados a procurar novas fontes de trabalho, relacionadas ao nosso amor que era o teatro, e esquecer completamente a televisão por um bom tempo. Então, empresas privadas apareceram querendo fazer televisão de novo, mas foi uma coisa diferente (Bernardo Romero Pereiro in ARANGO, 2004, p. 80, tradução nossa<sup>47</sup>).

A televisão nacional tomou fôlego com a entrada de empresas de publicidade que patrocinavam os programas, quando começou se fortalecer o modelo misto na década de 1960. O capital privado na televisão e os regulamentos do Estado que limitavam as inversões estrangeiras, facilitou o desenvolvimento de uma programação comercial, mas de caráter nacional.

Sob o esquema misto, a televisão começou se desenvolver na mistura dos interesses comerciais das empresas programadoras privadas e dos governos, que atuavam como interpretes das necessidades da sociedade. Isso porque, como meio dependente do Estado, a

---

<sup>46</sup> Lo moderno se concibe entonces como lo nuevo, lo diferente, lo que genera rupturas, lo que amplía las perspectivas; pero también lo que se adentra en territorios desconocidos, fomenta lenguajes inéditos, extiende sus coberturas de expansión e impacta en otros órdenes de la vida social.

<sup>47</sup> Las intenciones de Alberto Lleras Camargo eran las de acabar con todo aquello que tuviera la firma del general. El desprecio por ese medio era tal que nos vimos obligados a buscar nuevas fuentes de trabajo, relacionadas con nuestro amor que era el teatro, y olvidarnos por completo de la televisión por un buen tiempo. Luego aparecieron las empresas privadas con ganas de hacer de nuevo televisión, pero ya era una cosa distinta.

televisão devia responder a interesses do país, mesmo que sendo produzida por entes particulares:

No plano interno da televisão, o Estado assumiu um compromisso com a sociedade e se tinha feito responsável por isso. Consequentemente, o que era feito, direta ou indiretamente, por si mesmo ou por meio de contratos de concessão, tinha que se ajustar aos objetivos do Estado (VIZCAÍNO, 2005, p. 132, tradução nossa<sup>48</sup>).

Parte desse compromisso estatal estava dado ao redor de planos educativos, aos que a televisão serviu como plataforma de propagação. Nos anos 1960, a televisão educativa ganhou força com a criação da televisão escolar, produzida pelo governo, que em 1964 tinha se consolidado como uma das maiores redes de televisão educativa na América Latina (ARANGO, 2004). Em 1970, se inaugurou o programa de televisão educativa no *Canal 11* (hoje *Señal Colombia*) apresentando aulas básicas para a educação de adultos que estavam fora do sistema educativo. A essa iniciativa se somou em 1973 o *bachillerato para adultos* (ARANGO, 2004; COLOMBIA APRENDE, 2017).

No referente à televisão das produtoras, orientadas pela regulamentação de porcentagens de televisão nacional, as produções começaram a reconhecer realidades do país e modos de vida de seus habitantes (MARTÍN-BARBERO; REY, 1999). A televisão cumpriu, assim, um papel de representação da sociedade e de construção de identidade nacional a partir do reconhecimento das suas expressões culturais, especialmente através de gêneros de ficção em formatos de telenovela, comédia, séries ou *dramatizados*, menos ligados à política que os programas jornalísticos.

Com o respaldo do Estado, um grande número de empresas produtoras teve a possibilidade de desenvolver programas com uma visão narrativa e estética própria, envolvendo diferentes talentos nacionais como atores, roteiristas, produtores, escritores, jornalistas, etc. (ANGEL, 1994).

Com a abertura dos canais *RCN* e *Caracol* e a progressiva transformação a uma televisão predominantemente privada, alguns formatos como os *dramatizados* e as comédias deixaram de ser produzidos, e em seu lugar, apareceram outros como as *narcos* séries e os *realities*. O entretenimento e o prazer se converteram em características da nova televisão em contraposição à ideia de uma programação culta e instrutiva da televisão mista e pública (RINCÓN, 2013). A desaparecimento de quase todas as programadoras e o enfraquecimento do

---

<sup>48</sup> En el plano interno de la televisión, el Estado había asumido un compromiso con la sociedad y se había hecho responsable de ella. En consecuencia, lo que se hacía, directa o indirectamente, por sí mismo o por medio de contratos de concesión, se ajusta a la razón del Estado.

sistema misto diminuíram a diversidade expressiva e a ideia de criar televisão para os interesses públicos nacionais.

A intenção de constituir diferentes modalidades de televisão que oferecessem opções diversas para os colombianos, que tivesse mais autonomia, regulada menos pelo Estado e mais por um princípio de responsabilidade social e que, além disso, permitisse ao Estado assumir um papel mais ativo na consolidação da televisão pública, promovendo a visibilidade da diversidade cultural nacional, se cumpriu só em parte. O progressivo enfraquecimento das opções mistas e públicas, que não conseguiram competir com os capitais privados, debilitou os critérios sociais que em outros tempos regiram a televisão para ceder a valores econômicos e requerimentos de mercado.

### 3. O GÊNERO COMO CATEGORIA CULTURAL: PISTAS PARA ENTENDER A FICÇÃO TELEVISIVA COLOMBIANA

Neste capítulo pretendemos pensar propriamente a ficção a partir do conceito de gênero. A discussão aqui apresentada procura ir além da ideia de gênero como uma lista de características para a classificação de produtos televisivos, e pensar mais em uma forma de interação entre diferentes atores envolvidos. Desse modo, acudimos a um conceito de gênero como uma estratégia de comunicabilidade (WOLF, 1984), que envolve tanto uma forma de construção de sentido (regras semânticas), quanto uma forma de interlocução (regras pragmáticas) (FRANÇA, 2006).

Tendo em vista de que a televisão se constitui em um enlace entre a cultura e o mercado, baseamo-nos principalmente nos postulados de Jesús Martín-Barbero para quem o gênero é uma prática de produção de sentido, que permite abordar os processos comunicativos em sua totalidade sem focar unicamente na estrutura econômica, na produção ou na recepção.

Martín-Barbero compreende o gênero como um espaço de mediação entre o sistema produtivo e os processos de recepção. “São suas regras as que basicamente configuram os formatos e neles onde se ancora o reconhecimento cultural dos grupos” (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 241, tradução nossa<sup>49</sup>). Para o autor, o gênero não se limita a uma estrutura, é menos algo que acontece com o texto e mais algo que passa pelo texto, uma questão de competência cultural. França (2006) o explica quando menciona que os gêneros “dizem respeito à relação entre o enunciado e o mundo, e à comunicabilidade com o outro a propósito do sentido de mundo que se quer construir” (FRANÇA, 2006, p. 13).

Conforme visto anteriormente, existe uma relação entre a televisão e a sociedade, e é nessa relação que o gênero cobra sentido. O gênero é um modo de comunicação ligado à cultura e por tanto só é interpretável em relação a um contexto. Assim, tentar compreender o gênero de ficção televisiva colombiana é ir atrás de uma forma de interação que tem um significado no país, um relato cultural que se constrói na interação de diferentes elementos e que se realiza de maneira particular na Colômbia.

---

<sup>49</sup> Son sus reglas las que básicamente configuran los formatos y en ellos donde se ancla el reconocimiento cultural de los grupos.

### 3.1 A comunicação ligada à cultura: mediações para entender a televisão

Para compreender os gêneros para além de uma categoria textual, precisamos entender sua vinculação com a cultura. Para Martín-Barbero o gênero está ligado às mediações, lugares onde acontecem processos de negociação entre a produção e a recepção. O conceito de gênero aparece no seu livro *Dos meios às mediações*, para explicar como atuam na dinâmica da televisão articulando narrativamente os produtos televisivos e mediando entre o sistema produtivo e o consumo (MARTÍN-BARBERO, 1987).

O autor está preocupado com uma ideia da comunicação ligada à cultura, que permita analisar matrizes históricas, temporalidades sociais e especificidades políticas. Esse pensamento surge do desejo de superar os limites de um modelo hegemônico com o qual se tinha entendido a comunicação até 1980.

O autor explica que, na América Latina as concepções instrumentalistas com que se olhava à mídia nos anos sessenta, impediram a compreensão de seu papel na cultura. Entendida somente como ferramenta de ação ideológica, a única análise possível era sobre os traços que deixava o aparato dominador, desconsiderando os processos de recepção, as diferentes leituras e usos, e os conflitos e resistências.

Como portadores de um poder onipotente, entendia-se que “apenas analisando os objetivos econômicos e ideológicos dos meios de comunicação de massa, era possível saber as necessidades que geravam e como eles submetiam aos consumidores” (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 221- 222, tradução nossa<sup>50</sup>). Uma ideia da comunicação baseada em um esquema de emissores dominantes e receptores dominados, regida pela passividade e a alienação do consumo.

Nos anos setenta, tentou-se olhar para a comunicação a partir de uma visão cientificista e positivista. Aplicando teorias da engenharia como a de a transmissão de informação, a comunicação achou um marco de conceitos que, com respaldo na matemática e na cibernética, ofereceram um modelo para delimitar o campo da comunicação e ordenar seus objetos (MARTÍN-BARBERO, 1987). No entanto, esta nova maneira de entender a comunicação deixava de lado a questão do sentido e do poder, assim como os conflitos e os interesses que se apresentam no controle da informação e os problemas derivados da desinformação.

---

<sup>50</sup> Solo con analizar los objetivos económicos e ideológicos de los medios masivos podía saberse que necesidades generaban y cómo sometían a los consumidores.

Nessa perspectiva, as contradições e disputas só representam falhas no sistema, resíduos de ambiguidade. Acaba-se apagando o político dos processos comunicativos, “porque o político é justamente a assunção da opacidade do social como realidade conflitiva e cambiante, assunção que se realiza através do aumento da rede de mediações e da luta pela construção do sentido da convivência social” (MARTIN-BARBERO, 1987, p. 224, tradução nossa<sup>51</sup>).

Ainda que diferentes, tanto as visões instrumentalistas quanto as científicas entendiam a comunicação como um circuito simétrico e vertical em que a mensagem viaja entre dois pontos homólogos, emissor e receptor, desconsiderando as complexidades dos encontros entre destinatários e destinatários e supondo que “o máximo de comunicação funciona sobre o máximo de informação e este sobre a univocidade do discurso” (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 223. tradução nossa<sup>52</sup>). De igual forma, as duas ideias estão baseadas em uma fragmentação do processo de comunicação que o relaciona com um esquema de transmissão de informação.

Na Colômbia esta concepção instrumental da comunicação se evidenciou na maneira com os governos utilizavam os meios como plataformas de divulgação da cultura e a educação, na tentativa de modernização do país. Sob o controle do Estado, os meios eram considerados mecanismos de difusão e promoção de uma ideia hegemônica de cultura, originada por uma minoria letrada e orientada a uma maioria *inculta*. “Tal como se entendia, aquela massa moldável representada pelo povo receberia os conteúdos como tal, passivamente, e quase sem perceber acordaria de sua ignorância sendo já um povo moderno” (URIBE, 2004, p. 49, tradução nossa<sup>53</sup>). Nesse sentido, promoveu-se uma programação entendida como culta, desenvolveu-se uma ampla rede de televisão educativa e se adotaram medidas para que, ainda com a participação do comercial, se produzisse uma televisão que atendesse às necessidades da nação, segundo a interpretação do Estado.

Inclusive, a relação da política com a televisão se estabeleceu sob a crença de que os meios serviriam de plataforma para a difusão de pensamentos políticos, primeiro, segundo os interesses do regime militar e depois, a favor dos partidos políticos tradicionais.

Nos anos oitenta, as transformações da globalização trouxeram consigo novas maneiras de interpretação do mundo e converteram os limites que apresenta o conceito de

---

<sup>51</sup> Pues lo político es justamente la asunción de la opacidad de lo social en cuanto realidad conflictiva y cambiante, asunción que se realiza a través del incremento de la red de mediaciones y de la lucha por la construcción del sentido de la convivencia social.

<sup>52</sup> El máximo de comunicación funciona sobre el máximo de información y éste sobre la univocidad del discurso.

<sup>53</sup> Tal como se venía entendiendo, esa masa moldeable que representaba el pueblo recibiría los contenidos tal cual, pasivamente, y casi sin darse cuenta despertaría de su ignorancia siendo ya un pueblo moderno

nação em foco de conflitos. Outras formas de luta contra a dependência e novas maneiras de conformação de identidades em um cenário de fronteiras difusas começaram a surgir. Por um lado, a globalização tende à individualização, fragmentação ou homogeneização das sociedades e culturas, promovendo uma grande identidade global que beneficia a quem ostenta o poder, mas na perspectiva oposta, a globalização possibilita aos atores tradicionalmente menos privilegiados a apropriação de recursos midiáticos, econômicos, simbólicos ou tecnológicos, para difundir discursos contra hegemônicos ou reivindicar novas maneiras de identificação.

Nesse panorama, acontece um redescobrimto da cultura ligada ao popular, às articulações e mediações da sociedade civil e ao reconhecimento de experiências coletivas que não se enquadram dentro das formas dominantes. Na redefinição do cultural é chave a compreensão da sua natureza comunicativa, “seu caráter de processo produtor de significações e não somente de circulação de informações e, portanto, no que o receptor não é meramente um decodificador do que o emissor coloca na mensagem, mas um produtor também” (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 228, tradução nossa<sup>54</sup>).

Martín-Barbero considera pensar a comunicação desde a cultura. A partir daí propõe um novo mapa de problemas em que estejam incluídos os sujeitos e as temporalidades sociais, ou seja, “a trama da modernidade, discontinuidades e transformações do *sensorium* sobre os que gravitam os processos de constituição dos discursos e os gêneros em que se faz a comunicação coletiva” (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 211, tradução nossa<sup>55</sup>).

A ideia de olhar os processos comunicativos desde a cultura não troca as indagações, que continuam sendo pela dominação, a produção e o trabalho, mas muda o lugar das perguntas, desde as brechas, o consumo e o prazer (MARTÍN-BARBERO, 1987). A proposta é uma nova maneira de olhar para a comunicação que de conta de abarcar a totalidade do processo comunicativo, uma mirada que não esteja centrada somente na produção ou na recepção, mas onde acontecem suas negociações e enfrentamentos: o campo das mediações.

A proposta das mediações é considerada pelo autor para compreender, especialmente, o funcionamento social e cultural da televisão. Em *Dos meios às mediações*, apresenta-se um *mapa noturno* para explorar o campo das mediações, lugares que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão (MARTÍN-BARBERO, 1987),

---

<sup>54</sup> Su carácter de proceso productor de significaciones y no de mera circulación de informaciones y por tanto, en el que el receptor no es un mero decodificador de que en el mensaje puso el emisor, sino un productor también.

<sup>55</sup> La trama de modernidad, discontinuidades y transformaciones del *sensorium* que gravitan sobre los procesos de constitución de los discursos y los géneros en que se hace la comunicación colectiva.

propondo três lugares de mediação: a cotidianidade familiar, a temporalidade social e a competência cultural.

A cotidianidade familiar se refere tanto aos processos de leitura e interpretação que se estabelecem desde a família, quanto às marcas que deixa o espaço familiar na constituição dos discursos televisivos. A mediação da cotidianidade familiar se expressa a partir da *simulação do contato* e a *retórica do direto*. A simulação do contato tem a ver com aos mecanismos mediante os quais a televisão especifica seu modo de comunicação, considerando a dispersão da atenção com que se assistem os conteúdos televisivos, “mas atende, sobretudo, à necessidade de facilitar o aporte do mundo da ficção e do espetáculo ao espaço da cotidianidade e a rotina” (GOMES, 2011, p. 115). A retórica do direto se refere à forma como a televisão organiza os espaços para criar uma ideia de proximidade com seus espectadores “interpelando-os a partir dos dispositivos que dão forma à própria cotidianidade, como o imediatismo, a simplicidade, a clareza e a economia narrativa” (GOMES, 2011, p. 115).

A segunda mediação, a temporalidade social, refere-se à organização do tempo da televisão, feito de fragmentos e repetições, seguindo a lógica do tempo cotidiano, “enquanto em nossa sociedade o tempo produtivo, o valorizado pelo capital, é o tempo que “corre” e que se mede, o outro, do qual é feita a vida cotidiana, é um tempo repetitivo, que começa e termina para recomeçar, um tempo não feito de unidades contáveis, mas de fragmentos” (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 236, tradução nossa<sup>56</sup>).

A partir do ritual e as rotinas a televisão inscreve a cotidianidade no mercado, a repetição se relaciona com o tempo cotidiano e a serialização com o tempo produtivo, o tempo da estandardização:

O tempo com que organiza sua programação a televisão contém a *forma da rentabilidade* e do *palimpsesto*, um emaranhado de gêneros e de tempos. Cada programa, ou melhor, cada texto televisivo remete seu sentido ao cruzamento de gêneros e tempos. Enquanto gênero pertence a uma família de textos que se replicam e se reenviam uns aos outros nos diferentes horários do dia e da semana. Enquanto *tempo* “ocupado”, cada texto remete à sequência horária daquilo que o antecede e daquilo que o segue, ou àquilo que aparece no palimpsesto nos outros dias, no mesmo horário (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 236. Grifo do autor, tradução nossa<sup>57</sup>).

<sup>56</sup> Mientras en nuestra sociedad el tiempo productivo, el valorado por el capital, es el tiempo que "corre" y que se mide, el otro, del que está hecha la cotidianidad, es un tiempo repetitivo, que comienza y acaba para recomenzar, un tiempo no hecho de unidades contables, sino de fragmentos.

<sup>57</sup> El tiempo en que organiza su programación la televisión contiene la *forma de la rentabilidad* y del *palimpsesto*, de un entramado de géneros. Cada programa o, mejor, cada texto televisivo, remite su sentido al cruce de los géneros y los tiempos. En cuanto *género* pertenece a una familia de textos que se replican y reenvían unos a otros desde los diversos horarios del día y la semana. En cuanto *tiempo* "ocupado", cada texto remite a la secuencia horaria de lo que le antecede y le sigue o a lo que aparece en el *palimpsesto* otros días a la misma hora.

Por fim, a mediação da competência cultural tem a ver com a dupla relação que estabelece a televisão com a cultura e o com o massivo. Para o autor, na televisão mais que em qualquer outro lugar, se faz explícito o caráter do massivo que, ao mesmo tempo em que apaga as diferenças sociais em uma tentativa de integração ideológica, está permeado por matrizes culturais do popular. A televisão é então um assunto de cultura tanto quanto de comunicação. Essa dinâmica atua através dos gêneros, que são evidências da mistura entre as rotinas de produção e as demandas sociais. Ligados às mediações da temporalidade social e da competência cultural, os gêneros se reconhecem como mediadores entre o tempo do capital e o tempo da cotidianidade e entre a dinâmica cultural e a massiva.

### 3.2 O gênero como elemento central em um novo mapa das mediações

Essa proposta para a compreensão da televisão desde as mediações foi redefinida pelo mesmo Martín-Barbero (2002), ampliando sua concepção da mediação de temporalidade para não se referir exclusivamente ao tempo da televisão, mas para abordar multiplicidade de temporalidades que convivem nas sociedades (GOMES, 2011). Retomando as ideias de Raymond Williams (2000), Martín-Barbero vai entender a cultura como uma prática histórica e dinâmica, reconhecendo uma variedade de temporalidades interconectadas e coexistentes.

Segundo Williams (2000) o processo cultural constitui um sistema que determina traços *dominantes*, mas existem complexas inter-relações dentro desse dominante dadas por elementos *residuais* e *emergentes*, que são significativos em si mesmos quanto no que revelam sobre o dominante.

Por “residual” Williams compreende aquilo que foi formado no passado, mas continua sendo um elemento efetivo no processo cultural presente, diferente do arcaico que, embora seja uma formação do passado, apenas se reconhece para ser observado, examinado ou revivido de maneira consciente ou especializada. O residual se refere então a

Certas experiências, significados e valores que não podem ser expressos ou substancialmente verificados em termos da cultura dominante, [e] que são não obstante, vividos e praticados sobre a base de um remanente -cultural quanto social- de alguma formação ou instituição social e cultural anterior (WILLIAMS, 2000, p. 144, tradução nossa<sup>58</sup>).

---

<sup>58</sup> Ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante [y] que son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente -cultural tanto como social- e alguna formación o institución social y cultura anterior.

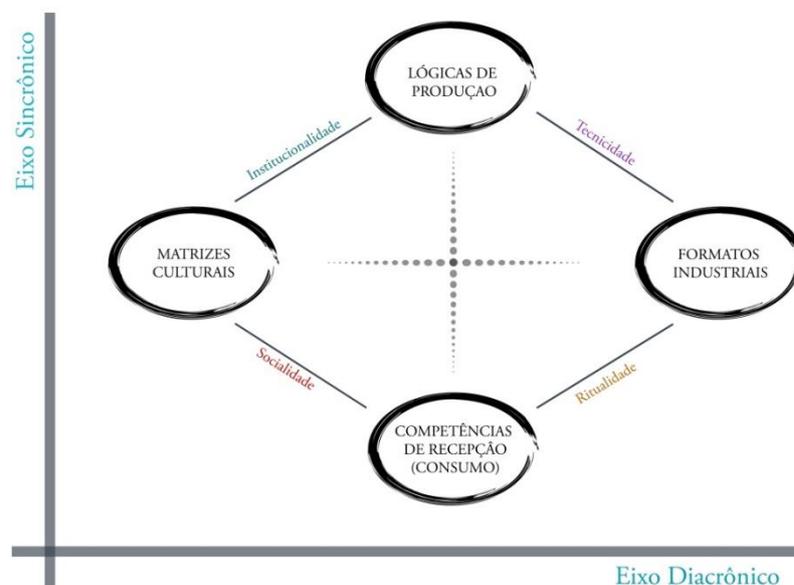
Enquanto aos elementos emergentes Williams os define como

novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relações que se criam constantemente [...] elementos que são essencialmente alternativos ou de oposição [à cultura dominante] nesse sentido, emergente antes do que simplesmente novo” (WILLIAMS, 2000, p. 145 e 146, tradução nossa<sup>59</sup>).

Os conceitos que aponta Williams são importantes para o desenvolvimento das ideias de Martín-Barbero porque sugerem uma nova dimensão histórica nas análises dos processos de comunicação. Considerando que aquilo que os processos e práticas da comunicação coletiva produzem, não se encaixa unicamente em lógicas de mercado e invenções tecnológicas, mas também com transformações culturais, Martín-Barbero (2002) elabora um novo mapa das mediações que toma em conta as diversas temporalidades presentes em uma sociedade.

O novo mapa se configura sobre dois eixos: odicrônico, ou histórico de longa duração, que apresenta a relação histórica que se estabelece entre matrizes culturais e formatos industriais, e o sincrônico, dado pela tensão entre as lógicas de produção e as competências de consumo (MARTÍN-BARBERO, 2002). Da mesma forma, entre cada aspecto existem outras mediações que os articulam.

**Fig. 3. Novo mapa das mediações de Martín-Barbero.**



Fonte: Elaboração própria.

<sup>59</sup> Nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean constantemente [...] elementos que son esencialmente alternativos o de oposición [a la cultura dominante] en ese sentido, emergente antes que simplemente nuevo.

As matrizes culturais estão articuladas com as competências de recepção pela *socialidade*, mediação que deixa ver “os modos e usos coletivos de comunicação, as relações cotidianas que as pessoas estabelecem com os meios, com os gêneros e formatos midiáticos” (GOMES, 2011, p. 119). A socialidade tem a ver com os espaços em que a sociedade se produz, onde o cotidiano e as práticas contribuem a criar processos de significados. É a partir das matrizes culturais que se formam os *habitus* que acabam determinando os modos de consumo e as competências de recepção.

Por outro lado, as matrizes culturais e as lógicas de produção estão mediadas pela *institucionalidade* e suas mudanças. Para Martín-Barbero a institucionalidade tem a ver com os interesses envolvidos na regulação dos discursos. Refere-se às disputas e negociações que se criam entre os discursos do Estado, que buscam “dar estabilidade à ordem constituída” e os cidadãos, que “buscam defender seus direitos e fazer-se reconhecer, isto é re-constituir permanentemente o social” (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 230, tradução nossa<sup>60</sup>).

Dentro dessa lógica, Gomes (2011) explica que para compreender a televisão, e no geral o funcionamento dos meios, é preciso considerar aspectos como a legislação, as agências reguladoras, o papel do Estado e de organizações civis e as disputas para a formulação de políticas de comunicação e cultura. Na Colômbia, como conseguimos ver no primeiro capítulo, as variações na televisão estiveram ligadas a disputas entre objetivos do Estado, interesses políticos e necessidades da sociedade civil e das empresas privadas por participar na televisão do país. Esse panorama gerou uma variedade legislações e regulamentações para determinar o sentido público do meio e os limites do Estado e da inversão privada, que produziram diferentes tipos de televisão.

A tecnicidade, mediação que articula as lógicas de produção e os formatos industriais, refere-se à consolidação de saberes que constituem práticas. A compreensão das lógicas de produção, segundo Martín-Barbero, precisa uma tripla indagação. A primeira sobre a *estrutura empresarial*, ou seja, as dimensões econômicas, ideológicas profissionais e rotinas produtivas; a segunda sobre a *competência comunicativa*, ou a capacidade de constituir públicos, audiências e consumidores e, a terceira, a *capacidade tecnológica*, ou o uso da tecnicidade como uma capacidade de inovar nos formatos industriais. A mediação da tecnicidade, então, é mais um assunto de destrezas discursivas e menos de aparatos tecnológicos.

---

<sup>60</sup> Dar estabilidad a la orden constituída/ buscan defender sus derechos y hacerse reconocer, esto es reconstituir permanentemente lo social.

Por fim, entre os formatos industriais e as competências de recepção existe a mediação das *ritualidades* que são gramáticas de ação, formas de olhar, de escutar e de ler que regulam a interação entre os espaços e os tempos da vida cotidiana e os espaços e tempos dos meios. A ritualidade “remete-nos ao nexos simbólico que sustenta toda comunicação: à sua ancoragem na memória, aos seus ritmos e formas, seus cenários de interação e repetição” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 19). Esta mediação tem a ver com os usos sociais que os receptores fazem dos meios, o consumo e as diferentes interpretações e leituras que se ligam a condições sociais, hábitos familiares e de consumo cultural, saberes étnicos, de gêneros ou classe (GOMES, 2011).

Desse modo, o novo mapa das mediações apresenta uma análise da comunicação considerando o processo como um todo,

Não só do ponto de vista das determinações e estruturas, mas do ponto de vista das práticas, das apropriações cotidianas, sem, no entanto, fazer o movimento inverso, que seria o desligar o estudo da recepção dos processos de produção, da consideração da concentração econômica dos meios, da organização da hegemonia política e cultural em nossas sociedades (GOMES, 2011, p. 121-122).

O mapa permite ver também, que a comunicação entendida desde a cultura, remete à articulação da heterogeneidade temporal que descreve Williams (2000). Na mistura de elementos dominantes, residuais e emergentes e, ao longo de processos históricos, criam-se

Gramáticas *gerativas*, que dão origem a uma topografia de discursos movediça, cuja mobilidade vem tanto das mudanças do capital e as transformações tecno-lógicas quanto do movimento permanente das *intertextualidades* e *intermedialidades* que alimentam os diferentes gêneros e os diferentes meios (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 231. Grifo do autor, tradução nossa<sup>61</sup>).

Gomes (2011) reconhece no novo mapa das mediações a evolução das ideias de Martín-Barbero para analisar os processos comunicativos, mas também uma nova abordagem do conceito de gênero que, entendido como uma categoria cultural, estaria localizado no centro do mapa, “argumentamos aqui que, se o gênero é uma estratégia de comunicabilidade que articula lógicas de produção com competências de recepção e matrizes culturais com formatos industriais, ele não pode estar em outro lugar” (GOMES, 2011, p. 125).

Já em 1987, Martín-Barbero assegurava que a dinâmica da televisão atua pelos gêneros, que articulam narrativamente os produtos televisivos e mediam entre a lógica do

---

<sup>61</sup> Gramáticas generativas, que dan lugar a una topografía de discursos movediza, cuya movilidad proviene tanto de las mudanzas del capital y las transformaciones tecno-lógicas como del movimiento permanente de las intertextualidades e intermedialidades que alimentan los diferentes géneros y los diferentes medios.

sistema produtivo e o consumo. Os gêneros para o autor estavam associados principalmente à mediação da competência cultural, e neles se faz evidente a articulação do popular e o massivo, das rotinas de produção e das demandas sociais.

No novo mapa das mediações, os gêneros articulam também, diferentes temporalidades. Isso porque o gênero se apresenta como lugar chave para compreender o eixo diacrônico, ou seja, a relação entre matrizes culturais e formatos industriais:

O gênero é lugar de osmose, de fusão e de continuidades históricas, mas também de grandes rupturas, de grandes descontinuidades entre essas matrizes culturais, narrativas, gestuais, estenográficas, dramáticas, poéticas em geral, e os formatos comerciais, os formatos de produção industrial (MARTÍN-BARBERO, 1995<sup>62</sup> *apud* GOMES, 2011, p. 125).

E o eixo sincrônico, porque o gênero funciona articulando as lógicas de produção com competências de recepção, “pelos distintos modos como a TV incorpora o tempo da vida cotidiana” (GOMES, 2011, p. 126).

Nessa ideia, os gêneros são chave para compreender o caráter cultural do massivo, ou seja, “os mecanismos através dos quais, operando desde a memória e o imaginário coletivo, [os gêneros dão] conta do reconhecimento da cultura popular na cultura de massa” (GOMES, 2011, p. 124). A diferença da “cultura culta” onde a obra procura estar em contradição dialética com seu gênero, na cultura de massa a obra tenta se adequar o melhor possível a seu gênero, “poderia se afirmar que o gênero é justamente a unidade mínima do conteúdo da comunicação de massa (pelo menos ao nível da ficção, mas não somente) e que a demanda de mercados de parte do público (e do meio) aos produtores se faz ao nível do gênero” (FABRI, 1973<sup>63</sup> *apud* MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 238, tradução nossa<sup>64</sup>).

Sem deixar de lado a ideia de um sistema de regras que permite entender as características dos formatos, o conceito de gênero vai para além do classificatório. O gênero passa a ser entendido como uma estratégia de comunicabilidade, “modos em que os conjuntos de regras se institucionalizam, codificam-se, fazem-se reconhecíveis e organizam a competência comunicativa dos destinatários e destinatários” (WOLF, 1984, p. 191, tradução nossa<sup>65</sup>).

<sup>62</sup> MARTÍN-BARBERO J, América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mauro Wilton de (Org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 39-68.

<sup>63</sup> FABRI, P. **Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e melocchio de la sociologia**. Revista *Versus*, no. 5, p. 77. Milán. 1973

<sup>64</sup> Se podría afirmar que el género es justamente la unidad mínima del contenido de la comunicación de masa (al menos a nivel de la ficción, pero no solamente) y que la demanda de mercados de parte del público (y del medio) a los productores se hace a nivel del género.

<sup>65</sup> Modos en que los conjuntos de reglas se institucionalizan, se codifican, se hacen reconocibles y organizan la competencia comunicativa de destinatários e destinatários.

Como mediadores entre o sistema produtivo e as lógicas de uso, os gêneros estabelecem pautas que configuram os formatos e que são reconhecidas pelos diferentes atores envolvidos. Vistos assim, os gêneros têm menos a ver com a propriedade de um texto e mais com “modos de comunicação culturalmente estabelecidos, reconhecíveis no seio de determinadas comunidades sociais” (WOLF, 1984, p. 189).

Desse modo analisando os gêneros não somente se abordam assuntos próprios da comunicação, mas também da cultura,

O texto do gênero é um *stock* de sentido que apresenta uma organização mais complexa do que molecular e que por tanto não é analisável seguindo uma lista de presenças, mas buscando a arquitetura que vincula os diferentes conteúdos semânticos das diversas matérias significantes. Um gênero funciona constituindo um “mundo” em que cada elemento não tem valências fixas. E ainda mais no caso da televisão, onde cada gênero se define tanto por sua arquitetura interna como por seu lugar na programação [...] (MARTIN-BARBERO, 1987, p. 242, tradução nossa<sup>66</sup>).

Sendo produtos sociais, os gêneros se definem pelos modos como se fazem reconhecíveis em uma determinada sociedade e em um determinado tempo. Não são estáticos, mas mudam como elementos vivos e históricos. Para além de “categorias analíticas” para a descrição e classificação dos textos, os gêneros são “categorias etnográficas” (BEN-AMOS, 1969<sup>67</sup> *apud* WOLF, 1984, tradução nossa<sup>68</sup>) que funcionam em uma determinada comunidade seguindo os determinados sistemas de referências,

É justamente no momento em que os conjuntos de regras que definem um gênero se institucionalizam e entram a formar parte do repertório comunicativo, quando os gêneros podem funcionar como sistemas de expectativas para os destinatários e como modelos de produção textual para os emissores (WOLF, 1984, p. 191, tradução nossa<sup>69</sup>).

Daí que a configuração de um gênero seja diferente em cada país, porque responde a códigos culturais, a uma estrutura jurídica de funcionamento da televisão, a um grau de desenvolvimento da indústria e a modos específicos de se articular com o transnacional (MARTÍN-BARBERO, 1987). Para Lopes (2004), isso significa que o gênero é uma categoria

---

<sup>66</sup> Asimismo, el texto del género en un stock de sentido que presenta una organización más complexiva que molecular y que por tanto no es analizable siguiendo una lista de presencias, sino buscando la arquitectura que vincula los diferentes contenidos semánticos de las diversas materias significantes. Un género funciona constituyendo un "mundo" en el que cada elemento no tiene valencias fijas. Y más aún en el caso de la televisión, donde cada género se define tanto por su arquitectura interna como por su lugar en la programación.

<sup>67</sup> BEN AMOS, D. **Analytical categories and ethnic genres**, Genre, 2. 1969

<sup>68</sup> Categorias analíticas/categorias etnográficas

<sup>69</sup> Es justamente en el momento en que los conjuntos de reglas que definen un género se institucionalizan y entran a formar parte del repertorio comunicativo, cuando los géneros pueden funcionar como sistemas de expectativas para los destinatarios y como modelos de producción textual para los emissores.

*étnica*, ou seja, que estabelece um vínculo social com seu território e que funciona como um dispositivo de amplificação de uma comunidade de significações.

### **3.3 O conceito de gênero para abordar a ficção televisiva colombiana**

Entendido como uma categoria cultural e como conexão entre a produção e a recepção e entre matrizes culturais e formatos industriais, o gênero se torna útil para a compreensão da ficção televisiva colombiana como uma estratégia de comunicabilidade que adquire sentido no país, porque articula sua cultura popular e as lógicas próprias da sua indústria televisiva.

Em primeiro lugar, porque no seu aspecto textual, permite-nos ir atrás das características ou qualidades da teleficção no país, a maneira como as fórmulas ficcionais se organizaram na Colômbia para se consolidar em dispositivo de leitura para produtores e telespectadores. Mas também, porque como mediação entre diferentes elementos, podemos compreender que a ficção televisiva nacional foi o resultado de processos culturais que envolveram aspetos econômicos, sociais, políticos, culturais, tecnológicos e que nela se evidencia a coexistência de temporalidades, ou de elementos dominantes, residuais e emergentes, como menciona Williams (2000).

Isso quer dizer, tanto identificar os modos como se interpretou e expressou a ficção televisiva no país, a partir de uma série de produtos e suas características, quanto os processos que intervieram no surgimento desses formatos, nas suas mudanças, transformações, adaptações ou na sua desapareição. O anterior significa, segundo Gomes (2011), compreender o gênero na relação que estabeleceu com as transformações culturais, numa perspectiva histórica, tentando afrontar o desafio de adotar uma visão global e complexa do processo comunicativo.

Partimos de ver a ficção televisiva como um *relato popular* de acordo com as características que lhes atribui Jesús Martín-Barbero (2002), narrações que estão mais perto da vida do que da arte e que se constituem de acordo com as lógicas de seu gênero. A ficção televisiva faz parte de uma série de relatos sobre o cotidiano, que não se esgotam no tecnológico porque remitem ao imaginário coletivo. Como os outros relatos populares, a ficção estabelece uma relação com a oralidade, um *contar a*, que a liberta do letrado, “recitado ou lido em voz alta o relato popular se realiza sempre em um ato de comunicação,

na posta em comum de uma memória que fundiona experiência e modo de contá-la”. (MARTIN-BARBERO, 2002, p. 156, tradução nossa<sup>70</sup>).

Para Buonanno (1999), a função narrativa da televisão encontra na ficção sua expressão mais relevante e significativa, porque “através da ficção, a televisão explica e, quando faz isso, recolhe e amplifica desmesuradamente uma tradição antiga de narração oral, tal vez incluso mais que a escrita” (p. 58, tradução nossa<sup>71</sup>).

Aludindo ao cotidiano, o discurso da ficção televisiva articula uma memória e uma prática coletiva, de tal maneira que ao tentar compreender a teleficção, estamos também atrás de pistas sobre a cultura. A repetição se faz a marca representativa desse relato, mas sempre em combinação com elementos novos, “a repetição vive aqui com inovação, uma vez que é sempre dada pela situação em que a história é contada, de modo que o relato vive das suas transformações e sua fidelidade, não às palavras sempre porosas ao contexto, mas ao sentido e sua moral” (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 156, tradução nossa<sup>72</sup>).

Como parte de um mundo televisivo que precisa da serialidade e da repetição para fazer frente à quase onipresença no cotidiano (BALOGH, 2002), a ficção se constitui desde as generalidades atribuídas aos seus textos televisivos. O mundo da ficção se caracteriza por não ter um compromisso direto com o exterior. O fictício repousa em algum grau de desvio da realidade, objetos, ações e personagens se referem a um mundo imaginário que não precisa se manifestar no real. Porém, a ficção não pode se entender como uma falsidade, sua estrutura se constrói com base em uma coerência interna, o que implica que a verdade da história não está em função do verdadeiro, mas do verossímil (JOST, 2007).

Inclusive, para Buonanno (1999) em maior medida do que se reconhece, a ficção é real,

em termos de aquele realismo emocional e simbólico que não restitui uma imagem especuladora e fiel da realidade viável, mas que abre o horizonte das experiências a esferas de elaboração, identificação e projeção fantástica que já formam parte da vida cotidiana e que, por isso mesmo, são pedaços significativos e ativadores do efeito de realidade. Na presença de ficção de televisão, temos menos a ver com uma fuga do que com uma expansão simbólica do mundo social (BUONANNO, 1999, p. 60, tradução nossa<sup>73</sup>).

---

<sup>70</sup> Recitado o leído en voz alta el relato popular se realiza siempre en un acto de comunicación, en la puesta en común de una memoria que fundiona experiencia y modo de contarla.

<sup>71</sup> A través de la ficción, la televisión explica y, cuando lo hace, recoge y amplía desmesuradamente una tradición antigua de narración oral, quizá más aún que la escrita.

<sup>72</sup> La repetición convive aquí con la innovación ya que ésta es dada siempre por la situación desde la que se cuenta la historia, de forma que el relato vive de sus transformaciones y su fidelidad, no a las palabras siempre porosas al contexto, sino al sentido y su moral.

<sup>73</sup> En términos de aquel realismo emocional y simbólico que no restituye una imagen especuladora y fiel de la realidad factible, sino que abre el horizonte de las experiencias a esferas de elaboración, identificación y proyección fantástica que ya forman parte de la vida cotidiana y que, por eso mismo, son trozos significativos y

Longe de ser só uma fantasia, a ficção é chave para entender a cultura de uma sociedade. Segundo Buonanno (1999), sem a intenção de representar ou deformar a realidade, a ficção a reescreve e a comenta, entrando no campo das práticas interpretativas pelas quais os seres humanos criam suas próprias versões do mundo e encontram sentido à vida cotidiana. A autora reconhece na ficção televisiva três funções básicas: a fabuladora, ou oferta repetida de narrações que falam a nós e de nós; a função de familiarização com o mundo social, onde se procura preservar, construir e reconstruir um sentido comum da vida cotidiana e que contribui a familiarizar-nos com o mundo. Por fim, a função de manter a comunidade, sendo intérprete dela “lugar de retorno, expressão e reafirmação dos significados compartilhados” (BUONANNO, 1999, p. 66, tradução nossa<sup>74</sup>).

Estas características são atribuíveis a qualquer tipo de teleficção, mas não por isso, pode-se considerar a ficção como um todo homogêneo e fixo. A produção ficcional vai responder a profundas características culturais e sociais. Até, dentro de um mesmo país, existem expressões diversas que têm a ver com “naturezas institucionais das emissoras, políticas produtivas, estratégias de posicionamento das emissoras e, sobretudo, pluralidade das fórmulas e dos gêneros” (BUONANNO, 1999, p. 66, tradução nossa<sup>75</sup>).

Na Colômbia, a ficção é importante como relato da cotidianidade nacional, desenvolvido em relação com o contexto e em diferenciação de outros estilos do continente (MARTÍN-BARBERO; MUÑOZ, 1992; CRAWFORD; FLORES, 2002; MAZZIOTTI, 2006); por contribuir à democratização de conteúdo e permitir o acesso a bens culturais das maiorias, oferecendo visões plurais do país (MARTÍN-BARBERO; REY, 1999); e por sua importância para o desenvolvimento da televisão como indústria, porque pressionou a aquisição de equipamentos de gravação, a construção de estudos e a profissionalização de atores, diretores, roteiristas e diferentes artistas (REY, 2002).

As pesquisas que têm se desenvolvido em torno de expressões da teleficção nacional, reconhecem a importância do gênero especialmente na telenovela. Atores como Germán Rey, Omar Rincón, Clemencia Rodríguez, Jesús Martín-Barbero e Sonia Muñoz, entre outros<sup>76</sup> tiveram interesse por compreender as características de uma *telenovela colombiana*, que se constrói “por **referências** a certas peculiaridades de conformação do nacional e dos processos

---

activadores de efectos de la realidad. En presencia de la ficción televisiva, tenemos menos que hacer con una fuga que con una dilatación simbólica del mundo social.

<sup>74</sup> Lugar del regreso, expresión y reafirmación de los significados compartidos.

<sup>75</sup> Naturalezas institucionales de las cadenas, políticas productivas, estrategias de posicionamiento de las cadenas y sobre todo, pluralidad de las fórmulas y de los géneros.

<sup>76</sup> Ao respeito, pode se revisar Rodríguez e Tellez (1989); Martín-Barbero e Muñoz (1992); Martín-Barbero e Rey (1999); Ramirez (2005); Rincón, 2011, entre outros.

de modernização na Colômbia” (MARTÍN-BARBERO, 1992, p. 62. Grifo do autor, tradução nossa<sup>77</sup>). Focando especialmente nas telenovelas da década de 1980, os estudos ressaltam tanto sua qualidade narrativa e estética quanto sua inovação frente a outros modelos melodramáticos do continente

Os estudos decisivos de J. Martín-Barbero sobre a novela e concretamente sobre sua evolução em um período de esplendor, demonstraram com argumentos sustentados a importância cultural do melodrama, os significados encerrados em suas variações e formatos e a enorme capacidade como gênero de se tornar em um cenário a partir do qual o social pode se mirar tanto na opacidade de suas ambiguidades quanto na clarividência de suas afirmações (REY, 1994, p. 434, tradução nossa<sup>78</sup>).

Na telenovela colombiana se reconhece uma linha de relatos que se criam com nexos na realidade, um estilo que remete à telenovela brasileira, mas que se diferencia dela porque

É menos meticulosa [...], mais fresca, mais espontânea e mais desarrumada. A divisão entre o bem e o mal exigida pelo melodrama é mantida, mas talvez o mais atraente seja a apresentação de personagens com características identificadoras. Eles aparecem de uma maneira meticulosa, combinando a vestimenta, o discurso, o tipo físico, os tiques. Há uma articulação com o humor e a ironia e sobressai a presença de personagens caricatos (MAZZIOTTI, 2006, p. 38, tradução nossa<sup>79</sup>).

Ainda que em menor quantidade, estudos sobre outras expressões ficcionais colombianas como o teleteatro e os *dramatizados*<sup>80</sup> evidenciam sua importância como narrativas particulares, mas também pelo papel que tiveram na modernização da nação, na encenação de conflitos sociais e na constituição e identidades nacionais. Desse modo, os autores têm evidenciado que a ficção televisiva na Colômbia se manifestou desde diferentes formatos com características específicas, mas todos reconhecidos como parte do gênero.

Querendo compreender a configuração do gênero ao longo do tempo, como um elemento vivo que atende às transformações históricas, sociais e culturais, buscamos uma metodologia que nos permitisse olhar para a variedade dos formatos, as relações entre eles, suas características, suas transformações, e os elementos que interagiram para sua

<sup>77</sup> Por referências a certas peculiaridades de conformación de lo nacional y de los procesos de modernización en Colombia.

<sup>78</sup> Los estudios decisivos de J. Martín-Barbero sobre la telenovela y concretamente sobre su evolución en un periodo de esplendor, han demostrado con argumentos sustentados la importancia cultural del melodrama, los significados encerrados en sus variaciones y formatos y la enorme capacidad como género de convertirse en un escenario desde donde lo social puede mirarse tanto en la opacidad de sus ambigüedades como en la clarividencia de sus afirmaciones.

<sup>79</sup> Es menos minuciosa (...), más fresca, más espontánea y más desprolija. La división entre el bien y el mal que reclama el melodrama se mantiene, pero tal vez lo más atractivo sea la presentación de personajes con rasgos identificatorios. Aparecen trazados de manera minuciosa, combinando el vestuario, el habla, el tipo físico, los tics. Ahí se percibe una articulación con el humor y la ironía y sobresale la presencia de personajes caricaturizados

<sup>80</sup> Sobre teleteatro pode se revisar Rey (1998), sobre dramatizado Rey (1999) e Martín-Barbero e Rey (1999).

conformação. Não quisemos focar na análise de alguns programas, porque buscamos entender o processo histórico do gênero mais do que adentrar nas características de um produto específico. Nessa perspectiva, uma linha de tempo conformada por uma série de programas poderia ser uma alternativa para análise, mas pouco factível para um estudo de mestrado. Da mesma forma, consideramos que uma análise audiovisual nos dificultava abordar a variedade de expressões tendo que nos limitar à seleção de só alguns formatos.

Planteamos então uma aproximação à ficção televisiva colombiana a partir da interpretação de uma série de falas de personagens que participaram da sua produção em diferentes momentos e em diferentes ofícios. Considerando a ideia do gênero na qual estamos nos baseando, compreendemos que as características da ficção não existem somente nos produtos, mas nas interpretações que se fazem dela. Assim, entendemos que a história da ficção televisiva colombiana está também na memória de atores, atrizes, diretores, roteiristas, produtores, empresários, e demais pessoas que fizeram parte de sua produção e que a assistiram como telespectadores.

De tal maneira, dentro de uma variedade de possibilidades optamos por realizar a análise de três documentos que apresentam depoimentos de diferentes personagens sobre a ficção televisiva nacional. Em primeiro lugar, o documentário para televisão *Colombia en el espejo: 60 años de la televisión*, produzido em 2014 pelo canal privado *Caracol*, em comemoração dos 60 anos da televisão. O documentário não estava pensado para tratar exclusivamente da ficção, por quanto o assistimos por inteiro e selecionamos os momentos que se referiam ao gênero. Os personagens que falam sobre a ficção são Consuelo Luzardo (atriz), Pepe Sánchez (ator, diretor e roteirista), Alí Humar (diretor), Gustavo Castro Caycedo (jornalista), Jorge Alí Triana (diretor), Alejandra Borrero (atriz), Patricio Wills (produtor), Dago García (ator, produtor e roteirista), Alicia del Carpio (atriz, roteirista e diretora) Carlos Benjumea (ator), Victor Hugo Morant (ator), Julián Román (ator), Daniel Samper Pizano (jornalista), Germán Rey (professor), Carlos Muñoz (ator), Juana Uribe (roteirista), Vicky Hernández (atriz), Diego León Hoyos (ator), Julio Jiménez (roteirista), Fernando Gaitán (roteirista), Margarita Rosa de Francisco (atriz), Margalida Castro (atriz), Marta Bossio (roteirista), Carolina Sabino (atriz) e Carlos Moreno (roteirista).

O segundo documento é a série on-line *Estudio 5*, produzida em 2017 por *RTVC*, sistema de meios públicos. Compõe-se das 40 entrevistas completas que tinham se feito para a série *Todo lo que vimos* em 2014, em comemoração a 60 anos da televisão colombiana, e que só foram usadas parcialmente.

Segundo a diretora de *RTVC Play* Julia Rincón

*Estudio 5* é o resultado do trabalho em equipe que procurou dar vida a um material inédito que sabíamos que valeria a pena recuperar e destacar da série *Todo lo que vimos*, que foi feita em 2014 por ocasião dos 60 anos da televisão. Trata-se de acolher todas aquelas histórias desconhecidas daqueles que criaram e viveram a televisão em seus primeiros anos e resgatar sua importância em nossa plataforma (in RTVC, 2017).

A análise contemplou unicamente as 18 entrevistas sobre ficção. Os personagens que fazem parte do documento são: Carlos Muñoz (ator); Pepe Sánchez (ator, roteirista e diretor), Dago Garcia (ator, produtor e roteirista); Frank Ramírez (ator); Mario Ribero (diretor); Mauricio Navas (roteirista e diretor); Kepa Amuchastegui (ator e diretor); Marta Bossio (roteirista); Consuelo Luzardo (atriz); Carlos Duplat (roteirista), Vicky Hernández (atriz); Gustavo Bolívar (roteirista), Manuel José Chaves (ator), Victor Hugo Morant (ator), Julio Jiménez (roteirista), Julián Arango (ator). Além deles, consideramos também as falas dos entrevistadores porquanto contribuem a construir o sentido da conversa. Incluímos então aos jornalistas Germán Yances, Jaime Monsalve, Álvaro Perea e Santiago Rivas, os acadêmicos Jesús Martín-Barbero e Omar Rincón e as produtoras Magdalena Larrota e Adelaida Trujillo.

Por fim, o livro de entrevistas *Historia de una pasión. La telenovela colombiana según nueve libretistas nacionales*, do comunicador social e professor Henry Ernesto Pérez Ballén editado pela universidade *Jorge Tadeo Lozano*. O livro de 200 páginas recolhe as falas de nove roteiristas sobre o ofício de escrever para televisão e sobre as particularidades do meio no país. Na ordem que aparecem no texto os personagens são Marta Bossio, Mauricio Navas Talero, Pepe Sánchez, Juan Manuel Cáceres, Nubia Barreto, Gustavo Bolívar, Dago García, Fernando Gaitán e, em homenagem póstuma, a transcrição da conferência do roteirista Mauricio Miranda no ano 2000, que não foi considerada na análise por ser uma palestra sobre criação de ficção e não sobre as características do gênero no país.

#### 4. O GÊNERO DE FICÇÃO TELEVISIVA COLOMBIANA NA MEMÓRIA DE SEUS PROTAGONISTAS

A intenção deste capítulo é adentrar em uma análise sobre as falas de personagens que têm participado de diferentes maneiras na televisão da Colômbia. A partir dessas falas, tentamos compreender a configuração do gênero de ficção televisiva colombiana ao longo do tempo, suas características, suas mudanças, transformações e particularidades conformadas pela interação de diferentes elementos. Para isso, como já dito, selecionamos o documentário *Colombia en el espejo: 60 años de la televisión colombiana*, a série web *Estudio 5*, e o livro *Historia de una pasión. La telenovela colombiana según nueve libretistas nacionales*.

Como os documentos não foram pensados para atender o nosso objetivo, ou seja, não focam necessariamente na ficção, foi preciso identificar os momentos que se referem ao gênero. Para isso assistimos as entrevistas e o documentário por inteiro e fizemos uma transcrição das falas que se referiam à ficção. No caso do livro, por ser dedicado expressamente às telenovelas (embora reconhecemos nele referências a outros formatos ficcionais), foi lido e considerado em sua totalidade. Conseguimos então nos familiarizar com a construção de cada material e identificar os personagens e as temáticas que apareciam neles.

Depois disso, procuramos fazer um cruzamento da informação buscando frisar elementos comuns nas três peças. Mais do que ir atrás de categorias construídas previamente, orientadas pelo conceito de gênero, pela história da televisão colombiana e inclusive pelo que outros estudos referem sobre a ficção nacional, quisemos olhar para os documentos buscando que essas categorias emergissem das falas. Propusemo-nos então achar indicadores de características, variações, transformações, rupturas e continuidades na ficção nacional e identificar que fatores causavam estes fenômenos.

A nossa análise não se dedica por separado a cada documento, mas busca, na interação dos três, uma compreensão da teleficção colombiana. Procuramos nas falas e nas referências às produções que fazem os entrevistados, compreender as características dos formatos e o modo como a sociedade e os modos de produção, em diferentes momentos, interagiram para configurá-los. Se bem a maior parte das peças analisadas se dedica às falas de produtores, atores, roteiristas e diretores da televisão colombiana, aparecem também comentários de entrevistadores ou de outro tipo de personagens, como jornalistas, acadêmicos ou críticos de mídia. Para nossa análise consideramos também esses depoimentos porque entendemos que é parte da construção do sentido dos documentos.

Embora o nosso interesse esteja nas falas dos personagens, não podemos desconsiderar a especificidade dos produtos onde estas aparecem porque compreendemos que as peças

analisadas tiveram incidência no tipo de discurso que se apresenta sobre a ficção. Sabemos que as reconstruções do passado obedecem a tentativas relativamente conscientes por definir pontos de referência comuns, e por tanto, a memória está feita de seleções sobre o que quer ser lembrado (POLLAK, 2006). Nessa medida, os nossos produtos de análise não constituem somente um modo de armazenamento das falas, mas também uma forma de modelamento de uma memória.

De tal maneira, o capítulo começa descrevendo a materialidade das peças do nosso *corpus*, para continuar com a análise das formas expressivas da teleficção comédias, séries e telenovelas, que se acharam descritas nas peças, e que evidenciam a organização e interpretação que o país fez da ficção segundo suas lógicas produtiva e os contextos sociais e culturais. O último apartado apresenta uma reflexão sobre a maneira como os produtos construíram o discurso sobre a televisão colombiana e sobre as características da sua ficção.

#### **4.1 Os produtos de análise**

Na nossa seleção de documento para análise, procuramos eleger peças com características diferentes entre si. Desse modo, encontramos um documentário produzido por um meio privado, uma série web feita por um meio público e um livro fruto de uma produção acadêmica. Essa diversidade nos permite observar a ficção televisiva nacional desde diferentes miradas. Os objetivos com que cada produto foi pensado e o meio de divulgação influíram na maneira como foi construído, nas opções dos personagens entrevistados e na organização das falas.

Assim por exemplo, *Colombia en el espejo: 60 años de la televisión colombiana*, documentário do canal privado *Caracol*, realizado em 2014, com motivo dos 60 anos da televisão colombiana, consta de três capítulos de 55 minutos cada um, nos quais atores, roteiristas, jornalistas e produtores reconstroem, desde sua visão, a história da televisão colombiana.

**Fig. 4 Apresentação documentário *Colombia en el espejo: 60 años de la televisión colombiana***



**Fonte: Documentário *Colombia en el espejo: 60 años de la televisión colombiana*. Disponível na plataforma web CaracolPlay**

Embora fosse produzido para televisão, sendo apresentado no canal, foi exibido em um cinema de Bogotá e atualmente está disponível na plataforma digital *Caracol Play*. Mais do que uma reconstrução cronológica, o documentário apresenta as falas organizadas em torno de alguns eixos temáticos. O documentário se compõe basicamente das falas dos entrevistados com algumas imagens de produções, como uma espécie de tentativa de recuperação de uma memória da televisão colombiana a partir de seus protagonistas. Quase todas as personagens estão presentes nas três partes, apresentando-se no começo da primeira, e se despedindo na terceira, com uma fala sobre a importância da televisão na sua vida.

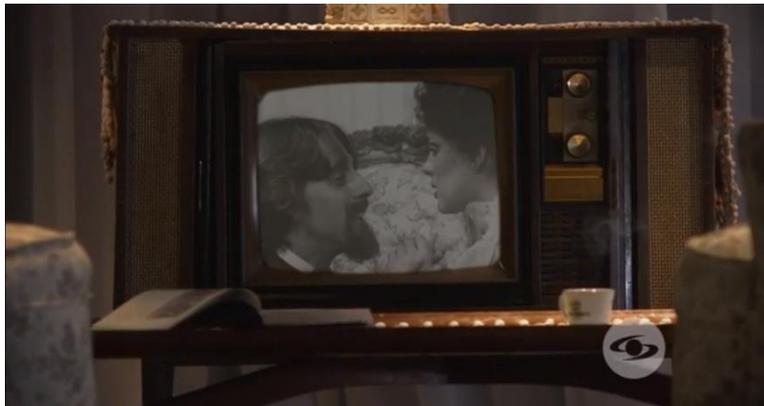
Os personagens que aparecem no audiovisual participam desde o lugar privilegiado de ter sido parte da televisão nacional, mas alternam essa fala com a de telespectador, colocando-se na posição do cidadão comum que criou uma relação com sua televisão. Assim, as entrevistas viajam quase imperceptivelmente entre vivências do ofício e das experiências diante da tela, lembrando produções, histórias e personagens.

Por ser comemorativo, o documentário tenta abordar uma temporalidade ampla, desde a inauguração da televisão até a atualidade, focando em algumas produções ou personagens que são apresentados como representativos ou marcantes. Ainda sem ter sido pensada para falar exclusivamente de ficção, as três partes se dedicam quase por completo ao gênero, com quase nenhuma referência a outro tipo de produtos, especialmente de origem jornalística. O título já apresenta uma interpretação sobre a televisão como um lugar onde se encontra o país, onde se reconhece, um espelho em que a Colômbia se reflete há 60 anos. Podemos entender assim que para a série, a ficção não é somente uns dos elementos principais na história da

televisão (e aparentemente mais relevante que o jornalístico), mas também uma das maneiras como a televisão representa a vida da nação.

Mais do que uma reconstrução, o canal *Caracol* interpreta a história da televisão, a partir das escolhas dos personagens e da organização das suas falas, que são colocadas, muitas vezes, para construir um novo relato. Recursos como a música, cenas em preto e branco, imagens em televisores antigos e dentro do que parece uma casa colombiana, dão à produção um tom de proximidade com o telespectador e uma sensação de nostalgia. Inclusive os personagens ficam de frente para câmera simulando estabelecer uma conversa com o telespectador sobre uma memória que quer se apresentar como compartilhada.

**Fig. 5 Imagem do documentário *Colombia en el espejo: 60 años de la televisión colombiana***



**Fonte: Documentário *Colombia en el espejo: 60 años de la televisión colombiana*. Disponível na plataforma web CaracolPlay**

Os capítulos não contêm um título particular que permita de antemão esperar uma temática. Já na descrição que aparece na plataforma *Caracol Play* se apresentam algumas descrições. No primeiro capítulo, o documentário aborda a chegada da televisão na Colômbia, as primeiras produções e o humor em diferentes formatos. As falas dos entrevistados destacam as condições como chegou o meio ao país, as condições singulares com que se começou a desenvolver a televisão nacional e o impacto que teve na população, inclusive neles mesmos como telespectadores. Destaca-se a importância do humor para a televisão, mas também como denúncia social.

O segundo foca ao redor do papel da mulher na televisão nacional, tanto como profissional da indústria quanto como personagem. Nessa parte, o documentário dá uma especial atenção às diferentes representações da mulher na ficção através do tempo e em

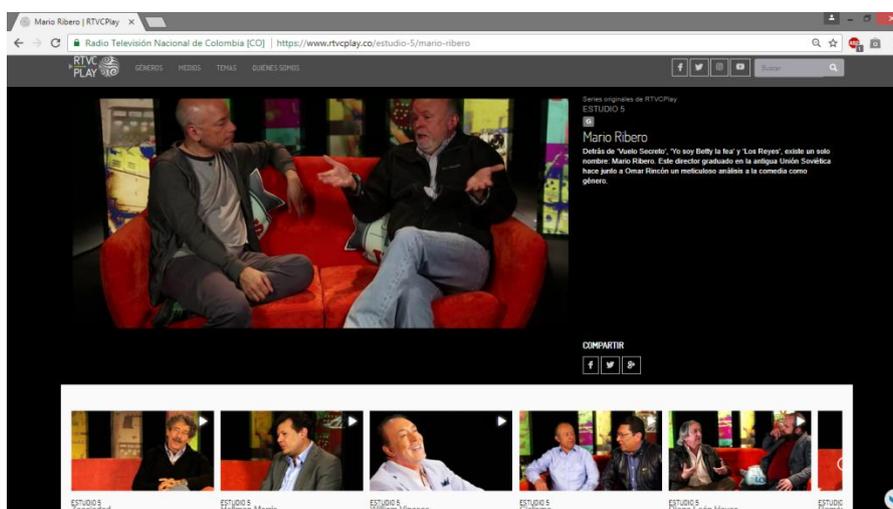
diferentes formatos como telenovelas, séries e *dramatizados*. Por fim, o terceiro capítulo gira em torno da *narco* ficção, apresentando falas a favor e em conta desse tipo de produções, pelo que podem representar para a construção de uma história do país. Na última parte do episódio, lembra-se de alguns programas de magazines e concursos para finalizar com o significado da televisão colombiana na vida dos personagens.

Por outro lado, a série web *Estudio 5*, é uma produção do sistema de meios públicos *RTVC*, que consta de 40 entrevistas, das quais 18 correspondem a temas de teleficção, com uma duração aproximada de 45 minutos cada uma. Seu nome faz referência ao lugar onde foram feitas a maioria das entrevistas, o estudo cinco da desaparecida *Inravisión*.

Embora seja de 2017, a série também é comemorativa dos 60 anos da televisão (que se cumpriram em 2014), porque se compõe das entrevistas que foram base para outra série chamada *Todo lo que vimos*, cápsulas de curta duração que se apresentaram em 2014 no canal de televisão *Señal Colombia* nos espaços entre programas.

A diferença do documentário de *Caracol*, onde os capítulos estão dados ao redor de alguns eixos ou temáticas, a série de *RTVC* foca na conversação de dois personagens para recuperar uma produção ou uma época. A duração das entrevistas e a interlocução com o entrevistador permitem aprofundar nas visões dos personagens sobre diferentes características das produções, falando, por exemplo, das condições tecnológicas, das lógicas de produção, das intenções narrativas e dos estilos artísticos. Os personagens parecem se sentir em liberdade para falar sua versão de certos fatos, ainda que seja contrário à imagem dos meios públicos.

**Fig. 6** Apresentação do site *Estudio 5*



Fonte: site *Estudio 5* <https://www.rtvplay.co/estudio-5>

Contrário ao documentário, por apresentar-se em uma plataforma digital, não existe como tal uma organização das falas ou uma continuidade lógica entre uma e outra, mas a ordem está à disposição do espectador. Já para cada entrevista parece existir um roteiro semiestruturado, aberto ao desenvolvimento da conversa. Ainda assim, é claro que existe uma escolha de *RTVC* por certos personagens, temáticas e produções que se assumem representativos de diferentes momentos.

Muito mais claro que na produção de *Caracol*, podemos notar uma tentativa de abordar uma diversidade de formatos entre os que encontramos jornalísticos, de concurso, de opinião, e de ficção. Ainda, assim, o número de entrevistas dedicadas ao gênero de ficção é consideravelmente maior, sendo dezoito de um total de quarenta e cinco.

A última de nossas peças é o livro *Historia de una pasión. La telenovela colombiana según nueve libretistas nacionales*. De uma origem acadêmica, toda vez que o autor e o equipe que fizeram as entrevistas são professores e estudantes, e que foi editado pela universidade *Jorge Tadeo Lozano* de Bogotá, o livro apresenta as falas de oito roteiristas colombianos e a transcrição de uma palestra de Mauricio Miranda, falecido em 2011.

Diferente dos produtos anteriores, o livro não se desenvolve ao redor da história da televisão, mas do ofício de escrever ficção. Ainda que se apresente como entrevistas a roteiristas sobre telenovela colombiana, na realidade alguns dos entrevistados tem tido outras funciones na televisão ou fora dela e as falas abordam outras expressões ficcionais como a comédia, a série ou o *dramatizado*.

O livro traz uma pequena biografia, falando da trajetória e das principais obras de cada entrevistado, para posteriormente se introduzir na entrevista. A escrita apresenta a pergunta e a resposta e se dedica a questões como a maneira em que os roteiristas constroem seus personagens, as variações que as produções têm tido ao longo do tempo e a maneira como deveria ser abordado temas do conflito ou do narcotráfico na Colômbia.

Podemos destacar que vários dos personagens aparecem em dois ou nos três documentos, reconhecendo-os como figuras destacadas na televisão nacional. Da mesma forma, algumas produções são recorrentes identificando-as como relevantes na história dessa televisão. Para reconhecer as figuras que aparecem nos produtos, apresentamos um quadro com breves dados sobre a trajetória dos personagens.

**Tab. 1. Personagens participantes nas peças de análise**

Personagem	Trajetória	Documento em que aparece
Adelaida Trujillo	Estudou Antropologia e produção de cinema e televisão. Trabalhou no departamento de música e arte da BBC, como produtora associada e pesquisadora para series realizadas para América Latina. Tem trabalhado em televisão educativa e em 2003 ganhou o prêmio Emmy-Unicef pelo programa <i>En sintonía con los niños</i> .	Série Web
Alejandra Borrero	Atriz de teatro, cinema e televisão. Reconhecida ativista feminista. Estudou atuação na <i>Universidad del Valle</i> , em Cali. Participou em diferentes produções dentro dos seriados conhecidos como <i>El cuento del domingo</i> , foi protagonista da série <i>Azúcar</i> e antagonista da telenovela <i>Café com aroma de mujer</i> . Em 2008 inaugurou <i>Casa Ensemble</i> , hoje <i>Casa e</i> , uma escola de artes cênicas e galeria de arte em Bogotá.	Documentário
Alicia del Carpio	Roteirista, diretora, atriz e produtora espanhola, nacionalizada colombiana. Foi a primeira mulher em aparecer na televisão nacional apresentando o general Rojas Pinilla na inauguração do meio no país em 1954. Foi a roteirista e diretora da comédia <i>costumbrista Yo y tú</i> que esteve durante mais de 20 anos no ar. Atualmente mora em Madrid, Espanha.	Documentário
Álvaro Perea	Estudou comunicação social e jornalismo na <i>Universidade da Sabana</i> e mestrado em <i>Guión cinematográfico</i> na Fundação para a Investigação audiovisual (FIA) da universidade Menéndez Pelayo da Espanha. É fundador da produtora <i>Ojo por ojo producciones</i> . Tem trabalhado como produtor dos realities <i>Master Chef Colombia</i> , e <i>El desafío</i> e como professor em diferentes universidades do país.	Série Web
Carlos Benjumea	Carlos ‘ <i>el gordo</i> ’ Benjumea, comediante, ator de cinema, teatro e televisão e diretor de cinema. É um dos atores mais reconhecidos por seu trabalho em vários filmes, comédias, <i>dramatizados</i> e telenovelas. Foi fundador da produtora <i>Coestrellas</i> e a companhia de teatro <i>La casa del gordo</i> . Ganhou o prêmio <i>India Catalina</i> a toda uma vida em 2017.	Série Web Documentário
Carlos Duplat	Ator, roteirista e diretor de cinema e televisão. Estudou arquitetura na Universidade Nacional da Colômbia e direção de cinema na Universidade de Paris e no <i>Berliner Ensemble</i> . Foi membro do Movimento 19 de Abril ou M-19, guerrilha de esquerda fundada por estudantes universitários depois da fraude nas eleições presidenciais de 1970,	Série Web

	e por essa militância foi vítima de tortura e perseguições. Destaca-se em obras trágicas e de corte popular tanto na televisão como no cinema.	
Carlos Moreno	Diretor de cinema e televisão. Entre suas produções destacam <i>Escobar el patrón del mal</i> e <i>Perro como perro</i> .	Documentário
Carlos Muñoz	Ator e diretor de cinema, teatro, rádio e televisão destacado como o ator do Século XX. Foi uns dos primeiros atores da televisão colombiana tendo participado no grupo de teatro infantil da <i>Radiodifusora Nacional</i> . Morreu em Bogotá em janeiro de 2016.	Série Web Documentário
Carolina Sabino	Cantante e atriz de diferentes telenovelas nacionais, ganhou duas vezes o prêmio <i>India Catalina</i> como melhor atriz.	Documentário
Consuelo Luzardo	Atriz de teatro, cinema e televisão. Estudou atuação na <i>Escuela Nacional de Arte Dramático</i> que dependia do Ministério de Educação. Participou de series como <i>Los cuervos</i> , <i>Por qué mataron a betty si era tan buena muchacha</i> , <i>La tía Julia y el escribidor</i> , comédias como <i>Yo y tú</i> , e telenovelas como <i>Caballo viejo</i> . É presidenta da <i>Academia colombiana de artes y ciências cinematográficas</i> desde 2017.	Série Web Documentário
Dago García	Darío Armando García Granados, conhecido como <i>Dago García</i> , estudou comunicação social na <i>Universidad Externado de Colombia</i> . É um dos roteiristas mais prolíficos da Colômbia com trabalhos em televisão e cinema, conseguindo, desde 1999, apresentar pelo menos um filme ao ano. Suas histórias se caracterizam pelo humor e a referência à idiosincrasia nacional. Tem trabalhando como professor em diferentes universidades e como vice-presidente de produção do Canal <i>Caracol</i> .	Série Web Documentário Livro
Daniel Samper Pizano	Jornalista e escritor colombiano, membro de uma família de acadêmicos e políticos, entre os que se destaca seu irmão Ernesto, presidente da Colômbia entre 1994 e 1998, e seu filho Daniel Samper, também jornalista. Foi colunista de opinião de várias revistas e jornais nacionais, com um estilo irônico e cômico.	Documentário
Diego León Hoyos	Comediante, ator, diretor e roteirista. Participou em muitas produções, entre as que se destaca <i>Quack el noticero</i> , programa de humor político junto com o desaparecido Jaime Garzón.	Série Web Documentário
Fernando Gaitán	Roteirista e produtor, Fernando Gaitán é o autor das duas telenovelas mais importantes da história da televisão colombiana: <i>Café com aroma de mujer</i> e <i>Yo soy Betty, la fea</i> . Foi jornalista de <i>El Tiempo</i> e vice-presidente de produção do Canal RCN.	Documentário Livro

Frank Ramírez	Ator e diretor de teatro, cinema e televisão. Estudou atuação em Nova York e participou em filmes em Hollywood e alguns seriados nos Estados Unidos. Participou em algumas das principais produções nacionais de cinema como <i>Condores no entierran todos los días</i> e <i>La estrategia del caracol</i> , e de televisão como <i>La mala hora</i> e <i>El gallo de oro</i> . Morreu em Bogotá em fevereiro de 2015.	Série Web
Germán Rey	Psicólogo da Universidade Nacional da Colômbia, acadêmico e crítico de televisão. Trabalhou na <i>Fundación Social</i> desenvolvendo projetos organizacionais de valores, cultura empresarial e comunicação.	Documentário
Germán Yances	Jornalista e colunista dos jornais <i>El Tiempo</i> e <i>El Espectador</i> . Fundou a revista de televisão do diário <i>El Espectador</i> , foi diretor da <i>Comisión Nacional de Televisión</i> , assessor do Congresso da República e professor em diferentes universidades.	Série Web
Gustavo Bolívar	Roteirista de televisão e escritor, destacado em temáticas de violência, como <i>Sin tetas no hay paraíso</i> , inaugurou as temáticas de <i>narco-series</i> . Esteve vinculado como <i>concej</i> de Bogotá e atualmente foi eleito Senador da República em 2018.	Série Web Livro
Gustavo Castro Caycedo	Escritor e jornalista colombiano. Diretor durante 20 anos do programa jornalístico para televisão <i>Enviado especial</i> . Autor de 18 livros sobre realidades colombianas.	Documentário
Holman Morris	Estudou comunicação social e jornalismo na universidade <i>Javeriana</i> de Bogotá. Trabalhou como jornalista na rádio e no jornal <i>El Espectador</i> , mas se destacou principalmente como produtor e jornalista de programas de televisão sobre a defesa dos direitos humanos. Foi ganhador do <i>Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar</i> em 2004, 2010, e 2012, e do prêmio <i>India Catalina</i> de melhor programa jornalístico e de opinião em 2004 e 2011. Tem sido vítima de ameaças por parte de grupos paramilitares. Foi gerente de <i>Canal capital</i> , emissora pública de Bogotá e <i>concej</i> da mesma cidade.	Documentário
Jorge Alí Triana	Ator, diretor e roteirista de cinema, teatro e televisão. Estudou cinema e teatro na Escola Superior de Artes de Praga. Foi parte do grupo cênico infantil da <i>Televisora Nacional</i> . Fundou o <i>Teatro Popular Independiente</i> aos 16 anos e foi um dos fundadores do <i>Teatro Popular de Bogotá</i> em 1967. Atualmente é diretor executivo da empresa de artes <i>Dramax</i> .	Documentário
Juana Uribe	Roteirista e produtora de televisão, estudou escritura de roteiros em Roma. Entre suas produções estão <i>De pies a cabeza</i> , <i>Perro amor</i> e <i>El inútil</i> . Foi vice-presidenta criativa do Canal RCN.	Documentário

Juan Manuel Cáceres	Estudou comunicação social na universidade <i>Jorge Tadeo Lozano</i> . Tem se destacado como roteirista de comédia e tem participado na academia como conferencista no programa de Dramaturgia para Televisão da universidade <i>Javeriana</i> e como professor da faculdade de Cinema e televisão do <i>Politécnico Santafé de Bogotá</i> .	Livro
Judy Henriquez	Uma das primeiras atrizes da televisão colombiana, esteve casada com o roteirista e diretor Bernardo Romero Pereiro. Tem participado em numerosas produções nacionais como <i>La abuela</i> , <i>Señora Isabel</i> , <i>La Vorágine</i> e <i>Las Juanas</i> ,	Documentário
Julián Arango	Comediante, publicista e ator de cinema, teatro e televisão. Reconhecido por seu papel de protagonista em <i>Perro amor</i> e como <i>Hugo Lombardi</i> em <i>Yo soy Betty, la fea</i> , e em seriados como <i>El cartel de los sapos</i> e <i>las muñecas de la mafia</i> . Ganhou um prêmio <i>India Catalina</i> por seu papel na telenovela de época <i>La Pola</i> .	Série Web
Julián Román	Ator de cinema, teatro e televisão, começou sua formação na <i>Escuela Distrital de Teatro Luis Enrique Osorio</i> e depois no <i>Teatro Popular de Bogotá</i> . Participou sendo muito novo em filmes como <i>Técnicas de duelo</i> , <i>Águilas no cazan moscas</i> , <i>Golpe de estádio</i> e no <i>dramatizado</i> para televisão <i>Cuando quiero llorar no lloro</i> , conhecido popularmente como <i>Los Victorinos</i> . Mais recentemente participou nas telenovelas <i>Los Reyes</i> e <i>Tres Caines</i> .	Documentário
Julio Jimenez	Roteirista colombiano, ligado a telenovelas e séries de mistério, como o apelido do <i>Hitchcock colombiano</i> . Trabalhou principalmente para a produtora RTI, autor de serie como <i>Por qué mataron a Betty si era tan buena muchacha</i> e <i>Los cuervos</i> , telenovelas como <i>La abuela</i> e <i>La viuda de blanco</i> e mais recentemente <i>Pasión de Gavilanes</i> .	Série Web Documentário
Kepa Amuchastegui	Ator e diretor de cinema, teatro e televisão. Estudou atuação em Paris. Em 1968 fundou o Teatro <i>La Mama</i> . Tem ganhado diferentes reconhecimentos por seu trabalho como o prêmio <i>India Catalina</i> como melhor diretor pela serie <i>La casa de las dos palmas</i> em 1991 e a telenovela <i>Pobre Pablo</i> em 2001.	Série Web
Manuel José Chaves	Ator de cinema e televisão. Estudou atuação no grupo de <i>Teatro Popular de Bogotá</i> e em <i>Estudio XXI</i> , posteriormente estudou <i>artes del espectáculo</i> na <i>Sorbonne Nouvelle</i> de Paris. Debutou na televisão com 12 anos como protagonista do seriado juvenil <i>De pies a cabeza</i> , ganhando em 1996 o prêmio <i>Inida Catalina</i> como ator revelação. Tem participado em séries, telenovelas e filmes colombianos.	Série Web

Magdalena Larrota	Produtora de televisão, destacada principalmente pelos seus trabalhos em series e <i>dramatizados</i> . Foi vice-presidenta criativa do <i>Canal Caracol</i> .	Série Web
Margalida Castro	Atriz de teatro, cinema e televisão, ganhadora do <i>India Catalina</i> em 1986 por seu papel na telenovela <i>Gallita Ramirez</i> , e o prêmio a toda uma vida em 2015. Estudou arte dramática na França e participou em produções de televisão colombiana desde 1967.	Documentário
Margarita Rosa de Francisco	É uma das artistas mais reconhecidas do país, atriz, cantante e apresentadora. Protagonizou reconhecidas telenovelas como <i>Gallito Ramirez</i> e <i>Café con aroma de mujer</i> , e da série <i>Los pecados de Ines de Hinojosa</i> . Ganhou dois prêmios <i>India Catalina</i> , como melhor atriz 1995 por seu papel de Gaviota e em 2012 pela série <i>Correo de inocentes</i> .	Documentário
Mario Ribero	Diretor de cinema e televisão em produções reconhecidas como <i>Cóndores no entierran todos los días</i> e <i>Yo soy Betty, la fea</i> . Destaca-se principalmente em obras cômicas. É diretor de cinema atuado e televisão do Instituto de cinema de Moscou. Criador do grupo de teatro <i>El duende</i> e <i>Acción Barbini</i> , e participante do <i>Teatro Popular de Bogotá</i> .	Série Web
Marta Bossio	Nasceu em Bogotá, estudou comunicação social e jornalismo na universidade <i>Jorge Tadeo Lozano</i> . Tem trabalhando na televisão colombiana como roteirista, principalmente na adaptação de obras literárias. Destacou-se como escritora de telenovelas regionais ou <i>costumbristas</i> da década de 1980, misturando o humor com o melodrama e destacando miradas sobre realidades nacionais. Desde finais dos anos 90 se dedica principalmente a academia com aulas e sobre escritura para televisão em várias universidades do país.	Série Web Documentário Livro
Mauricio Navas	Estudou comunicação social na <i>Universidad Jorge Tadeo Lozano</i> , foi professor de redação de televisão nessa universidade. Trabalhou como assistente de direção do diretor e roteirista Pepe Sánchez, ajudando também na escritura dos roteiros. Junto com Mauricio Miranda escreveu vários seriados e participou como diretor em alguns deles.	Série Web Livro
Omar Rincón	Estudou comunicação social e jornalismo na Universidade <i>Javeriana</i> de Bogotá. Jornalista, acadêmico e crítico de televisão.	Série Web Documentário
Patricio Wills	Produtor de televisão e um dos diretores da produtora <i>RTI</i> , uma das poucas produtoras que sobreviveram ao sistema dos canais privados. Foi o responsável da associação de <i>RTI</i> com produtoras internacionais como <i>Telemundo</i> o que permitiu que se consolidasse também no mercado internacional.	Documentário

Pepe Sánchez	Luis Guillermo Sánchez Méndez, conhecido como <i>Pepe Sánchez</i> , foi diretor, roteirista e ator de teatro, televisão e cinema. Estudou Belas Artes na <i>Universidad Nacional de Colombia</i> , teatro com o ator e diretor japonês Seki Sano, que chegou à Colômbia para a formação de atores na década de 1950, e Cinema em Praga. Foi assistente de direção de Julio Luzardo e de Miguel Littin no Chile. Na Colômbia participou como diretor, roteirista e ator em muitas comédias, telenovelas e <i>dramatizados</i> . Na sua obra se reconhece um compromisso com causas sociais com uma tendência política de esquerda. Ganhou diferentes tipos de reconhecimentos por seu trabalho, entre os que estão a Seleção Semana Internacional da Crítica no festival de Cannes em 1986, pôr o filme <i>San Antoñito</i> , e o Diretor do Século no ano 2000. Foi promotor de uma lei para garantir aos diretores e roteiristas o pago de regalias por seu trabalho que foi aprovada depois da sua morte. Morreu em 2016, com 86 anos.	Série Web Documentário Livro
Santiago Rivas	Estudou Artes plásticas na Universidad Nacional da Colômbia e desde 2008 trabalha como apresentador no canal de televisão público <i>Señal Colombia</i> , dos programas <i>Los puros criollos</i> e <i>En Orbita</i> . Atualmente trabalha também no programa <i>Dos y punto</i> de <i>Caracol Radio</i> .	Série Web
Vicky Hernández	Atriz de teatro, cinema e televisão. Começou a estudar teatro aos 6 anos. Foi professora de teatro no Instituto Popular de Cali e atriz do Teatro Popular de Bogotá. Tem participado em muitos seriados, telenovelas, obras de teatro e em filmes nacionais e estrangeiros.	Série Web Documentário
Victor Hugo Morant	Ator de cinema, teatro e televisão, diretor e pedagogo de teatro infantil. Estudou filosofia e letras na Universidad Nacional da Colômbia. Reconhecido por suas atuações nas comédias <i>Don Chinche</i> e <i>Dejémonos de vainas</i> pelas quais ganhou dois prêmios <i>India Catalina</i> .	Série Web Documentário

Fonte: Elaboração própria

## 4.2. O Gênero de ficção televisiva colombiana no relato dos personagens

Com exceção do livro dedicado à escritura de telenovelas, as nossas peças não estão expressamente pensados para falar da ficção, mas da história da televisão colombiana. Ainda assim, ao pretender tratar da televisão os produtos colocam à ficção em um lugar de exaltação, dado pelo tempo dedicado ao gênero e pelo que os personagens expressam dele.

Algumas questões que aparecem no livro, na série e no documentário, referem-se ao papel que a ficção tem ocupado na televisão e na sociedade. Isso é especialmente evidente no documentário de *Caracol* onde se destaca constantemente a importância que a televisão tem como relato do país e como parte da sua identidade, fazendo referência quase exclusivamente a conteúdos de ficção. Algumas dessas menções aparecem no começo do primeiro capítulo quando a partir de falas de diferentes personagens, constrói-se outro relato:

“A Colômbia gosta da televisão e tem muita gente realmente fanática da televisão, gostam de ver estes atores e descobrir que na Colômbia existem escritores e existem histórias que podem se contar de Medellín, de Cali, da Costa, de todas as partes [...]” (Judy Henríquez in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>81</sup>); “A gente contrata com o serviço de televisão cento não sei quantos canais e indefectivelmente termina na televisão que o identifica, na televisão nossa” (Carlos Muñoz in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>82</sup>), ou ainda “A televisão para os colombianos é, de alguma maneira, a consciência do país” (Carlos Benjumea in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>83</sup>).

Esse lugar privilegiado que a televisão ocupa na vida do país pode, inclusive, ser perigoso: “Em um país onde as pessoas não lêem, não escrevem, não falam, que a televisão se converta na Bíblia, na única janela ao mundo é muito grave” (Vicky Hernández in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>84</sup>), mas, de qualquer jeito, parece que a televisão é ponto de encontro para os colombianos, onde podem se reconhecer juntos sem importar as diferenças geográficas, culturais ou ainda de classe. A televisão na Colômbia é a fonte principal de entretenimento: “O oitenta por cento da população nossa carece de dinheiro para ir a

---

<sup>81</sup> A Colombia le gusta la televisión y hay mucha gente realmente fanática de la televisión, les gusta ver todos esos actores y descubrir que en Colombia hay escritores y hay historias que se pueden contar de Medellín, de Cali, de la Costa, de todas partes.

<sup>82</sup> Uno contrata con el servicio de televisión ciento no sé cuántos canales e indefectiblemente termina en la televisión que lo identifica, en la televisión nuestra.

<sup>83</sup> La televisión para los colombianos es, de alguna manera, la conciencia del país.

<sup>84</sup> En un país donde la gente no lee, no escribe, no habla, que la televisión se convierta en la Biblia, en la única ventana al mundo es muy grave.

espetáculos públicos, para ir a teatro” (Jorge Barón in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>85</sup>), “Mas se você for a qualquer bairro tem antenas de televisão, tem antenas de *Directv*<sup>86</sup>, tem geladeira e tela plana. Pode faltar o resto, mas tem televisão” (Julián Román in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>87</sup>).

Observamos também que os entrevistados, nos três documentos, tendem a falar de um “antes” e um “depois/agora” da televisão colombiana. Embora não sejam claramente delimitados temporalmente, podemos identificar alguns elementos que lhes são atribuídos a cada momento e que nos permitem caracterizá-los. A distinção se dá nos modos de produção, nos tipos de formatos e nas temáticas tratadas, aludindo à presença de produtoras ou de canais, à programação feita por faixas ou a uma televisão de autor ou uma televisão industrializada, entre outros. Inferimos então que esse “antes” se refere ao período da televisão mista, definido pela participação de empresas privadas na produção de conteúdos e pela administração estatal e que o “depois/agora” alude à televisão privada, desenvolvida em um esquema de canais privados onde a programação atende principalmente os objetivos comerciais das emissoras (REY, 2002; VIZCAÍNO, 2005).

Assim podemos notar que esses dois esquemas com que a televisão colombiana se desenvolveu no tempo, não ficaram somente nas determinações legais, mas transcenderam para o imaginário, criando a ideia de que existem dois tipos de televisão para o país, duas formas de produzi-lo e de entendê-lo. A primeira dada pelo esquema misto, que se reconhece em um tempo passado, e que se exalta e se lembra com nostalgia, embora continue existindo na televisão atual junto com os canais privados (REY, 2002; RINCÓN, 2013). A segunda, que se refere a uma televisão privada, definida como “industrializada”, menos original e com menos referências nacionais.

Referindo-se à televisão mista o diretor Jorge Alí Triana menciona:

Não tínhamos o esquema de canais, mas um esquema muito peculiar, com muitas programadoras. Eram empresas que não tinham muitos recursos econômicos, isso desencadeava a imaginação, não havia grandes estúdios, não havia grandes equipes, então você tinha que sair às ruas para contar as histórias e isso transformava a televisão colombiana, dava-lhe um selo (Jorge Alí Triana in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>88</sup>).

<sup>85</sup> El ochenta por ciento de la población nuestra carece de dinero para ir a espectáculos públicos, para ir a teatro

<sup>86</sup> *Directv* é um provedor de televisão digital com presença em vários países, entre eles na Colômbia.

<sup>87</sup> Pero si tú vas a cualquier barrio hay antenas de televisión, hay antenas de *Directv*, hay nevera y pantalla plana. Puede faltar lo demás, pero hay televisión.

<sup>88</sup> Nosotros no tuvimos el esquema de canales, sino es un esquema muy peculiar, con una gran cantidad de programadoras. Eran compañías que no tenían muchos recursos económicos, eso desató la imaginación, no había grandes estudios, no había grandes equipos, entonces hubo que salir a las calles a contar las historias y eso transformó la televisión colombiana, le dio un sello.

Enquanto, referindo-se à transformação para a televisão privada, o roteirista e diretor de conteúdo do Canal *Caracol* Dago Gracia menciona:

O grande desafio dos canais quando mudaram do público para o privado era passar de fazer 16 horas por semana a fazer 16 horas por dia. Isso os obrigou a se reorganizar e tomar, pela primeira vez a sério, um assunto que nunca havia sido contemplado e eram políticas de programação. No sistema misto, a programação era determinada pelo Estado, no edital já estava decidido que havia em cada espaço. Com os canais privados, eles são responsáveis pela programação do dia todo. Isso significava pensar em gêneros, tipos de telenovelas, programas de opinião, programas diferentes aos *dramatizados*. Foi um desafio e uma mudança não apenas na maneira de administrar o negócio, mas também de pensá-lo (Dago García. In RTVC, 2017, tradução nossa<sup>89</sup>).

Estas duas falas apontam para o que os personagens consideram características dos modelos e das transformações que aconteceram com a mudança de um para o outro, que acabaram repercutindo no tipo de produtos televisivos que foram feitos. Enquanto na televisão mista, as produtoras, pequenas empresas que licitavam por espaços (REY, 2002), enfocavam seus recursos em desenvolver um programa, na televisão privada os canais tiveram que aprender como organizar a programação por inteiro, o que explica por que alguns personagens a entendem como produção industrializada.

Além da televisão do esquema misto e privado, observamos que a origem pública aparece como um fator diferenciador da televisão colombiana, pelo que isso implicava na relação com a cultura. No documentário de *Caracol* os personagens destacam a maneira particular como começou a se desenvolver a televisão na Colômbia e o impacto que teve na população, inclusive neles mesmos como telespectadores. A inauguração, as transmissões iniciais e as primeiras lojas que vendiam aparelhos de televisão são lembranças que os personagens contam com grande emoção, mas do que como participes da televisão, como colombianos que vivenciaram a chegada da televisão ao país. O documentário constrói um relato conjunto entre as experiências que relatam os personagens, aludindo a uma memória comum: “Quando a televisão chegou à minha casa eu tinha 10 anos, 11 anos” (Hector Mora), “nós não tínhamos televisão, havia uma loja em Chapinero que se chamava *El Vida*” (Judy Enriquez) “e então saíamos com outros colegas para *J. Glottmann*, que era uma loja onde

---

<sup>89</sup> El gran reto de los canales cuando pasaron de lo público a lo privado fue pasar de hacer 16 horas a la semana a hacer 16 horas diarias. Eso obligó a que se reorganizaran y que se tomaran, por primera vez en serio, un tema que nunca se había contemplado y eran las políticas de programación. En el sistema mixto la programación venía determinada por el Estado. En el pliego de licitación ya venía decidido que había en cada espacio, con los canales privados, son ellos los responsables por la programación de todo el día, eso implicó pensar en géneros, en tipos de novelas, de programas de opinión, programas diferentes a los dramatizados. Fue todo un reto y todo un cambio no solo en la manera de ejecutar el negocio, sino de pensarlo.

exibiam televisores” (Victor Hugo Morant) “e lá eles tinham uma televisão e nós levávamos alguns banquinhos na rua e a víamos” (Judy Enriquez) (in CARACOL 2014, tradução nossa<sup>90</sup>).

Aparece nas falas a figura de Gustavo Rojas Pinilla como figura chave para a chegada do meio ao país, mas sem que reconhecer à televisão como plataforma de propaganda política, como a descrevem Uribe (2004) e Vizcaíno (2005).

Eu tenho viva a transmissão e estou vendo o General Rojas Pinilla atrás de uma mesa com alguns generais por trás, fazendo um grande discurso para apresentar a televisão, aquele que viu isso não pode esquecer porque foi um impacto de algo que era mágico que tinha chegado (Gustavo Castro Caycedo in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>91</sup>),

Mais do que o político, enfatiza-se a singularidade da televisão colombiana por seu nível cultural ligado à sua inauguração como meio público:

Aceitemos uma coisa: a televisão na Colômbia nasceu diferente das outras televisões na América. Enquanto em outros países nasceu da iniciativa privada, na Colômbia nasceu estatal e por dez anos foi do Estado, então as pessoas que estavam encarregadas de fazer aquela televisão eram pessoas de um nível cultural muito alto, estamos falando de pessoas como Santiago García, como Romero Lozano, como Dina Moscovici, Manuel Drezner. Aqui se fazia Kafka, se fazia Ionesco, esses eram os teleteatros que se viam (Alí Humar in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>92</sup>).

Embora a televisão tenha pertencido ao Estado durante todo o esquema misto, e que empresas privadas tenham participado dela desde 1955, e inclusive, que ainda hoje, seja considerada como um meio público, como referem Arango (2004), Rey (2002) e Vizcaíno (2005), existe um imaginário que liga a televisão pública com a realização de programas “cultos” nos primeiros anos.

Dentre dessa programação se destaca o teleteatro como a primeira expressão da ficção televisiva colombiana. Além de ser produzido por um meio que se reconhecia público, o fator

---

<sup>90</sup> Cuando la televisión llegó a mi casa yo tenía 10 años, 11 años/ nosotros no teníamos televisión, había un almacén en Chapinero que se llamaba El vida/ y entonces salíamos con otros compañeros para J. Glottmann que era un almacén donde exhibían televisores/ Y allá ellos tenían una televisión y nosotros llevábamos unos banquitos en la calle y la veíamos

<sup>91</sup> Yo tengo viva la transmisión y estoy viendo al general Rojas Pinilla detrás de un escritorio con unos generales atrás haciendo un gran discurso para introducir la televisión, es que el que vio eso no se le puede olvidar porque era un impacto de algo que era mágico que había llegado.

<sup>92</sup> Aceptemos una cosa: la televisión en Colombia nació diferente a las otras televisiones de América, mientras en los otros países nació de la empresa privada, en Colombia nació estatal y durante 10 años era del Estado, entonces las personas que se encargaron de hacer esa televisión eran personas de un altísimo nivel cultural, estamos hablando de personas como Santiago García, como Romero Lozano, como Dina Moscovici, Manuel Drezner. Aquí se hacía Kafka, se hacía Ionesco, esos eran los teleteatros que se veían.

“culto” do teleteatro estava dado pela ligação que estabeleceu com o teatro, mais especialmente com uma rádio cultural e consolidada no país.

Esta relação parece lógica, segundo a descrição dos personagens, porque sem experiência alguma em televisão, requeria-se da participação de profissionais envolvidos em outros meios. A rádio e o teatro foram chave então para desenvolver com sucesso a televisão nacional. Destaca-se então a figura de Bernardo Romero Lozano, diretor de rádioteatro na *Radiodifusora Nacional*, que assumiu o desafio de desenvolver a programação televisiva com as obras que originalmente foram feitas para Radio:

Quando chega a televisão tivemos que usar o que tínhamos, então, disseram para Bernardo Romero Lozano, que também não sabia nada de televisão, “mas você faz teatro, você quem dirige os atores, vá fazer televisão, porque temos um número de horas que deve ser preenchido com programação” (Consuelo Luzardo in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>93</sup>).

A televisão recebe assim uma herança cultural, especialmente da consolidada *Radiodifusora nacional*: “Quando a televisão começou aqui, havia muito pouco teatro, mas havia rádio, especialmente com o que era a *Radiodifusora Nacional Colombiana*” (Consuelo Luzardo In CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>94</sup>), “naquela época, a emissora de rádio nacional tinha realmente um renome mundial, era uma fonte de informação e cultura impressionante” (SÁNCHEZ, Pepe in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>95</sup>) “[...] Por isso é apenas natural que quando se inaugura a televisão o talento que vem do rádioteatro seja o que alimente a tela pequena [...] a televisão herda da rádio tanto o talento quanto as obras” (Germán Yances in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>96</sup>).

Com as obras e os atores vindos da Rádio o teleteatro funcionou como uma ponte entre a rádio e a televisão e, como afirma Rey (2002), facilitou a continuidade expressiva e cultural entre as duas formas narrativas. “Fazíamos uma rádio que era muito interessante e de repente nos falamos, a rádio vai continuar, mas chegou um meio novo que se chama televisão e então não somente vão ouvi-lo, mas vão vê-lo” (Carlos Muñoz in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>97</sup>).

---

<sup>93</sup> Cuando llega la televisión había que echar mano de lo que hay, entonces, a Bernardo Romero Lozano que tampoco sabía de televisión, le dijeron pero usted hace teatro, usted es el que dirige actores váyase a hacer televisión, porque tenemos una cantidad de horas que hay que llenar con programación.

<sup>94</sup> Cuando se comienza la televisión aquí había muy poco teatro pero había radio, sobre todo con lo que era la radiodifusora nacional de Colombia.

<sup>95</sup> En aquella época la Radiodifusora nacional tenía un renombre mundial realmente, era una fuente de información y de cultura impresionante.

<sup>96</sup> Por eso es apenas natural que cuando se inaugura la televisión el talento que viene del radioteatro es el que alimenta la pantalla chica [...] la televisión herda de la radio tanto el talento como las obras.

<sup>97</sup> Hacíamos una radio que era muy interesante y de pronto nos dicen, bueno, la radio va a continuar pero llegó un medio nuevo que se llama televisión y entonces no solo lo van a oír sino que lo van a ver.

Aos poucos o teleteatro colombiano foi achando sua própria identidade, afastando-se da atuação teatral e explorando as possibilidades da linguagem televisiva. As características do meio permitiram novas formas de expressão que foram entendidas rapidamente pelos novos profissionais da televisão:

No começo do teleteatro na televisão colombiana, de alguma maneira era teatral no sentido de que era a experiência que tínhamos muitos e, pouco a pouco, fomos entendendo o fenômeno da televisão [...] Estávamos conscientes, absolutamente todos, de que era um meio novo, e que a voz tinha uma importância, mas a figura humana era a que ia primar porque era o que as pessoas iam ver [...] entramos todos, vindo do teatro e da rádio, a aprender a fazer televisão e pouco a pouco se adaptar a que havia que trabalhar para a câmera, que o tom não se podia subir demais porque tinha o microfone muito perto, aprender todas as técnicas próprias do meio [...] Fizemo-nos profissionais da televisão sem muito trauma, muito rápido (Carlos Muñoz in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>98</sup>).

A aprendizagem envolveu também o público que começava se aproximar do novo meio a entender a lógica de seu funcionamento. Como afirmam Martín-Barbero e Rey (1999) o teleteatro permitiu progressivamente que diferentes setores da sociedade colombiana, incluindo os populares, tradicionalmente excluídos, tivessem acesso a obras e expressões culturais. Segundo o ator Carlos Muñoz, o público colombiano é muito exigente porque se acostumou, desde o começo, a produções de alta qualidade:

Acho que o gosto foi refinado e as pessoas aprenderam muito com o nível que lhes foi imposto desde o início. Os grandes artistas plásticos da tala de Fernando Botero foram cenógrafos da Televisora nacional... Enrique Grau, Davis Manzur. Era a cultura acima de tudo porque havia a consciência de que este era um país intelectual (Carlos Muñoz in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>99</sup>).

O nascimento da televisão na Colômbia como meio público e sua relação com a rádio e o teatro parecem estar ligados ao desenvolvimento de uma televisão com um viés cultural, que, ainda com transformações, manteve-se na passagem para a televisão mista. O sistema misto é reconhecido pelos personagens como outras das singularidades da televisão nacional: “Na Colômbia, a televisão nasceu como um híbrido entre uma televisão estatal, mas entregue

---

<sup>98</sup>Al comienzo del teleteatro en la televisión colombiana, de alguna manera era teatral en el sentido de que era la experiencia que teníamos muchos y ya poco a poco fuimos entendiendo el fenómeno de la televisión [...] Estábamos conscientes, absolutamente todos, de que era un medio nuevo y de que la voz tenía una importancia peor que la figura humana era la que iba a primar porque era lo que las personas iban a ver [...] entramos todos, viniendo del teatro y de la radio a aprender a hacer televisión y poco a poco adaptarse que había que trabajar para la cámara, que el tono no se podía subir demasiado porque tenía el micrófono muy cerca, aprender todas las técnicas propias del medio [...] Nos hicimos profesionales de la televisión sin mucho trauma, muy rápido.

<sup>99</sup>yo pienso que el gusto se refinó y la gente aprendió mucho del nivel que se le impuso desde el principio. Grandes artistas plásticos de la talla de Fernando Botero fueron escenógrafos de la televisora nacional, Enrique Grau, David Manzur. Era la cultura por encima de todo porque había la conciencia de que este era un país intelectual.

por espaços a indivíduos, o que se chamou de televisão mista, que não existia em nenhum outro país” (Germán Castro Caycedo in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>100</sup>).

A entrada de empresas comerciais a uma televisão pública é assumida como algo natural considerando o custo de funcionamento da televisão: “Toda a televisão na Colômbia era financiada pelo Estado e foi por muitos anos cultural” (Carlos Muñoz in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>101</sup>), “mas como logicamente é um meio tão supremamente custoso não podia ser mantido pelo Estado permanentemente e então, a televisão começou a incursionar em uma forma distinta” (Pepe Sánchez in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>102</sup>).

A televisão mista é vista como um sistema colombiano, que promoveu a diversidade e a qualidade da programação. Mas do que nos recursos utilizados pelos produtos, observamos nas falas dos personagens a ideia de que o esquema misto era uma melhor maneira de desenvolver a televisão nacional. A organização da programação por faixas, a presença do Estado e a existência de multiplicidade de empresas programadoras, relacionam-se com uma diversidade de propostas narrativas e estéticas e uma aposta cultural, criativa e original. Essas referências são constantes o tempo todo nos três produtos em menor ou maior medida, principalmente de personagens que participaram nos primeiros anos da televisão.

Assim asseguram o diretor, roteirista e ator Pepe Sánchez e o crítico de televisão Omar Rincón: “Acredito que este sistema das programadoras, sem ser o sistema ideal era um pouco mais democrático, havia muito mais pessoas propondo coisas na televisão do que há agora, agora há apenas dois” (Pepe Sanchez in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>103</sup>);

Até 1995 nós tínhamos 24 programadoras e produtoras e cada uma tinha 5 ou 6 horas por semana de programação, então cada uma tentava fazer a melhor programação, com uma estética diferente [...] então muitos gostos coexistiram e realmente foi a era de ouro da televisão. Com a televisão privada o que se criou foi uma maquila industrial com a qual se perde a diversificação da estética e a diversidade do país. (Omar Rincón in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>104</sup>).

Nas falas dos entrevistados o sistema misto está relacionado à produção de qualidade, à diversidade e inclusive, a uma televisão mais cultural e intelectual, enquanto a televisão

---

<sup>100</sup> En Colombia la televisión nació como un híbrido entre una televisión del Estado pero entregada por espacios a los particulares, lo que se llamó una televisión mixta que no la tuvo ningún otro país.

<sup>101</sup> Toda la televisión en Colombia era financiada por el Estado y fue durante muchos años cultural.

<sup>102</sup> pero como lógicamente la televisión es un medio tan supremamente costoso eso no lo podía mantener el Estado permanentemente y entonces lentamente la televisión empezó a incursionar en una forma distinta

<sup>103</sup> Yo creo que este sistema de la programadoras, sin ser el sistema ideal, pero era un poco más democrático, había mucha más gente proponiendo cosas en la pantalla de lo que hay ahora, ahora no hay sino dos.

<sup>104</sup> Hasta 1995 teníamos 24 programadoras y productoras y cada una tenía 5 o 6 horas a la semana de programación, entonces cada una trataba de hacer la mejor programación, con una estética distinta [...] entonces convivían muchos gustos y realmente fue la época dorada de la televisión. Con la televisión privada lo que se crea es una maquila industrial con la cual se pierde la diversidad estética y la diversidad del país.

privada está geralmente relacionada com a diminuição de qualidade pelo seu interesse comercial.

Enquanto na televisão mista o caráter artístico das produções pesava mais do que a busca de audiência, na televisão privada existe uma preocupação com o *rating*. Duas falas aparecem neste sentido:

Digamos que antes, quando havia programadoras, cada uma queria se mostrar, cada uma trazia um produto mais interessante e não estávamos baseados no *rating*, estávamos baseados no uau! Que produto bom, que produto bonito e esse produto gerava *rating* (Alejandra Borrero in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>105</sup>),

Estou ciente de que a televisão é um negócio, a televisão privada é um negócio para ganhar dinheiro e o *rating* é muito importante, esse princípio é imutável [...] estamos machucando o país colocando tanta ênfase nesse *rating*, que é dinheiro e não há equilíbrio [...] (Carlos Muñoz in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>106</sup>)

Por outro lado a fala de Patricio Wills, diretor da produtora *RTI*, que foi importante na época da televisão mista por sua produção de telenovelas e *dramatizados*, é uma das poucas que sobreviveram na televisão privada, indica que o sistema misto não foi somente uma maneira de fazer televisão em um momento determinado, mas que algumas das suas características persistiram no tempo explicando a singularidade da televisão colombiana: “Não há dúvida de que a Colômbia é uma mina de originalidade, criatividade, que vem de um esquema misto que nos gerou um fator competitivo e acho que a isso devemos hoje que somos tão originais, tão criativos, tão diferentes, tão difíceis e tantos” (Patricio Wills in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>107</sup>).

Assim como os personagens fazem constantes comparações entre o antes e o depois, que entendemos como o sistema misto e o privado, fazem distinções entre o que se produziu em um e outro momento e nas suas características. O gênero de ficção televisiva colombiana parece ter se organizado, segundo reconhecem os personagens nas entrevistas, ao redor de três subgêneros: as comédias, as séries/*dramatizados* e as telenovelas.

---

<sup>105</sup> Digamos que antes cuando había programadoras cada una quería lucirse, cada una sacaba un producto más interesante y no estábamos basados en el rating, estábamos basados en ¡uau! Que buen producto, que lindo producto y se producto generaba rating.

<sup>106</sup> Soy consciente que la televisión es un negocio, la televisión privada es un negocio para ganar dinero y es muy importante el *rating*, ese principio es inmodificable [...] Estamos lesionando al país al ponerle tanto énfasis a ese *rating*, que es dinero y no hay un equilibrio [...].

<sup>107</sup> No hay duda de que Colombia es una mina de originalidad, creatividad, eso viene de un esquema mixto que nos generó un factor de competencia y creo que a eso le debemos hoy que seamos tan originales, tan creativos, tan distintos, tan difíciles y tantos.

As entrevistas reconhecem características para cada uma dessas expressões, localizando-as em determinados períodos, em relação com condições de produção e com momentos sociais do país. Conseguimos notar também que se fazem ligações entre um e outro formato e se apontam as transformações que tiveram com o tempo, e especialmente com a aparição da televisão privada.

Ainda que estes mesmos formatos pudessem existir em outros lugares, as falas dos personagens nos permitem compreender singularidades com que foram feitos na Colômbia, e que respondem aos modos de produção e aos códigos culturais particulares da sociedade.

Na identificação dos subgêneros compreendemos a maneira como a Colômbia se apropria da ficção televisiva e propõe maneiras particulares de realização. Portanto, nossa análise continua explorando as características desses subgêneros tentando achar nos nossos produtos de análise, características, continuidades e rompimentos na expressão da teleficção colombiana.

#### **4.2.1 Rindo para não chorar: A comédia da televisão mista**

Um dos elementos que se destaca em nossos documentos de análise como parte fundamental da televisão nacional é o humor. Para além de programação feita com intenção de fazer rir, o humor se reconhece como ingrediente de uma variedade de produções, especialmente ficcionais, e como uma expressão da idiosincrasia do país na televisão.

O documentário de *Caracol* dedica boa parte do primeiro capítulo às comédias, a série de *RTVC* aborda o humor em entrevistas inteiras com os atores Consuelo Luzardo, Victor Hugo Morant e Carlos Barbosa; enquanto o livro de Pérez Ballen exalta a experiência do roteirista Juan Manuel Cáceres, os trabalhos em comédia de Pepe Sánchez e a presença do humor nas produções de Dago García e Fernando Gaitán.

Nas falas dos personagens, o humor se reconhece como um elemento narrativo, de crítica social e de ligação com realidades do país, que se apresentou nas comédias, mas que transcendeu a outros formatos, especialmente à telenovela.

Ainda que existissem outras produções antes, os documentos analisados destacam como ponto de início da comédia nacional o programa *Yo y tú* (1956-1976). De tipo *costumbrista*<sup>108</sup>, *Yo y tú* foi uma comédia escrita pela espanhola Alicia del Carpio que apresentava a vida de uma família de classe média *bogotana*<sup>109</sup>. Ainda que da Espanha, Del

<sup>108</sup> Podemos considerar o *costumbrismo* como alusão aos costumes típicos de um lugar.

<sup>109</sup> Gentílico das pessoas nascidas em Bogotá.

Carpio conseguiu construir um programa que resultava engraçado pela identificação que gerava. “Alicia falava que a classe média é igual em todas as partes, que havia chaves universais, mas tinha claras as especificidades próprias da classe bogotana” (Consuelo Luzardo in *RTVC*, 2017, tradução nossa<sup>110</sup>).

Segundo as falas dos personagens *Yo y tú* parece ter ajudado a consolidar várias características da ficção colombiana. Em primeiro lugar a referência ao país, com histórias da vida cotidiana, localizadas em um espaço e tempo, e com personagens reconhecíveis. *Yo y tú* não estava construída sobre grandes acontecimentos, mas se dedicava, afirma Germán Yances, a contar a vida cotidiana: “não havia uma grande história, era a história da vida cotidiana da gente, o domingo e o passeio, mas não tinha nada turbulento” (Germán Yances in *RTVC*, 2017, tradução nossa<sup>111</sup>). Desde essa narrativa cotidiana *Yo y tú* criava uma ligação com seus telespectadores.

Consuelo Luzardo, atriz da comédia, lembra na sua fala para a série *Estudio 5*, que *Yo y tú* era o programa familiar por excelência e que mostrava, não somente a vida *bogotana*, mas um contexto de época:

Todos éramos bogotanos, mostrava-se essa cotidianidade. Eram duas famílias de classe média que tinham sua empregada doméstica e tinham uma fazendinha [...] Meu personagem, por exemplo [*Cuqui*], estava um pouco indigesta com uma série de ideias socialistas que tinha trazido do exterior, tinha filósofo de cabeceira que era *Herbert Marcuse*, e como boa menina socialista, mais ou menos de classe bem, tratava péssimo à empregada do serviço [...] A história de *Cuqui* é que ela vivia fora e chega ao país para morar na casa dos tios, depois vira *Hippie* porque era a moda da época. Que virasse *Hippie* tinha muito sentido, muita lógica nesse tipo de personagens. A somatória de todo era um referente importantíssimo para uma série de jovens que haviam vivido essa situação (Consuelo Luzardo in *RTVC*, 2017, tradução nossa<sup>112</sup>).

Ainda que *Yo y Tú* não fosse representativo de diferentes lugares do país, conseguiu fazer um humor próprio, um humor colombiano. Assim, *Yo y tú* parece ter estabelecido a referência ao país como marca da televisão colombiana, não somente na comédia, mas inclusive em formatos jornalísticos. Nesse sentido, o jornalista Germán Castro Caycedo

<sup>110</sup> Alicia decía que la clase media es igual en todas partes, que había claves universales, pero tenía claras las especificidades propias de la clase bogotana.

<sup>111</sup> No había una gran historia, era la historia de la vida cotidiana de la gente, el domingo y el paseo, pero no había nada turbulento.

<sup>112</sup> Todos éramos bogotanos, se mostraba esa cotidianidad. Eran dos familias que tenían su empleada del servicio y tenían una finquita [...] Mi personaje, por ejemplo, estaba un poco indigesta con una serie de ideas socialistas que había traído de exterior, tenía filósofo de cabecera que era *Herbert Marcuse* y como buena niña socialista más o menos de clase bien, trataba pésimo a la empleada del servicio [...] La historia de *Cuqui* es que ella vivía afuera y se viene al país a vivir a la casa de sus tíos, después se vuelve *Hippie* porque era la moda de la época. Que se volviera hippie tenía mucho sentido, mucha lógica en ese tipo de personajes. La suma de todo era un referente importantísimo para una serie de jóvenes que habían vivido esa situación.

afirma: “O sucesso do humor, como é o sucesso da notícia, ou como o sucesso das novelas, é a identificação com os personagens que estão lá. É por isso que o humor americano não bate na Colômbia, porque somos muito diferentes deles” (Germán Castro Caycedo in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>113</sup>).

Outra das características de *Yo y Tú* que se reconhecem em comédias posteriores é o humor como crítica social. Ainda sem pretensões explícitas, personagens e situações resultavam em burlas a situações típicas do país. Consuelo Luzardo se lembra de um personagem da comédia:

Em um dado momento, Alicia cria um personagem que era o típico senhor vestido divinamente. E que trabalho ela colocou nele? Quem é esse personagem? Aquele que estava caçando um emprego público, e isso tomou tanta força que Alicia del Carpio era a melhor informada do país em coisas políticas. Ligavam para ela e diziam quem estava para o ministro de finanças e ela começou a lidar com uma série de relatos políticos dentro de *Yo y tú* (Consuelo Luzardo in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>114</sup>).

Alguns personagens entrevistados afirmam que, em um país com uma história tão complexa como da Colômbia, o humor se constituiu em uma ferramenta social: “Na Colômbia se esquece muito rápido e na Colômbia se esquece absolutamente todo” (Dago García in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>115</sup>), “por isso o humor cumpre um papel muito importante porque, além disso, através do humor podem se dizer coisas muito sérias” (Víctor Hugo Morant in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>116</sup>).

O terceiro elemento que os personagens identificam em *Yo y tú* e em outras expressões ficcionais posteriores são as atuações naturais. Sendo um berçário de atores, *Yo y tú* estabeleceu um modo de atuação menos *dramatizado* e mais correspondente à realidade. O ator Carlos Benjumea descreve este tipo de atuação como “Fingidamente natural” (in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>117</sup>), assim como Consuelo Luzardo “*Yo y tú* era a naturalidade fingida” (in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>118</sup>) Alicia del Carpio menciona sobre *Yo y tú* “Eu nunca usei aquela coisa barata de mim empurro você e me você me empurra.

---

<sup>113</sup> El éxito del humor como es el de las noticias, como es el de las telenovelas, es la identificación con los personajes que están allá, por eso el humor norteamericano no pega en Colombia, porque somos muy distintos a ellos.

<sup>114</sup> En un momento dado Alicia crea un personaje que era el típico señor divinamente vestido ¿y qué oficio le pone? ¿quién es ese personaje? Pues el que andaba a la caza del puesto público, y eso agarro tanta fuerza que Alicia del Carpio era la mejor *dateada* del país en cosas políticas. La llamaban y le decían quien estaba sonando para Ministro de Hacienda y empezó a manejar dentro de *Yo y tú* una serie de relatos políticos.

<sup>115</sup> En Colombia se olvida muy rápido y también en Colombia se olvida de absolutamente todo.

<sup>116</sup> Por eso el humor juega un papel muy importante porque además a través del humor se pueden decir cosas muy serias.

<sup>117</sup> Fingidamente natural.

<sup>118</sup> *Yo y tú* era la naturalidad fingida

Falavam para mim às vezes “há um [ator] que é muito engraçado” e eu dizia a eles: eu não preciso de um comediante, eu preciso de bons atores para interpretar cenas engraçadas” (in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>119</sup>).

A partir desse relato da cotidianidade nacional e de um humor colombiano, *Yo y tú* se posicionou na programação nacional, abrindo a porta para outros formatos de comédia, e para o uso do humor como ferramenta social. O programa conseguiu posicionar a faixa do domingo à noite como um horário familiar que depois foi ocupado por outras comédias como *Dejémonos de vainas* ou por séries como *El cuento del domingo*: “O melhor horário o constituiu *Yo y Tú*, o domingo às sete da noite” (Gérman Yances in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>120</sup>).

Ainda sem contar com um sistema de medição de audiências, podemos notar a repercussão do programa pelo tempo que esteve ao ar, vinte anos, e pela importância que começou a ter o espaço do domingo à noite. A televisão começou a incidir na organização do tempo coletivo da nação: “*Yo y tú* era um programa que convocava a toda a família os domingos frente ao televisor” (Dago García in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>121</sup>) “*Yo y tú* chegou a ser tão importante que se cambiavam os horários das missas” (Consuelo Luzardo in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>122</sup>).

O sucesso de *Yo y tú*, que esteve na programação nacional por 20 anos, posicionou a comédia como um formato importante dentro da televisão nacional e estabeleceu uma relação da sociedade colombiana com sua televisão dada pela característica de rir de si mesma: “É muito arraigado nos colombianos que gostamos de rir, gostamos de “*mamar gallo*”<sup>123</sup>, gostamos do bom humor” (Ali Humar in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>124</sup>).

A pesar da boa acolhida do público, *Yo y Tú* saiu da programação nacional por dificuldades na licitação do espaço. O sistema misto, que é exaltado pelos personagens, tinha como desvantagens a instabilidade para as empresas produtoras que deviam ofertar por faixas, cumprindo com uma série de requisitos burocráticos, que, em seu momento, não reunia *Yo y Tú*.

Existem muito poucos registros do programa. Na conversação entre German Yances e Consuelo Luzardo para a série web *Estudio 5*, afirma-se que não existia consciência de

<sup>119</sup> Nunca utilicé esa cosa barata de que te empujo y me empujas. A mí me decían a veces “hay uno que es muy cómico” y yo les decía no necesito un cómico, yo necesito buenos actores que interpreten escenas cómicas

<sup>120</sup> El mejor horario lo constituyó Yo y tú. El domingo a las siete de la noche.

<sup>121</sup> Yo y tú era un programa que convocaba a toda la familia los domingos frente al televisor

<sup>122</sup> Yo y tú llegó a ser tan importante que se cambiaban los horarios de las misas

<sup>123</sup> “Mamar gallo” é uma expressão típica da Colômbia e se refere a momentos picarescos ou engraçados.

<sup>124</sup> Es muy arraigado en los colombianos que nos gusta reírnos, nos gusta *mamar gallo*, nos gusta el sentido del humor.

guardar os programas, precisamente pelo instável do sistema de televisão da época: “É triste que não exista registros disso [*Yo y Tú*], não havia consciência de que o que fazíamos aqui estava contando o que éramos” (Consuelo Luzardo in RTVC, 2017, tradução nossa),

[a falta de registros] teve muito que ver com que os concessionários cambiavam muito de uma legislação para a outra. Não existia um sentido de pertença e de durabilidade na televisão. Assim como apareciam desapareciam concessionários, então não se acumulava memórias (Germán Yances in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>125</sup>).

A primeira etapa de *Yo y tú* se deu entre 1956 e 1976. Em 1982 tenta uma segunda etapa, mas não consegue o mesmo sucesso de antes. A última licitação em que participou o programa em 1985 não teve sucesso e a comédia foi cancelada em 1986. A situação parece obedecer a uma progressiva transformação do país que o programa não consegue acompanhar. Nas últimas tentativas, *Yo y tú* encontra uma sociedade diferente e não logra gerar a conexão da primeira etapa:

A primeira etapa do *Yo y tú*, que dura 20 anos, termina em 1976. Quando retorna não é possível completar o elenco porque muitos de nós já estávamos comprometidos com outras empresas [...] Já o país tinha mudado, não havia aquele nível de afeto e aceitação (Consuelo Luzardo in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>126</sup>).

Depois de *Yo y tú*, *Don Chinche* (1982-1989) é reconhecido como um programa que marcou a televisão nacional porque introduziu os relatos do popular e levou às câmeras a exteriores buscando uma atmosfera de realidade. Essas características derivam de uma visão autoral de seu roteirista e diretor Pepe Sánchez.

Com influência da esquerda dos anos 1960 e do cinema neorrealista italiano, segundo apresenta na entrevista feita para o livro de Perez Ballén, Pepe Sánchez tomou um dos personagens de *Yo y Tú* e construiu um universo novo para *Don Chinche*. O programa conservou o corte *costumbrista*, mas com uma referência forte ao popular, interpretando em tom de comédia algumas realidades difíceis do país. A história do *Chinche* acontece em Bogotá, mas a diferença de *Yo y tú*, apresenta personagens de outras regiões do país:

A primeira coisa que fiz foi aterrjá-lo, colocá-lo em uma atmosfera histórica correta, um lugar, um bairro, uma época correta. O ofício consistia em muitos ofícios. O personagem era um "sete ofícios". E eu comecei a criar

<sup>125</sup> Tuvo mucho que ver con que los concesionarios cambiaban mucho de legislación a legislación, entonces la gente no tenía un sentido de pertenencia y de perdurabilidad en la televisión. Así como aparecían desaparecían concesionarios, entonces nos e acumulaba memoria.

<sup>126</sup> La primera etapa del *Yo y tú*, que dura 20 años, termina en 1976. Cuando regresa no se logra completar el elenco porque muchos ya estábamos comprometidos con otras empresas [...] Ya el país había cambiado, no había más ese nivel de cariño y aceptación.

uma atmosfera com os personagens que o rodeavam (Pepe Sanchez in PEREZ, 2015, p. 71, tradução nossa<sup>127</sup>).

Segundo Pepe Sánchez, *Don Chinche* mostrava a realidade do desemprego e da pobreza, mas também da criatividade, da solidariedade e da alegria:

Eu o propus com o nome *La manzana de la concordia*, aludindo ao bairro onde se desenvolve *Don Chinche*. Eu propunha um programa de chamado à solidariedade, onde na esquina desse bairro, La Concordia, as pessoas encontraram abrigo e comida porque era fiada (Pepe Sanchez in PEREZ, 2015, p. 71, tradução nossa<sup>128</sup>).

Os personagens entrevistados reconhecem que com *Don Chinche*, Pepe Sánchez introduziu na comédia, e na televisão em geral, histórias populares e relatos realistas nas atuações, nas situações e nos diálogos: “O pioneiro em ir àquelas realidades complicadas, conflitantes da *colombianidad*<sup>129</sup> foi Pepe Sánchez. Pela primeira vez, Pepe traz a realidade do setor popular para a tela com uma verdade, com uma sinceridade, com um respeito, mas também com um grande carinho e um amor pela *colombianidad* que não estávamos acostumados a ver” (Dago García in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>130</sup>).

O popular que se representou em *Don Chinche* incluiu manifestações de várias regiões do país, a partir de diferentes personagens que acabam se encontrando em Bogotá:

Eu acho que os personagens de *Don Chinche* eram mais populares e, embora a história tenha acontecido em Bogotá e tenha sido uma história *bogotana* por causa do ambiente, havia pessoas de todas as partes [...] havia gente *costeña*, *boyacenses*, *opitas*, *paisas*, *santandereanos*, *vallunos*<sup>131</sup>. Tratava-se um pouco de mostrar toda a idiosincrasia das diferentes regiões do país que convergiram no *rebusque*<sup>132</sup> de Bogotá, que tem sido, foi e continuará sendo a centralização (Victor Hugo Morant in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>133</sup>).

<sup>127</sup> Lo primero que hice fue aterrizarlo, ponerlo en una atmósfera históricamente correcta: un sitio, un barrio, una época y un oficio. El oficio consistía en muchos oficios. El personaje era un “siete oficios”. Y empecé a crearle una atmosfera con los personajes que lo rodeaban.

<sup>128</sup> Yo lo propuse con el nombre La manzana de la concordia, aludiendo el barrio donde se desarrolla Don Chinche. Yo proponía un programa de llamado a la solidaridad, donde en el rincón de ese barrio, La Concordia, la gente encontraba abrigo y comida porque le fiaban.

<sup>129</sup> O término *colombianidad* refere-se à intenção de caracterizar o que tipicamente define o ser colombiano.

<sup>130</sup> El pionero de irse a esas realidades complicadas, conflictivas de la colombianidad fue Pepe Sánchez. Por primera vez Pepe lleva la realidad del sector popular a la pantalla con una verdad, con una sinceridad, con un respeto pero también con un gran cariño y un amor por la colombianidad que nosotros no estábamos acostumbrados a ver.

<sup>131</sup> Refere-se às pessoas de diferentes regiões da Colômbia.

<sup>132</sup> Expressão coloquial que se refere a um trabalho temporário.

<sup>133</sup> Yo pienso que los personajes de Don Chinche eran más populares y aunque la historia ocurría en Bogotá y era una historia bogotana por el ambiente, había personajes de todas partes. Había costeños, boyacenses, opitas, paisas, santandereanos, vallunos, se trataba un poco de mostrar toda esa idiosincrasia de las diferentes regiones del país que confluían en el rebusque bogotano, que ha sido, fue y seguirá siendo la centralización.

O uso das câmeras fora dos estudos contribuiu ao tom de realismo da história e se converteu em uma das marcas representativas das produções de Sánchez, não somente nas comédias, mas em formatos de *dramatizados* e telenovelas. Segundo Sánchez, a ideia está inspirada no cinema neorrealista italiano que busca um tratamento mais real do audiovisual: “A televisão para mim sempre foi uma coisa encerrada, rígida, então essa coisa de poder levar uma câmera para a rua me pareceu maravilhosa [...] Brincar um pouco ao neorrealismo italiano” (Pepe Sánchez in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>134</sup>).

Essa conjunção de elementos gerava uma conexão com o público. Na posição de telespectadores, os personagens reconhecem que ver realidades próximas sendo apresentadas na televisão era uma experiência importante, e que em produções como *Don Chinche* não só encontravam entretenimento, mas uma forma de reconhecimento. Podemos observar isso na fala do ator Julián Román: “Eu cresci em *Fontibón*<sup>135</sup>, então, ver *Don Chinche* foi ver o bairro, foi maravilhoso vê-lo e sentir-se identificado com esses personagens” (Julián Román in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>136</sup>).

*Don Chinche* é considerado por alguns como um personagem icônico da televisão colombiana. Hector Ulloa, ator que o personificou, descreve-o como o *Cantinflas*<sup>137</sup> colombiano, e Dago García o identifica como ponto de quebre da história da televisão colombiana.

A partir de personagens do *Don Chinche* surgiram novos programas como *Romeo y Buseta* (1987-1992) que contava o mundo do transporte público e dele a sua vez o programa *Los Tuta* (1993). Com estes programas o humor ganhou cada vez mais espaço na televisão, não somente como um tipo de entretenimento, mas como uma forma de olhar para realidade do país. Sánchez menciona sobre sua visão da comédia:

Em alguma parte, li que a comédia era uma “tragédia vista em plano geral”. Esse espaço de *Don Chinche* havia podido ser uma tragédia terrível: todos eram desempregados. Isso depende da lógica que apliquemos ao problema: se queremos ver uma tragédia, ou se queremos ver uma comédia [...] A ideia não é fazer rir, mas fazer um comentário humorístico sobre uma situação [...] O Humor é transgressão da realidade (Pepe Sánchez in PEREZ, 2015, p. 72, tradução nossa<sup>138</sup>).

<sup>134</sup> La televisión para mí siempre fue una cosa encerrada, acartonada, entonces esto de poder sacar una cámara a la calle me parecía maravilloso/ Jugar un poco al neorrealismo italiano

<sup>135</sup> Localidade de Bogotá.

<sup>136</sup> Yo me crie en Fontibón entonces ver a Don Chinche era ver el barrio, era maravilloso verlo y sentirse identificado con esos personajes.

<sup>137</sup> Cantinflas foi um personagem cômico do cinema mexicano, criado pelo ator Mario Moreno, que teve um grande sucesso na comunidade hispana.

<sup>138</sup> En alguna parte leí que una comedia "era una tragedia vista en plano general". Ese espacio de Don Chinche

Uma das chaves do sucesso da televisão nacional foi se fazendo presente nas comédias: o humor para apresentar histórias do país com um olhar crítica, com personagens e situações onde os telespectadores podiam se reconhecer, assim o descreve o diretor Ali Humar: “Qualquer programa que consiga que o público se sinta identificado tem uma possibilidade muito maior de aceitação do que aquele que é mostrado como uma coisa distante” (Ali Humar in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>139</sup>).

Acompanhando as transformações da sociedade colombiana, formatos de comédia mais urbanos apareceram na televisão. Os dois destacados pelas peças são *Dejémonos de vainas* (1984-1998), e inspirada em uma coluna de jornal escrita pelo jornalista Daniel Samper Pizano, na que contava vivências da sua vida pessoal; e *Vuelo secreto* (1992-1999) do roteirista Juan Manuel Cáceres que se desenvolve em uma agência de viagens, mostrando cenários de trabalho das cidades colombianas.

Menos populares que *Don Chinche* e menos *costumbristas* que *Yo y tú*, as comédias de finais dos anos oitenta e da década de 1990 continuaram buscando contar histórias nacionais. A necessidade de acudir ao contexto do país levou à construção de relatos mais urbanos, com atenção à crescente classe média, acompanhando a mesma transformação da sociedade. Ainda assim, características *costumbristas* continuaram se fazendo presentes com alguns personagens específicos ou com referências culturais, em uma convivência de elementos modernos e tradicionais.

[*Dejémonos de vainas*] eu acho que foi um reflexo da sociedade de classe média na qual a família Vargas estava inserida [...] A família de *Dejémonos de vainas* é uma família mais *cachaca*<sup>140</sup>, mas por que o programa era assistido no país todo? Se falarmos de *cachaco* é um contexto em que se desenvolvem os acontecimentos, mas os problemas não são exclusivos de uma família *cachaca* [...] O tema não é somente do sotaque, do léxico que seja empregado, mas da maneira como se vivem as situações [...] É por isso que você não pode dizer que o que acontece com as famílias *costeñas* não me toca porque não sou litorâneo [...] O sucesso de *Dejémonos de vainas* é que se reflexavam coisas cotidianas, não só de um segmento da sociedade, mas da sociedade que toca a cada um de maneira diferente (Victor Hugo Morant in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>141</sup>).

---

habría podido ser una tragedia terrible: todos eran desempleados. Eso depende de la óptica que uno le aplique al problema. Si uno quiere ver una tragedia, o si uno quiere ver una comedia [...] La idea no es hacer reír, es hacer un comentario humorístico sobre una situación [...] El humor es trasgresión de la realidad.

<sup>139</sup> todo programa que logre que el público se sienta identificado tiene una muchísima mayor posibilidad de aceptación que el que se muestra como una cosa distante.

<sup>140</sup> Tradicionalmente *cachaco* se refere às pessoas do interior do país, caracterizadas pelos bons modais e costumes.

<sup>141</sup> Yo creo que era un reflejo de esa sociedad de clase media en la que estaba incrustada la familia Vargas [...] La familia de *Dejémonos de vainas* es una familia *cachaca*, pero ¿por qué se veía en todo el país? Si hablamos de *cachaco* hablamos de un contexto en el cual se desarrollaban los acontecimientos pero los problemas no son

Com o tempo a identificação dos telespectadores se dá, como diz Morant, pela referência a situações de uma cultura nacional, mais do que pela apresentação explícita das regiões. Embora não se apresentaram personagens de diferentes regiões do país como no caso de *Don Chinche*, essas comédias mostravam situações do contexto nacional:

Eu lembro que se havia, por exemplo, eleições, então lá [no programa] se refletiam as eleições, se havia campeonatos de futebol, ou o que quer que fosse, ali se refletia. “Ou seja, toda a vida do país se refletia naqueles episódios” (Victor Hugo Morant in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>142</sup>).

Os formatos de comédia que aparecem referenciados nos produtos de análise foram todos produzidos dentro do período do esquema misto, e por diferentes produtoras: *Don Chinche* produzido por RTI, *Romeo y buseta* produzido por TvCine, *Dejémonos de vainas* produzido por Coestrellas, *Vuelo secreto* produzido por Punch. Essa variedade de produtoras fazendo comédias é amostra da importância que tiveram as comédias nos primeiros 40 anos da televisão colombiana. A multiplicidade de visões sobre formatos de humor teveem comum, segundo descrevem personagens como Carlos Muñoz ou Álvaro Perea, tons inocentes e familiares para contar as histórias.

Os programas de comédia deixaram de ser produzidos com a entrada dos canais privados. O humor permaneceu em formatos de concurso como *Sábados felices* (1972-atual), que já existia no esquema misto, ou como fórmula nas telenovelas.

Ainda assim, elementos que se consolidaram nas comédias perpassaram a transição dos modelos, e se adaptaram a outros formatos nas novas condições de produção. Telenovelas construídas na mistura com a comédia são muito frequentes na televisão privada, especialmente nas produções escritas por Dago García e Luis Felipe Salamanca, às que nos referiremos mais para frente.

O humor que se apresenta na atualidade é criticado em algumas falas dos personagens, porque segundo eles, não apresenta a mesma qualidade de antes e não reflete ao país. O tom de saudade se faz presente nos personagens ao se referir ao desaparecido formato de comédia: “nos tornamos um pouco *ramplones*<sup>143</sup>, devo dizer, porque as pessoas adoram vulgaridades

---

exclusivos de una familia cachaca [...] El tema no es solamente de acento, del léxico que se emplee sino de la forma como se viven las situaciones [...] Por eso uno no puede decir que lo que le pasa a las familias costeñas a mí no me toca porque yo no soy costeño [...] El éxito de dejémonos de vainas es que reflejaba cosas cotidianas, no de un segmento de la sociedad sino de la sociedad que a cada uno lo toca de manera diferente.

<sup>142</sup> Yo recuerdo que si había, por decir algo elecciones, entonces allá se reflejaban as elecciones, si había campeonatos de fútbol o de lo que fuera, ahí se reflejaba, o sea toda la vida del país se reflejaba en esos episodios.

<sup>143</sup> *Ramplon*(es) é um adjetivo usado para algo que carece de bom gosto, originalidade ou elegância.

gratuitas” (MORANT, Victor Hugo in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>144</sup>), “o recomendável e saudável seria voltar com frequência a esse tipo de coisas que falam de nosso próprio contexto, da nossa própria nacionalidade” (Pepe Sánchez in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>145</sup>). As tentativas de comédia na televisão privada ficaram na adaptação de formatos estrangeiros, especialmente americanos sem que tenha tido sucesso.

#### 4.2.2 Do *dramatizado ao narco*: o relato das séries

Partindo de um viés menos humorístico que a comédia, outro subgênero de ficção que se reconhece nos nossos produtos de análise são as séries. A diferença dos formatos de comédia, aos quais as peças dedicam espaços e em que se reconhecem programas específicos, as séries aparecem de maneira mais difusa, em diferentes momentos e muitas vezes se relacionam com telenovelas. Para seguir a pista das séries, especialmente das realizadas na televisão mista, encontramos mais elementos nas entrevistas de *RTVC* do que nos outros dois documentos, porque muitas delas estão dedicadas por inteiro a um formato.

Se bem a televisão está construída seguindo o esquema do bloco e a serialização (DUARTE, 2004; MACHADO, 2000), e geralmente as histórias da ficção se contam na fragmentação do tempo do relato e na continuidade do tempo relatado (MARTÍN-BARBERO E MUÑOZ, 1992) e nessa medida, dentro da definição de série caberiam também as comédias e as telenovelas, estamos entendendo a série desde suas características narrativas, como um formato específico.

Assim, achamos que as séries colombianas se relacionam com a definição que Pallottini (1998) oferece para as minisséries: obras curtas, escritas totalmente antes do início das gravações, com uma duração de 5 a 20 capítulos aproximadamente, desenvolvendo uma unidade temática única. A principal diferença com a telenovela está na técnica de escrever mais parecida com a curta-metragem do que com uma novela, desenvolvendo apenas um enredo principal e não uma multiplicidade de histórias.

No entanto, as séries colombianas se distanciam das minisséries, porque estas últimas parecem ter uma construção semelhante à da telenovela, girando em torno de histórias de amor, o que não aplica necessariamente para as séries colombianas, que podem ou não ser

---

<sup>144</sup> Nos hemos vuelto un poquito ramplones, yo tengo que decirlo, si porque a la gente le encantan las vulgaridades gratuitas.

<sup>145</sup> lo recomendable y saludable sería volver con frecuencia a ese tipo de cosas que hablan de nuestro propio contexto, de nuestra propia nacionalidad.

sobre relatos amorosos e que tradicionalmente têm se caracterizado por um estilo mais social que o das telenovelas (REY, 2002).

Nas falas dos personagens se referem dois momentos das séries colombianas dados no marco dos modelos televisivos. O primeiro, durante a televisão mista, chamadas de *Dramatizados*<sup>146</sup>, com referências à literatura ou ligadas com realidades sociais, nas que se destacam marcas autorais não só dos roteiristas, mas dos diretores e inclusive das produtoras. O segundo, que aparece na televisão privada e se desenvolve principalmente ao redor de temáticas de violência ou de narcotráfico, chamadas de *narco séries*, ou ao redor de histórias biográficas, conhecidas como *bio séries*.

Assim como nas comédias, achamos falas que indicam que o esquema misto favoreceu o desenvolvimento de formatos de séries mais criativos e com maior diversidade temática em comparação com as que são feitas na televisão privada. São frequentes as críticas aos seriados da televisão privada pelo tratamento das temáticas de violência e pelo modo como se apresentam episódios da história nacional relacionados com o conflito armado ou com o narcotráfico.

As falas de alguns personagens mostram uma preocupação pelo protagonismo outorgado à figura do narcotraficante em comparação com o papel que ocupam as vítimas: “Os traficantes são lindos, estão bem vestidos, as casas onde moram são lindas. Estamos vendendo ao público um mundo divino dizendo a eles: “isso é ruim”” (Marta Bossio in PEREZ, 2015, p. 37, tradução nossa<sup>147</sup>), “Que o ator mais violento de todos seja o protagonista, o ator mais bonito, aquele com que as pessoas querem ficar, é um absurdo. Considero que, para todas as vítimas, de toda essa violência, é falta de respeito” (Alejandra Borrero in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>148</sup>).

As *narco séries* têm suscitado um debate sobre seus relatos e a memória que constroem, considerando a história de conflito armado da Colômbia, e ainda sobre o papel que tem a televisão na sociedade. Enquanto alguns personagens argumentam que estas histórias apresentam uma realidade do país e que a partir daí podem se gerar reflexões, outros manifestam que são produções que procuram o lucro com uma temática sensível. Para o

<sup>146</sup> O termo *dramatizado* é utilizado por alguns autores e indistintamente pelos personagens que aparecem nos produtos de análise para se referir às séries da televisão mista. Já para os formatos da televisão privada se usa o termo “série” ou “seriado”. Esta maneira de nomear corresponde a uma forma de apropriação do gênero na cultura colombiana e é evidências de seu caráter étnico (LOPES, 2004) e social.

<sup>147</sup> Los narcotraficantes son bonitos, están bien vestidos, las casas donde viven son hermosas. Les estamos vendiendo al público un mundo divino diciéndoles: “esto es malo”.

<sup>148</sup> Que el actor más violento de todos sea el protagonista, sea el actor más bello, sea con el que la gente se quiere quedar, es absurdo. Considero que para las víctimas de toda esta violencia es una falta de respeto.

diretor da produtora *RTI*, Patricio Wills, o sucesso das *narco* séries responde a uma necessidade do país de refletir sobre a sua história:

O sucesso, ou o ruído, ou o escândalo, ou seja, o que for que tenha produzido essas séries que abordam a questão do conflito social é uma maneira pela qual a sociedade finalmente teve uma explicação, não necessariamente a real, mas nós precisamos de explicações (Patricio Wills in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>149</sup>),

Entre tanto, o ator Carlos Muñoz acha que o excesso de produções *narco* lesiona a imagem do país:

Dói que ultimamente eles se defendam com que é a realidade do país e que isso tem que ser mostrado. Concordo que esta é a triste realidade da Colômbia e não pode ser escondida, mas o que me magoa como colombiano é que a imagem que exportamos, em sua maior parte, é o tráfico de drogas, corrupção, problemas de guerrilha (Carlos Muñoz in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>150</sup>),

Enquanto alguns personagens pensam que esse tipo de produções tem um efeito nocivo, outros se mostram defensores argumentando que a televisão não tem um real efeito na sociedade: “Eu não acho que a televisão esteja ciente ou não sobre qualquer coisa. O que a televisão faz é retratar [...] o que aconteceu na sociedade, a televisão é somente entretenimento” (Magdalena Larrota in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>151</sup>). Para o roteirista Gustavo Bolívar, autor de *Sin tetas no hay paraíso*, primeira série reconhecida como *narco*, a televisão privada não tem um compromisso social nem educativo, mas com o *rating*:

O *rating* é um desafio pessoal. Eu me considero um vencedor e tento colocar toda a ciência, tudo o que aprendi em cada roteiro para que muitas pessoas o vejam. E eles não me podem "demonizar" por isso. Se eles querem televisão educacional, para isso existem os canais públicos. (Gustavo Bolívar in PEREZ, 2015, p. 140, tradução nossa<sup>152</sup>).

Nos nossos produtos, as séries *narco* são colocadas como a expressão oposta às séries da televisão mista. Para Gustavo Bolívar, roteirista reconhecido por suas histórias sobre a violência, a televisão de antes era “inofensiva”, porque não estava interessada em gerar

<sup>149</sup> El éxito, o el ruido, o el escándalo, o lo que sea que han producido estas series que abordan el tema del conflicto social es una forma como finalmente la sociedad ha tenido una explicación, no necesariamente la verdadera, pero nosotros necesitamos explicaciones.

<sup>150</sup> Me duele que últimamente se defienden que es la realidad del país y que hay que mostrarla. Estoy de acuerdo que esa es la triste realidad de Colombia y no se puede ocultar pero lo que me duele como colombiano es que la imagen que exportamos, en su gran mayoría, sean problemas del narcotráfico, de corrupción, de guerrilla.

<sup>151</sup> yo no creo que la televisión tome conciencia o no sobre nada. La televisión lo que hace es retratar [...] lo que ha pasado en la sociedad, la televisión es un entretenimiento y ya.

<sup>152</sup> Lo del *rating* es un reto personal. Me considero un ganador y trato de poner toda la ciencia, todo lo que he aprendido en cada libreto para que lo vean muchas personas. Y no me pueden "satanizar" por eso. Si quieren televisión educativa, para eso están los canales públicos.

reflexões, não olhava para a magnitude real do narcotráfico e da violência do país, mas ficava nas histórias da *Cinderela*, enquanto as séries da televisão privada começaram a mostrar uma realidade que tinha sido invisível (Gustavo Bolívar in RTVC, 2017).

Ao contrário da fala de Bolívar, a atriz Vicky Hernández manifesta que as séries da televisão privada oferecem uma visão limitada e parcial da realidade nacional:

É que agora o ritmo é balas, não há opção. Tem transmitido outras coisas, repetições, *Don Chinche*, [*Romeo y*] *Buseta*<sup>153</sup> e os jovens, que não os viram em seu tempo, ficam fascinados, porque são atemporais, porque estão inscritos em uma época, a moda, as roupas, o estilo. A televisão agora é tão tendenciosa e é uma coisa só, tão pouco variada que não abre espaço para as pessoas (Vicky Hernández in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>154</sup>).

A referência que a atriz faz, tem a ver com uma ideia associada à televisão mista, de expressões plurais e narrativas de qualidade, relacionadas com a variedade de empresas produtoras. Essas características estão muito presentes nas falas que os personagens fazem dos *dramatizados*, séries da televisão mista.

Os entrevistados não se referem a datas que permitam localizar temporalmente os *dramatizados*, mas segundo dados da rede cultural do Banco da República, que faz um compêndio sobre a história da televisão nacional, os *dramatizados* apareceram nos anos 1970 como unitários de uma hora, transmitidos semanalmente (BANCO DE LA REPÚBLICA, S.f). Compartilharam com as comédias a periodicidade da transmissão semanal e a duração, mas se diferenciam delas por serem histórias com um começo e um final. Em quanto as comédias estavam na televisão durante anos, as séries se desenvolviam em torno de uma única história que finalizava em umas poucas semanas<sup>155</sup>.

Para Rey (2002) a qualidade na produção, a identidade do formato e a relação com os problemas do país fizeram do *dramatizado* “o gênero televisivo mais importante na história narrativa do país” (p. 153, tradução nossa<sup>156</sup>). Igual que Rey, muitos dos personagens de nossos produtos de análise destacam a qualidade desses seriados, pelo cuidado na construção das histórias e da estética, favorecido por um maior tempo de produção em comparação com a telenovela.

<sup>153</sup> As repetições às que a atriz faz referência não foram feitas nos canais privados, mas no canal público *Señal Colombia*.

<sup>154</sup> Es que ahora el ritmo son balas, no hay opción. Han pasado otras cosas, repeticiones, *Don Chinche*, [*Romeo y*] *Buseta* y a la gente joven, que no los vio en su época, les fascina, porque son atemporales, porque están inscritos en una época, la moda, la ropa, el estilo. La televisión ahora es tan sesgada y es una sola cosa, tan poco variada que no le da cabida a la gente.

<sup>155</sup> Uma exceção a constitui a série *Los cuervos* do roteirista Julio Jimenez, emitida durante dois anos. A série conservava os mesmos personagens, mas desenvolvia histórias independentes em cada capítulo. Da mesma forma a série juvenil *De pies a cabeza* que se emitiu por 4 anos.

<sup>156</sup> El género televisivo más importante en la historia narrativa del país

Ainda que não seja explícito nas falas, podemos notar que o término *Dramatizado*, que se usa com frequência para se referir às séries da televisão mista, tinha-se referido antes ao teleteatro. Notamos esta alusão, por exemplo, quando Pepe Sánchez menciona que na programação da inauguração da televisão se incluía o *dramatizado El niño del pantano*. Assim podemos entender que ao se referir ao *Dramatizado*, os personagens estão criando uma linha de relação das séries com o teleteatro, como continuidade das expressões cultas da televisão inicial.

Entre os formatos que se destacam no nosso *corpus* de análise estão *La mala hora* (1977), *Los cuervos* (1984-1986), *Los pecados de Ines de Hinojosa* (1988), *Amar y vivir* (1988), *Azúcar* (1989), *Cuando quiero llorar no lloro* (1991), *Señora Isabel* (1993), *La alternativa del escorpión* (1993), *La otra mitad del sol* (1996), e *La mujer del presidente* (1998). Também *El cuento del domingo* (1984-1988), o espaço da produtora RTI em que se emitiam diferentes *dramatizados* os domingos na noite, entre eles *La historia de Tita* (1987).

Segundo a descrição dos formatos que fazem os personagens, percebem-se estilos diferentes de séries, com traços autorais imprimidos pelos roteiristas ou diretores, favorecidos pela multiplicidade de empresas produtoras. Figuras da escritura ou da direção como Pepé Sánchez, Julio Jiménez, Carlos Duplat, Bernardo Romero Pereiro, a dupla de Mauricio Navas e Mauricio Miranda, e inclusive o Nobel de literatura Gabriel García Márquez, aportaram visões particulares nos *dramatizados*.

A participação de diferente artista nos *dramatizados* e a variedade de estilos produzidos são reconhecidos como marcas de qualidade do subgênero, tanto pelos personagens entrevistados, quanto por alguns acadêmicos.

os *dramatizados* receberam alguns dos melhores escritores e diretores nacionais, mas também receberam a contribuição de criadores estrangeiros como David Stivel ou Manoel Carlos, o primeiro diretor argentino e o segundo libretista brasileiro, eles apontaram uma rota que tem sido tão persistente quanto coerente (REY, 2002, p. 153, tradução nossa)

Assim também, são indicativos de uma televisão de qualidade:

Naquela época, aqueles que eram escritores e diretores tinham dignidade e respeito pela obra. As pessoas estavam comprometidas com a história que queriam contar porque eram histórias de autor [...] a época de ouro da televisão colombiana é repleta de autores, não de roteiristas ou diretores, de autores. Carlos Duplat é o autor do popular, Pepe Sánchez o autor da *colombianidad*, Bernardo Romero Pereiro do regional e o íntimo [...] hoje em dia ninguém sabe quem fez o libreto, ninguém sabe quem dirige, mal se

sabe quem atua e essa figura do autor desapareceu (Omar Rincón in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>157</sup>).

Entre as coisas que podemos perceber sobre as séries de televisão mista, são histórias com ligações ao país, já fosse remetendo a sua literatura, a uma época histórica, ou a realidades como a violência, a corrupção, a desigualdade social ou inclusive, o narcotráfico.

A série mais antiga que se menciona nas entrevistas é *A mala hora* (1977). Produzida por RTI, dirigida por Bernardo Romero Pereiro e com o texto de Gabriel García Márquez, provocou comoção na sociedade porque era uma das primeiras vezes que se mostravam temáticas de corrupção e violência na televisão. O *dramatizado* relata a história de um povoado depois do período da *violencia*<sup>158</sup>, ao que chega um prefeito militar que decreta a paz buscando fazer dinheiro.

Segundo relata a entrevista entre Álvaro Perea e Frank Ramírez na série de RTVC, o governo, que tinha poder de censura durante o esquema misto, acabou cancelando a série, como o argumento de que se estava tergiversando a história. Antes disso, RTI, decidiu transmitir o seriado sem pauta publicitária, depois de que os anunciadores se retiraram por medo às represálias do governo (Frank Ramírez in RTVC, SEÑAL COLOMBIA, 2017).

Ainda assim, *La mala hora* deixou como precedente a tentativa de produzir um seriado de qualidade narrativa, que apresentava uma crítica social e que contava com a participação de personagens reconhecidos como o ator Frank Ramírez, que até esse momento se encontrava no cinema de Hollywood.

Há sempre algo de verdade em *La mala hora*, a corrupção que os políticos aproveitavam para ficar com as terras dos camponeses, enfim, aquelas coisas que García Márquez podia dizer porque era ele e que muitos não podiam dizer. *La mala hora* na televisão foi muito escandaloso para as pessoas, para as autoridades que não haviam tido problemas antes, por exemplo, pelo livro (Álvaro Perea in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>159</sup>).

---

<sup>157</sup>En esa época los que eran escritores y directores tenían una dignidad y respeto por la obra. La gente se comprometía con la historia que se quería contar porque eran historias de autor [...] la época dorada de la televisión colombiana está llena de autores, no de libretistas ni de directores, de autores. Carlos Duplat es autor de lo popular, Pepe Sánchez el autor de la *colombianidad*, Bernardo Romero Pereiro de lo regional y lo íntimo [...] hoy en día no se sabe quién hizo el libreto, no se sabe quién dirige, a duras penas se sabe quién actúa y ha desaparecido esa figura de autor.

<sup>158</sup>Na Colômbia, o período entre 1956 e 1964 é conhecido como *la Violencia*. Caracteriza-se por enfrentamentos partidistas (entre liberais e conservadores), e encontra seu ponto mais difícil em 1948, quando é assassinado o candidato presidencial Jorge Eliecer Gaitán. Entre as consequências desse momento destaca-se a morte de mais de 200 mil pessoas, de uma população total de 2 milhões, e a mudança de um país rural a maiormente urbano (RUEDA, 2000).

<sup>159</sup>Hay siempre algo de verdad en *la mala hora*, la corrupción, que los políticos se aprovechaban para quedarse con las tierras de los campesinos, en fin, esas cosas que podía decir García Márquez porque era él y que muchos no podían decir. *La mala hora* en televisión se le hizo muy escandalosa a la gente, a las autoridades que antes no habían puesto ningún problema, por ejemplo, por el libro.

Outra série que se descreve como um ponto importante na narrativa ficcional colombiana foi *Los pecados de Inés de Hinojosa* (1988). A série de época, inspirada no livro de Prospero Morales Padilla, não somente trazia o espírito da época colonial, mas apresentava, por primeira vez na televisão, nus e cenas lésbicas, o que valeu a censura do governo. Com uma atenção em detalhes como o vestuário e o uso da linguagem de época, destacou-se pela qualidade da produção, “feita com uma única câmera, como se fosse cinema para a televisão” (Kepa Amuchastegui in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>160</sup>).

*Los pecados de Inés de Hinojosa* [...] é um thriller erótico e baseado em uma história real. Inés de Hinojosa mata seu primeiro marido, um homem que a maltratava e foge com um professor, chega à casa de um *encomendero*<sup>161</sup>, inicia um romance com ele e eles são finalmente executados, eles são descobertos e lá termina os massacres matrimoniais de Inés de Hinojosa (Jorge Ali Triana in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>162</sup>),

A série marcou um ponto importante porque apresentava um relato histórico, mas com uma linguagem que não era usual na televisão da época:

*Los pecados de Ines de Hinojosa* marcou, como uma série de televisão, um marco porque foi uma série que mudou muitos parâmetros da linguagem que era usada antes dela, com toda essa linguagem erótica, os nus, a própria história, o manejo da história nesse estilo novelado que mudou completamente os parâmetros da televisão (Kepa Amuchastegui in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>163</sup>).

Na entrevista para *Estudio 5*, Omar Rincón define a Carlos Duplat como “o autor do popular”, pelo corte social que tinham suas produções. Além de roteirista e diretor, Carlos Duplat foi militante do grupo subversivo M-19<sup>164</sup>, uma guerrilha de esquerda com origens na academia, que buscava instaurar no país uma verdadeira democracia depois da fraude nas eleições de 1970.

Segundo destaca Rincón na mesma entrevista, Carlos Duplat buscou trabalhar o popular de uma forma muito realista e trágica, em oposição ao popular cômico representado

<sup>160</sup> Se hizo a una sola cámara, como si fuera cine para televisión.

<sup>161</sup> Durante a colonização espanhola o *encomendero* era quem, por disposição real, tinha designado a ele um grupo de indígenas americanos.

<sup>162</sup> Los pecados de Inés de Hinojosa está basada en la novela de Próspero Morales Padilla, es un thriller erótico y basado en una historia real. Inés de Hinojosa mata a su primer marido, un hombre que la maltratava y huye con un profesor, llega a la casa de un encomendero, comienza un romance con él y finalmente son ajusticiados, son descubiertos y ahí termina las masacres matrimoniales de Inés de Hinojosa.

<sup>163</sup> los pecados de Ines de Hinojosa marcó, como serie de televisión, un hito, porque fue una serie que cambió muchos parámetros del lenguaje que se utilizaba antes de ella, con todo este idioma erótico, los desnudos, la historia misma, el manejo de la historia en ese estilo novelado, cambió totalmente los parámetros de la televisión.

<sup>164</sup> M-19 ou *Movimiento 19 de abril*, foi uma guerrilha de esquerda de origem acadêmica fundada depois da fraude nas eleições presidenciais de 1970 que proclamou vencedor a Misael Pastrana Borrero sobre Gustavo Rojas Pinilla. Desmobilizaram-se em 1990 e se converteram em partido político.

nas comédias. Das suas produções se ressalta a veracidade na linguagem, o detalhe na construção dos personagens e a ambientação de lugares populares como praças de mercado ou inquilinatos. “O tema da gente é uma opção de vida [...] Gosto de me envolver muito com a linguagem popular, a linguagem de verdade” (Carlos Duplat in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>165</sup>).

Destacam-se especialmente as series *Amar y vivir* (1988) e *Cuando quiero llorar no lloro* (1991), conhecida popularmente como *Los Victorinos*. Esta última, baseada no livro do venezuelano Miguel Otero Silva, conta a história de três homens de nome Victorino, de classes sociais diferentes e que compartilham uma maldição: “Quando Victorino se encontrar com Victorino e Victorino, Victorino vai morrer<sup>166</sup>”.

RTVC ressalta que o sucesso da série foi apresentar com grande realismo a vida de diferentes setores sociais da Colômbia, incluindo os episódios de violência e narcotráfico que faziam parte da realidade da década de 1980. “[Qual foi o sucesso dos Victorinos?] que voltou a mostrar com muita fidelidade, e com muito coração, três setores sociais que comprometem muito nossa população” (Carlos Duplat in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>167</sup>).

*Los Victorinos* foi outro dos seriados que sofreu a censura do governo igual, mas contou com o respaldo do público que começava a gostar da narrativa popular que propunha o autor:

A desculpa foi que as crianças não podiam vê-lo porque era um horário familiar, então houve uma grande pressão do público, e tiveram que devolvê-lo às 10 horas da noite, onde as crianças deveriam ter deitado [...] e o que aconteceu? que as crianças ficavam assistindo a série quando voltou ao ar (Carlos Duplat in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>168</sup>).

Nesse interesse por mostrar a realidade, Duplat apresentou fatos da violência e inclusive do narcotráfico, que empezava a permear todas as esferas da sociedade nos anos 80.

Duplat afirma sobre o contexto de violência e narcotráfico nas suas series:

Era inevitável porque o destino do pobre menino da classe baixa era se colocar a serviço daqueles narcotraficantes, a nova profissão que estava tomando muita força, os assassinos. A classe média em busca de um desabafo se envolveu com um revolucionário [...] e a classe alta, com

<sup>165</sup> El tema de la gente es una opción de vida [...] me gusta meterme mucho con el lenguaje popular, el lenguaje de verdad.

<sup>166</sup> Cuando Victorino se encuentre con Victorino y Victorino, Victorino morirá.

<sup>167</sup> [¿Cuál fue el éxito de los Victorinos?] que volvió a mostrar muy fielmente, y con mucho corazón, tres sectores sociales que comprometen mucho a nuestra población.

<sup>168</sup> vino la excusa de que eso no lo podían ver los niños porque era un horario familiar, entonces hubo una presión grandísima del público y les tocó devolverlo a las 10 de la noche, donde se suponía que los niños ya se habían acostado [...] ¿y qué sucedió? que los niños se pegaron cuando volvió al aire.

possibilidades de financiar viagens de drogas para o exterior, e essa é sua maldição (Carlos Duplat in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>169</sup>).

Para a atriz Margalida Castro o trabalho de Duplat evidenciava as realidades nacionais, quase com um rigor acadêmico “foi um trabalho sociológico muito bem documentado, muito bem escrito” (Margalida Castro in (Colombia en el espejo: 60 años de la televisión, 2014).

Nas séries de Duplat e de outros autores, descrevem-se de uma forma reflexiva as transformações da sociedade colombiana. Omar Rincón afirma que na história de *Amar y vivir* pode se reconhecer a passagem do país rural ao país urbano e ainda, do país da identidade ao país de ética *narco*: “foi a passagem do país que havíamos deixado, rural, digno, para aquele país do narcotráfico onde tudo podia ser comprado [...] como a passagem do país da identidade profunda para o da identidade banal” (Omar Rincon in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>170</sup>).

Ainda mais, Dago García afirma que as series, especialmente de Duplat, rompem a ideia *costumbrista* inocente que nesse momento se apresentava nas comédias e telenovelas, abrindo passo a um gênero trágico “não porque o final termine mal, mas pelo desenho dos personagens e este gênero trágico é o antecedente imediato das séries *narco*” (Dago García in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>171</sup>).

Com um estilo mais moderno e de ritmos ágeis, segundo o descreve Álvaro Perea na série *Estudio 5*, a dupla de Mauricio Navas e Mauricio Miranda desenvolve um tipo de suspense derivado das realidades nacionais. Em *La alternativa del escorpión*, a partir da mistura entre realidade e ficção, desenvolve-se uma crítica ao funcionamento dos meios de comunicação, e se apresenta pela primeira vez a problemática dos desaparecidos políticos:

Mauricio e eu tínhamos uma necessidade urgente de declarar que a mídia estava a serviço de interesses que não eram da informação [...] de fato a *Cinevisión* (produtora da série) tinham-lhe retirado os telejornais e eles ficaram muito satisfeitos que através do escorpião nós começamos a lidar com informações reais [...] apresentávamos personagens reais falando sobre temas de ficção (Mauricio Navas in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>172</sup>).

<sup>169</sup> era inevitable porque el destino del pobre muchacho de la clase baja era ponerse al servicio de esos narcos, la nueva profesión que estaba cogiendo mucha fuerza, los sicarios. La clase media buscando un desahogo se metía con un revolucionario [...] y la clase alta con posibilidades de financiar viajes de droga al exterior y esa es su maldición.

<sup>170</sup> Era el paso entre el país que habíamos dejado medio rural, digno, a ese país narco en donde todo se podía comprar [...] como el paso del país de la identidad profunda al de la identidad banal.

<sup>171</sup> No porque el final termine mal, sino por el diseño de los personajes y este género trágico es el antecedente inmediato de las novelas narco.

<sup>172</sup> Mauricio y yo teníamos una necesidad urgente de declarar que los medios de comunicación estaban al servicio de intereses que no eran información [...] de hecho a Cinevisión le quitaron el noticiero y ellos estaban

Em *La otra mitad del sol* mistura-se a regressão com o romance, ao tempo que se reconstrói de maneira crítica a história nacional em dois momentos chave: a guerra de independência e o *bogotazo*<sup>173</sup>. Na série se faz também uma crítica à educação na Colômbia. Já em *La mujer del presidente* os autores desenvolvem uma história que denuncia a vida nas prisões e a dinâmica do sistema judiciário do país.

Com um tom de suspense que, como o humor das comédias, se desenvolve com um estilo nacional,

Sem parecerem *gringos*, sem atuar como policiais *gringos*, sem atuar como detetives *gringos*. Aqui também coisas arrepiantes acontecem, com o nosso tom e com o nosso ritmo e com as nossas cores. Por outro lado, fazer denuncia sem se tornar um panfleto (Mauricio Navas in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>174</sup>).

O desenvolvimento de uma visão realista não é exclusivo dos seriados, mas uma característica da ficção nacional que se evidencia em outras expressões como a comédia e a telenovela. Figuras como Jorge Alí Triana, Bernardo Romero Lozano, Pepe Sánchez e Carlos Mayolo, contribuíram para a consolidação de esse estilo ficcional apegado à realidade e com um interesse por explorar o audiovisual antes do que o verbal. “Até mesmo a telenovela foi influenciada por esse olhar realista que Jorge Ali Triana, Pepe, Duplat, o próprio Mayolo inaugurou. [O realismo] ficou na telenovela, ficou nas comédias e ficou como parte do DNA da nossa televisão” (Dago García in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>175</sup>).

O trabalho autoral estava presente também no modo de tratamento do audiovisual, que buscava experimentar com o uso da câmera sem cair na redundância do verbal. Mauricio Navas explica como, desde seu ofício de roteirista junto com Mauricio Miranda, participavam na estética final das séries: “A encenação foi muito dirigida porque o escritor deve colocar seu ponto de vista, o escritor deve ver o que ele vai escrever e se ele vê isso ele tem que dizer como ele viu se não, nós estamos fazendo literatura” (Mauricio Navas in RTVC, 2017, tradução nossa).

---

muy complacidos de que a través del escorpión nosotros empezáramos a manejar información real [...] presentábamos personajes reales hablando de temas de ficción.

<sup>173</sup> Conhece-se como Bogotazo aos distúrbios ocorridos em Bogotá, como consequência do assassinato do líder liberal, e candidato presidencial, Jorge Eliecer Gaitán, o 9 de abril de 1948.

<sup>174</sup> sin parecer gringos, sin actuar como policías gringos, sin actuar como detectives gringos. Aquí también pasan cosas escalofriantes, con nuestro tono y con nuestro ritmo y con nuestros colores. De otro lado hacer denuncia sin convertirse en panfleto

<sup>175</sup> Incluso la telenovela se dejó influir por esta mirada realista que inauguró Jorge Ali Triana, Pepe, Duplat, el mismo Mayolo. Se quedó en las telenovelas, se quedó en las comedias y se quedó como parte del ADN de nuestra televisión

De fato, existe um manejo do simbólico dentro das produções, não só nos roteiros, mas também na direção e na imagem:

Algo que aprendi com Pepe Sanchez é que, para ser um bom diretor, você tem que ler muita poesia, a poesia é a linguagem mais conveniente para falar sobre qualquer assunto na televisão, dizer certas coisas que você não precisa se referir ao fato específico, mas apela aos símbolos (Mauricio Navas in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>176</sup>).

Já antes Julio Jimenez se interessou por histórias de suspense em um estilo que ele mesmo define como “Dramático com humor negro” (Julio Jimenez in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>177</sup>). Jimenez ressaltava sentimentos como o ódio e a vingança, em histórias tomadas da realidade cotidiana surgidas de um exercício de observação “Eu não criei, existiram, eu me limitei a olhar, a observar. Eu ia tirando informações dos personagens e eles iam me contando suas histórias [...] e é por isso que essas vivências são tão fortes, porque eram reais” (Julio Jimenez in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>178</sup>).

Outra maneira de mostrar realidades cotidianas e transformações da sociedade se apresentou em *Señora Isabel* (1993). A série apresentava uma protagonista alternativa às histórias tradicionais, uma mulher madura que se apaixona por um homem mais jovem, mostrando na televisão a evolução da figura feminina no país: “quebra um paradigma de sempre e era que as histórias de mulheres mais velhas não eram interessantes e isso não era verdade, era que não tinham sido contadas” (Juana Uribe in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>179</sup>).

*Señora Isabel* contribuiu para criar narrativas alternativas que mostraram mulheres fortes e complexas, que foram chave para a construção de um estilo de telenovela nacional, “Outra coisa que as mulheres tiveram nas novelas e nas séries colombianas é que os papéis foram invertidos, as mulheres levam o bastão, são elas que tomam a iniciativa” (Juana Uribe in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>180</sup>).

Segundo falas de personagens no documentário de *Caracol*, esse modo de apresentar as mulheres, não foi uma construção proposital da ficção, mas uma representação do que

---

<sup>176</sup> Algo que le aprendí a Pepe Sánchez es que para ser un buen director hay que leer mucha poesía, la poesía es el lenguaje más conveniente para hablar casi cualquier tema en la televisión, para decir ciertas cosas no hay que remitirse al hecho concreto sino que había que apelar a los símbolos.

<sup>177</sup> Dramático con humor negro.

<sup>178</sup> Yo no creaba, existían, me limite a mirar, a observar. yo les iba sacando información a los personajes y ellos me iban contando sus historias [...] y por eso esas vivencias tan fuertes, porque eran reales.

<sup>179</sup> Rompe un paradigma de siempre y era que las historias de mujeres mayores no interesaban y eso no era cierto, era que no se habían contado

<sup>180</sup> Otra cosa que han tenido las mujeres en las novelas y en las series colombianas es que los roles se han invertido, la mujeres llevan la batuta, son las que toman la iniciativa.

aconteciam na sociedade. As séries mostravam as transformações do país e, a partir dali, criavam uma relação com o público:

Digamos que não foi que os escritores se propuseram a dignificar o papel das mulheres na sociedade, mas que tomaram uma realidade que estava acontecendo naquele momento e a incorporaram à televisão para alcançar aquele elemento necessário na televisão, e em qualquer discurso de entretenimento, que é a identificação do público com o que eles estão vendo (Dago García in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>181</sup>).

Outra das tendências apresentadas nos produtos são as séries juvenis. Presentes na televisão nacional desde a metade da década de 1980, as peças referem que os seriados juvenis foram criados com um propósito social e educativo, para abordar situações da juventude colombiana em diferentes contextos. Destaca-se neste tipo de seriados a programadora *Cenpro*. Germán Rey menciona sobre seu trabalho na programadora:

Eu trabalhei no grupo que era o dono do Cenpro, na fundação social. Nós queríamos fazer uma espécie de televisão aberta, inovadora, não moralista, que mostrasse os problemas do país, que tivesse uma boa audiência, foi por isso que foram feitas *Décimo grado*, *De pies a cabeza*, *perro amor* (Germán Rey in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>182</sup>).

Manuel José Chaves, protagonista de *De pies a cabeza* manifesta que a programadora *Cenpro*, acreditando na responsabilidade social da televisão, buscava educar a partir do entretenimento, produzindo séries de alta qualidade “onde estão os melhores escritores, os melhores atores, com o objetivo de gerar identificações positivas” (Manuel José Chaves in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>183</sup>).

Entre as produções de *Cenpro*, *Tiempos difíciles* (1996) se adentra nas realidades de violência das regiões do país a partir da visão de universitários que saem das suas cidades para fazer um trabalho social. Apresentasse assim outro retrato das regiões, onde aparecem as vivências do conflito armado:

Foi uma série que queria mostrar ao país onde estavam os problemas de violência nas regiões, onde começamos a ver atores armados ilegais com mais força e que os habitantes dessas regiões veem, mas que nós bogotanos às vezes não vemos (Germán Rey in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>184</sup>).

<sup>181</sup> Digamos que tampoco fue que los escritores se hubieran propuesto dignificar el papel de la mujer en la sociedad sino que tomaron una realidad que estaba ocurriendo en esa época y la incorporaron a la televisión para lograr ese elemento necesario en la televisión y en cualquier discurso de entretenimiento que es la identificación del público con lo que está viendo

<sup>182</sup> Yo trabajaba en el grupo que era el dueño de Cenpro, en la fundación social, queríamos hacer un tipo de televisión que fuera abierta, innovadora, no moralista, que mostrara los problemas del país, que tuviera buena factura entonces fue por eso que se hizo *décimo grado*, *de pies a cabeza*, *perro amor*.

<sup>183</sup> Donde están los mejores libretistas, los mejores actores, apuntando a generar identificaciones positivas.

<sup>184</sup> Fue una serie que quiso mostrar el país donde los problemas de la violencia estaban en las regiones, donde empezamos a ver actores armados ilegales con más fuerza y que los habitantes de esas regiones ven pero que los bogotanos a veces no vemos.

Por outro lado, a série *De pies a cabeza* (1993) nasce da ideia de aproveitar o auge do futebol para construir uma história juvenil que criasse uma ligação com o público: “*De pies a cabeza* surge de Juana Uribe, de *Cenpro*, do contexto colombiano, do 5-0, do *Pibe*<sup>185</sup> e companhia, que fez a Colômbia se sentir muito identificada com o futebol” (Manuel José Chaves in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>186</sup>).

Ainda com o grande sucesso das series juvenis, Chaves manifesta que não são uma prioridade para os produtores, especialmente no esquema de televisão privada, existindo sempre muita distância entre uma produção e a próxima:

Há muito espaço entre os projetos juvenis, não há programação constante para os jovens e agora os canais privados dizem “para isso está a *Nickelodeon*, está a *Discovery Kids*, eu lavo minhas mãos” e você não entende como tendo produtos de sucesso não são produzidos (Manuel José Chaves in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>187</sup>).

Não somente os seriados juvenis foram menos produzidos na passagem para a televisão privada, mas também todos os outros tipos de séries. Para personagens como Dago García, que dentro do esquema privado tem se desempenhado como roteirista e diretor de conteúdos do Canal *Caracol*, essa situação se deve à responsabilidade de produzir uma grade de programação por inteiro, sendo preferível optar por formatos de mais longa duração que permita cobrir por mais tempo um determinado espaço (in RTVC, 2017). Com essa ideia concordam atores e diretores que trabalharam no esquema misto. No entanto, esses personagens destacam o caráter econômico envolvido na diminuição de seriados:

Geralmente eles preferem ter um produto longo, 200 capítulos, porque fazem uma promoção única e porque o sucesso de uma série é curto, então é necessário continuar com outra e eles têm que fazer a campanha publicitária, é um problema mais que tudo econômico o fato de produzir tão poucas minisséries (Frank Ramírez in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>188</sup>).

A diferenciadas programadoras que estavam preocupadas por um único produto e podiam dedicar todos seus recursos econômicos a ele, os canais, ainda que contassem com

<sup>185</sup> As referências que faz Chaves têm a ver com a seleção colombiana de futebol da década de 1990. Com a direção técnica de Francisco Maturana e Hernán Dario “Bolillo” Gomez, e com figuras como Carlos Alberto “el pibe” Valderrama, a Seleção Colômbia conseguiu classificar às copas do mundo de 1990, 1994 e 1998 e a façanha de ganhar à seleção da Argentina 5-0 em um partido de classificação ao mundial de Estados unidos 1994.

<sup>186</sup> *De pies a cabeza* surge de Juana Uribe, de Cenpro, del contexto colombiano, del 5-0, del Pibe y compañía, que hizo que Colombia se sintiera muy identificada com el fútbol.

<sup>187</sup> Hay mucho espacio entre proyectos juveniles, no hay una programación constante para jóvenes y ahora los canales privados dicen "para eso está *Nickelodeón*, está *Discovery kids*, yo me lavo las manos del asunto" y uno no entiende como teniendo productos exitosos no los producen.

<sup>188</sup> Por lo general prefieren tener un producto largo, 200 capítulos, porque hacen una sola promoción y ya, porque el éxito en una serie es corto, entonces toca seguir con otra y tienen que volver a hacerle campaña publicitaria, es un problema más que todo económico por lo que se hacen tan pocas miniseries.

muito mais dinheiro, tinham que produzir a programação por inteiro, motivo que fez que o fator econômico se converter em determinante para o tipo de conteúdo produzido. Começam-se a se desenvolver novas formas de produção que os personagens descrevem como “industrializadas”, em contraste com uma produção autoral e artística dos *dramatizados*.

A industrialização na programação é uma referência constante nas falas dos personagens. Entre as associações que se fazem ao termo está a diminuição da qualidade autoral e narrativa e o aumento da quantidade de horas de produzidas.

Nas palavras da atriz Vicky Hernandez:

Com a industrialização eu quase caí da cadeira porque achava que industrialização significava profissionalismo, que profissionalismo é o que é imposto como selo, porque isso economizaria tempo, esforço e dinheiro, mas o que acontece na Colômbia é que a industrialização é fazer salsichas com qualquer carne (Vicky Hernandez in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>189</sup>).

As referências à industrialização estão, muitas vezes, associadas ao fator econômico e às mudanças nos modos de produção. A televisão privada tentou reduzir os tempos de gravação para diminuir os custos. Nesta etapa, conformam-se equipes de roteiristas e unidades múltiplas de gravação para desenvolver as produções em menos tempo, perdendo-se a ênfase autoral. Assim, a figura do autor deixa de ser o roteirista ou diretor e passa a ser o produtor (Dago García in RTVC, 2017). Da mesma forma, o desenho de curta duração que tinha as séries da televisão mista, que passava uma vez por semana, transforma-se a emissões diárias e a se desenvolver por temporadas.

Assim o manifesta o roteirista e diretor Mauricio Navas:

A privatização parte o sistema de programação [...] com a série fazíamos uma hora por semana, então tínhamos para fazer aquela hora por semana tínhamos um espaço de três dias. Quando se terminaram as séries, tínhamos que produzir uma hora por dia, aparece fenômenos como a unidade dupla, por exemplo. Eu tinha que dirigir 15 cenas por dia [na televisão mista], quando fui dirigir novela, tinha que dirigir 45 cenas por dia, simplesmente tudo fica, é colocar a câmera e fazê-lo. Isso foi definido pelo sistema de programação, que felizmente esse mesmo sistema de programação está se quebrando, especialmente com a entrada do cabo que está forçando a televisão nacional a pensar em termos de séries (Mauricio Navas in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>190</sup>).

<sup>189</sup> Con lo de la industrialización yo casi me caigo de la silla porque yo creí que industrialización quería decir profesionalismo, que lo profesional es lo que se impone como un sello, porque eso ahorraría tiempo, esfuerzo y dinero y resulta que en Colombia, la industrialización es hacer salchichas con cualquier carne.

<sup>190</sup> La privatización parte el sistema de programación [...] con las series hacíamos una hora a la semana, entonces para hacer esa hora a la semana teníamos un rango de tres días. Cuando se acaban las series tenía que producir una hora diaria, aparecen fenómenos como la doble unidad por ejemplo. Yo tenía que dirigir 15 escenas diarias, cuando fui a dirigir telenovela tenía que dirigir 45 escenas diarias, sencillamente todo queda, ponga la cámara y hágale. Eso lo definió el sistema de programación, que afortunadamente ese mismo sistema de

Como afirma Navas, a privatização redesenhou a programação preferindo as telenovelas sobre as séries. Com o tempo, a televisão a cabo e os serviços de *streaming*, tem obrigado aos canais a recuperar o formato de série. No entanto, estes novos seriados são significativamente diferentes aos que foram feitos na televisão mista, tanto pelas condições de produção quanto pelas histórias.

Os primeiros formatos de seriados produzidos na televisão privadas seguem o esquema das séries juvenis feitas no esquema misto. Nos primeiros anos da televisão privada, o canal *RCN* produziu a série *Francisco e matemático* (1999). Segundo a roteirista Juana Uribe, a série foi produto de uma aliança com a prefeitura de Bogotá para fazer uma série juvenil “em que os professores se sentissem orgulhosos de serem professores, que lográramos dar ao professor a importância que tinha na sociedade” (Juana Uribe in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>191</sup>).

Adentrando-se em uma escola do sul de Bogotá, a série tentava trabalhar uma problemática juvenil em cada episódio, “Como tinha tantos capítulos, passaram por muitos tópicos: gravidez na adolescência, drogas, tráfico humano, abuso, violência. Eles tocaram temas que eram fundamentais para os jovens e que, por alguma razão, não parecem ser os temas de *rating*” (Alejandra Borrero in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>192</sup>).

O sucesso de *Francisco el matemático* fez com que se produziram episódios diários durante três anos. Para o ator Manuel José Chaves, o sucesso fez que a série mudasse para um estilo mais melodramático abandonando seu principio educativo. Esta transformação tem a ver com uma mudança no objetivo da produção: “O começo de *Francisco* eram 13 capítulos e em cada um havia um problema muito profundo [...] e depois se tornou *light*. Isso é interessante porque fala sobre como a televisão é um mecanismo educacional e é eficaz, mas também como comercialmente é uma máquina” (Manuel José Chaves in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>193</sup>).

---

programación está quebrándose a sí mismo, sobre todo con la entrada del cable que está obligando a la televisión nacional a pensar en series.

<sup>191</sup> En que los maestros se sintieran orgullosos de ser maestros, que lográramos dar al maestro la importancia que tenía en la sociedad.

<sup>192</sup> Como tuvo tantos capítulos pudieron pasar por muchas temáticas: embarazo adolescente, las drogas, la trata de personas, el abuso, la violencia. Se tocaron temas que con fundamentales para los muchachos y que por alguna razón no parecen ser los temas del rating.

<sup>193</sup> Al principio en *Francisco* eran 13 capítulos y en cada uno había una problemática muy profunda [...] y después se volvió light. Esto es interesante porque habla de cómo la televisión es un mecanismo educativo y es efectivo, pero también como comercialmente es una máquina.

Para Adelaida Trujillo Francisco foi uma amostra do potencial da ficção televisiva para a educação, mas que não tem continuidade pelos interesses comerciais envolvidos “Estes modelos de modelagem de papéis onde a televisão a educação pode aproveitar os atributos de ficção, identificação com personagens, identificação emocional [...] Foi um enorme potencial que não se continuou.” (Adelaida Trujillo in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>194</sup>).

Nossos produtos de análise não se referem mais séries de corte educativo, realizadas pela televisão privada nem pelas televisões mista ou pública. Segundo descrevem os entrevistados, os canais privados parecem não ter interesse pelos conteúdos educativos, enquanto a televisão pública não dispõe recursos para desenvolver ficção, fazendo com que este tipo de seriados deixe de ser produzidos.

Todas as outras referências que os personagens fazem de séries na televisão privada correspondem a produções *narco*. Com uma polêmica envolvida pela pertinência e a qualidade deste tipo de produções, encontramos falas a favor e contra. Por um lado, tem quem afirme que, como donos dessa história, são os colombianos quem devem contá-la, em um exercício de reflexão sobre seu passado recente:

É necessário contar essas histórias e eu acho que não temos outra mídia para isso e temos que contar nossas histórias porque elas são nossas, elas nos pertencem, e podemos cair na tentação de deixar que outras pessoas nos contem nossas histórias (Julián Román in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>195</sup>);

E por outro lado está quem afirme que estas produções lesionam processos de paz e reconciliação que a sociedade colombiana tenta ter, e que as histórias são ainda muito recentes para construir ficções sobre elas: “O que me chama atenção? que quando pela primeira vez em décadas as vítimas aparecem, há uma produção que é a história de um dos maiores vitimadores deste país” (Holman Morris in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>196</sup>).

Ainda com as divergências, podemos observar que os personagens concordam em que tem um excesso deste tipo de produções o que acaba por esgotar a temática e desequilibrar as versões que se veiculam: “Serviu na época, embora o gênero já esteja um pouco esgotado,

---

<sup>194</sup> Estos modelos de modelamiento de rol donde la televisión puede aprovechar y la educación aprovechar los atributos de la ficción, identificación con personajes, la identificación emocional [...] Fue un enorme potencial que no se continuó.

<sup>195</sup> Es necesario contar esas historias y yo pienso que realmente nosotros no tenemos otro medio masivo para eso y nosotros tenemos que contar nuestras historias porque son nuestras, nos pertenecen y podemos caer en la tentación de dejar que otras personas nos cuenten nuestras historias.

<sup>196</sup> ¿Qué me llama la atención a mí? que cuando por primera vez en décadas aparecen las víctimas, haya una producción que es la historia de uno de los más grandes victimarios de este país.

mas cumpriu um ciclo que tinha que ser feito” (Gustavo Bolívar in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>197</sup>),

Não é ruim que o façam, o ruim é que é apenas um ponto de vista. Seria muito legal que tivessem muitas outras histórias para ampliar o relato da violência, a história do *narco*, a história dos paramilitares, ou seja, precisamos de mais tipos de histórias na televisão para nos ver de forma diferente (Omar Rincón in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>198</sup>).

Entre as *narco* séries que se mencionam nos nossos produtos se encontram: *Sin tetas no hay paraíso* (2006), *el cartel de los sapos* (2008) y *Escobar el patrón del mal* (2009).

Além dessas, na entrevista para o livro *Historia de una pasión*, o roteirista Gustavo Bolívar se refere à série *Pandillas, guerra y paz* (2000) do canal RCN, como um dos primeiros seriados feitos na televisão privada que abordava a temática da violência, com um sucesso tal que foram produzidos 530 capítulos. Mas foi realmente *Sin tetas no hay paraíso* (2006) do canal *Caracol*, que inaugurou a marca do *narco* na televisão nacional e que posicionou a Bolívar como uma figura relevante na indústria televisiva.

Trata-se da história de Catalina, uma adolescente pobre de Pereira<sup>199</sup> que busca uma cirurgia para aumentar o tamanho dos seus seios para conseguir se prostituir e ganhar dinheiro. Segundo Bolívar “a importância de *Sin tetas no hay paraíso* esteve na criação de um novo paradigma que não existia, o das “*narco telenovelas*”” (Gustavo Bolívar in PEREZ, 2015, p. 135, tradução nossa<sup>200</sup>), que, para ele, são uma maneira de apresentar realidades com as que muitas pessoas podiam se identificar e que até então não tinham sido visibilizadas na televisão:

Até então, as pessoas não tinham sido retratadas, não víamos o tráfico de drogas como um mal da magnitude que era. [...] para o caso específico de *Sin tetas*, Catalina era uma, mas havia milhões de Catalinas, garotinhas que queriam chegar ao paraíso através de seus atributos físicos, mas também havia mães complacentes que deixavam que as garotas mentissem para elas (Gustavo Bolívar in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>201</sup>).

---

<sup>197</sup> Sirvió en su momento, aunque el género ya está un poco agotado pero cumplió un ciclo que había que hacerlo.

<sup>198</sup> No está mal que lo hagan, lo malo es que sea solo un punto de vista, cheverísimo que hubiese muchos más relatos para engrandecer el relato de la violencia, el relato del narco, el relato de lo paramilitar, o sea, necesitamos más tipos de relatos en televisión para poder vernos diferentes.

<sup>199</sup> Cidade colombiana, capital do departamento de Risaralda.

<sup>200</sup> La importancia de *Sin tetas no hay paraíso* estuvo en crear un nuevo paradigma que no existía, el de las narcotelenovelas.

<sup>201</sup> Hasta ese momento la gente no se había visto retratada, no veíamos el narcotráfico como un mal de la magnitud que era. [...] para el caso específico de *sin tetas*, Catalina era una, pero había millones de Catalinas, niñitas que querían alcanzar el paraíso a través de sus atributos físicos, pero también había mamás complacentes que se dejan mentir de las niñas.

Por sua parte, Magdalena Larrota menciona que a série contribuiu para desmitificar fatos que aconteciam no país, introduzindo na televisão outras linguagens, e com elas, uma nova escala de valores:

O fato de falar de “tetas” na televisão era um mito, era violento e foi debatido se deveria ter esse título ou não. Mas trazer essas questões para a tela foi crucial porque a sociedade mudou completamente, o papel das mulheres e dos homens mudou, o critério estético, a escala de valores [...] e esse é o valor de *Sin tetas*, que abriu a porta (Magdalena Larrota in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>202</sup>).

Além disso, Larrota acha que *Sin tetas* representa uma inovação nas narrativas ficcionais da Colômbia porque contribuiu para a representação de outro tipo de mulheres: “a protagonista feminina, branca, pura, que é a essência do melodrama tradicional mudou, a tal ponto que hoje os maiores vilões são [...] mulheres. Um pouco mudaram de mães, virgens, para chefes de grupos criminosos” (Magdalena Larrota in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>203</sup>).

Em uma ideia contrária algumas atrizes acham que as *narco* séries não contribuem de maneira positiva na imagem da mulher. Menos que uma inovação, para elas marcam um retrocesso porque representam a mulher como um objeto.

Para estas atrizes, a protagonista das *narco* séries é uma mulher “esteticamente exagerada [...] inflada” (Margarita Rosa de Francisco in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>204</sup>),

e todas são *putas* e todas são assassinas e todas estão na cadeia ou são narcotraficantes ou são as que não se deixam, entre outras, *joder*, mas não mostram os exércitos de guerreiras do cotidiano, das guerreiras que lutam pelo ensino, pela saúde, pela educação (Vicky Hernandez in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>205</sup>).

Para o roteirista de *Sin Tetas no hay paraíso*, Gustavo Bolívar, as mulheres que me apresentam nas *narco* séries são reais, existem e devem se mostrar tal como elas são. Insiste em que a televisão é um espelho da realidade, que não propicia, mas reflete a vida. Segundo Bolívar, os seriados *narco* descrevem uma história mais real do que podia aparecer na

<sup>202</sup> El solo hecho de hablar de “tetas” en televisión era un mito, resultaba violento y se discutía si debía tener ese título o no. Pero llevar esos temas a la pantalla era crucial porque la sociedad cambió por completo, el rol de las mujeres y hombres cambió, el criterio estético, la escala de valores [...] y ese es el valor de *sin tetas*, que abrió la puerta.

<sup>203</sup> La protagonista femenina, blanca, pura, que es la esencia del melodrama tradicional cambió, al punto que hoy en día las villanas más grandes [...] son mujeres, un poco cambió de ser las madres, virginales a ser cabezas de grupos criminales

<sup>204</sup> Estéticamente exagerada [...] inflada.

<sup>205</sup> Y todas son putas y todas son asesinas y todas están presas o son narcotraficantes o son las que no se dejan comillas *joder*, pero no muestran los ejércitos de guerreiras de la cotidianidad, de las guerreiras que luchan por la enseñanza, por la salud, por la educación.

programação de “antes”. Por exemplo, “*Señora Isabel* um produto mais de ficção, é mostrar outra era da televisão, o paradigma da Cinderela e aí a mulher será a heroína. Quando *Sin tetas* chega, vai de heroína para vilã e aí se pode ver a diferença” (Gustavo Bolívar in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>206</sup>).

As afirmações de Bolívar têm a ver com o imaginário dicotômico entre a televisão de “antes” e a de “agora”, da constante comparação de uma e outra e de que um modelo se opõe ao outro. Mas também com a necessidade de justificar a validade, a qualidade e a importância das tendências da ficção que apareceram no esquema misto ou privado.

Outro olhar nos apresenta o roteirista e produtor Dago García, que não vê nas *narco* séries um avanço ou um retrocesso, mas só outra maneira de apresentar o mesmo personagem feminino: “a personagem feminina tem quase as mesmas aspirações que na telenovela clássica, quer alcançar o sucesso, tirar a família dos problemas, tem aspirações que poderiam ser válidas e o que equivoca é o caminho” (Dago García in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>207</sup>).

Para além das representações femininas, o que as *narco* séries parecem trazer de novo é o ponto de vista a partir do qual constroem os relatos. São as histórias de personagens violentos ou tradicionalmente considerados antíteses de valores, os que são levados como protagonistas. A controversa está na repercussão que tem na construção de uma memória sobre fatos do país.

Omar Rincón, por exemplo, afirma que estas produções são a reconstrução do passado desde uma mirada alternativa, aquela que não foi contada nos telejornais (Omar Rincón in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>208</sup>) e Dago García menciona que estas séries mostram realidades que existem, mas que não tinham sido mostradas “as primeiras séries e telenovelas que falavam sobre o *narco* centraram-se nas excentricidades do *narco*, naquela realidade que todos sabíamos que existia, mas nunca tinha estado na televisão” (Dago García in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>209</sup>),

Para outros personagens, estes seriados mais que uma representação de uma realidade, parecem buscar audiência a partir da exaltação de atos espetaculares: “a violência porque

---

<sup>206</sup>*Señora Isabel* es un producto más de ficción, es mostrar otra época de la televisión, el paradigma de la cienicienta y ahí la mujer va a ser la heroína. Cuando llega *Sin tetas* pasa de heroína a villana y ahí se nota la diferencia.

<sup>207</sup> El personaje femenino casi que tiene las mismas aspiraciones de la novela clásica, quiere lograr el éxito, sacar a su familia de problemas, tiene unas aspiraciones que podrían ser válidas y lo que equivoca es el camino.

<sup>208</sup> *El cartel de los sapos* es una historia de Colombia contada desde el punto de vista narco [...] a otra historia que no se vio en el noticiero de televisión.

<sup>209</sup> Las primeras series y novelas que hablaban del narco se centraron en las excentricidades del narco, en esa realidad que todos sabíamos que existía pero que nunca se había asomado a la televisión.

atrai? porque a forma de apresentação da violência pode ser atraente e o que é criticado não é que a violência seja mostrada, porque é uma realidade nacional, o que se critica é não mostrar o outro lado” (Diego León Hoyos in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>210</sup>).

Em uma visão mais conciliadora, algumas falas afirmam que as *narco* séries terão um papel de reflexão somente se apresentam mais pontos de vista da mesma história e se deixam de mostrar como heróis aos narcotraficantes: “Acredito que é preciso ter cuidado para mostrar a história como ela é, que o espectador não tenha sensação de que o crime paga, porque há uma responsabilidade do meio que devemos ter” (Patricio Wills in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>211</sup>).

O percurso até aqui nos permitiu identificar, não somente diferentes tipos de seriados, mas conexões entre eles. Segundo referem os personagens, os modelos misto e privado estabeleceram maneiras de produção da ficção, incidindo no espaço que ocuparam na programação, na duração e nas temáticas. Na televisão mista se reconhecem uma multiplicidade de formas expressivas, fomentado pelo esquema de programadoras. Por isso mesmo, os seriados adotaram tons autorais dos roteiristas e diretores favorecendo a experimentação narrativa e estética. Em contra do sistema misto, os personagens apontam a liberdade limitada, pelo poder do governo para interferir nos conteúdos quando resultavam incômodos para ele.

Assim como nas comédias, nas séries se desenvolveram histórias ligadas a contextos nacionais, mas em quanto as comédias se valeram do humor como chave narrativa, os seriados se permitiram explorar com outro tipo de elementos como a literatura, o espírito de uma época, com sua literatura ou com realidades populares.

Os seriados da televisão mista tenderam a adotar uma posição crítica diante de realidades sociais:

Eu não escrevo nada que não seja político [...] mesmo que seja uma telenovela amorosa. Eu estou sempre escrevendo política. A escrita é um ato político, mesmo que o escritor não tenha consciência disso. Político não significa partidário ou eleitoral, significa que você está sempre considerando uma posição na vida (Mauricio Navas in PEREZ, 2015, p. 63, tradução nossa<sup>212</sup>).

<sup>210</sup> ¿La violencia por qué atrae? pues porque la forma de presentación de la violencia puede ser atractiva y lo que se critica no es que se muestre violencia, porque es una realidad nacional, lo que se critica es que no se muestre la otra cara.

<sup>211</sup> Yo creo que uno tiene que tener cuidado de mostrar la historia como es, que al televidente no le quede la sensación de que el crimen paga, porque hay una responsabilidad del medio que debemos tener.

<sup>212</sup> Yo no escribo nada que no sea político [...] así sea una telenovela amorosa. Siempre estoy escribiendo política. escribir es un acto político, aunque el que escriba no tenga conciencia de ello. Político no significa partidista o electoral, significa que siempre se está planteando una posición frente a la vida.

As séries foram importantes porque evidenciaram realidades que não apareciam em outros lugares. Já seja apresentando um contexto de violência ou apelando ao futebol, seja apresentando realidades macabras e dolorosas ou mostrando as transformações do país, as séries tenderam a reconhecer elementos da cultura nacional que permitiram ao público estabelecer uma relação com o que era apresentado.

Desse modo não é somente que as séries representassem à Colômbia, como insistem os personagens entrevistados, mas que optando por certas possibilidades e construído narrativas sobre elas, criaram também uma visão sobre o país.

No modelo privado, os relatos que apelam à realidade continuaram presentes nas séries, mas focando em temas de violência, conflito armado e narcotráfico. A outra tendência, que algumas entrevistas mencionam brevemente, sem entrar em descrições detalhadas, são as *bio* séries. Segundo Bustamante e Arangúren (2017), as *bio* séries, ou *biopic*, referem-se a relatos baseados na vida de personagens, construídos a partir de uma aposta conceitual em que a ficção se nutre do real, “no caso colombiano, tem sido bastante bem sucedido e produtivo para as produtoras nacionais e tem se tomado a televisão durante os últimos cinco anos como uma fórmula para aproveitar a privacidade que pode se criar entre o espectador e o conteúdo” (BUSTAMANTE; ARANGÚREN, 2017, p. 256).

De qualquer maneira é a temática *narco* a que parece mais relevante nas entrevistas. Ainda que sem o componente autoral tão marcado, devido a novas condições de produção, podemos considerar que as *narco* séries constituem uma visão sobre a ficção, a qual pode se ver como inovação porque não existia antes.

Assim, por mais que as *narco* séries pareçam completamente opostas aos *dramatizados*, têm alguns elementos que continuam presentes: a relação com realidades do país, a construção alternativa de personagens femininos e a intenção de inovar propondo pontos de vista sobre diversas situações.

A necessidade de refletir sobre a Colômbia esteve presente nos seriados dos dois modelos. Na televisão mista a incomoda representação produziu a censura de alguns relatos enquanto na televisão privada uma abundância de conteúdos sobre violência suscitou debates na população.

### 4.2.3 A telenovela colombiana: Histórias de amor entre plantações de café

Reconhecida nas três peças analisadas como a principal expressão da televisão nacional, a telenovela é o produto ao qual se dedica mais tempo e é a referência principal para falar de ficção colombiana. No empenho de reconstrução histórica, as peças apresentam falas de personalidades que vivenciaram a chegada das primeiras telenovelas, o auge das telenovelas regionais ou *costumbristas* dos anos 1980 e a transição para as produções do modelo privado.

As falas relatam que a instalação do sistema misto em 1955, quando a televisão era pública, trouxe consigo um caráter mais comercial dado pela entrada de empresas programadoras e de publicidade. A transição não ocorreu de maneira fácil para os artistas que participavam da televisão e que estavam acostumados a trabalhar unicamente em produções culturais como o teleteatro. Assim, quando a telenovela apareceu, com sucesso já provado em outros países, foi vista como uma diminuição na qualidade da televisão. Assim o relata o ator Carlos Muñoz: “Durante os primeiros 10 anos fizemos pura televisão cultural e naquela época a telenovela era uma coisa complicada, era o que veio do México, era chamada de gênero menor, um gênero choroso” (Carlos Muñoz in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>213</sup>).

Assim, a telenovela gerava resistência entre os atores:

O dia em que me pediram para trabalhar em uma novela quase me deu uma síncope, eu fiquei muito ofendido. [A mim], um ator que vinha de fazer o grande teatro do mundo, eles me oferecem uma novela! Porque naquela época não era nada [...] com o tempo eu percebi que eu estava na onda ou tinha que me retirar da profissão (Carlos Muñoz in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>214</sup>).

Muñoz relata que a telenovela ganhou espaço paulatinamente na programação e na sociedade, porque tentou se desenvolver com um estilo próprio, diferenciando-se das produções de outros países. Existe na fala do ator a ideia de que a telenovela obteve qualidade sendo interpretada em um estilo nacional, que refinou as histórias e as atuações: “a telenovela se transformou ao longo do tempo [...] com atores muito bons, diretores muito bons e roteiristas de grande qualidade” (Carlos Muñoz in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>215</sup>).

<sup>213</sup> Durante los 10 primeros años hicimos pura televisión cultural y por aquella época la telenovela era una cosa complicada, era lo que venía de México, la llamaban un género menor, un género lacrimoso.

<sup>214</sup> El día en que a mí me propusieron trabajar en una telenovela casi me da un síncope, yo me ofendí a mil. Un actor que viene de hacer el gran teatro del mundo, me ofrecen una telenovela, porque en ese momento no era nada.

<sup>215</sup> La telenovela se transformó con el tiempo, especialmente la telenovela colombiana, donde la temática, la problemática social, con muy buenos actores, muy buenos directores y magníficos guionistas.

Esse tipo de adjetivação aparece constantemente nos produtos de análise, considerando que a telenovela evoluiu no sistema misto, porque conseguiu sair de formas estereotipadas para consolidar uma narrativa nacional, que para alguns se estabelece como *Pero sigo siendo el rey* (1984), de Marta Bossio, e encontra sua máxima expressão em *Café com aroma de mujer* (1994), de Fernando Gaitán.

No salto para a televisão privada, os personagens reconhecem o fortalecimento do aspecto humorístico e o protagonismo da figura masculina, mas criticam a neutralização de traços nacionais na busca de outros mercados. Destaca-se produções como *Yo soy Betty, la fea* (1999) de Fernando Gaitán, *Pedro el escamoso* (2001) de Dago García e Luis Felipe Salamanca, produzidas no começo do sistema privado.

Embora se produzisse telenovelas no país desde a década de 1960, quase todas as referências dos personagens focam em produções das décadas de 1980 e 1990. Esse momento é identificado como representativo da telenovela colombiana pela produção de formatos que misturam o humor e as histórias *costumbristas*, que tinham se consolidado nas comédias, com o melodrama.

No geral, as entrevistas descrevem nessas produções a proeminência de temáticas regionais, a construção de histórias ao redor de símbolos nacionais como o café ou a cana de açúcar e a localização temporal e espacial dos relatos com o uso adequado da linguagem e da música própria de cada lugar.

Dago García (in RTVC, 2017) explica que existem três elementos que formam a identidade da telenovela colombiana: o primeiro é a proximidade da telenovela com a realidade, traço que a diferencia de produções do México ou da Venezuela que, segundo ele, são anacrônicas. O segundo elemento é a inovação, que deriva do sistema misto “onde a competição era muito forte e a inovação foi sempre um elemento de competência” (tradução nossa<sup>216</sup>). O terceiro elemento é o humor, que deriva da ligação que os colombianos têm com a comédia e da sua necessidade de rir de uma realidade complexa: “A televisão colombiana sempre teve, ao longo de sua história, um componente de comédia que é muito importante. Nós temos uma realidade tão caótica que a única maneira de sobreviver é rindo dessa realidade e isso é refletido na televisão” (Dago García in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>217</sup>).

A única telenovela que se menciona antes de 1980 é *La abuela* (1979), de Julio Jiménez. A história gira ao redor de uma mulher velha, opressora e dominante, que sofre

<sup>216</sup> La competencia era muy fuerte, la innovación se convirtió siempre en un elemento de competencia.

<sup>217</sup> La televisión colombiana siempre, en toda su historia ha tenido un componente de comedia que es muy importante. Tenemos una realidad tan caótica que la única forma de sobrevivir es riéndonos de esa realidad y eso se refleja en la televisión.

delírio senil “e muitos dos parentes, alguns por medo, outros por amor, outros por ódio, outros por conveniência, ajudam esta senhora a oprimir e destruir a toda a família. Aqueles que podem ser salvos são salvos, os outros são destruídos ao pé dela” (Julio Jimenez in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>218</sup>).

Com o estilo de suspense que o caracterizava em séries e telenovelas, Jimenez construiu uma história ao redor de um personagem que, segundo ele, existiu na realidade:

Eu estava simplesmente identificando uma realidade que na época era um golpe aterrorizante porque as pessoas não estavam acostumadas a ver esse tipo de novelas um pouco cruas e, acima de tudo, atacar aquela imagem tão querida da pessoa mais velha da família, como é a avó (Julio Jimenez in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>219</sup>).

Sem ser um relato histórico, *La abuela* permitiu observar traços de uma época importante para a Colômbia: *el bogotazo*, que ocorreu em 9 de abril de 1948<sup>220</sup>. Para os personagens, ainda que tenha sido somente um pano de fundo, a referência a este acontecimento marcante para a nação aludia a uma memória coletiva que permitia localizar o relato em um tempo e lugar claramente colombiano: “Toda essa história que também refletia um ambiente social, pois também tinha que ver o 9 de abril” (Julio Jimenez in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>221</sup>), “Tudo o que foi aquela etapa escuríssima do assassinato de Gaitán e suas posteriores consequências, isso foi tocado tangencialmente, mas sempre se manteve ao longo da história” (Jorge Alí Triana in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>222</sup>).

O diferencial de *La abuela*, além da marca de suspense e de ódio, é a construção de um personagem feminino diferente ao representado tradicionalmente:

Lembro que *La abuela* de Julio Jiménez era a personagem feminina que tinha controle sobre sua família. Digamos que, ao contrário dos romances clássicos do México e da Venezuela, onde eram novelas totalmente patriarcais, onde o papel de personagens especiais que moviam a história era o masculino, nessas telenovelas colombianas desde o início, a presença daquela figura feminina forte e dominante estava em primeiro plano (Dago García in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>223</sup>).

---

<sup>218</sup> Y muchos de los familiares, unos por miedo, otros por amor, otros por odio, otros por conveniencia ayudan a que esta señora oprima y destruya a toda la familia. Los que se pueden salvar se salvan, los otros se destruyen al pie de ella.

<sup>219</sup> Simplemente estaba identificando una realidad que en ese momento fue un golpe terrorífico porque la gente no estaba acostumbrada a ver este tipo de novelas un poco crudas, y sobre todo que se atentara contra esa imagen tan querida como es la más vieja de la familia, como es la abuela

<sup>220</sup> Conhecida como *el bogotazo*, data em que foi assassinado o líder liberal Jorge Eliecer Gaitán e que desata o período de *La violencia*.

<sup>221</sup> Toda esa historia que reflejaba también un ambiente social, puesto que también tuvo que ver el 9 de abril

<sup>222</sup> Todo lo que fue esa etapa oscurísima del asesinato de Gaitán y sus posteriores consecuencias, eso lo tocó tangencialmente pero lo mantuvo siempre a lo largo de la historia.

<sup>223</sup> Recuerdo que *La abuela* de Julio Jiménez era el personaje femenino el que tenía el control sobre su familia. Digamos que a diferencia de las novelas clásicas de México y de Venezuela, donde eran novelas totalmente

Assim como nas séries, nas peças se reconhecem na telenovela nacional, a representação de mulheres reais, diferentes às apresentadas nas produções de outros países. O capítulo dois do documentário de *Caracol* dedica-se a explorar o modo como a ficção, em seriados e telenovelas, tem mostrado as mulheres, considerando que são personagens importantes para os relatos. Os entrevistados observam na ficção colombiana formas particulares de apresentar o feminino: “Nenhuma outra televisão teria ousado dar o salto para romper com o mito da Cinderela e afastar-se disso era desafiar um pouco o sucesso comprovado. A televisão colombiana fez isso e construiu outro modelo de mulher” (Dago García in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>224</sup>).

Os tristes estereótipos, estilo mexicano, da mulher perseguindo o amor e a boba protagonista que não sabe de nada, é uma constante, porém acredito que a televisão colombiana tenha mergulhado profundamente no personagem feminino (Alejandra Borrero in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>225</sup>).

Depois de *La abuela*, os produtos focam nas telenovelas da década de 1980 e 1990: *El gallo de oro* (1982), *pero sigo siendo el Rey* (1984), *Gallito Ramírez* (1986), *Caballo viejo* (1988) e *Café com aroma de mujer* (1994). Pelas características, os entrevistados as descrevem como *regionais* ou *costumbristas* e as destacam como o estilo nacional.

A inauguração desse estilo nacional, segundo as falas, acontece com a telenovela *Pero sigo siendo el rey*, porque foi a primeira grande paródia que se fez ao melodrama:

a primeira grande paródia, a primeira grande burla do gênero melodramático, do sagrado gênero melodramático, foi uma telenovela de Marta Bossio chamada *Pero sigo siendo el Rey*. Nessa telenovela se rompem os limites entre a comédia e o melodrama. Naquela telenovela você não sabia se estava assistindo a um grande drama ou uma comédia e assim como chorava, comovia-se (Dago García in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>226</sup>).

*Pero sigo siendo el rey* é uma adaptação do livro de David Sánchez Juliao, que segundo a roteirista Marta Bossio “não tinha um fio condutor como história, somente a

patriarcales, donde el papel de caracteres especiales que movía la historia era el masculino, en estas novelas colombianas desde el principio la presencia de esa figura femenina fuerte y dominante estaba en primer plano.

<sup>224</sup> Ninguna otra televisión se hubiera atrevido a dar el salto de romper con el mito de cenicienta y apartarse de eso era desafiar un poco lo probado como éxito. La televisión colombiana lo hizo y construyó otro modelo de mujer.

<sup>225</sup> Los estereotipos tristes, estilo mexicano, de la mujer persiguiendo el amor y la boba protagonista que no se entera de nada, esa es una constante, sin embargo yo creo que la televisión colombiana ha ahondado mucho en el personaje femenino.

<sup>226</sup> La primera gran parodia, la primera gran burla del género melodramático, del sagrado género melodramático fue una novela de Martha Bossio que se llamaba *Pero sigo siendo el rey*, en esa novela, donde se rompe los límites entre comedia y melodrama, en esa novela uno no sabía si estaba asistiendo a un gran drama o a una comedia y así como lloraba se conmovía

*ranchera*<sup>227</sup>. Eram *rancheras* explicadas e contadas, com uma condução muito engraçada” (in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>228</sup>).

De origem intelectual, Bossio entendia as telenovelas como expressões sentimentalistas e de baixa qualidade, “e meu desejo era dizer isso. Eu vou me burlar da telenovela através da *ranchera*” (Marta Bossio in PEREZ, 2015, p. 36, tradução nossa<sup>229</sup>), “a ideia era como trazer o melodrama à sua máxima expressão, como fazer com que o melodrama, que é baseado em tantos estereótipos, se tornasse uma grande manta de estereótipos elevada à sua máxima expressão e que funcionasse” (Marta Bossio in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>230</sup>).

Segundo explicam vários depoimentos, Bossio se propunha ridicularizar os estereótipos com que se construía tradicionalmente o melodrama: os personagens bons e maus, os obstáculos para o amor, a tragédia e o final feliz. Com esse objetivo, Bossio acabou escrevendo uma peça cheia de humor e ironia.

A roteirista dedicou muito tempo a escutar *rancheras*, tema central do livro original, e acabou incorporando as músicas como parte dos diálogos dos personagens. O experimento fez uma mistura entre o dramatismo das canções mexicanas e do melodrama televisivo, que pela redundância, resultava engraçado. “Nós falávamos com versos das canções, mas o sucesso foi que falávamos absolutamente a sério, porque não era uma burla ou uma paródia, foi absolutamente sério e daí seu sucesso” (Carlos Muñoz in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>231</sup>).

Assim, a música em *Pero sigo siendo el rey* não foi somente o fio condutor, como no texto de Sánchez Juliao, mas uma marca dramática que se fez presente nos diálogos e na construção dos personagens. Segundo Bossio, a introdução da música para além da ambientação foi uma das maneiras em que a telenovela rompeu com o esquema tradicional:

Não eram apenas diálogos, agora havia música e eu poderia responder com um trecho de música sem cantar, isso quebrava a configuração desde o modo. Na forma de proceder houve também grandes mudanças nos personagens, que foram elevados ao mais ridículo, variando de jogos com a imagem, com a metáfora, rupturas a partir das situações e da própria dramaturgia que no melodrama estão muito elaboradas. [...] foi uma burla do

<sup>227</sup> A *ranchera* é um gênero musical e folclórico da música mexicana.

<sup>228</sup> No tenía un hilo conductor como historia, solo la *ranchera*, eran *rancheras* explicadas y contadas, manejadas con mucha gracia.

<sup>229</sup> Y mi afán era decir eso. Me voy a burlar de la telenovela a través de la *ranchera*.

<sup>230</sup> Lla idea era cómo llevar el melodrama a su máxima expresión, cómo hacer que el melodrama, que se apoya en tantos estereotipos, pueda convertirse en una gran colcha de estereotipos elevados a su máxima expresión y eso funcionó.

<sup>231</sup> Nosotros hablábamos con estrofas de canciones, pero el éxito era que hablábamos absolutamente en serio, porque no era una burla o una parodia, estaba hecha absolutamente en serio y de ahí su éxito.

que tinha sido feito até então (Marta Bossio in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>232</sup>).

Segundo se reconhece nos produtos, ainda valendo-se de uma música mexicana como a *ranchera*, a telenovela construiu um relato nacional em que os colombianos, consumidores da música mexicana, conseguiam se ver: “Os colombianos cantavam tanta *ranchera* que é a própria sensibilidade colombiana a que Marta explode [...] embora seja com um texto de origem mexicano [...] Os colombianos se reconhecem na *ranchera*” (Jesús Martín-Barbero in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>233</sup>).

Depois de *Pero sigo siendo el rey*, Bossio adaptou vários textos para a programadora *Caracol*, que resultaram em telenovelas de sucesso. Segundo aparece na web série *Estúdio 5*, essas produções começam a se desenvolver em torno de histórias regionais, resgatando vivências e modos de ser das províncias da Colômbia. Entre elas os produtos mencionam *Gallito Ramírez* (1986) e *San Tropel* (1987).

*San Tropel* é baseada no livro de Ketty Cuello *San Tropel eterno*, que narra a vida do povoado *San Juan del César* na *Guajira*. Para o livro *Historia de una pasión*, Marta Bossio relata que a telenovela foi construída a partir da vida de um padre que não tinha relevância na obra original e através do qual se conta a vida de lugar caribenho. Para o ator Carlos Muñoz, que interpretou o padre *Pio Quinto Quintero*, o personagem transcendeu da ficção e se converteu em parte da vida nacional:

O padre era como a própria consciência do povoado. Eu acho que isso fez com que muitas pessoas refletissem sobre o que é a bondade de um ser humano, de um homem bom e parte do sucesso foi que o padre era um ser humano com defeitos, com virtudes, não era do céu porque era sacerdote, e essa verdade do personagem calou muito profundo nas pessoas (Carlos Muñoz in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>234</sup>).

No sucesso de *San Tropel*, as falas dos entrevistados destacam uma marca autoral constituída pela interação da roteirista Marta Bossio, do diretor Bernardo Romero Pereiro e do ator protagonista Carlos Muñoz. Nesse sentido, Muñoz afirma que foi o responsável pelo

---

<sup>232</sup> Ya no era solo diálogos, sino que ahora había música y yo te podía responder con un pedazo de canción sin cantarla, eso rompía la configuración desde el modo. En la forma de proceder también había grandes cambios en los personajes, que eran elevados a lo máximo del ridículo, que iba desde juegos con la imagen, con la metáfora, rupturas desde las regiones y desde la dramaturgia misma que en el melodrama están muy elaborados [...] era una burla a lo que se había hecho.

<sup>233</sup> Los colombianos cantaban tanta *ranchera* que es la propia sensibilidad colombiana la que Marta hace estallar [...] aunque fuera con un texto de origen mexicano [...] los colombianos se reconocen en la *ranchera*.

<sup>234</sup> El sacerdote era como la conciencia misma del pueblo. Yo creo que esto hizo reflexionar a mucha gente sobre lo que es la bondad de un ser humano, de un hombre bueno y parte del éxito era que el sacerdote era un ser humano con defectos, con virtudes, no era bajado del cielo porque era sacerdote, y esa verdad del personaje caló muy hondo en la gente.

nome do Padre *Pio Quinto Quintero*, da representação adequada dos símbolos católicos e de elementos próprios do personagem como os óculos que vão mudando à medida que envelhece e a bicicleta com motor em que se deslocava:

Então eu comecei a pensar em um padre de aldeia, um personagem muito bonito, porque quando o romance começa, ele tem 50 anos e quando termina ele tem 80 anos, ele tem que envelhecer 30 anos em um curto espaço de tempo e perder suas faculdades, a visão, a memória e encher de doenças. Naquela época, os religiosos em Roma, viam nas notícias, estavam andando em pequenas motocicletas com pisos que chamavam de "*Vespa*". E no começo o padre andava por todas as ruas poeirentas, mas quando ele fosse mais velho como se traslada de um lugar para outro? E acontece que a *vespa* não apareceu. Um dia, um assistente veio e disse: Don Carlos, a *vespa* tem sido difícil, mas há um senhor de *Fontibón* que tem uma bicicleta com um motor a gasolina. E no final com essa bicicleta fizemos a novela (Carlos Muñoz in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>235</sup>).

Por outro lado, *Gallito Ramírez*, adaptação de *El flecha* de David Sánchez, foi construída a partir de 8 páginas do texto inicial. Originalmente a produtora *Caracol* tinha pensado fazer 50 capítulos, mas com o sucesso da trama, foram realizados mais de 100. Jesús Martín-Barbero na web série de *RTVC* exalta as estratégias da escritora para aumentar a história.

E como ela fez? Transformando um personagem secundário em um segundo protagonista. A telenovela chegou tão adentro que as pessoas começaram a imaginar o futuro, e como se prolongou, parecia que duraria a vida toda, as pessoas começavam a enviar mensagens no jornal semanal de *El Tiempo*<sup>236</sup> para Marta, contando como tinha que ser o *Fercho*<sup>237</sup>. (Jesús Martín-Barbero in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>238</sup>).

Os entrevistados destacam as rupturas narrativas propostas por Bossio e a maneira como a roteirista posicionou as temáticas regionais como fator chave para a consolidação de uma tendência de relatos provinciais, destacadas por marcas autorais, não somente nos roteiros, mas também na direção e inclusive, na atuação. Dessa maneira, as regiões ganham

<sup>235</sup> Entonces yo me puse a pensar en un padre de pueblo, personaje bellísimo actoralmente porque cuando empieza la novela tiene 50 años y cuando acaba tiene 80, tiene que envejecer 30 años en un lapso corto y perder las facultades y la vista y la memoria y llenarse de enfermedades. En esa época, los religiosos en Roma se veía en noticieros, andaban en unas moticos chiquitas con piso que las llamaban "*Vespa*", y al principio el padre se caminaba todo el pueblo de calles polvorientas pero cuando ya tenga más años cómo se traslada de un lugar a otro? y resulta que no apareció la *vespa*. Un día vino un asistente y dijo: Don Carlos la *vespa* ha sido muy difícil, pero hay un señor de Fontibón que tiene una bicicleta con motor de gasolina. Y al final con esa bicicleta hicimos la novela.

<sup>236</sup> *El Tiempo* é uns dos jornais mais tradicionais da Colômbia, fundado em 1911 por Alfonso Villegas Restrepo, e atualmente propriedade de Luis Carlos Sarmiento Ángel.

<sup>237</sup> A referência que faz Martín-Barbero é ao personagem *Fercho Durango* da telenovela *Gallito Ramírez*.

<sup>238</sup> ¿y como hizo? convirtiendo un personaje secundario en un segundo protagonista. la telenovela llegó tan adentro que las personas empezaron a imaginar el futuro y como se prolongó, parecía que iba a durar toda la vida, la gente empezó a mandarle razones en el semanario de *El Tiempo* a Marta, diciéndoles como tenía que ser el *Fercho*.

visibilidade na televisão, rompendo com o paradigma centralizado como que, segundo Uribe (2004), se tinha conformado o meio nos primeiros anos. Para Martín-Barbero as telenovelas regionais podem se considerar quase etnográficas “porque eram muito próximas da vida das pessoas, muito mais do que as novelas trágicas ou de autor<sup>239</sup>. Telenovelas que não eram famosas como literatura, mas que eram telenovelas *costumbristas* e por isso tinham muito país”. (Jesús Martín-Barbero in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>240</sup>).

Os produtos analisados exaltam a *Café com aroma de mujer* (1994) da produtora RCN, como o ponto mais alto dos relatos regionais e como a produção que posicionou a telenovela colombiana a nível internacional. Segundo o que se menciona nas entrevistas, o sucesso de *Café* se deve à conjunção de uma série de elementos. Em primeiro lugar, a história escrita por Fernando Gaitán, que relata o amor entre *Gaviota*, coletora de café, e *Sebastián*, dono de uma das maiores empresas de cultivo e comercialização do produto no país. A telenovela ressalta a importância do café na Colômbia<sup>241</sup> e apresenta, ao longo dos capítulos, o processo de plantação, coleta, industrialização e exportação do produto, ao mesmo tempo em que mostra modos de vida das pessoas das zonas cafeteiras.

No mesmo nível dos roteiros, destaca-se a visão de Pepe Sánchez na direção de telenovela. Seu estilo realista, que apareceu antes em comédias e seriados, foi posto em *Café* para construir uma história fluida e como atuações naturais. Segundo palavras do diretor, a história original era um pouco um conto de fadas, “uma menina a quem acontecem uma série de coisas que são um pouco loucas, mas no mundo do mito são admissíveis e se são contadas com verdade, elas são credíveis” (Pepe Sánchez in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>242</sup>).

A visão de Sánchez foi fundamental para que a telenovela transcendesse dos estereótipos melodramáticos e fosse reconhecida como um relato inovador:

Na telenovela parece haver um ingrediente natural, o estereótipo: o bom, o ruim, o pobre, o rico, o sofrimento, a tortura [...] tentando tirar e afastar os personagens do estereótipo, chegamos à criação desses personagens com um

<sup>239</sup> Martín-Barbero se refere aqui às telenovelas derivadas de obras de literatura, onde se tentava ser fiel ao texto e que foram populares na década de 1970.

<sup>240</sup> Porque eran muy cercanas a la vida de la gente, mucho más que las novelas trágicas o de autor. Novelas que no eran famosas como literatura, sino que eran novelas costumbristas y por tanto que tenían mucho país.

<sup>241</sup> Segundo o site *café de Colombia* ([www.cafedecolombia.com](http://www.cafedecolombia.com)), a Colômbia é reconhecida mundialmente pela qualidade do café, produto cultivado por umas 563 mil famílias no país, em 20 dos 32 departamentos. O café colombiano é cultivado em uma diversidade de condições climáticas e geográficas, mas também em diferentes ambientes culturais que incluem territórios andinos e costeiros. As parcelas para o cultivo do produto comumente não superam aos dois hectares, pelo que se associa ao café ao trabalho familiar e perseverante dos camponeses colombianos.

<sup>242</sup> Una niña a la que le pasan una serie de cosas un poco locas, pero que en el mundo del mito son admisibles y si se cuentan con verdad resultan creíbles.

trabalho muito agradável e intenso com os atores (Pepe Sánchez in PEREZ, 2015, p. 73, tradução nossa<sup>243</sup>).

Os entrevistados coincidem em afirmar que grande parte do sucesso da telenovela se deveu a insistência de Sánchez por apresentar o mais fielmente possível as características culturais dos lugares onde acontece a história. Pepe Sánchez (in RTVC, 2017) distingue o uso da música, a alusão à *aguardiente*<sup>244</sup> e a apresentação dos contrastes entre os povoados do eixo cafeeiro e do ambiente urbano de Bogotá como elementos que ajudaram a dar credibilidade ao relato.

O outro elemento que se destaca nos produtos, é o trabalho dos atores, especialmente da sua protagonista Margarita Rosa de Francisco. O mesmo Sánchez descreve que a atriz foi fundamental para o sucesso da produção e que o trabalho investigativo com que construiu o personagem de *Gaviota* foi chave para que a credibilidade do mesmo: “80 por cento da novela foi Margarita Rosa, que fez um trabalho de investigação para sua personagem. Ela foi até a zona cafeeira, viu as pessoas, as escutou falar e no primeiro ensaio já estava a *Gaviota*, e isso nos contagiou a todos” (Pepe Sánchez in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>245</sup>).

Dago García descreve que *Gaviota* representa o trânsito entre a novela clássica e a contemporânea. Ainda que tenha elementos dos romances televisivos clássicos, o tratamento que se deu a esses elementos na telenovela considera-se inovador:

[*Gaviota*] é um personagem do trânsito da novela clássica para a novela contemporânea. De ser uma *chapolera*<sup>246</sup>, acaba se transformando em uma grande executiva e não o faz pelos efeitos de uma fada madrinha que aparece e troca os ratos por cavalos e a abóbora por uma carruagem, ela faz isso porque se prepara, porque é uma boa trabalhadora, porque trabalha muito e porque tem uma intuição natural (Dago García in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>247</sup>).

Para Pepe Sánchez, o sucesso de *Café* transcendia das medições de audiência, e se fazia evidente na acolhida que davam à equipe de produção “Quando íamos aos povoados para gravar era praticamente impossível, era quase impossível nos movimentar, tivemos que

<sup>243</sup> En la telenovela parece que hubiera un ingrediente natural, el estereotipo: el bueno, el malo, el pobre, el rico, el que sufre, el que tortura. Tratando de sacar y de alejar a los personajes del estereotipo, llegamos a la creación de esos personajes con un trabajo muy grato y muy intenso con los actores.

<sup>244</sup> Bebida alcoólica típica da Colômbia e muito consumida na região cafeeira.

<sup>245</sup> El 80 por ciento de la novela fue Margarita Rosa que hizo un trabajo de investigación para su personaje. Fue a la zona cafeeira, vio a la gente, la oyó hablar y en el primer ensayo ya estaba la *Gaviota* y eso nos contagió a todos.

<sup>246</sup> A *Chapolera* é um tipo de camponesa colombiana característica do eixo cafeeiro, dedicada à coleta de café.

<sup>247</sup> Es un personaje de tránsito de la novela clásica a la novela contemporánea, de ser una *chapolera*, termina convertida en una gran ejecutiva y no lo hace por efectos de una madrina que aparece y le cambia los ratones por caballos y la calabaza por carroza, lo hace porque se prepara, porque es buena trabajadora, porque se esfuerza y porque tiene una intuición natural.

recorrer à polícia para nos ajudar a afastar às pessoas” (Pepe Sánchez in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>248</sup>). Mas o sucesso não ficou só na Colômbia. *Café* conseguiu chegar ao mercado internacional, constituindo-se em uma marca da telenovela colombiana e em um relato alternativo aos discursos sobre violência e narcotráfico:

A novela passou por mais de 100 países. Foi muito curioso que o país com a pior imagem do mundo na época pudesse sentar às pessoas para ver uma história de amor nas plantações de café de um país sul-americano que produz o melhor café do mundo. Isso nos deixou, eu acho que a todos, uma lição e é que as novelas não devem ser neutras, de estudo, mas que havia que mostrar o país, até mesmo um país tão indigno, entre aspas, como o nosso (Fernando Gaitán in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>249</sup>).

Ainda que *Café* fosse a mais importante das telenovelas regionais, o conjunto dessas produções cobrou relevância pelo relato que faziam do país, resgatando uma imagem positiva em um momento crítico da história nacional, com o auge dos cartéis de narcotráfico. Em 2010, a exposição *Un país de telenovela*<sup>250</sup> organizada pelo Museu Nacional da Colômbia exaltou as produções como uma maneira alternativa de construção de um imaginário de nação no século XX.

Com esses elementos e a tradição da ficção de ligar-se a realidades nacionais, as telenovelas desse momento não desenvolveram histórias ao redor da violência do país. Os produtos mencionam, dentro deste tipo, unicamente a telenovela de Marta Bossio, *La mala hierba* (1982), sobre o cultivo de maconha no país. Bossio, que recorria habitualmente ao humor propôs uma visão, que ela define "caricaturada" dos narcotraficantes da época (in CARACOL, 2014).

Pela descrição que se faz da produção, inferimos que, embora seja uma história do narcotráfico, *La mala hierba* não tem as características que os entrevistados descrevem nos seriados *narco* da televisão privada. *La mala hierba* não exaltou a figura do narcotraficante e das suas ações, mas pelo contrario, os ironiza. Ainda assim, para Dago García a temática de *La mala hierba* é suficiente para considerá-la antecedente das produções *narco*, “se se faz

---

<sup>248</sup> Cuando íbamos a los pueblos a grabar eso era prácticamente imposible, era casi imposible moverse, teníamos que recurrir a que la policía nos ayudara a apartar a la gente.

<sup>249</sup> La novela pasó por más de 100 países, era muy curioso que el país con más mala imagen del mundo en ese momento pudiera sentar a la gente a ver una historia de amor en unos cafetales de un país suramericano que produce el mejor café del mundo, eso nos dejó, yo creo que a todos, una lección y es que las novelas no debían ser novelas neutrales, de estudio, sino que había que mostrar el país, así fuera un país tan indigno entre comillas, como el nuestro.

<sup>250</sup> Para mais informação sobre a exposição, pode se visitar o site MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA. Un país de telenovela. Disponível em <http://www.museonacional.gov.co/sitio/telenovelas/default.aspx>.

memória, deve-se pensar que a primeira *narconovela* que foi feita, foi há muitos anos, e se chamava *La mala hierba*” (Dago García in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>251</sup>).

Sem outras telenovelas sobre narcotráfico, feitas no sistema misto, os nossos produtos de análise ressaltam a importância das telenovelas regionais para apresentar outros tipos de realidades colombianas, que ficavam invisíveis frente às notícias de violência e narcotráfico:

O inconsciente coletivo pedia isso. Se não, teríamos ficado loucos. Era necessário mostrar que havia outro mundo, que não era tão negro quanto o que tínhamos: um mundo onde colocavam bombas. Havia tantas coisas terríveis e de repente encontrar na televisão uma oportunidade de sonhar, era como um pedido do povo (Marta Bossio in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>252</sup>).

Para Martín-Barbero essas produções não representavam uma maneira de ocultar a realidade, mas uma opção alternativa ao que se mostrava no jornalismo:

Não era uma novela escapista, não era uma novela alienante nos termos que o marxismo dizia, era uma novela capaz de fazer sonhar. O país encontrou uma maneira de olhar para si mesmo a partir de outro tipo de dimensão [...] De alguma forma, as pessoas que fazem telenovelas estão fazendo o que os novelistas fazem, e é conectar com os movimentos subterrâneos do país. O que não está na superfície, mas o que está abaixo. Eu diria que a telenovela, na ausência de uma grande novela, dá conta daquele outro país que está vivendo uma mudança muito grande de costumes, uma mudança de ética tanto negativa quanto positiva, e as novelas à sua própria maneira puderam nos contar sobre isso (Jesús Martín-Barbero in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>253</sup>).

Muitos dos entrevistados coincidem ao ressaltar que o sucesso dessas telenovelas esteve em olhar para a própria realidade, tentando interpretá-la sem imitar o que se fazia fora, e com essa fórmula, se conseguiu também reconhecimento internacional:

Há uma frase que diz "fale sobre a sua aldeia e será universal", eu acho que é uma frase muito importante e define como, quando começamos a falar sobre nós mesmos, foi realmente que fizemos uma televisão especial, que pelo

---

<sup>251</sup> Si uno hace memoria, debería pensar que la primera *narconovela* que se hizo fue hace muchísimo años que se llamaba la mala hierba.

<sup>252</sup> El inconsciente colectivo pedía eso. Si no, nos hubiéramos vuelto locos. Era necesario mostrar que había otro mundo, que no era tan negro como el que teníamos, un mundo donde ponían bombas, había tantas cosas terribles y de pronto encontrar en la televisión una oportunidad para soñar, era como una petición de la gente

<sup>253</sup> No era una novela escapista, no era una novela alienante en los términos que el marxismo decía, era una novela que era capaz de poner a soñar. El país encontró una forma de mirarse a sí mismo desde otro tipo de dimensiones [...] de alguna manera la gente que hace telenovelas se pone a hacer lo que normalmente hacen los novelistas, y es conectar con los movimientos subterráneos del país, lo que no está en la superficie sino que está por debajo. Yo diría que la telenovela, en la ausencia de una gran novela, da cuenta de ese otro país que está viviendo un cambio de costumbres muy grande, un cambio de ética tanto negativo como positivo, y las telenovelas a su manera fueron capaces de contárnoslo.

menos tinha uma direção (Carlos Moreno in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>254</sup>).

Para alguns entrevistados, a televisão privada eliminou muitos traços nacionais nas produções. Para eles, os canais privados voltaram a fazer telenovelas generalistas, sem uma localização temporal e espacial definida e sem alusão à cultura nacional. Buscando internacionalização, reproduziram-se modos de produção de grandes potências televisivas como o México:

Há um modelo padrão que foi copiado do México, melhorado aqui, mas o México nos atropelou, tomou-nos e nos engoliu [...] e é isso que estamos fazendo agora, lamentavelmente. Sim, são superproduções porque a tecnologia avançou muito e a televisão é feita com muito mais recursos técnicos e de produção, mas a pobreza dos argumentos, das performances, dos roteiros, é fenomenal (Vicky Hernandez in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>255</sup>).

Um estilo que estava se desenvolvendo com sucesso parece ter ficado truncado com a aparição dos canais privados. Para Pepe Sánchez a mudança tem a ver com a ideia industrializada da televisão e com uma falta de valor para a cultura própria:

Há algo que é um ingrediente da universalidade e é a particularidade. *Macondo* é uma coisa tão grande assim [gesto com as mãos] e é universal. Teme-se localizar lugares, há uma atitude embaraçosa em relação aos nossos próprios valores, nossa própria cultura que é o que os brasileiros não têm, eles falam como costumam falar, seus conflitos e comportamentos são os cotidianos e isso lhes confere uma característica muito especial, muita verdade, e há algo que o público é muito grato e é que lhes digam a verdade (Pepe Sánchez in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>256</sup>).

Segundo as falas dos entrevistados o sistema misto possibilitava a variação das histórias segundo a reação da audiência, uma espécie de comunicação com os telespectadores, porque se realizavam com pouco espaço de tempo entre gravação e exibição. Essa interação se viu interrompida na passagem para a televisão privada, porque as telenovelas se produzem por inteiro antes de passar na televisão, sem possibilidades de alteração: “Criava-se um diálogo realmente com o público, isso não aconteceu de novo porque se industrializou e

<sup>254</sup> Hay una frase que dice “habla de tu aldea y será universal”, creo que es una frase muy importante y que define como nosotros cuando empezamos a hablar de nosotros mismo realmente fue que hicimos una televisión especial que por lo menos tenía un rumbo

<sup>255</sup> Hay un modelo estándar que se copió de México, mejorado aquí, pero México nos atropelló, nos cogió y nos engulló y nos comimos el cuento y eso es lo que estamos haciendo ahora lastimosamente. Si, son súper producciones porque la tecnología ha adelantado muchísimo y la televisión se hace con mucho más recursos técnicos y en producción, pero la pobreza de los argumentos, de las actuaciones, de los libretos, es fenomenal

<sup>256</sup> Hay algo que es un ingrediente de la universalidad y es la particularidad, Macondo es una cosita así de grande y es universal. Se le teme a ubicar lugares, hay una actitud vergonzante frente a nuestros propios valores, a nuestra propia cultura que es lo que no tienen los brasileros, ellos hablan como hablan corrientemente, sus conflictos y comportamientos son los cotidianos y eso le imprime una característica muy especial, muy verdadera, y hay algo que el público agradece mucho y es que le digan la verdad.

quando o produto se industrializar tem que ser embalado, e ficar pronto para entregar” (Marta Bossio in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>257</sup>).

Algumas das produções feitas no esquema privado e que são destacadas nas falas dos personagens têm características que começaram nas produções da televisão mista. Entre essas, a intenção de inovação, a ligação com características nacionais e a alusão ao humor. Os dois autores destacados nessa etapa estão Dago García e Fernando Gaitán.

Segundo se descreve nos produtos, Dago García estabeleceu um estilo narrativo no Canal *Caracol*, baseado em telenovelas cômicas com referências ao popular. Para Dago García, com a televisão privada, o personagem cômico passou de ser parte a se converter em protagonista das histórias colombianas:

No final dos anos 90 e para o ano 2000, deu-se um passo à frente, uma mudança qualitativa e só a telenovela colombiana transformou o personagem cômico no protagonista da telenovela, algo que era impensável. Fizemos novelas com *Betty la fea* como protagonista, com *Pedro el escamoso* como protagonista, com *Bryan Galindo* como protagonista, com *Reyes* como protagonista (in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>258</sup>).

Junto com Felipe Salamanca, García foi autor de vários sucessos entre os quais estão *Pedro el escamoso*, *Pecados capitales* e *La saga, negocio de familia*. A primeira delas, e o maior sucesso, *Pedro el escamoso* (2001) foi para García a culminação de um processo que estava se formando no país com produções que traziam o humor como elemento. Uma característica relacionada com o grande sucesso dos formatos de comédia da televisão mista, e que é aproveitada depois pelas telenovelas:

Há uma tradição latino-americana de humor que se baseia no personagem de caricatura que é diferente do humor anglo-saxão, que é de comédia de situações [...] e na Colômbia desde as épocas de *Yo y tú* havia personagens caricaturescos, estereotipados, que definem muito bem o humor latino-americano, e isso passa depois a *Pero sigo siendo el rey* e ao *Padre Pio Quinto* [*San Tropel*]. Pouco a pouco se enraizou e faz parte da nossa identidade e cultura (Dago García in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>259</sup>).

<sup>257</sup>Se creaba un diálogo realmente con el público, eso no volvió a suceder porque se industrializó y al industrializarse el producto tiene que estar empacado, listo para entregar.

<sup>258</sup> En el final de los años 90 y para el año 2000 se dio un importante paso al frente, un cambio cualitativo y solo la telenovela colombiana transformó el personaje cómico en protagonista de la telenovela, algo que era impensable. Hicimos novelas como *Betty la fea* como protagonista, con *Bryan Galindo* como protagonista, con *Reyes* como protagonista.

<sup>259</sup> Hay una tradición latinoamericana del humor que está basado en el personaje caricaturesco que es diferente al humor anglosajón, que es de comedia de situaciones. En América Latina depende menos el humor que del personaje y en Colombia desde las épocas de yo y tú había unos personajes caricaturescos, estereotipados que definen muy bien lo que es el humor latinoamericano y eso pasa después a *Pero sigo siendo el rey* y al *padre Pio quinto*, poco a poco eso se fue arraigando y es parte de nuestra identidad y nuestra cultura.

*Pedro el escamoso* é a história de um homem humilde que chega a Bogotá e se apaixona por uma mulher que resulta sendo sua chefe, quando ele começa a trabalhar como motorista. Pedro é um homem muito varonil, que acha se acha mais do que tudo mundo, mas que, na verdade, sofre inclementemente por seu amor.

Para García, a telenovela tem uma intenção de inovação porque subverteu os papéis tradicionalmente assignados para homens e mulheres no melodrama: “Na história das telenovelas, passamos cinquenta anos com mulheres que choraram por homens [...] e construímos um personagem: um homem com características femininas” (in PEREZ, 2015, p. 158, tradução nossa<sup>260</sup>). Para García isso significa que Pedro é um homem fiel, que fala muito, vaidoso e que sofre por amor, características atribuídas tradicionalmente às mulheres, embora continuando sendo um galã muito varonil.

Outra das telenovelas de García foi *Pecados Capitales* (2002), que se apropria do formato de reality que chegava ao país para representar um jogo em que os personagens competiam por uma herança.

Segundo García, a telenovela tentava apresentar uma mirada sociológica da realidade nacional, com um tom de humor e crítica:

Queríamos refletir os diferentes tipos de micro sociedades que existiam no país: os ricos arrivistas, os ricos em declínio, os parentes pobres e os reuníamos em um confinamento, como um laboratório para ver o que acontecia quando as classes sociais que compõem o país eram submetidas a uma situação de pressão e confinamento (Dago García in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>261</sup>).

Por fim, *La saga negocio de familia* (2005), tentou recuperar o formato de série, que teve sucesso na televisão mista, mas que deixou de ser produzido nos canais privados. Buscou mostrar uma versão trágica da sociedade, contando a história de delinquência de uma família ao longo de gerações:

Os escritores e os atores estranhavam a série semanal onde coisas importantes foram feitas. Perdemos aquele gênero que aposta em outro tipo de dramaturgia, não apenas melodrama, mas à ética, à tragédia, e eu queria fazer séries de novo e fiz uma armadilha à televisão. Fiz quatro séries de 20 capítulos com estrutura de série de uma família (Dago García in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>262</sup>).

---

<sup>260</sup> En la historia de las telenovelas, llevamos cincuenta años con mujeres que han llorado por hombres [...] y construimos un personaje: un hombre con características femeninas.

<sup>261</sup> Quisimos reflejar los diferentes tipos de micro sociedades que existían en el país: los ricos arrivistas, los ricos en decadencia, los parientes pobres y los reunimos en un encierro, como laboratorio para ver que ocurría cuando las clases sociales que conforman el país eran sometidas a una situación de presión y encierro.

<sup>262</sup> Los escritores y los actores extrañábamos el seriado semanal donde se hicieron cosas tan importantes, habíamos perdido ese género que le apuesta a otro tipo de dramaturgia, no solo al melodrama sino a la ética, a la

Essas três telenovelas mostram elementos que, o mesmo García reconhece, constitutivos da ficção nacional: a inovação, o apelo à realidade nacional e, no caso de *Pedro el escamoso* e *Pecados capitales*, o humor.

Outra das telenovelas de corte cômico e que parte de realidades populares, com um uso de expressões que os colombianos acabaram incorporando na sua linguagem foi *Los Reyes* (2005). Uma história original argentina conhecida como *Los Roldán*, que teve sucesso na Colômbia porque foi feita com características nacionais antes que somente reproduzi-la.

Em um momento da televisão privada em que as produções de ficção se limitaram às telenovelas, e que elas tinham perdido os traços nacionais desenvolvendo produções mais neutras, *Los Reyes* foram a prova de que uma produção de estilo colombiano podia ter sucesso e recuperar a audiência perdida.

*Los Reyes* estavam quando a televisão privada já estava no ar há dez anos, e foi muito importante no campo narrativo e cultural, porque foi nessa época que a telenovela de Telemundo Miami se tornou moda, e foi mostrar que fazendo o local podia se ter sucesso, recuperou o olhar de quem somos. O país estava requerendo amar a si mesmo e não com aquela televisão neutra que não vai a lugar nenhum (Omar Rincón in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>263</sup>).

Por fim, a telenovela de maior sucesso na televisão privada foi *Yo soy Betty la fea* (1999). Seu roteirista Fernando Gaitán, reconhecido por *Café con aroma de mujer*, apresentou uma história muito mais urbana e muito mais cômica.

Segundo Gaitán, sua visão sobre as produções tem a ver com uma origem no jornalismo, onde aprendeu a observar a realidade e a construir histórias com muita credibilidade:

O jornalismo foi um pouso para a realidade [...] foi lá que comecei a sentir que este era um novo gênero, que mais tarde se tornou televisão: a mistura de realidade e ficção [...] A ficção me vem do "Novo Jornalismo". Essa ficção muito formal, baseada na realidade. (Fernando Gaitán in PEREZ, 2015, p. 176, tradução nossa<sup>264</sup>).

---

tragedia y yo quería volver a hacer seriado y le hice una trampa a la televisión e hice 4 series de 20 capítulos con estructura de serie de una familia.

<sup>263</sup> Los Reyes estaban cuando la televisión privada estaba ya hacía diez años al aire y fue muy importante en el campo narrativo y cultural porque es ese tiempo en que se puso de moda la telenovela neutra de Telemundo Miami, y fue mostrar que haciendo lo local se puede ser exitoso, recuperó la mirada de quienes somos nosotros y el país estaba requiriendo quererse a sí mismo y no con esa televisión neutra que no va a ninguna parte.

<sup>264</sup> El periodismo fue un aterrizaje a la realidad [...] Fue ahí donde empecé a sentir que eso era un nuevo género, que después se me convierte en televisión: la mezcla de realidad y ficción. La ficción me viene del "Nuevo periodismo" [...] Esa ficción muy formal, basada en la realidad.

*Betty* não é somente a história de uma mulher feia que conhece o amor em uma empresa de moda, mas a história da própria empresa, de seus problemas em meio do contexto econômico nacional, das juntas diretivas e de seus empregados:

A história de *Yo soy Betty, la fea* é sobre uma mulher, e um empresário que usa sua secretária, que a seduz para transferir-lhe os ativos de sua empresa e assim evadir por um tempo uma arremetida de impostos, processos e embargos, e que espera que mais tarde ela os devolva (Fernando Gaitán in PEREZ, 2015, p. 179, tradução nossa<sup>265</sup>).

Para os entrevistados, a telenovela rompeu esquemas apresentando uma protagonista e um grupo de mulheres feias, mas muito inteligentes e capazes, “pela primeira vez se toca o tema de uma mulher que não é fisicamente agraciada, mas que tem todo o potencial para ser a mulher 10” (Carolina Sabino in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>266</sup>). Para Gaitán (in PEREZ, 2015), a história de uma mulher feia na Colômbia tem muita coerência porque, segundo ele, sendo um país de mulheres muito lindas, se condena as feias.

Gaitán afirma que *Betty* cria uma ruptura da narrativa melodramática tradicional, embora seja muito clássica, construída sobre uma típica história melodramática, em que uma mulher busca se superar e encontra a realização no amor. A história gerou muita simpatia e uma reflexão sobre o papel das mulheres na sociedade: “Beatriz Pinzón era uma mulher que não se via, uma mulher anônima, como se vêem, ou não se vêem, nos escritórios. Era uma secretária feia com um chefe que só abre a porta e lhe dá algumas ordens e se ela não funcionar ao minuto, ele a grita (Fernando Gaitán in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>267</sup>).

Ainda que sendo uma mulher feia e inocente, os entrevistados destacam que o personagem foge dos estereótipos tradicionais do melodrama, em que se mostram mulheres submissas cujo valor reside na sua virgindade: “Na verdade, mesmo a nossa *Betty la fea*, quando dorme pela primeira vez com *Don Armando*, não é a primeira vez que vai fazer sexo e isso, creio eu, é aplicável a todas as nossas protagonistas” (Dago García in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>268</sup>).

---

<sup>265</sup> La historia de yo soy Betty, la fea es acerca de una mujer, y de un empresario que utiliza a su secretaria, que la enamora para traspasarle los bienes de su empresa y así evadir durante un tiempo una arremetida de impuestos, demandas y embargos y que espera que luego ella se los devuelva.

<sup>266</sup> Por primera vez se toca el tema de una mujer que no es físicamente agraciada pero que tiene todo el potencial para ser la mujer 10.

<sup>267</sup> Beatriz Pinzón era una mujer que no se veía, una mujer anónima como uno las ve en las oficinas, era una secretaria fea con un jefe que apenas le abre a puerta y le da unas órdenes y si ella no funcionaba al minuto la gritaba.

<sup>268</sup> De hecho hasta nuestra Betty la fea, cuando se acuesta por primera vez con Don Armando, no es la primera vez que va a tener sexo y eso yo creo que es aplicable a todas nuestras protagonistas.

Os depoimentos não mencionam mais telenovelas da televisão privada. Destaca-se a transformação que o modelo trouxe em termos de produção e de narrativa, modificando da mesma maneira pelos modos industrializados que descrevem características do sistema.

Entre as modificações nos modos de produção está a conformação de grupos de roteiristas e de várias unidades de produção, o que dificulta, segundo atores e diretores, a conformação de telenovelas com identidade, a neutralização das características colombianas. Assim também, se entende que a produção por inteiro, previa à sua transmissão, elimina a retroalimentação do público e produz mudanças nos horários, segundo a aceitação do público.

Para Dago García, roteirista e diretor de conteúdo do canal privado *Caracol*, a telenovela da televisão privada conserva muitas das características da televisão mista. Para ele não existe uma telenovela de “antes” e outra de “agora”, mas uma telenovela colombiana que para ele é uma telenovela moderna que alude à realidade do país (in RTVC, 2017).

Para outros entrevistados, ainda que na televisão privada, buscou-se retomar as temáticas regionais, a telenovela colombiana perdeu qualidade e as referências nacionais ficaram no estereotipo.

Comparando com as produções da televisão mista a atriz Vicky Hernández menciona:

Eram temáticas que tinham a ver com a vida real que ocorre em uma região, não estavam coladas com saliva, porque agora no regionalismo não há nada de substância, se desnaturalizou e tudo que está sendo feito se tornou caricatural. As máfias também chegam e os mafiosos e os bandidos não têm esse apego, e se dizem palavrões na televisão sem justificação, porque a linguagem foi degradada sem que tenha correspondido a um porquê (In RTVC, 2017, tradução nossa<sup>269</sup>).

Podemos observar que, ao longo da história das telenovelas nacionais, existe uma intenção de desenvolver um estilo próprio. Ainda que características desenvolvidas na televisão mista pareçam se atenuar na televisão privada, podemos observar que não desaparecem completamente. E que o maior sucesso acontece quando se retorna o olhar para a própria realidade, símbolos nacionais e interpretado a nacional, desde modos particulares de direção, escritura e atuação.

---

<sup>269</sup> Eran temáticas que tenían que ver con la vida real que se produce en una región, no estaban pegadas con babas, porque ahora en el regionalismo no hay nada de fondo, se ha desnaturalizado y se ha vuelto caricaturesco todo lo que se está haciendo, porque además llegan las mafias, y los mafiosos y los bandidos no tienen ese apego y ya se dicen groserías en televisión sin justificación, porque el lenguaje se degradó sin que haya correspondido a un porqué.

### 4.3 A memória que exalta o gênero

Como foi dito no começo deste capítulo, nosso interesse principal de análise, estava nas falas dos personagens, mas entendemos que os produtos onde aparecem, contribuem à organização de um relato sobre a ficção nacional, e por tanto, suas características devem também ser consideradas. Inclusive, compreendemos que, mais que uma reconstrução, os personagens entrevistados estavam relatando sua experiência na televisão e, nesse sentido, apresentaram-nos um ponto de vista de muitos possíveis.

Rouso (2002) menciona que lembrar implica sempre, em maior ou menor medida, esquecer algo, posicionar-se em uma mirada retrospectiva e compor desde ali o passado. O processo de formação da memória é complexo e nele se articulam lembranças e esquecimentos. Aquilo que é lembrado ou esquecido tem consequências no relato de passado construído.

Nessa lógica, compreendemos que os produtos não nos oferecem uma reconstrução da realidade, nem uma versão mentirosa dela, mas uma visão da história da televisão acionada por uma intenção evocativa. Com esse objetivo, o documentário, a web série e o livro buscaram abordar uma temporalidade ampla, apoiados em características, produções e épocas.

Assim, por exemplo, o documentário baseia seu discurso nas tendências que reconhece na televisão colombiana. O humor, a representação das mulheres e as temáticas *narco*, são os tópicos em que organiza as falas dos personagens, construindo um relato alternativo ao dos entrevistados. O documentário apresenta aos personagens como figuras autorizadas para falar da televisão pelo seu trabalho no meio, mas também, busca uma ligação com a memória do público, incluindo experiências dos personagens como telespectadores.

A web série organiza suas entrevistas em torno de produções que distingue como representativas. As conversações no sofá do *Estudio 5* reconstróem momentos da televisão colombiana, em um ambiente que gera proximidade com o público.

Já o livro de entrevistas, sem ser expressamente comemorativo, também constrói uma versão da história da ficção televisiva, a partir da organização cronológica em que se apresentam os entrevistados, na lista de obras que aparecem na biografia dos personagens, e propriamente nas entrevistas, nas perguntas que indagam sobre produções de diferentes momentos.

Pretendendo recriar sua história, os produtos tendem à exaltação da televisão nacional, reconhecendo nela particularidades frente à de outros países e destacando o lugar que ocupou no país. No geral, se lhe atribui qualidade, a partir de ligações com contextos nacionais,

especialmente nos formatos de ficção. Destaca-se a televisão como uma representação do país, ou como expressa Carlos Muñoz “um reflexo do que somos” (in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>270</sup>).

Nas falas dos personagens parece existir um imaginário de duas televisões, uma de “antes”, na que se reconhecem elementos de originalidade, dados principalmente, por relatos alusivos a realidades do país; e uma de “agora”, caracterizada pela industrialização e pela perda de relação com as histórias de nação. Podemos inferir que a distinção temporal corresponde aos períodos de sistema misto e do privado. Observamos que os entrevistados descrevem com nostalgia o esquema misto, e de tal maneira, enaltecem-no frente ao sistema privado, ainda vigente.

Isso porque, embora o esquema misto continue existindo, como reconhecem Rey (2002) e Rincón (2013), no imaginário dos entrevistados o sistema de televisão desenvolvido em conjunto por produtoras e o Estado, deixou de existir com o nascimento dos canais privados. Em seu lugar se instalou um sistema antagônico, que privilegia o aspecto comercial sobre a variedade de relatos nacionais.

Nas três peças, a ficção aparece como elemento principal, pela quantidade de tempo ou espaço dedicado, em comparação com o destinado a outras expressões televisivas. Da mesma forma que os personagens reconhecem a existência de duas televisões nacionais, aparecem também dois tipos de ficção televisiva que se descrevem, quase sempre, como opostas.

A maioria dos personagens tende a exaltar o esquema misto e por tanto, à ficção produzida nele, atribuindo-lhe pluralidade, tendências de representação do país e traços autorais. Em contraste, se descreve um sistema privado industrializado e comercial, características que se assumem negativas.

É comum o uso de adjetivos superlativos com referência a um formato, época ou personagem específico. Isso acontece com mais frequência para produções da televisão mista onde se exaltam elementos que se consideram originais da televisão colombiana. Observamos isso, por exemplo, nas referências às telenovelas *costumbristas*, reconhecidas como um estilo de melodrama nacional que combina relatos das regiões com elementos de humor, ou na distinção da originalidade com que a ficção nacional tem representado o feminino, tomando distância “dos tristes estereótipos, estilo mexicano, da mulher perseguindo o amor” (Alejandra Borrero in CARACOL, 2014, tradução nossa<sup>271</sup>).

---

<sup>270</sup>Un reflejo de lo que somos

<sup>271</sup> Los estereotipos tristes, estilo mexicano, de la mujer persiguiendo el amor.

Inclusive falando dos aspectos desfavoráveis da televisão privada, os personagens ressaltam a originalidade da produção nacional, porque, segundo eles, são nas aproximações com outras indústrias que a televisão colombiana perde sua qualidade característica: “Há um modelo padrão que foi copiado do México, melhorado aqui, mas o México nos atropelou, tomou-nos e nos engoliu [...] e é isso que estamos fazendo agora, lamentavelmente” (Vicky Hernandez in RTVC, 2017, tradução nossa<sup>272</sup>).

As peças apresentam uma menor quantidade de referências de produções na televisão privada. No geral descrevem-se uma série de controvérsias pelas temáticas desenvolvidas e pelos modos de produção do esquema. Especialmente ao redor dos *narco* seriados se apresentam debates sobre seu valor como documento histórico e seus efeitos na população. As alusões a características das produções ficcionais da televisão privada estão, quase sempre, nas falas de seus roteiristas, em contraste com as da televisão mista, em que diferentes entrevistados, tendo participado ou não das produções, comentam sobre as mesmas.

Existe nos personagens o imaginário de uma televisão que se transforma a partir de rupturas nos modos de produção, dadas pela mudança ao modelo privado. Esse panorama reflete a ideia de que é o país mesmo que se transforma, com um progressivo enfraquecimento do público e do projeto cultural, que uma vez foi liderado pelo Estado.

A referência quase nostálgica dos personagens não alude unicamente ao sistema misto, mas a uma ideia de nação que estava em construção e que se dilui pela dinâmica do mercado. A ficção televisiva que se colocava como foco de resistência na televisão mista, com relatos *costumbristas* alternativos às histórias de violência e narcotráfico, acaba cedendo no modelo privado, restringindo, não somente os tipos de relatos ficcionais, mas a imagem do país à realidade do *narco*.

---

<sup>272</sup> Hay un modelo estándar que se copió de México, mejorado aquí, pero México nos atropelló, nos cogió y nos engulló y nos comimos el cuento y eso es lo que estamos haciendo ahora lastimosamente.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nos propor analisar o gênero de ficção televisiva colombiana buscamos compreender as interpretações da ficção no país, os modos em que se constituíram os relatos para se tornarem reconhecíveis na experiência da produção e dos telespectadores colombianos. Entendendo a teleficção como um elemento vivo, que atende às transformações históricas, sociais e culturais, buscamos uma forma de olhar para a variedade dos formatos, as relações entre eles, suas características, suas adaptações e as tensões entre diferentes elementos que interagiram para sua conformação.

A partir da interpretação da teleficção nacional, quisemos também ir atrás de significados culturais da Colômbia, conscientes de que mais que uma série de programas, a ficção como gênero é resultado do diálogo entre cultura e indústria.

Com esse objetivo, construímos um método que permitisse entender o processo histórico, social, cultural e comunicativo da constituição do gênero, alternativo a uma análise audiovisual. Recorremos à interpretação de uma série de falas de personagens que participaram da televisão colombiana em diferentes momentos e ofícios, e que apareciam no documentário *Colombia en el espejo: 60 años de televisión* do Canal Caracol, na web série *Estudio 5* de RTVC, e no livro de Henry Ernesto Pérez Ballén *História de una pasión. La telenovela colombiana según nueve libretistas nacionales*; os três escolhidos após uma extensa pesquisa documental. A partir das entrevistas, conseguimos identificar características da teleficção nacional e de suas expressões narrativas organizadas em subgêneros de comédias, séries e telenovelas.

Reconhecemos o caráter comemorativo dos três produtos e, nessa medida, seu propósito de abordar uma memória da televisão colombiana optando por determinados personagens, produções e épocas que consideraram representativos. Na ideia evocativa, as peças analisadas tenderam a exaltar características que julgaram singulares da TV. nacional, especialmente nos relatos sobre o sistema misto.

Desse modo, embora a nossa análise focasse nas falas dos personagens, consideramos as características dos produtos para a interpretação dos significados que apresentavam. Entendemos que, mais do que uma verdade, os documentos apresentavam uma versão da história, o qual nos parece afim com a ideia de gênero como uma chave de leitura. Compreendemos que as características da teleficção não existem somente nos produtos, mas nas interpretações que se fazem dela.

Na observação dos produtos achamos que ressaltam a importância da teleficção no crescimento da indústria televisiva nacional e sua presença desde a inauguração do meio até a atualidade. Apresenta-se a ficção como relato nacional, como possibilidade de encontro e como espelho da sociedade. As falas dos personagens destacam a importância da ficção na conformação de ideias de nação, no reconhecimento de realidades que não apareciam em telejornais e na representação da diversidade cultural do país.

As entrevistas revelaram um imaginário de duas televisões, uma de “antes” e outra de “agora”, que aludem às condições dos sistemas misto e privado de televisão. Mesmo o esquema misto continue presente na televisão nacional, a percepção dos personagens é que o modelo, que se desenvolve em conjunto entre programadoras e Estado, deixou de existir para dar passo a um esquema privado, com protagonismo dos canais RCN e Caracol. Assim, para os personagens, os modelos de televisão representam marcos temporais, que descrevem dois tipos de indústrias televisivas, mas também dois momentos do país.

De forma geral, o sistema misto é descrito como uma forma original de entender a televisão, e por tanto, destaca-se como uma das singularidades da indústria televisiva colombiana. Ressalta-se a variedade estética e narrativa fomentada pela diversidade de empresas programadoras, e a qualidade das produções pela competição que se gerava entre elas. De outro lado, a televisão privada é apresentada como industrializada, menos diversa e mais comercial. Estas visões se correspondem com o que Martín-Barbero, Rey e Rincón (2000 apud GARCIA, 2015), afirmam sobre a diminuição da diversidade e a perda das interações conflitantes entre o público e o privado, com o nascimento dos canais privados.

Dessa forma, parece existir uma ruptura entre um modelo de televisão e o outro, pelos modos de produção e pelas características dos formatos produzidos. A ruptura parece estar associada também a mudanças do projeto nacional. Enquanto o “antes” representa um ideal de nação baseado na cultura e na diversidade, liderado pelo Estado e por setores intelectuais, com participação ativa dos meios de comunicação, especialmente, da televisão, o “depois” sinaliza o enfraquecimento do público e a perda da pluralidade diante das lógicas de mercado e dos grandes capitais privados.

No entanto, notamos que a sensação de quebre não se deu somente ao redor da passagem para a televisão privada. Remetendo-nos às falas sobre os primeiros anos da televisão na Colômbia, a entrada das empresas programadoras/produtoras e o estabelecimento do modelo misto, geraram resistência nas pessoas que trabalham no meio. A natureza comercial que adquiria a televisão se entendeu como uma diminuição da qualidade em comparação com o caráter cultural da televisão pública.

Assim como descrevem duas televisões, as falas revelaram dois tipos de ficção ligados às lógicas dos modelos televisivos. Para os personagens entrevistados, em quanto o sistema misto, com seu esquema de programadoras, promoveu a diversidade estética e narrativa, a experimentação e os relatos autorais, a televisão privada priorizou a rentabilidade, o que influenciou no tipo de formatos, na sua organização na grade, nas temáticas e nos modos de produção.

Se bem as passagens para as diferentes modalidades de televisão produziram transformações, muitas das características atribuídas a um ou outro momento continuaram presentes ou se adaptaram às novas condições. A partir do que as entrevistas referem, conseguimos notar ligações entre a TV pública, a mista, e a privada. Nos formatos de ficção essas continuidades se evidenciam na tentativa de criar histórias ao redor de imaginários de nação, na apresentação de relatos sociais, na busca pela originalidade e qualidade das produções e nas atuações naturais. Mas também notamos continuidades nos debates sobre o papel da televisão na sociedade, no antagonismo com que descrevem seu caráter comercial e suas possibilidades educativas e culturais.

A televisão pública dos primeiros anos imprimiu na teleficção uma busca pelo cultural e pelos relatos ao redor da nação. A primeira expressão de ficção televisiva que se reconhece nas peças é o teleteatro (1954-1964, aproximadamente), entendida como uma produção “cultura” pela ligação que estabeleceu com o teatro, mais especialmente com a rádio. Com as obras e os atores da Rádio, o teleteatro funcionou como uma ligação entre os dois meios e facilitou a continuidade expressiva e cultural entre as duas formas narrativas. O teleteatro foi importante também porque, buscando sua identidade, foi se afastando da atuação teatral, e explorando as possibilidades da linguagem televisiva para contar os relatos.

A mirada cultural do teleteatro foi se adaptando a outros formatos de ficção. Durante os primeiros anos, o cultural foi entendido como expressões artísticas e de “alta cultura”. Depois esteve ligado à representação da nação e da sua diversidade, produzindo relatos *costumbristas* em comédias e telenovelas.

Os entrevistados referem que com a chegada da televisão mista, apareceram as comédias, as telenovelas e as séries ou *dramatizados*. Ainda que estes mesmos formatos pudessem existir em outros lugares, as falas dos personagens nos permitiram observar as singularidades com que foram feitos na Colômbia, que respondem a modos de produção e códigos culturais. Reconhecemos essas expressões como subgêneros, maneiras particulares de organização dos relatos da teleficção no país.

A comédia é uma das formas ficcionais que mais se destaca nos produtos. Caracterizaram-se pelo uso do humor como crítica social, os relatos *costumbristas*, e as atuações naturais. Entre elas, sobressaem os programas *Yo y Tú* (1956), *Don Chinche* (1982) e *Dejémonos de vainas* (1984). A primeira reconhece-se como pioneira da comédia nacional, instaurando as narrativas *costumbristas* em uma história sobre a classe meia *bogotana*. *Don Chinche* se destaca por introduzir os relatos populares e a diversidade do país na televisão, abordando personagens de diferentes regiões. Por fim, *Dejémonos de vainas*, alude a uma história mais urbana que as anteriores, que evidencia as transformações do país. Segundo as entrevistas, estes formatos criaram uma identificação com o público pela referência a personagens e situações do contexto nacional.

Os documentos analisados localizam os programas de comédia exclusivamente no esquema misto de televisão. Ainda assim, os elementos de humor e do *costumbrismo* se evidenciam em outros tipos de ficção como a telenovelas da década de 1980 e de inícios de 2000.

Outra maneira de construir relatos sobre o país se aborda nas séries. Com um viés menos humorístico que as comédias, as séries apareceram na televisão nacional em 1970, desenvolveram-se em diferentes estilos na televisão mista, desapareceram no começo da televisão privada e nos últimos anos, reapareceram com outro tipo de fórmulas.

Durante a televisão mista, as séries, também conhecidas como *dramatizados*, construíram-se com referências à literatura ou ligadas com realidades sociais. Destacam-se nelas marcas autorais, dadas pelas visões de roteiristas, diretores e inclusive, das produtoras. O trabalho autoral estava presente nas narrativas, mas também no audiovisual, que buscou experimentar com novas maneiras de usar a câmera sem cair na redundância verbal. Os produtos analisados ressaltam a qualidade na produção e a presença de diferentes figuras artísticas e acadêmicas.

Nos primeiros anos da televisão privada, as séries deixaram de ser produzidas. A mudança de uma televisão organizada pelo Estado, em que as programadoras produziam só uns poucos programas, a um esquema em que os canais privados deviam desenhar a grade e produzir a programação por inteiro, fez com que se preferissem formatos de maior duração.

Os personagens referem que os canais privados optaram por desenvolver formas “industrializadas” de produção, que se traduzem em diferentes estratégias para economizar tempo e dinheiro. Nesta etapa, conformam-se equipes de roteiristas e unidades múltiplas de gravação para desenvolver as produções em menos tempo, reduzindo-se os traços autorais.

O primeiro seriado produzido na televisão privada foi *Francisco el matemático* (1999) do canal RCN, que seguia as linhas de relatos juvenis que apareceram na televisão mista. Segundo descrevem atores que participaram da produção, o seriado teve boa acolhida entre os jovens colombianos, mas esse sucesso fez que a série mudasse para um estilo mais melodramático, light (Manuel José Chaves in RTVC, 2017) abandonando seu princípio educativo.

Todas as outras referências que os personagens fazem de séries na televisão privada se referem a produções chamadas *narco*. Este tipo de seriado se desenvolve em torno de situações de violência, conflito armado e narcotráfico, e aludem a situações do país. As *narco* séries têm suscitado um debate sobre seus relatos e a memória que constroem, considerando a história de conflito armado da Colômbia. Alguns entrevistados manifestam uma preocupação pelo protagonismo outorgado à figura do narcotraficante, enquanto outros argumentam que estas histórias apresentam uma realidade do país e que a partir daí podem se gerar reflexões.

Ao falar das séries, os entrevistados parecem enfatizar as diferenças entre a televisão mista e a privada. Em quanto no sistema misto se mencionam uma variedade de formatos e de estilos autorais, na privada se alude, quase exclusivamente, as produções *narco*. Existe uma divisão entre quem pensa que estas séries contribuem a visibilizar realidades que estiveram ocultas em uma televisão, tradicionalmente inofensiva e inocente e, quem afirma que essas produções lesionam a imagem do país porque limitam os relatos da nação ao tema do narcotráfico.

Outra das rupturas que aparecem sinalizadas pelas falas, referentes aos seriados é a mudança na estrutura. Em quanto os *dramatizados* da televisão mista eram programas unitários de uma hora transmitidos semanalmente, com histórias completas que eram transmitidas de princípio ao fim em umas quantas semanas, as *narco* séries da televisão privada passaram a se apresentar diariamente e a ser trabalhadas em esquemas de temporadas.

Ainda que se enfatizem as diferenças entre as produções dos dois modelos, podemos notar traços estabelecidos no esquema misto que continuam no privado. Nas produções dos dois momentos se buscou evidenciar realidades que não apareciam em outros lugares, no caso dos *dramatizados* abordando uma multiplicidade de temáticas e, nas *narco* séries focando principalmente em assuntos de violência e narcotráfico.

Os seriados parecem ter uma intenção de reflexão sobre realidades nacionais, o qual tem produzido diferentes tipos de reações. Na televisão mista, os conteúdos que o governo considerava inconvenientes eram censurados, enquanto no privado, os debates em torno à construção da memória sobre o conflito armado, a violência e o narcotráfico, têm causado

controvérsia na sociedade. A partir do ponto de vista em que se constroem os relatos, notamos que, mais do que representar a realidade, como mencionam os entrevistados, os seriados criaram também uma história do país.

Por fim, as três peças analisadas se referem à telenovela. Ressalta-se como a principal expressão ficcional da televisão colombiana e se destacam, principalmente, as produções *costumbristas* realizadas entre 1982 e 1994. Os personagens destacam estas produções como interpretações que se fizeram na Colômbia sobre o melodrama. Descreve-se que as histórias se construíram apelando a contextos regionais e em torno de símbolos nacionais como o café, o cultivo de cana de açúcar ou inclusive a música *ranchera*.

Entre as principais características das telenovelas *costumbristas*, e que os personagens destacam como uma ruptura com as produções de antes, e mesmo com as de outros países, é a incorporação do humor aos relatos. Tendo sido posicionado pelos formatos de comédia, as telenovelas retomaram o humor e o converteram em fórmula para ironizar os estereótipos do melodrama.

O formato que se considera a inauguração desse “estilo nacional” foi *Pero sigo siendo el rey* (1984) de Marta Bossio. A telenovela incorporou o humor na história e levou a música aos diálogos, criando uma parodia do melodrama tradicional. Considera-se uma produção *costumbrista*, porque ainda constituindo um relato regional e valendo-se de uma música mexicana, alude ao costume colombiano de escutar rancheiras.

A partir desse momento, cria-se uma linha narrativa em torno das regiões do país, representando sua pluralidade cultural. As entrevistas destacam a *Café con aroma de mujer* (1994) de Fernando Gaitán, como a mais importante das novelas *costumbristas* pela qualidade da história, e a visão autoral nos roteiros, a direção e as atuações. Para personagens como Dago García, Café representa o trânsito entre a telenovela clássica e a contemporânea, porque consegue inovar no tratamento de elementos dos romances televisivos clássicos.

O conjunto dessas produções cobrou relevância pelo relato que faziam do país, resgatando uma imagem positiva em um momento crítico da história nacional, com o auge dos carteis de narcotráfico. Muitos dos entrevistados coincidem ao ressaltar que o sucesso dessas telenovelas esteve no olhar para outros tipos de realidades colombianas, que ficavam invisíveis frente às notícias de violência.

Com o passo à televisão privada, diminuíram as histórias regionais, mas se acentuou o componente de humor ao elevar o personagem cômico a protagonista. A intenção de inovação, que se ressalta nas falas como uma das características da televisão nacional, mantém-se na ficção privada e se destaca com produções como *Pedro el escamoso* e *Yo soy*

*Betty, la fea*. Na primeira, a inovação ocorre ao subverter os papéis tradicionalmente assignados para homens e mulheres no melodrama, enquanto a segunda rompeu esquemas apresentando uma protagonista feia.

Para alguns entrevistados, a televisão privada eliminou muitos traços nacionais nas produções. Para eles, os canais privados voltaram a fazer telenovelas generalistas, sem uma localização temporal e espacial definida e sem alusão à cultura nacional. Embora para falar da telenovela, a maioria dos entrevistados recorra à comparação entre os sistemas de televisão, tem quem reconhece que existe um estilo nacional, definido como uma telenovela moderna e construída em relação com as realidades do país.

A teleficção, que no modelo público era associada com a pluralidade da realidade nacional e que se apresentava quase como um modo de resistência à redução do país a realidades violentas, passou a ser entendida como homogênea, ou pelo menos, menos diversa, menos reflexiva e mais comercial. Assim, a ficção televisiva se apresenta como um campo de disputa entre ideias de soberania e de constituição de imagens nacionais, e as lógicas mercantis que buscam se globalizar.

Isso se faz evidente na identificação que os personagens fazem dos formatos representativos dos dois modelos de televisão. Em quanto as telenovelas *costumbristas* de 1980 são descritas como relatos alternativos aos do jornalismo, que ressaltam símbolos nacionais e a diversidade do país, as *narco* séries da última década se associam com o uso da história de conflito na busca de *rating* e do interesse de penetrar mercados internacionais, reduzindo à Colômbia a uma única realidade.

De modo geral, compreendemos que a teleficção colombiana se configurou buscando apresentar histórias nacionais, e a partir delas, acabou criando também um imaginário de nação. O *costumbrismo*, o humor e os relatos sociais, foram comuns em diferentes tipos de formatos, assim como a intenção de inovação e de diferenciação frente a outros estilos de televisão.

Os subgêneros organizaram as diferentes expressões e se tornaram uma forma de reconhecimento para a produção e para os telespectadores colombianos. Mais do que fronteiras rígidas entre eles, notamos que existem modos de comunicação e que ainda parecendo completamente diferentes, o inclusive antagônicos, há uma série de conexões entre os diferentes formatos.

Reconhecemos que os modelos de televisão incidiram na conformação de características do gênero e em suas transformações ao longo do tempo. Porém, mais do que dois períodos ou dois tipos de ficção, tomamos a ideia de Williams (2000) para falar de uma

teleficção configurada por elementos dominantes, residuais e emergentes. A mistura de temporalidades nos remete ao gênero como elemento vivo, permeável tanto aos modos de produção quanto às mudanças da cultura.

No percurso que construímos, tentamos abordar a teleficção nos 64 anos de televisão nacional. Recorremos à memória de atores, atrizes, diretores, roteiristas, produtores, empresários, entre outros personagens que fizeram parte de sua produção, para nos aproximar das suas características. A nossa conclusão é que, mais do que um DNA da teleficção, ou um elenco de fórmulas para defini-la, devemos olhar para a ela como um relato que, desde o teleteatro até às *narco* séries, remete-nos à cultura da Colômbia.

## 6. REFERÊNCIAS

ABELLO, J. La televisión regional en Colombia: filosofía, realizaciones y eprspectivas. In: INRAVISIÓN **Historia de una travesía**. Bogotá: [s.n.], 1994. p. 463-473.

ANGEL, L. Nuestra televisión: Rastros del pasado, huellas del futuro. In: INRAVISIÓN **Historia de una Travesía**. Bogotá: [s.n.], 1994. p. 415-418.

ARANGO, C. **50 Años de la televisión en Colombia**. Bogotá. 2004.

ARAUJO, G. **Protagonismo da classe C na avenida Brasil. Representações, enquadramentos e empoderamentos da realidade na ficção da telenovela**. Tese de doutorado. UFMG, 2016.

BALOGH. **O Discurso ficcional na TV**. Sao Paulo: Edusp, 2002.

BANCO DE LA REPÚBLICA. Bernardo Romero Lozano. **Banrepcultural**, S.f. Disponível em: <[http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Bernardo\\_Romero\\_Lozano](http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Bernardo_Romero_Lozano)>.

BANCO DE LA REPÚBLICA. Gustavo Rojas Pinilla. **Banrepcultural**, S.f. Disponível em: Banrepcultural: [http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Gustavo\\_Rojas\\_Pinilla](http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Gustavo_Rojas_Pinilla)

BANCO DE LA REPUBLICA. Historia de los Partidos Políticos. **Banrepcultural**, S.f. Disponível em: <[http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Historia\\_de\\_los\\_Partidos\\_Pol%C3%ADticos\\_en\\_Colombia](http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Historia_de_los_Partidos_Pol%C3%ADticos_en_Colombia)>.

BANCO DE LA REPÚBLICA. La televisión en Colombia. **Banrepcultural**, S.f. Disponível em: [http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=La\\_televisi%C3%B3n\\_en\\_Colombia#El\\_dramatizado](http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=La_televisi%C3%B3n_en_Colombia#El_dramatizado)

BARBOSA, M. **História Cultural da imprensa - Brasil 1800-1900**. Rio de Janeiro: Mauad, 2010.

BAUER; BAS. A construção do corpus: um princípio para a coleta de dados qualitativos. In: GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som. Um manual prático**. Petópolis: Editora Vozes, 2002. p. 39-63.

BEN AMOS, D. **Analytical categories and ethnic genres**, Revista Genre, 2. 1969

BOURDIEU, P. **Sobre la televisión**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.

BUONANNO, M. **El Drama Televisivo. Identidad y contenidos sociales**. Barcelona: Gedisa, 1999.

BUSTAMANTE, B.; ARANGÚREN, F. Colombia: entre la variación y la innovación en Géneros y Formatos. In: OROZCO, G.; LOPES, I. **(Re)Invención de Géneros y Formatos de la Ficción Televisiva**: anuario Obitel. Porto Alegre: Sulina, 2017. p. 219-256.

CARACOL. **Colombia en el espejo: 60 años de la televisión** [Documentário]. 2014

COLOMBIA APRENDE. **63 años de la televisión en Colombia**. 07 jun. 2017. Disponible en: <<http://aprende.colombiaprende.edu.co/es/agenda/efem%C3%A9ridas/63-a%C3%B1os-de-la-televisi%C3%B3n-en-colombia>>.

CRAWFORD E FLORES. **Dinámicas socioculturales de las televisiones comunitarias en Colombia o el tránsito de la identidad al reconocimiento**. Investigación y desarrollo, Barranquilla, p. 188-207, 2002.

DANE. **Encuesta Nacional de calidad de vida 2016**. Bogotá. 2017.

DUARTE, E. **Televisão: ensaios metodológicos**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

FABRI, P. **Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e melocchio de la sociologia**. Revista *Versus*, no. 5, p. 77. Milán. 1973.

FARR, R.M. Interviewing: the Social Psychology of the Interview. In: F. FRANSELLA (ed.). **Psychology for Occupational Therapists**. Londres: Macmillan. 1982.

FRANÇA. A TV, a janela e a rua. In: FRANÇA, V. **Narrativas televisivas: programas populares na tv**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FRANÇA. A televisao porosa- Traços e tendências. In: FILHO, J. F. **A TV em Transicao**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 27-52.

GARCIA, D. **El modelo de televisión regional en Colombia: canales públicos bajo los parámetros del mercado**. Revista Signo y pensamiento, Bogotá, p. 28-42, 2015.

GARCÍA, D. **Historia de la televisión en Colombia: Procesos de regionalización y resignificación del paisaje televisivo**. UFRJ. 2017.

GASKELL, G. Entrevistas individuais e grupais. In: GASKELL, B. E. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 64-89.

GOMES, I. **Questões de método na análise do telejornalismo: premissas, conceitos, operadores de análise**. E-Compós, 2007.

GOMES, I. **Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações**. Revista FAMECOS: Mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, p. 111-130, 2011.

HALL, S. **Cuestiones de Identidad Cultural**. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

HERLINGHAUS, H. La imaginación melodramática. In: \_\_\_\_\_. **Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina**. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2002. p. 21-60.

IANNI, O. **Teorías de la globalización**. México D.F: Siglo XXI Editores, 2006.

INRAVISIÓN. **Historia de una travesía: cuarenta años de la televisión en Colombia**. Bogotá. 1994.

JOST. **Compreender a Televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

LOPES, I. Introducao. In: LOPES, I. **Telenovela. Internacionalização e interculturalidade**. Sao Paulo: Loyola, 2004. p. 15-20.

- LOPES, I. **Tv Brasil e a construção da Rede Nacional de Televisao Pública**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.
- MACHADO, A. **A televisao levada a sério**. Sao Paulo: Senac Sao Paulo, 2000.
- MARTÍN-BARBERO, J. **De los medios a las mediaciones**. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- MARTIN-BARBERO, J. **Oficio del cartógrafo**. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- MARTÍN-BARBERO, J; REY, G; RINCÓN, O. **Televisión pública, cultural, de calidad**. Revista Gaceta n. 2000. p. 50-61.
- MARTÍN-BARBERO, J; MUÑOZ, S. **Televisión y Melodrama**. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992.
- MARTÍN-BARBERO, J; REY, G. **Los ejercicios del ver**. Barcelona: Gedisa, 1999.
- MARTÍN-BARBERO, J. El proyecto: producción, composición y usos del melodrama televisivo. In: MARTÍN-BARBERO, J.; MUÑOZ, S. **Televisión y Melodrama**. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992. p. 19-34.
- MARTÍN-BARBERO, J. Transformación del género: de la telenovela en Colombia a la telenovela colombiana. In: MUÑOZ, M.-B. E. **Televisión y melodrama**. Bogotá: Tercer mundo editores, 1992. p. 61-106.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- MAZZIOTTI, N. **Telenovela, Industria y prácticas sociales**. Bogotá: Norma, 2006.
- MAZZIOTTI, N. A força da emoção. A telenovela: negócios, audiências, histórias. In: LOPES, M. **Telenovela. Internacionalização e Interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004. p. 383-402.
- MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA. **Un país de telenovela**. Museo Nacional de Colombia. Disponible em: <<http://www.museonacional.gov.co/sitio/telenovelas/default.aspx>>. Acesso em: 18 jun. 2018.
- PALLOTTINI. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.
- PEREZ, E. **Historia de una pasión. La telenovela colombiana según nueve libretistas nacionales**. Bogotá: U. Jorge Tadeo Lozano, 2015.
- POLLAK, M. **Memória, Olvido, Silêncio**. Buenos Aires: Ediciones al margen, 2006.
- RAMIREZ, A. **La telenovela colombiana como recuperación de la narrativa oral**. Salamanca. 2005.
- RESTREPO, J. Años de historia con imagen y sonido. In: INRAVISIÓN **Historia de una Travesía**. Bogotá: Inravisión, 1994. p. 419-422.
- REY. Ese inmenso salón de espejos. In: INRAVISIÓN **Historia de una travesía. Cuarenta años de la televisión en Colombia**. Bogotá: Inravisión, 1994. p. 435-439.

- REY. **Ese inmenso salón de espejos. Telenovela, cultura y dinámicas sociales en Colombia.** Revista Diálogos de la comunicación, 1996.
- REY. Los tiempos del teleteatro. Género televisivo y modernidad cultural. In: LAVERDE, M.; REGUILLO, R. **Mapas Nocturnos. Diálogos con la obra de Jesús Martín-Barbero.** Bogotá: Siglo del hombre editores, Universidad Central- DIUC, 1998. p. 135-154.
- REY, G. El encuentro de las tradiciones: el dramatizado televisivo. **Revista Gaceta**, Bogotá, 1999.
- REY, G. La televisión en Colombia. In: OROZCO, G. **Historias de la televisión en América Latina.** Barcelona: Gedisa, 2002. p. 117-162.
- REY, G. La televisión más allá de la amnesia. In: PEREIRA, J. **Televisión y construcción de lo público. Catedra Unesco de comunicación.** Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2015. p. 27-40.
- RINCÓN, O. Narco.estetica y Narco.cultura en Narco.lombia. **Nueva Sociedad**, p. 147-163, 2009.
- RINCÓN, O. Colombianidades de Telenovelas. **Cátedra de Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile.**, p. 37-52, 2011.
- RINCÓN, O. Perder es ganar un poco. In: RINCÓN, O. **Zapping TV. [El paisaje de la tele latina]**. Bogotá: Fundación Friedrich Ebert, 2013. p. 187-196.
- RODRÍGUEZ, C.; TELLEZ, M. La telenovela en Colombia: mucho más que amor y lagrimas. **Controversia**, p. 138, 1989.
- ROMERO, J. **Construcción discursiva del género de las Narco-series colombianas.** Bogotá. 2015.
- ROUSSO, H. El estatuto del olvido. In: DUCROCQ, F. B.- **¿por qué recordar?** Barcelona: Granica , 2002.
- RTVC; SEÑAL COLOMBIA. **Todo lo que vimos. Los seis programas más populares**, 2014. Disponible em: <<http://www.senalcolombia.tv/programas/todo-lo-que-vimos>>. Acceso em: 08 nov. 2017.
- RTVC; SEÑAL MEMORIA. **Bernardo Romero Lozano**, s.f. Disponible em: <<https://www.senalmemoria.co/articulos/bernardo-romero-lozano>>.
- RTVC. **Estudio 5**, 2017. Disponible em: de <https://www.rtvcpplay.co/estudio-5>.
- RUEDA, R. El desplazamiento forzado y la pacificación del país. **Ensayos Forum: Enfoques y metodologías sobre el hábitat : memorias de una experiencia pedagógica**, p. 105-113, 2000.
- SARTORI, G. **Homo Videns. La sociedad teledirigida.** Buenos Aires: Taurus, 1998.
- SUAREZ, R. **Las programadoras de televisión en Colombia: Una historia en el olvido.** Bogotá. 2012.
- URIBE. Televisión, identidad y crítica. In: INRAVISIÓN **Historia de una travesía.** Bogotá. 1994. p. 451-454.

URIBE. Del cinematógrafo a la televisión educativa: el uso estatal de las tecnologías de comunicación en Colombia: 1935-1957. **Historia Crítica**, p. 27-58, 2004.

VARELA, M. (2011). **Red de historia de los medios**. Disponible en: [http://www.rehime.com.ar/escritos/herramientas/herramienta\\_03.php](http://www.rehime.com.ar/escritos/herramientas/herramienta_03.php). Acceso en: 08 de 2017

VIZCAÍNO, M. La legislación de televisión en Colombia: Entre el Estado y el mercado. **Historia Crítica**, p. 127-144, 2005.

WILLIAMS, R. **Marxismo y literatura**. Barcelona: Ediciones península, 2000.

WOLF, M. **Géneros y televisión**. Revista Anàlisi, n. 9, p. 189-198, 1984.

ZAPATA, M; OSPINA DE FERNANDEZ, C. **Cincuenta años de la televisión en Colombia. Una era que termina. Un recorrido historiográfico**. Revista Historia Crítica, Bogotá, p. 105-125, 2004.