

DO DRAMATIZADO ÀS NARCO SÉRIES: A CONFIGURAÇÃO DO SERIADO COLOMBIANO AO LONGO DO TEMPO

FROM DRAMATIZADO TO NARCO SERIES: THE CONFIGURATION OF THE COLOMBIAN SERIES THROUGH TIME

DEL DRAMATIZADO A LAS NARCO SERIES: LA CONFIGURACIÓN DEL SERIADO COLOMBIANO A LO LARGO DEL TIEMPO

Frederico de Mello Brandão Tavares

■ Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Brasil, reconhecido e apoiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), Brasil.

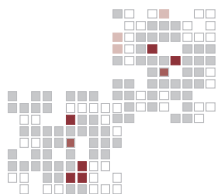
■ E-mail: frederico.tavares@ufop.edu.br

Gedma Alejandra Salamanca Rodriguez

■ Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Brasil, com bolsa integral pelo Convênio UFOP e Grupo Coimbra de Universidades Brasileiras (GCUB/OEA). Comunicadora Social graduada pela Universidade Santo Tomás, Colômbia.

■ E-mail: sr.alejandra09@gmail.com

60



RESUMO

Este artigo reflete sobre a configuração teleficcional dos seriados colombianos ao longo do tempo e os processos que incidiram em suas transformações no diálogo com a sociedade. Explorando a categoria de gênero, buscamos compreender uma historicidade dos seriados na Colômbia, observando suas características e seu papel no contexto da ficção televisiva. A pesquisa estuda relatos de personagens que participaram da televisão colombiana em diferentes ofícios e épocas, todos estes presentes em produtos comemorativos: um documentário, um livro e uma web série. São identificados dois momentos e formatos principais dos seriados: *dramatizados e narco séries*.

PALAVRAS-CHAVE: FICÇÃO TELEVISIVA COLOMBIANA; GÊNERO E SUBGÊNERO TELEVISIVO; TELEVISÃO COLOMBIANA; SERIADOS COLOMBIANOS.

ABSTRACT

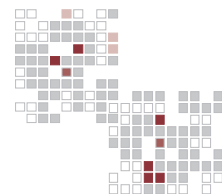
This article discusses the telefictional configuration of the Colombian series over the time and the processes that influenced in their transformation in the dialogue with society. Exploring the category of genre, we sought to understand a historicity of series in Colombia, observing its characteristics and its role in the context of television fiction. The research studies reports of characters who participated in Colombian television in different kind of jobs and times, all present in commemorative products: a documentary, a book and a web series. Two moments and main formats of the series were identified: *dramatizado* and *narco series*.

KEY WORDS: COLOMBIAN TELEVISION FICTION, GENRE AND TELEVISION SUBGENRE, COLOMBIAN TELEVISION, COLOMBIAN SERIALS

RESUMEN

Este artículo reflexiona sobre la configuración teleficcional de los seriados colombianos a lo largo del tiempo y los procesos que incidieron en sus transformaciones en diálogo con la sociedad. Explorando la categoría de género, buscamos comprender una historicidad de los seriados en Colombia, observando sus características y su papel en el contexto de la ficción televisiva. La investigación estudia relatos de personajes que participaron de la televisión colombiana en diferentes oficios y épocas, todos éstos presentes en productos conmemorativos: un documental, un libro y una serie web. Son identificados dos momentos y formatos principales de los seriados: *dramatizados y narco series*.

PALABRAS CLAVE: FICCIÓN TELEVISIVA COLOMBIANA, GÉNERO Y SUBGÉNERO TELEVISIVO, TELEVISIÓN COLOMBIANA, SERIADOS COLOMBIANOS



1. Introdução

Para além das telenovelas, a ficção televisiva colombiana teve, ao longo do tempo, outros formatos que, em conjunto, conformaram um grande relato nacional. Com um viés menos humorístico que as comédias e sem serem construídos necessariamente em torno de histórias de amor, os seriados colombianos apareceram nos anos 1970 como episódios de uma hora, transmitidos semanalmente e reconhecidos pela qualidade das histórias (BANCO DE LA REPÚBLICA, S.f).

Com tempos mais prolongados para sua produção, os seriados serviram como espaço para a experimentação estética e narrativa, contribuindo na conformação de uma teleficção “genuinamente” colombiana. Os *dramatizados*, primeiras séries televisivas, caracterizam-se por formatos autorais tanto pelas histórias que apresentavam quanto pelas técnicas utilizadas nas gravações. A complexidade dos personagens, a ligação com realidades sociais do país e a mistura de técnicas, fazem dos *dramatizados* a expressão televisiva mais importante na história da teleficção colombiana (REY, 2002).

Com o passar dos anos, mudanças culturais e da indústria televisiva incidiram na transformação dos seriados, constituindo novos relatos, outros espaços dentro da programação e novas formas de produção ligadas aos interesses de atores institucionais que foram aparecendo. Assim, é preciso pensar na historicidade desse formato e nas atualizações pelas quais as séries colombianas passaram, o que chama a atenção para outras manifestações que também ganharam importância e repercussão e ajudam a pensar a própria sociedade e sua relação com a televisão.

Como parte do gênero de teleficção colombiana, os seriados estão conformados pela interação de diferentes elementos da indústria televisiva e da cultura. Não são estáticos, mudam e se adaptam às transformações históricas, constituindo

uma referência para a produção e para o consumo. Isso significa que, na medida em que a televisão ou as matrizes culturais da Colômbia foram mudando, a ficção, e no caso os seriados, foram cambiando também, adaptando-se como parte do repertório nacional.

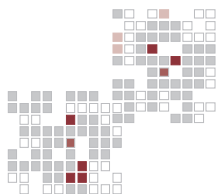
Nosso objetivo neste texto é compreender a configuração dos seriados colombianos como expressão própria da cultura do país, entender suas características como resultado da interação entre o social e o produtivo, as variações, adaptações e permanências no tempo, e os fatores que estiveram envolvidos no processo.

Para isso, optamos por realizar uma análise qualitativa das falas de personagens que participaram da sua produção em diferentes momentos e ofícios. Essa metodologia nos permitiu olhar para o caráter histórico do subgênero em conjunto, sem ter que focar nas distinções de formatos específicos.

Dentro de uma variedade de possibilidades selecionamos três documentos que apresentam depoimentos de atores, atrizes, diretores, roteiristas, produtores e jornalistas 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 é a série on-line *Estudio 5*, produzida em 2017 por RTVC, sistema de meios públicos, e o último, o livro de entrevistas *Historia de una pasión. La telenovela colombiana según nueve libretistas nacionales* de 2015, do comunicador social e professor Henry Ernesto Pérez Ballén, editado pela universidade Jorge Tadeo Lozano.

Como os documentos não enfocavam necessariamente os seriados, identificamos as falas que acompanhavam nossa problematização. A partir daí, procuramos fazer um cruzamento das informações, 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 por aquilo que outros estudos referem, quisemos olhar para os documentos buscando que tais categorias emergissem das falas. Procuramos nas referências às produções, compreender as características dos formatos e o modo como a cultura e os modos de produção, em diferentes momentos, interagiram para configurá-los, compreendendo também um percurso temporal e a identidade de sua produção e de seus significados.

2. Os seriados como subgênero da teleficção colombiana

Para compreender a configuração dos seriados colombianos ao longo do tempo, identificamos-os como parte do gênero de teleficção. Olhamos para a ficção como um produto cultural, que envolve uma série de elementos que interatuam e se transformam. A categoria de gênero, entendida menos como uma lista de propriedades e mais uma prática de produção de sentido (GOMES, 2011), ajuda-nos a ver a teleficção como um relato cultural, como uma elaboração discursiva produzida pelo diálogo entre os formatos televisivos e os contextos sociais, políticos e culturais do país.

Baseamo-nos nas ideias de Jesús Martín-Barbero para quem o gênero é um espaço de mediação entre o sistema produtivo e os processos de recepção (2002). Segundo o autor, o conceito de gênero vai para além do classificatório e deve se entender como uma estratégia de comunicabilidade. Em outras palavras, os gêneros são “modos em que os conjuntos de regras se institucionalizam, codificam-se, fazem-se reconhecíveis e organizam a competência comunicativa dos destinatadores e destinatários” (WOLF, 1984, p. 191, tradução nossa¹).

1 Do original: “Modos en que los conjuntos de reglas se institucionalizan, se codifican, se hacen reconocibles y organizan la competencia comunicativa de destinatadores y los destinatarios”.

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, com elementos dominantes, residuais e emergentes. Assim, como prática cultural, o gênero atende a essa mistura pelo que deve ser observado na sua dimensão histórica, tentando afrontar o desafio de adotar uma visão global e complexa do processo comunicativo.

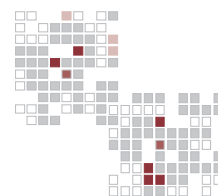
Entender a ficção televisiva colombiana como gênero solicita a observação de um conjunto de regras com as quais o país lidou com a ficção, bem como a forma como organizou seus relatos tornando-os compreensíveis para os contextos produtivo e de consumo, em um marco de condições tecnológicas, históricas e culturais próprias do país. Para isso, entre outras coisas, é preciso reconhecer as singularidades da televisão colombiana e sua conformação em diferentes modelos institucionais que misturavam o público e o privado.

Inaugurada como um meio público em 1954, a televisão foi concebida como parte do projeto de país estabelecido pelo governo militar do General Gustavo Rojas Pinilla². A programação baseada em musicais, formatos educativos e teleteatros buscava difundir uma ideia de nação sustentada na cultura e liderada pelas elites.

Ante a impossibilidade de manter o meio unicamente com orçamento público, Rojas Pinilla teve que permitir a participação de empresas privadas para o desenvolvimento da televisão. Assim, em 1955 se inaugurou um modelo misto que consistia na divisão de funções entre o Estado, dono dos canais e responsável pelas políticas de programação, e empresas produtoras que faziam a maioria dos programas (VIZCAÍNO, 2005).

Basicamente, durante 40 anos (1955-1998), a televisão colombiana se desenvolveu seguindo este

2 Gustavo Rojas Pinilla foi militar colombiano que ocupou a presidência da Colômbia entre 1953 e 1957 depois de um golpe militar a Laureano Gómez.



esquema público comercial, um modelo chamado de “televisão mista”. Neste modelo, a programação devia atender tanto aos ideais de negócios quanto às finalidades nacionais interpretadas pelos governos de turno (VIZCAÍNO, 2005).

As regulamentações estatais estabeleciam uma cota mínima de conteúdo nacional e impediam que as programadoras desenvolvessem programas jornalísticos e de entretenimento ao mesmo tempo. Dessa forma, as produtoras se especializaram em diferentes gêneros e buscaram estabelecer um estilo narrativo e estético próprio, em um ambiente de competição gerado pela quantidade de empresas participantes.

Com a Constituição Política de 1991, abriu-se a possibilidade de que particulares tivessem propriedade sobre canais de televisão e, em 1998, as produtoras *Caracol* e *RCN* se tornaram os novos canais privados, inaugurando a modalidade de televisão privada.

Ao contrário do esquema anterior, o novo modelo foi desenvolvido por canais e não por espaços na programação. 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.

As configurações da indústria televisiva unidas às transformações e diferentes acontecimentos do país afetaram os modos de produção, as temáticas e a forma de entender os produtos televisivos. Daí que analisá-las sob o viés dos gêneros, significa compreender a natureza mutável destes, respondendo a códigos culturais e a uma estrutura jurídica de funcionamento da televisão (MARTÍN-BARBERO, 1987).

Para além do esquema de blocos em que se constrói a televisão, entendemos os seriados como um subgênero específico. Acreditamos que

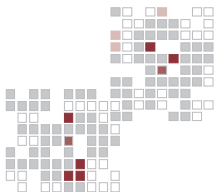
as séries colombianas se relacionam com a definição que Pallottini (1998) oferece para as minisséries: obras curtas, escritas totalmente antes do início das gravações, com uma duração de 5 a 20 capítulos aproximadamente, desenvolvendo uma unidade temática única. A principal diferença com a telenovela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

No entanto, os seriados nacionais se distanciam da definição de 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 sobre relatos amorosos e que tradicionalmente têm se caracterizado por um estilo mais social (REY, 2002).

3. Do *dramatizado* a *narco series*: um primeiro momento das séries

Ao entrar na análise das falas dos personagens presentes no *corpus* da pesquisa, encontramos referências a dois momentos principais dos seriados colombianos, no marco dos modelos televisivos. O primeiro, durante a televisão mista, chamado de *dramatizado*, com referências à literatura ou ligado a realidades sociais, no qual se destacam marcas autorais de roteiristas, 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, chamado de *narco series*.

Para o primeiro período, destacam-se no *corpus* de análise *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), e o espaço da produtora *RTI* em que se



emitiam diferentes *dramatizados* os domingos à noite, entre eles *La historia de Tita* (1987).

Segundo a descrição que fazem os personagens, percebem-se estilos diferentes de séries neste primeiro momento (de 1955 a 1998), com traços autorais marcados pelos roteiristas ou diretores, favorecidos pela multiplicidade de empresas produtoras. Figuras da escrita ou da direção como Pepé Sánchez, Julio Jiménez, Carlos Duplat, Bernardo Romero Pereiro, Mauricio Navas e Mauricio Miranda, e inclusive o Nobel de literatura Gabriel García Márquez, apontaram visões particulares nos dramatizados.

A participação de diferentes artistas e a variedade de estilos produzidos são reconhecidos como marcas de qualidade do subgênero, tanto pelos personagens entrevistados, quanto por alguns acadêmicos:

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 (Omar Rincón in RTVC, 2017, tradução nossa³).

Entre as coisas que podemos perceber sobre as séries referentes ao período da “televisão mista”, estão as histórias com identificação a temáticas nacionais, fosse remetendo a sua literatura, a uma

3 Do original: “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”.

época histórica, ou a realidades como a violência, a corrupção, a desigualdade social ou, inclusive, ao narcotráfico.

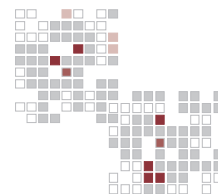
Séries que traziam temáticas de corrupção e violência como *La mala hora* (1977), ou que apresentavam, por primeira vez, nus e cenas lésbicas em um formato de época como *Los pecados de Inés de Hinojosa* (1988) marcaram a televisão nacional pelas novidades que mostravam. Estas duas foram marcadas também pela censura do governo, que durante o esquema misto, tinha o poder de cancelar produções.

No respectivo a realidades populares, destacam-se as produções de Carlos Duplat, pelo recorte social que tinham suas produções. Segundo destaca Rincón em *Estudio 5*, Duplat buscou trabalhar o popular de uma forma muito realista e trágica, em oposição ao popular cômico representado nas comédias. Ressalta-se a veracidade na linguagem, o detalhe na construção dos personagens e a ambientação de lugares populares como praças de mercado ou inquilinatos em séries como *Amar y vivir* (1988) e *Cuando quiero llorar no lloro* (1991).

Nas séries de Duplat, descreve-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 nossa⁴).

Reconhecidos por um estilo mais moderno e de ritmos ágeis, a dupla Mauricio Navas e Mau-

4 Do original: “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”.



ricio Miranda desenvolveu um tipo de suspense derivado das realidades nacionais. Em *La alternativa del escorpión* (1993), 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. Em *La otra mitad del sol* (1996) 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*⁵. Já em *La mujer del presidente* (1998), os autores desenvolvem uma história que denuncia a vida nas prisões e a dinâmica do sistema judiciário do país.

Figuras como Jorge Ali Triana, Bernardo Romero Lozano, Pepe Sánchez e Carlos Mayolo, contribuíram para a consolidação de um estilo ficcional apegado à realidade e com um interesse por explorar o audiovisual antes do que o verbal. Uma espécie de “transição” para o momento seguinte, consolidado pela “nova” estética nas séries no período da “televisão privada”. “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 nossa⁶).

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 o 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

5 Conhece-se como Bogotazo os distúrbios ocorridos em Bogotá, como consequência do assassinato do líder liberal, e candidato presidencial, Jorge Eliecer Gaitán, em 9 de abril de 1948.

6 Do original: “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”.

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). De fato, existia um tratamento do simbólico dentro das produções, não só nos roteiros, mas também na direção e na imagem.

No geral, na passagem para o modelo de televisão privada os seriados foram menos produzidos. Para Dago García, 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 longa duração que permitam 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 nossa⁷).

No modelo privado, começa-se a desenvolver novas formas de produção que os personagens descrevem como “industrializadas”, em contraste com uma produção autoral e artística dos *dramatizados*. 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 desenvol-

7 Do original: “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”.

ver as produções em menos tempo. O desenho de curta duração que tinha as séries da televisão mista, que passava uma vez por semana, transforma-se em emissões diárias e a se desenvolver por temporadas.

Neste primeiro apanhado, configura-se, pelos relatos do *corpus*, uma tensão entre os dois distintos momentos das séries. Aponta-se tanto para uma percepção acerca do processo de desenvolvimento da teleficção colombiana a partir dos seriados, mas também para uma postura dos personagens (sujeitos presentes nos produtos analisados), englobando aspectos relativos à uma memória e a processos de valoração subjetiva e social frente aos produtos e ao papel destes no contexto do país ou no âmbito produtivo dos modelos televisivos.

Os personagens indicam que o esquema misto favoreceu o desenvolvimento de formatos de séries mais criativos e com maior diversidade temática em comparação com produções da televisão privada. São frequentes as críticas aos seriados mais novos pela tendência a relatos de violência e pelo modo como se apresentam episódios da história nacional relacionados com o conflito armado ou com o narcotráfico.

4. As séries *narco* na tensão entre a diferença e a continuidade

Nos produtos analisados, as séries *narco* são colocadas como a expressão oposta às séries da televisão mista, época dos dramatizados. Para Gustavo Bolívar, roteirista reconhecido por suas histórias sobre a violência, a televisão de antes era “inofensiva”, porque não estava interessada em gerar 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*⁸ 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 nossa⁹).

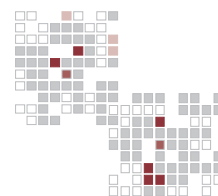
A referência que a atriz faz, tem a ver com uma ideia associada à televisão mista, de expressões plurais e narrativas de qualidade, relacionadas com a variedade de empresas produtoras. Essas características estão muito presentes nas falas que os personagens fazem dos *dramatizados*, séries da televisão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

O que se pode analisar em linhas gerais, entretanto, é que a privatização redesenhou a programação preferindo as telenovelas frente os seriados. Com o tempo, a televisão a cabo e os serviços de *streaming* obrigaram os canais a recuperarem o formato de série. Estes novos seriados são significativamente diferentes aos que foram feitos na televisão mista, tanto pelas condições de produção quanto pelas histórias.

Para além de *Francisco el matemático* (1999), um formato de corte juvenil produzido por RCN em 1999, todas as outras referências que os personagens do *corpus* fazem de séries na televisão privada correspondem a produções *narco*. Com

8 As repetições às que a atriz faz referência não foram feitas nos canais privados, mas no canal público *Señal Colombia*.

9 Do original: “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”.



uma polêmica envolvida pela pertinência e a qualidade, encontramos falas a favor e contra. Por um lado, tem quem afirme que, como são donos dessa história, os colombianos são 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 nossa¹⁰);

Por outro lado está quem afirme que estas produções atingem processos de paz e reconciliação que a sociedade colombiana tenta ter, e que as histórias são ainda muito recentes para construir ficções sobre elas.

Ainda com as divergências, podemos observar que os personagens concordam sobre um excesso deste tipo de produções o que acaba por esgotar a temática e desequilibrar as versões que se veiculam:

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 nossa¹¹).

Entre as *narco* séries que se mencionam nos produtos do *corpus* se encontram: *Sin tetas no hay pa-*

10 Do original: “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”.

11 Do original: “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”.

raíso (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 Bolívar como uma figura relevante na indústria televisiva.

Trata-se da história de Catalina, uma adolescente pobre de Pereira¹² que busca uma cirurgia para aumentar o tamanho dos seus seios a fim de 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 nossa¹³), que, para ele, são uma maneira de apresentar realidades com as quais muitas pessoas podiam se identificar.

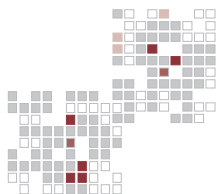
Em uma ideia contrária, algumas atrizes acham que as *narco* séries não contribuem de maneira positiva para a imagem da mulher. Menos que uma inovação, para elas, marcam um retrocesso, porque representam a mulher como um objeto:

e todas são *putas* e todas são assassinas e todas estão na cadeia ou são narcotraficantes ou são as que não se deixam, entre aspas, *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 nossa¹⁴).

12 Cidade colombiana, capital do Departamento (Estado) de Risaralda.

13 Do original: “La importancia de *Sin tetas no hay paraíso* estuvo en crear un nuevo paradigma que no existía, el de las *narco telenovelas*”.

14 Do original: “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 guerreras de la cotidiani-



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

Omar Rincón (in RTVC, 2017), por exemplo, afirma que estas produções são a reconstrução do passado desde uma mirada alternativa, aquela que não foi contada nos telejornais e Dago García menciona que estas séries mostram realidades que existem, mas que não tinham sido mostradas anteriormente, apesar de não inovarem totalmente nas temáticas (in RTVC, 2017).

Para outros personagens, estes seriados mais que a representação de uma realidade (como sempre ocorreu, de certa maneira), parecem buscar audiência a partir da exaltação de atos espetaculares: “a violência, por que 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 nossa¹⁵).

Em uma visão mais conciliadora, algumas falas afirmam que as *narco* séries terão um papel de reflexão somente se apresentarem mais pontos de vista da mesma história e se deixarem 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 nossa¹⁶).

dad, de las guerreras que luchan por la enseñanza, por la salud, por la educación.”

15 Do original: “¿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.”

16 Do original: “Yo creo que uno tiene que tener cuidado de mostrar la

5. Considerações finais

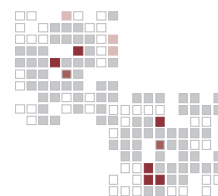
O percurso da pesquisa nos permitiu reconhecer que as mudanças das séries colombianas revelam, não apenas transformações próprias da passagem do tempo, evidenciadas no uso de novas ferramentas tecnológicas, mas câmbios que refletem momentos culturais e da indústria televisiva do país. Entre os formatos de um e outro momento existem, não somente diferenças, mas conexões entre eles, dadas pela intenção de relatar realidades nacionais ainda que com intenções diferentes.

Segundo relatam os personagens, os modelos misto e privado – e consequentemente as séries aí desenvolvidas – estabeleceram maneiras de produção da ficção incidindo no espaço que ocuparam na programação, na duração e nas temáticas. Os dois modelos e o tipo de seriados produzidos parecem ser opostos. De um lado, os *dramatizados* parecem remeter a uma produção culta e reflexiva enquanto as *narco* séries são descritas como industrializadas e comerciais.

Na televisão mista se reconhecem uma multiplicidade de formas expressivas, fomentada pelo esquema de programadoras. Por isso mesmo, os seriados adotaram tons autorais dos roteiristas e diretores favorecendo a experimentação narrativa e estética. Porém, ao mesmo tempo, os personagens do *corpus* apontam uma liberdade limitada, pelo poder do governo em interferir nos conteúdos quando resultavam incômodos para ele.

No modelo privado, os relatos que apelam à realidade continuaram presentes, mas focando em temas de violência, conflito armado e narcotráfico. Ainda que sem o componente autoral tão marcado, devido a novas condições de produção, podemos considerar que as *narco* séries constituem uma visão inovadora. Da mesma forma, por mais que as *narco* séries pareçam completamente opostas aos *dramatizados*, há elementos que continuam presentes: a relação com realida-

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”.



des do país, a construção alternativa de personagens femininos e a intenção de inovar propondo pontos de vista sobre diversas situações.

Nos dois momentos, as histórias dos seriados refletem um contexto do país. Observamos como o narcotráfico, a violência e a corrupção são temáticas comuns, mas relatadas de formas diferentes. Enquanto nos *dramatizados* o narcotráfico se apresentava como uma realidade emergente e enfocava a vivência cotidiana dos personagens; nas *narco* séries, ele é centro das histórias, enfatizando as ações espetaculares de personagens violentos. Ainda que possa ser uma versão distorcida, os seriados *narco* apresentam realidades que até então não apareciam na televisão, também porque os processos de paz e a luta contra o tráfico de drogas têm criado certa distancia que possibilita contar esse tipo de relatos.

Mesmo assim, e considerando que no modelo privado não há regulação ou orientação estatal sobre o conteúdo, parece claro, pela pesquisa, que a televisão privada achou nos relatos sobre o conflito colombiano uma fórmula atraente para construir ficção, explorando estereótipos e histórias de dor do país.

Desse modo não é somente que as séries repre-

sentassem à Colômbia, como insistem os personagens entrevistados e presentes no *corpus*, mas que optando por certas possibilidades e construído narrativas sobre elas, criaram também uma visão (e versões) sobre o país.

Assim, fica claro que os modelos, com suas características e formas de produção, foram determinantes para o estilo dos seriados, tanto em relação à estrutura, estéticas e o espaço que ocupam na programação. Mas também, que as transformações tecnológicas e culturais foram essenciais para a configuração do subgênero.

Observamos que *dramatizados* e *narco* séries, por fim, são elementos dominantes de dois momentos de um subgênero teleficcional, mas que existem entre eles conexões, transformações e adaptações que sugerem elementos residuais (WILLIAMS, 2000), que conseguem perpassar (e ultrapassar) os modelos de televisão. Em comum, podemos destacar que, ao longo da história da televisão colombiana, os seriados se constituíram em um laboratório, que contribuiu para conformar uma narrativa com estilo próprio que reverberou no gênero ficcional como um todo e permite observar o país na globalidade de uma complexa relação: cultural, econômica e política.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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>.

COLOMBIA en el espejo: 60 años de la televisión. Dirección: CARACOL. [S.l.]: [s.n.]. 2014.

GOMES, Itania. **Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações** de. Revista FAMECOS: Mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, p. 111-130, 2011.

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

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

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisión**. São Paulo: Moderna, 1998.

PEREZ, Ernesto. **Historia de una pasión. La telenovela colombiana según nueve libretistas nacionales**. Bogotá: U. Jorge Tadeo Lozano, 2015.

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

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

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

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y literatura**. Barcelona: Ediciones península, 2000.

WOLF, Mauro. Géneros y televisión. **Análisi**, n. 9, p. 189-198, 1984.