

A FICÇÃO TELEVISIVA COLOMBIANA NA MEMÓRIA DE SEUS PROTAGONISTAS



IV SICCAL

[GT 1 - PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E FRUIÇÃO DE BENS CULTURAIS]

Gedma Alejandra Salamanca Rodriguez

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O artigo procura entender a configuração da ficção televisiva colombiana a partir da memória de personagens que participaram desse cenário e cujas falas aparecem em diferentes produtos. Sem perder de vista que as falas são parte de uma reconstrução seletiva do passado e uma narrativa sobre a ficção, buscamos identificar características, transformações, rupturas e continuidades da teleficção colombiana, considerando as tensões entre a indústria televisiva e a vida social, cultural e política do país. A análise revelou um imaginário de duas televisões nacionais, dadas nos modelos misto e privado, que gerou também dois tipos de teleficção. 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, que se enfraqueceu gradualmente diante de interesses de mercado.

Palavras chave: Cultura. Ficção televisiva colombiana. Memória. Televisão colombiana. Televisão.

The article seeks to understand the configuration of Colombian television fiction from the memory of the persons that participated in that scenario and whose testimonies appear in different products. Without losing sight of the fact that interviews are part of a selective reconstruction of the past and a narrative about fiction, we seek to identify characteristics, transformations, ruptures and continuities of Colombian telefiction considering the tensions between the television industry and the social, cultural and political life from the country. The analysis revealed an imaginary of two national televisions, framed in the mixed and private models of Colombian television, which also generated two types of telefiction. This panorama reflects a set of transformations in relation to a nation project, led by the State and sustained by diversity, which gradually weakened in the face of market interests.

Keywords: Colombian television. Colombian television fiction. Culture, Memory. Television.

El artículo busca entender la configuración de la ficción televisiva colombiana a partir de la memoria de los personajes que participaron de ese escenario y cuyos testimonios aparecen en diferentes productos. Sin perder de vista que las entrevistas son parte de una reconstrucción selectiva del pasado y una narrativa sobre la ficción, buscamos identificar características, transformaciones, rupturas y continuidades de la teleficción colombiana considerando las tensiones entre la industria televisiva, la vida social, cultural y política del país. El análisis reveló un imaginario de dos televisiones nacionales, enmarcadas en los modelos mixto y privado de televisión colombiana, que generaron también dos tipos de teleficción. Este panorama refleja un conjunto de transformaciones en relación a un proyecto de nación, liderado por el Estado y sustentado en la diversidad, que se debilitó gradualmente ante intereses de mercado.

Palabras clave: Cultura. Ficción televisiva colombiana. Memoria. Televisión colombiana. Televisión.

Introdução

Na Colômbia, a teleficção tem sido importante como relato da cotidianidade nacional, desenvolvido em relação com o contexto e em diferenciação de outros estilos do continente. As pesquisas em torno de expressões da ficção televisiva colombiana¹ reconhecem, não apenas uma alta qualidade da produção, mas principalmente um diálogo permanente com a sociedade (ZAPATA; OSPINA DE FERNANDEZ, 2004).

Estudos sobre séries e telenovelas e, em menor medida sobre comédias e *dramatizados*², evidenciam importância narrativa da teleficção colombiana, destacam o papel que teve na modernização da nação, na encenação de conflitos sociais e na constituição de identidades nacionais.

Porém, além das pesquisas, existem outras reflexões sobre a ficção nacional. Narrações que não partem da academia, mas da memória e da experiência de personagens, oriundos de distintos ofícios, que têm sido parte da sua produção. É precisamente a essas testemunhas que nos remetemos para nos aproximar da teleficção, compreendendo que as características da

ficção não existem somente nos produtos, mas nas interpretações que se fazem dela.

Assim, a intenção deste artigo é apresentar uma análise sobre a teleficção colombiana a partir das falas de personagens que têm participado dela e que a assistiram também como telespectadores, ou seja, atores, atrizes, diretores, roteiristas, produtores e empresários. Buscamos compreender a configuração da ficção, suas características, mudanças, transformações e particularidades dadas na interação de diferentes elementos da indústria televisiva nacional e do contexto social, político e cultural do país.

A seleção do material de análise está composta por três produtos: um documentário para televisão produzido por um canal privado, uma websérie produzida por o sistema de meios públicos e um livro de origem acadêmica. Reconhecemos que os produtos têm uma intenção comemorativa sobre a televisão, e dessa forma pretendem construir uma memória sobre o meio, destacando, especialmente a ficção. Os documentos buscaram abordar uma temporalidade ampla, apoiados em características, produções e épocas. Nessa seleção, menos do que uma recriação da história, constrói-se uma narrativa que tende à exaltação da televisão nacional, e, por extensão, aos que participaram dela.

Considerando as falas menos como a verdade e mais como uma narrativa suscetível de interpretação, a análise nos permitiu identificar a organização da teleficção colombiana em formatos de comédias, séries e telenovelas. Além disso, as falas nos revelaram transformações da ficção ligadas a mudanças de modelos de televisão colombiana, revelados como marcos

1 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.

2 Segundo dados da rede cultural do Banco da República (s.f), os dramatizados são um tipo de formato seriado produzido na Colômbia a partir de 1970, caracterizado por ser unitários de uma hora, transmitidos semanalmente. Para Rey (2002) a qualidade na produção, a identidade do formato e a relação com os problemas do país fizeram do *dramatizado* a expressão televisiva mais importante na história narrativa do país.

temporais que descrevem dois tipos de indústrias televisivas, mas também dois momentos do país. No modelo misto a ficção se entende como diversa e cultural, conforme com um projeto nacional liderado pelo Estado e sustentado na diversidade. Já no modelo privado, a teleficção se descreve como industrializada e comercial, liderada principalmente por interesses de mercado.

O artigo se organiza em três etapas. Na primeira, abordamos brevemente as características particulares da televisão colombiana, compreendendo que grande parte das características da ficção depende da televisão e da sociedade em que se produz. Na segunda parte, buscamos explorar a memória sobre a teleficção a partir da materialidade dos produtos analisados e das falas particulares dos personagens. Embora o nosso interesse esteja nas entrevistas, compreendemos que os produtos tiveram incidência no tipo de discurso que se apresenta sobre a ficção. Por fim, apresentamos as considerações finais mostrando que, ainda desde a exaltação, as falas nos permitiram compreender as particularidades da ficção televisiva, sua forma de organização e suas transformações ligadas aos modelos de televisão e a cultura do país.

Breve panorama para entender a televisão colombiana e sua ficção

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 derivam da interação entre a televisão e a sociedade em que se produz.

Distanciando-nos de visões que a reduzem a produção industrial e lugar de alienação³, 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 –standardização e rentabilidade– e as dinâmicas da heterogeneidade cultural” (MARTÍN-BARBERO; MUÑOZ, 1992, p. 12, tradução nossa⁴). 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.

Falar da televisão colombiana implica se referir a diferentes graus do estatal e do privado que criaram várias modalidades de televisão. Nem completamente pública, nem totalmente privada, a televisão colombiana se constituiu em um híbrido público comercial que foi se modificando com o tempo (GARCIA, 2015).

³ 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.

⁴ De “mediación específica entre las lógicas del sistema productivo – estandarización y rentabilidad – y las dinámicas de la heterogeneidad cultural”.

Marcada pelas tensões entre os atores envolvidos e pelas diferentes expectativas comerciais e culturais, a televisão na Colômbia teve, ao longo de sua história, uma série de transformações estruturais que criaram diferentes modalidades televisivas. Da sua origem pública em 1954, ligada a um conceito de nação e de propaganda política, passou rapidamente a um esquema misto, em que conviveram (não sem tensões) o Estado, *programadoras*⁵ e anunciantes. Ao final 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 a partir de diversos ideais de televisão e das necessidades comerciais e públicas que foram aparecendo com o tempo, tendo repercussões no tipo de conteúdo produzido. Essa lógica explica o sucesso, transformação ou desaparecimento de formatos, de acordo com as modificações nas ideias de cultura e negócio.

A teleficção colombiana tem uma ligação com as transformações do binômio televisão-sociedade. No começo, um ideal de modernização liderado pelo Estado que buscava criar uma cultura ao redor de uma ideia de nação, valia-se da televisão para atingir uma ampla população. Nessa

televisão pública, o teleteatro foi o formato predileto 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 (REY, 2002). Apesar de ter uma boa aceitação entre o então 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 ao seu desaparecimento na primeira metade da década de 1960.

Com a progressiva transformação para o modelo misto a partir de 1955, a televisão começou a se desenvolver na mistura dos interesses comerciais das empresas programadoras privadas e dos governos, que atuavam como intérpretes das necessidades da sociedade. Isso porque, como meio dependente do Estado, a televisão devia responder a interesses do país, mesmo que sendo produzida por entes particulares (VIZCAÍNO, 2005).

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). Empresas programadoras/produtoras alugavam espaços nos canais públicos, enquanto o Estado produzia uma televisão público-educativa e atuava como regulamentador do meio. Esse cenário promoveu a aparição de um grande número de programadoras especializadas na produção de diferentes conteúdos, com visões narrativas e estéticas particulares.

⁵ Programadoras/produtoras 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. As regulamentações estatais diferenciavam as programadoras que licitavam espaços de entretenimento, jornalísticos ou de opinião (REY, 2002).

Orientadas pela regulamentação de porcentagens de televisão nacional, as produtoras começaram a encenar realidades do país e modos de vida de seus habitantes (MARTÍN-BARBERO; REY, 1999). A teleficção, mais livre da política que os programas jornalísticos, cumpriu então um papel de representação da sociedade e de construção de identidade nacional a partir do reconhecimento das suas expressões culturais em formatos de *dramatizados*, comédias e telenovelas.

Ainda assim, o sistema misto tinha suas limitações. O esquema se desenvolvia com licitações públicas para a atribuição dos espaços televisivos nos canais do Estado e as adjudicações eram feitas de acordo com os interesses da classe política. Criou-se assim um mercado oligopolista formado pelos primeiros programadores e anunciantes (RESTREPO, 1994). 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 reivindicar participação nas decisões relacionadas com o meio. Essa situação levou à abertura em 1998 de um modelo de televisão privada, em consonância com uma tendência neoliberal da política mundial (URIBE, 2004), onde as antigas programadoras *Caracol* e *RCN*⁶ se tornaram canais privados de mesmo nome.

6 *Caracol* e *RCN* referem-se ao nome dos atuais canais de televisão privada na Colômbia. O primeiro surgiu como programadora em 1969, um projeto da empresa de rádio *Cadena Radial Colombiana, Caracol*, para produzir conteúdos audiovisuais. 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

Nesse novo sistema, 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. A televisão pública e a mista não desapareceram, mas passaram a conviver com os canais privados em um esquema desigual que acentuou o poderio econômico dos últimos. 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 inteiro (REY, 2002).

Ainda que essa mudança em teoria produzisse mais alternativas, o progressivo fechamento da maioria das empresas produtoras do sistema misto diminuiu a pluralidade de expressões televisivas (REY, 2002; RINCÓN, 2013). Com a abertura dos canais *RCN* e *Caracol* e a 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 televisão privada modificou a estrutura da televisão, mas não conseguiu superar algumas das tendências que marcaram a sua história

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. Em 1998 se constituíram em canais privados do mesmo nome.

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.

Uma memória sobre a Teleficção colombiana

Conforme visto anteriormente, existe uma relação entre a televisão e a sociedade colombiana, e é nessa relação que a teleficção aparece e cobra sentido. O nosso interesse está em compreender um tipo de ficção produzida na Colômbia e suas características por ser própria de um lugar e uma cultura. Isso significa entender a teleficção colombiana como um relato popular (MARTÍN-BARBERO, 2002) que é construído a partir de narrações sobre a vida do país e que integra a experiência do mercado com lógicas culturais.

Tentar compreender a ficção televisiva colombiana é ir atrás de uma forma de interpretação da ficção 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.

Querendo entender a configuração da teleficção colombiana 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 se influenciaram mutuamente para sua conformação. Não quisemos focar na análise de alguns programas, porque buscamos entender o processo histórico mais do que adentrar nas características de um produto específico.

Buscamos então uma aproximação à teleficção a partir da interpretação de uma série de falas de personagens que participaram da sua produção em diferentes momentos e em diferentes ofícios. Entendemos que a história da ficção televisiva colombiana não está só nos formatos, mas também na memória de quem participou de sua produção. Acreditamos que essa proposta metodológica nos permite olhar para uma expressão mutável, em uma temporalidade ampla.

De tal maneira, dentro de uma variedade de possibilidades optamos por realizar a análise de três produtos 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 segundo produto é a série on-line *Estudio 5*, produzida em 2017 por RTVC, sistema de meios públicos. Por fim, o livro *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 em 2015.

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 entre atores,

atrizes, roteiristas, diretores, produtores e jornalistas distribuídos nas 200 páginas do livro, os três capítulos de 55 minutos no documentário e as 18 entrevistas de 45 minutos na web série.

A nossa análise não se dedica por separado a cada documento, mas busca, na interação dos três, uma compreensão da teleficção colombiana. 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 discurso que se apresenta sobre a ficção.

Dessa forma, exploramos a seguir a memória que sobre a televisão colombiana e sua ficção se constrói nos produtos da análise, antes de nos adentrar nas falas dos personagens e sua narrativa particular sobre essa história. Assim, 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.

A história da teleficção colombiana: a memória nos produtos da análise

Embora os três documentos selecionados para a nossa análise sejam de natureza e autoria diferentes, têm em comum a intenção de construir uma história da

televisão colombiana e da sua ficção. Com esse objetivo, o documentário, a websérie e o livro buscaram abordar uma temporalidade ampla, apoiados em características, produções e personagens. Nessa seleção, os produtos constroem uma narrativa sobre a televisão, destacando o que eles consideram que merece ser revisitado.

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). Assim, podemos entender a memória com um exercício dialético entre a lembrança e o esquecimento acionado no presente para significá-lo (BARBOSA, 2001). A narrativa dos documentos tem um caráter comemorativo, demarcado pela data dos 60 anos da televisão, ou mesmo pela intenção de uma reconstrução histórica. Selecionando fatos, programas, personagens e eixos constroem um relato sobre a televisão, seguindo seus próprios critérios sobre o que deve ser lembrado. Dessa forma, os produtos atualizam o passado para modelar o presente.

Como lembra Barbosa (2001), os gestos comemorativos “são parte de uma estratégia geradora de significação para uma história particular, a qual eleva os próprios meios à categoria de guardiães da memória” (p. 104, tradução nossa⁷). Nessa medida, os nossos produtos de análise não constituem somente um modo de armazenamento das

⁷ Son parte de una estrategia generadora de significación para una historia particular, la cual eleva a los propios medios a la categoría de guardianes de la memoria social.

falas, mas também uma forma de modelamento de uma história.

Na lógica narrativa acionada pela comemoração, os documentos constroem um relato sobre o passado da TV. nacional, fazendo uma seleção de características, produções e épocas. Assim, menos que uma recriação da história, constrói-se uma narrativa que tende à exaltação do meio, e, por extensão, aos que participaram dela.

Segundo Barbosa (2001), as comemorações descrevem uma tensão entre dois pontos, um que corresponde à construção ou a afirmação de uma identidade, e o outro, de natureza pedagógica, “cuja função é transmitir, dar a conhecer e incitar” (BARBOSA, 2001, p. 105. Tradução nossa⁸). Dessa forma, sendo criadores do gesto comemorativo, os meios assumem um papel de transmissores de identidade e do sentido pedagógico, ao tempo que criam um discurso que delinea o passado.

Nos documentos analisados, o sentido de identidade é criado a partir de uma relação que se estabelece entre a história da televisão e a história do país. Isso se faz evidente no título do documentário *Colombia en el espejo: 60 años de la televisión*, que refere a uma televisão onde o país se reflete, ou na ideia geral que dão os produtos sobre a teleficação como um relato nacional.

Na natureza pedagógica que descreve Barbosa, notamos que a seleção de personagens e a organização das falas contribuem a conformação da narrativa sobre a

teleficação. Assim, por exemplo, o documentário baseia seu discurso nas tendências que reconhece na televisão colombiana. 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.

Os personagens 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.

Ainda sem ter sido pensada para falar exclusivamente de ficção, as três partes do documentário se dedicam quase por completo a esses formatos, com quase nenhuma referência a outro tipo de produtos, especialmente de origem jornalística. Como dito, o título já apresenta uma interpretação sobre a televisão como um lugar onde se encontra o país, um espelho em que a Colômbia se reflete há 60 anos. Podemos entender assim que para *Caracol*, a ficção não é somente um 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

8 Cuya función es transmitir, dar a conocer e incitar.

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.

Ainda que os capítulos não contemham um título particular que permita de antemão esperar uma temática, conseguimos identificar que no primeiro se privilegia o humor, no segundo a representação das mulheres e nos terceiro as temáticas *narco*. A partir desses tópicos, organiza-se a narrativa do documentário, construindo, por vezes, um enredo distinto das memórias dos próprios entrevistados.

Por outro lado, a websérie *Estudio 5*, ordena suas entrevistas em torno de produções que estabelece como representativas. As conversações no sofá do Estudio 5⁹ reconstróem momentos da televisão colombiana, em um ambiente que gera proximidade com o público. 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.

⁹ O nome da websérie faz referência ao lugar onde foram feitas a maioria das entrevistas, o estudio cinco da desaparecida *Inravisión*.

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.

Muito mais claro que na produção de *Caracol*, podemos notar uma tentativa de abordar uma diversidade de formatos entre os que encontramos jornalísticos, programas de auditório, de opinião, e de ficção. Contudo, o número de entrevistas dedicadas à ficção é consideravelmente maior, sendo dezoito de um total de quarenta e cinco. Para cada entrevista parece existir um roteiro semiestruturado, aberto ao desenvolvimento da conversa. Ainda assim, é parece existir uma escolha de *RTVC* por certos personagens, temáticas e produções que se assumem representativos de diferentes momentos.

Já o livro de entrevistas, 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, 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.

Sem ser expressamente comemorativo, o livro constrói também 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 citados 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. Ao construir uma memória da televisão e, em paralelo, do país, os produtos estão também se localizando como atores participantes da história que exaltam.

Existe assim um discurso de autorreferenciação no qual, ao falar da televisão, os autores dos produtos falam sobre si mesmos. Isso é evidente no documentário de *Caracol* que, produzido por uma emissora de televisão, fala sobre a história do meio, e por tanto, de seu lugar nela. No caso de *RTVC*, como sistema de meios públicos,

tenta estabelecer o lugar do público no desenvolvimento da televisão, enquanto o livro destaca os personagens formados na Universidade que o edita.

A memória da ficção televisiva colombiana no relato dos personagens

Para além da memória construída nos produtos, notamos uma narrativa alterna nas falas dos entrevistados. Ainda que editada, organizada e selecionada, evidencia-se nas entrevistas um discurso paralelo, que por momentos parece contrário ao dos produtos.

Se por um lado, os personagens tendem a exaltar a televisão e o lugar que tem ocupado historicamente no país, notam-se posturas críticas sobre uma possível presença excessiva e sobre o tipo de formatos que foram aparecendo com o tempo. Assim, a televisão aparece tanto como um relato nacional, uma consciência do país, quanto como um ator 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 nossa¹⁰).

Ao tempo em que se reconhece a televisão colombiana como original e de qualidade, existe um reparo na industrialização

¹⁰ 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.

e no caráter comercial. Nesse sentido, os personagens descrevem duas televisões, uma de “antes” e uma de “depois/agora”. 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 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 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 nossa¹¹).

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 nossa¹²).

11 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.

12 El gran reto de los canales cuando pasaron de lo público a lo privado fue pasar de hacer 16 horas a la

Essas 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.

Além da televisão do esquema misto e privado, observamos que a origem pública aparece como um fator diferenciador da televisão colombiana, pelo que 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.

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 (ARANGO, 2004; REY 2002; VIZCAÍNO 2005), existe um imaginário que liga a televisão pública com a realização de programas *cultos* nos primeiros anos.

Dessa programação inicial se destaca o teleteatro, cujo fator cultural está dado, segundo os entrevistados, pela ligação que estabeleceu com o teatro, e com a consolidada

rádio cultural do país. Esta relação parece lógica, segundo a descrição dos personagens, porque sem experiência alguma em televisão, era necessária a participação de profissionais envolvidos em outros meios.

O caráter culto da primeira televisão, ainda que com transformações, parece permanecer na passagem para a televisão mista. Precisamente esse 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 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 nossa¹³).

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.

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.

¹³ 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.

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 nossa¹⁴);

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 máquina industrial com a qual se perde a diversificação da estética e a diversidade do país. (Omar Rincón in RTVC, 2017, tradução nossa¹⁵).

Além das comparações entre o antes e o depois, que entendemos como o sistema misto e o privado, os personagens fazem distinções entre o que se produziu em um e outro momento e nas suas características. A teleficção colombiana parece ter se organizado, segundo reconhecem os personagens, ao redor de três expressões: as comédias, as séries/*dramatizados* e as telenovelas.

14 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.

15 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.

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

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-se os programas *Yo y Tú* (1956), *Don Chinche* (1982) *Dejémonos de vainas* (1984). Segundo as entrevistas, esses formatos criaram uma identificação com o público pela referência a personagens e situações do contexto nacional. 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.

Na forma como se apresentam nos documentos, os programas de comédia aparecem ligados ao esquema misto de televisão. Ainda assim, elementos que se consolidaram nas comédias perpassaram a transição dos modelos, e se adaptaram a outros formatos nas novas condições de produção. Neste sentido os personagens fazem referência a telenovelas construídas na mistura com a comédia, frequentes na televisão privada.

Partindo de um viés menos humorístico que a comédia, outra expressão da ficção que se reconhece 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.

Nas falas dos personagens se referem dois momentos das séries colombianas dados no marco dos modelos televisivos. O primeiro, durante a televisão mista, nomeadas também como *Dramatizados*, com referências à literatura ou ligadas com realidades sociais, nas que se destacam marcas autorais, não só dos roteiristas, mas também 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, as falas 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. A produção do esquema privado se associa com a industrialização, descrita pelos personagens como o aumento da quantidade de horas de produzidas em detrimento da qualidade autoral e narrativa.

Segundo as falas, no sistema misto existiam diferentes estilos de séries, com traços autorais imprimidos pelos roteiristas ou diretores, e favorecidos pela multiplicidade de empresas produtoras. As histórias estavam

ligadas 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.

Como a transformação para a televisão privada os formatos de séries foram menos produzidos. Para Dago García (in RTVC, 2017), que 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.

A diferença das programadoras que estavam preocupadas por um único produto e podiam dedicar todos seus recursos econômicos a ele, os canais, ainda que contassem com muito mais dinheiro, tinham que produzir a programação por inteiro. Assim, começaram-se a se desenvolver novas formas de produção “industrializadas”, em contraste com a produção autoral e artística dos *dramatizados*.

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: “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 nossa¹⁶), “Que o ator mais violento

¹⁶ Los narcotraficantes son bonitos, están bien vestidos, las casas donde viven son hermosas. Les estamos

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 nossa¹⁷).

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 nossa¹⁸).

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

vendiendo al público un mundo divino diciéndoles: “esto es malo”.

17 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.

18 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.

as vítimas aparecem, há uma produção que é a história de um dos maiores vitimadores deste país” (Holman Morris in CARACOL, 2014, tradução nossa¹⁹).

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.

Por fim, a telenovela é o produto ao qual se dedica mais tempo e é a referência principal para falar de ficção colombiana. As falas relatam que a instalação do sistema misto em 1955, 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 dez 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 nossa²⁰).

19 ¿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.

20 Durante los diez 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.

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 nossa²¹).

Esse tipo de adjetivação aparece constantemente nas falas, 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 con aroma de mujer* (1994), de Fernando Gaitán.

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, o uso do humor e a localização temporal e espacial dos relatos com o uso adequado da linguagem e da música própria de cada lugar.

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 menos tinha uma direção (Carlos Moreno in CARACOL, 2014, tradução nossa²²).

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.

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

²¹ 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.

²² 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

definida e sem alusão à cultura nacional. Buscando internacionalização, reproduziram-se modos de produção de grandes potências televisivas, como o México.

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 nossa²³).

Em outra via, Dago García, roteirista e diretor de conteúdo do canal privado *Caracol*, afirma que a telenovela da televisão privada conserva muitas das características da televisão mista. Para ele, não existe uma

²³ 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 brasileiros, 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.

telenovela de “antes” e outra de “agora”, mas uma telenovela colombiana que alude à realidade do país (in RTVC, 2017).

Ainda assim, para a maioria dos personagens existe uma transição da telenovela nacional dada pela mudança de modelos de televisão. Entre outras coisas, reconhecem que 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. Por outro lado, uma visão industrial da ficção na televisão privada fez que se tendesse à conformação de grupos de roteiristas e de várias unidades de produção, o que dificulta, segundo atores e diretores, a construção de relatos com identidade.

Considerações finais

Entendendo a teleficção como um elemento vivo, que atende a transformações industriais, sociais e culturais, buscamos na memória construída em diferentes produtos, uma forma de olhar para a configuração dessa ficção televisiva na Colômbia e suas características ao longo do tempo. Compreendemos que no exercício dialético entre lembrar e esquecer, constrói-se uma memória que tenta atualizar o passado com um objetivo do presente. Assim, os produtos que analisamos não nos ofereceram uma reconstrução da realidade, nem uma versão mentirosa dela, mas uma visão da história da televisão acionada por uma intenção evocativa.

Na organização, seleção e composição do material, os documentos se colocam como vozes autorizadas para mostrar uma versão sobre a TV colombiana, ao passo que se localizam como atores participantes nessa história. A análise dos documentos demonstrou uma tendência à exaltação da televisão nacional, reconhecendo nela particularidades frente a outros países e destacando o lugar que ela ocupou no cenário colombiano.

Nessa ideia de enaltecer o meio, os produtos tentam estabelecer um paralelo da história da televisão com a história da nação, criando assim um sentido indenitário. Isso se evidencia em elementos como o título do documentário, na apresentação das vivências dos personagens como telespectadores e na composição estética da websérie e do documentário, o mesmo na abordagem temporal paralela a acontecimentos nacionais que se apresenta nos três documentos. Dessa forma, as peças tentam posicionar sua narrativa como uma memória nacional compartilhada. Nessa memória construída, os produtos estão também se localizando como atores participantes. Existe, assim, um discurso de autorreferência em que, ao falar da televisão, os produtos falam sobre si mesmos.

Os documentos ressaltam ainda a importância da teleficção na medida em que dedicam a maior parte do tempo para esse tipo de expressões. Na construção da narrativa, a teleficção se apresenta como um relato nacional, ainda mais quando se considera a ligação que se tenta estabelecer entre a história da TV e da Colômbia.

Para além da memória construída nos produtos, notamos uma narrativa alternativa nas falas dos entrevistados, que em

muitas ocasiões fogem da organização proposta nos produtos e se apresentam, inclusive, contrárias. Dessa forma, por exemplo, no imaginário de duas televisões, uma de “antes” e outra de “agora”, que aludem às condições dos sistemas misto e privado de televisão, os personagens criticam a forma industrializada com que se desenvolveu o meio no esquema dos canais privados e a pouca ingerência da televisão pública. Nesse sentido, os personagens se posicionam criticamente em relação aos esquemas de televisão e, por extensão, também em relação aos atores envolvidos nesse tipo de configuração.

De forma geral, os personagens afirmam que a teleficção se organizou no país ao redor de comédias, séries e telenovelas. Mostra-se uma visão nostálgica do esquema misto e da 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 entendidas como negativas.

Assim, os modelos de televisão se apresentam como marcos temporais que descrevem dois tipos de indústrias televisivas, mas também dois momentos do país. No primeiro, a televisão atende a um projeto de nação que reconhece a diversidade cultural em que o Estado participa ativamente; no segundo, predominam as necessidades de mercado em detrimento das leituras identitárias, com uma fraca presença do público.

A ficção televisiva que se coloca como foco de resistência na televisão mista, com relatos *costumbristas* alternativos às histórias de violência e narcotráfico, em contraste com a produção do modelo privado,

que restringe, não somente os relatos ficcionais, mas a imagem do país à realidade do *narco*. Assim, a ficção televisiva se apresenta como um campo de disputa entre ideais de soberania, de constituição de imagens nacionais e as lógicas mercantis que buscam se globalizar. ■

[GEDMA ALEJANDRA SALAMANCA RODRIGUEZ]

Comunicadora social para a paz da Universidade Santo Tomás, Colômbia (2011) e mestre em comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil (2018), no convênio OEA-GCUB. Participou como pesquisadora no programa *Jóvenes investigadores*, Colciencias, Colômbia (2012-2013) e trabalhou como coordenadora de convocatórias de pesquisa na Universidade Santo Tomás, Colômbia (2014-2016).
E-mail: sr.alejandra09@gmail.com

Referências

ARANGO, C. **50 Años de la televisión en Colombia**. Bogotá. 2004.

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

BARBOSA, M. **Medios de comunicación y conmemoraciones. Estrategias de reactualización y construcción de la memoria**. Revista signo y pensamiento, Bogotá, p. 104-112, 2001.

BOURDIEU, P. **Sobre la televisión**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.

CARACOL. **Colombia en el espejo: 60 años de la televisión** [Documentário]. 2014

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.

MARTIN-BARBERO, J. **Oficio del cartógrafo**. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2002.

MARTÍN-BARBERO, J; REY, G. **Los ejercicios del ver**. Barcelona: Gedisa, 1999.

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.

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, G. La televisión en Colombia. In: OROZCO, G. **Historias de la televisión en América Latina**. Barcelona: Gedisa, 2002. p. 117-162.

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 lágrimas. **Controversia**, p. 138, 1989.

RTVC. **ESTUDIO 5**, 2017. Disponível em: de <https://www.rtvcpplay.co/estudio-5>.

SARTORI, G. **Homo Videns. La sociedad teledirigida**. Buenos Aires: Taurus, 1998.

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.

VIZCAÍNO, M. La legislación de televisión en Colombia: Entre el Estado y el mercado. **Historia Crítica**, p. 127-144, 2005.

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.