

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
(FAFICH)
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

MICHELE DACAS

**OUTRAS *VENTANAS*: TELEVISUALIDADES CULTURAIS LATINO-
AMERICANAS EM REDE**

Belo Horizonte

2015

MICHELE DACAS

**OUTRAS *VENTANAS*: TELEVISUALIDADES CULTURAIS LATINO-
AMERICANAS EM REDE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais - PPGCO/MUFMG, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor.

Área de concentração: Processos Comunicativo e Práticas Sociais

Orientadora: Prof^ª_Dr^ª Simone Maria Rocha

Belo Horizonte

2015

Nome: DACAS, Michele

Título: *OUTRAS VENTANAS*: Televisualidades Culturais Latino-Americanas em Rede

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais - PPGCO/MUFMG, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor.

Área de concentração: Processos Comunicativo e Práticas Sociais

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Sempre imaginei que o desenvolvimento de uma Tese seria um processo solitário, isso até me encontrar imersa nele e me dar conta de que estava entrando em uma das experiências mais coletivas de minha vida. Digo isso porque, além da preocupação em deixar o objeto falar- e explicitar o entrelaçamento entre o sujeito pesquisador, a teoria estudada e o universo analisado-, há todo um entrelaçar de vidas, de caminhos e de mãos que teceram a escrita aqui apresentada, que fica até difícil nomear.

Encontros estes feitos de afetos, de pessoas e de lugares, que me colocaram em deslocamento, deixando certezas e carregando saudades. Não há como dizer que nestas linhas há só pesquisa, há também histórias, endereços, estradas, sotaques, geografias, Paranás, e Minas. Por isso, esta Tese é feita talvez da causa de meu maior entusiasmo e de meu maior medo, o meu corpo em deslocamento. Disso, começo meus agradecimentos aos *unileiros* que me deram e encorajaram oportunidades, Luciana, Renan e Hélgio. Agradeço também a aqueles que junto comigo deslocaram-se e me acompanharam com amor e amizade do *Confins à Liberdade*, Maurício e Daia, ou ainda a parceria de mineirices, a *ermã*, Cris.

Gratidão principalmente ao meu eterno retorno, minha família, Lúcia, Tassi e Danilo, sempre a postos para incentivar escolhas e a me receber de coração e ouvidos atentos nas *bandas* lá de casa. Deixo aqui também meu agradecimento aos colegas de Comcult, Reynaldo, Matheus, Marialice e Livia pela união, aventuras e troca de ideias. E principalmente a nossa maestra Simone, incentivante desbravadora, graças a ela hoje podemos dizer: *Colômbia no te olvidaremos jamás!*

Por fim, agradeço aos queridos Fran, Tati, Rejane, Narita, Lau e a tantos mais que prontamente não recordo, mas que em algum momento me apoiaram, cuidando de minhas fases e facetas, e segurando minhas margens. E a você Pedro, meu fabuloso inesperado, agradeço por ter preenchido de sabedoria, de amor e de prazo o meu último ano de doutorado. A todos vocês, muito obrigada!

EPÍGRAFE

Quizás la manera más tranquila de hacer la integración es abrir la ventana de nuestros sueños, deseos y de nuestras culturas, para hacer posible que el otro pueda tomar conocimiento de quiénes somos, de como vivimos, de como hablamos, de como es nuestra cultura y a partir de ahí crear un entendimiento más provechoso y también más positivo en términos de integración. (SOARES, 2006, p. 130)

RESUMO

DACAS, M. **Outras Ventanas: Televisualidades Culturais Latino-Americanas em Rede.** 2015. 218f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

Abordamos neste trabalho as categorias que emergem da produção audiovisual da TAL, considerando o modo de produção em rede e o seu papel no fortalecimento das televisões públicas e culturais da América Latina. Além disso, focamos na configuração do dispositivo que define a TAL como uma rede, cuja circulação e desenvolvimento de conteúdo audiovisual apresentam uma alternativa à representação hegemônica, ou quase inexistente, da cultura regional na TV comercial. Ademais, para compreensão das bases que dinamizam o modo de operacionalizar desse sistema, analisamos o conteúdo desenvolvido pela rede, com a série documental *Mi País, Nuestro Mundo*, por meio da qual observamos as formas e narrativas que tecem a representação da cultura latino-americana em suas conformações e diferenças. Assim, consideramos essas três abordagens como os principais eixos de atuação da TAL, que firma, ao longo de sua história, ações de cooperação sobre as quais busca articular mecanismos de resistência e fomento para a produção audiovisual e para as emissoras dos países latino-americanos. Isso ocorre, principalmente, porque surge como enfrentamento às limitações televisivas impostas pela conjuntura histórica de predominância da mídia comercial, dos produtos globais em detrimento dos produtos da região. Metodologicamente, partimos da perspectiva do modelo do circuito da cultura, para instrumentar uma interpretação dessas etapas, que são necessárias para o entendimento do processo de representação cultural na rede de televisões públicas da América Latina. Esse conjunto é significativo pois contempla uma abordagem panorâmica do objeto e não restringe a análise dos vídeos isoladamente, desconsiderando a convergência dos formatos ou da linguagem que caracterizam tanto o dispositivo quanto as produções nele exibidas.

Palavras-chave: TAL; Coprodução; Cultura Latino-Americana; Comunicação; Televisualidades em Rede

ABSTRACT

DACAS, M. **Others Broadcasts: Televisual Latin American Culture in Network.** 2015. 218f. Doctoral Thesis – Graduate Program in Communication, Federal University of Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

In this paper, we discuss the categories that emerge from the audiovisual production of the TAL, considering the network production mode and its role in strengthening public and cultural televisions from Latin America. Furthermore, we focus on device configuration that defines the TAL as a network, whose circulation and audiovisual content development feature an alternative to the hegemonic representation, or almost non-existent, from regional culture in the commercial TV. In addition, to understanding the foundations that streamline the operational mode of this system, we analyze the content developed by the network, with the documentary series *Mi País, Nuestro Mundo*, by means of which we observe the forms and narratives that weave the representation of Latin American culture in their conformations and differences. Thus, we consider these three approaches as the main axes of action of the TAL, that firm over its history, cooperation activities over which seeks to articulate resistance mechanisms and funding for audiovisual production and for broadcasters from Latin American countries. This occurs principally because emerges as challenging to television limitations imposed by the historical juncture of the predominance of commercial media, the global products to the detriment of products from the region. Methodologically, we start from the perspective of the model of the culture circuit, to instrument an interpretation of these stages, which are necessary to the understanding of the process of cultural representation in the network of public television broadcasters in Latin America. This set is significant because it includes a panoramic approach of the object and does not restrict the analysis of the videos in isolation, disregarding the convergence of formats or language that characterize either the device or the productions displayed on it.

Keywords: TAL; Coproduction; Latin American Culture; Communication; Televisual Network

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01 <i>Sobre a TAL</i> , Portal Institucional	24
FIGURA 02 - Coproduções de séries já concluídas	27
FIGURA 03 - modelo do circuito cultural	57
FIGURA 04 - Circuito de análise cultural da TAL.....	63
FIGURA 05 - Divulgação da primeira edição do <i>Docmontevideo</i>	64
FIGURA 06 - Página Inicial do site da TAL	66
FIGURA 07 - Página com a relação de séries do México	68
FIGURA 08 – Reunião da TAL com os representantes dos canais associados	69
FIGURA 09 - Série <i>Os Latino-Americanos</i> exibida no <i>site</i> da TAL	71
FIGURA 10 - Série <i>Viewfinder Latin America</i>	72
FIGURA 11 - Página de exibição da série <i>Mi País, Nuestro Mundo</i>	73
FIGURA 12 - Esquema metodológico resumido	74
FIGURA 13 – Coproduções exibidas no <i>site</i>	88
FIGURA 14 – Espaço de exibição do Concurso Caixa de Curtas no <i>site</i> da TAL.....	95
FIGURA 15 - Página da rede de associados no <i>site</i> da TAL.....	122
FIGURA 16 – Coproduções globais de séries documentais	126
FIGURA 17 – Portais exclusivos de exibição de cada episódio.....	127
FIGURA 18 – Anúncios da programação da TAL nos canais de TV.....	128
FIGURA 19 – Vídeos destaques do <i>site</i> da TAL.....	129
FIGURA 20 – Espaço de notícias sobre o audiovisual na América Latina.....	130
FIGURA 21 – Ferramenta de busca e Séries da TAL	132
FIGURA 22 - Dos canais envolvidos na coprodução da série <i>Mi País, Nuestro Mundo</i>	148
FIGURA 23 - Cenários nas cenas do episódio <i>Río Colorado</i>	156
FIGURA 24 - Paisagem e a sua caracterização pelo som do vento.....	157
FIGURA 25 – Sequência da apresentação de Franco	158
FIGURA 26 - Protagonistas filmando dentro do quadro.....	159
FIGURA 27 - Cenas comparativas que entrelaçam campo e cidade no último capítulo.....	162
FIGURA 28 - Santiago personagem, protagonista e entrevistador.....	163
FIGURA 29 - Sequência formada pelo encontro das duas câmeras.....	164
FIGURA 30 - Problematizações centrais dos episódios	166
FIGURA 31 - Cenas de preparação da ação e a ação como desfecho do episódio.....	167
FIGURA 32 - Iluminação escura nas tomadas dos episódios	168

FIGURA 33 - A construção da personagem Dayane no episódio Abaetetuba.....	168
FIGURA 34 - Protagonismo dos jovens na realização audiovisual do episódio <i>Cabuçu</i>	169
FIGURA 35 - A diversidade cultural da Colômbia sob os olhos de Sônia	170
FIGURA 36 - Envolvimento local da personagem através dos guias.....	172
FIGURA 37 - Fotos produzidas pelos guias e intercaladas nas imagens dos episódios.....	172
FIGURA 38 - Apresentação dos personagens	176
FIGURA 39 - Os protagonistas relatam suas expectativas com a viagem.....	176
FIGURA 40 - Desfecho dos protagonistas.....	177
FIGURA 41 - Quadro de imagens dos episódios.....	178
FIGURA 42 - Personagem retorna ao vilarejo	180
FIGURA 43 - Imagens da comunidade de <i>Escar</i>	181
FIGURA 44 - Abertura do programa paraguaio.....	182
FIGURA 45 - Organização comunitária de <i>Comuneros</i>	184
FIGURA 46 - A bicicleta como elipse de espaço	185
FIGURA 47 - Encontro dos grupos ecológicos.....	186
FIGURA 48 - Fotografia do programa uruguaio.....	188
FIGURA 49 - Programa Venezuela	189

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2. O QUE É A <i>TAL</i> ?	18
2.1 O lugar de fala de quem observa	18
2.2 Sobre a <i>Televisión América Latina</i>	22
2.2.1 A constituição das televisões públicas na América Latina	28
2.2.2 O cenário de criação da <i>TAL</i>	34
2.3 Devires Teóricos: A Perspectiva dos Estudos Culturais	40
2.3.1 Estudos Culturais latino-americanamente localizados	46
2.3.2 Contribuições para a pesquisa em televisão	51
3. COMO VER A <i>TAL</i> : COMBINAÇÕES METODOLÓGICAS PARA UMA TELEVISUALIDADE FRAGMENTADA	55
3.1 O circuito cultural como perspectiva metodológica	56
3.2 Materialidades para <i>mirar</i> a rede	64
3.3 Instrumentando a interpretação	74
3.3.1 Análise de dispositivo	75
3.3.2 Trabalho de campo	77
3.3.3 Análise televisual	79
4. POR UMA PRODUÇÃO TELEVISUAL EM REDE.....	83
4.1 A reunião da <i>TAL</i> e seus desdobramentos	84
4.2 Coprodução televisiva intercultural	86
4.3 As televisões associadas	89
4.4 Processos e <i>Ventanas</i>	91
4.5 Fluxos transnacionais	101
4.6 Um espaço cultural latino-americano?	107

5. REDES TELEVISUAIS PERIFÉRICAS: CONSIDERAÇÕES SOBRE O DISPOSITIVO	116
5.1 Entre telas: modos de convergência midiática na TAL.....	121
5.2 O Propósito da rede	134
5.3 Zonas Periféricas de Distribuição	137
5.4 Então, a TAL é uma televisão?	141
6. UMA <i>MIRADA</i> SOBRE A SÉRIE “MI PAÍS, NUESTRO MUNDO”	148
6.1 Análise da série <i>Mi País, Nuestro Mundo</i>	153
6.1.1 Canal <i>Encuentro</i>	153
6.1.2 Bolívia TV	159
6.1.3 TAL	165
6.1.4 <i>Señal</i> Colômbia	169
6.1.5 Ecuador TV	173
6.1.6 Sistema <i>Jalisciense de Radio y Televisión</i>	178
6.1.7 TV Pública <i>Paraguay</i>	181
6.1.8 <i>TEVÉ Ciudad</i>	185
6.1.9 Vive TV	188
6.2 Composição televisual em movimento.....	190
7. CONCLUSÃO: AMÉRICA LATINA UM TEXTO INACABADO.....	200
REFERÊNCIAS.....	207
APÊNDICE A.....	213
APÊNDICE B	214
APÊNDICE C	215

1 INTRODUÇÃO

Muitos são os espaços midiáticos e práticas sociais possíveis de interpretar a representação da cultura latino-americana. No entanto, elegemos um objeto com potencial para fazer emergir reflexões do nosso atual contexto de convergência midiática, de integração regional e de fluxos globais de comunicação. Para isso, selecionamos a rede *online* de televisões da América Latina, a TAL, pois pretendemos, acima de tudo, fazer um recorte capaz de fornecer observações sobre as alternativas existentes aos processos dominantes de significação dessa cultura, através do audiovisual.

Por isso, propomos pensar a cultura a partir dos processos constitutivos e transformadores da vida social, concebendo-a em movimento. Isso significa estabelecer relações com áreas como a da comunicação, para compreender como são conformadas as diferenças a partir do encontro com o outro. E, devido ao impulso proporcionado pelas novas tecnologias de informação e comunicação, a interlocução entre distantes e distintos tem sido intensificada de modo que a cultura inclina-se a ser pensada como uma categoria que transcende os limites do estado-nação e é inserida nos processos de globalização.

Com base nesses processos, problematizamos os significados produzidos pelas culturas e as distintas representações em termos de circulação e produção, que são parte dos territórios latino-americanos e/ou concebidos para além deles em uma experiência como a da TAL. Para isso, lançamos luz sobre a nossa análise por meio das singularidades conceituais e diferenciações dos estudos culturais, principalmente as abordagens oriundas da América Latina. Uma revisão capaz de vincular cada vez mais os estudos da comunicação e da cultura.

Os estudos culturais não se referem apenas ao escalonamento subjetivo concretizado por meio das identidades coletivas e os seus processos simbólicos, mas também cooperam para o entendimento de cultura e as determinações estruturais que estabelecem as características das vivências sociais dos indivíduos. Fazem parte dessas características a história, os modelos políticos e os fatores econômicos que posicionam a cultura como um lugar de tensão entre processos sociais hegemônicos e contra-hegemônicos.

Os estudos culturais, por não serem classificados como uma disciplina, mas como um movimento intelectual científico, político e social que visa a articulação com diferentes estudos e programas, podem ser definidos como sendo o estudo das criatividades e dos processos de circulação, produção e consumo de produtos culturais. Esses estudos, voltam-se ao reconhecimento de identidades culturais que atravessam e formam as interações entre diferentes grupos. Além disso, fundamentam questões com base nas relações produtivas e de consumo que envolvem as

transformações, inclusive dos processos comunicativos na sociedade.

Considerando a perspectiva precursora dos estudos culturais britânicos, norteamos ainda o nosso objeto para um diálogo específico com os estudos sobre a cultura latino-americana. Isso por entendermos que esses estudos dão sustentação a uma análise pautada nos significados e referências do contexto local, que influencia e é produzido pela cultura em trânsito nessa região. Enfatizamos nossa fundamentação na interface entre comunicação e cultura, pois buscamos a interpretação dos significados sociais com base nas relações entre diferentes grupos que compartilham as suas percepções de mundo e sobre si mesmos, produzindo não apenas discursos, mas espaços midiáticos de interação.

Diante disso, buscamos superar a determinação clássica do conceito de cultura e conjugá-lo conforme distintas concepções, priorizando, acima de tudo, uma ideia transversal de sua definição conformada desde áreas do conhecimento como a da comunicação. Desse modo, a transversalidade se faz necessária para uma pesquisa no campo da cultura, comprometida com as transformações sociais.

As transformações sociais a que estamos empreendendo um esforço de investigação dizem respeito a esse campo que intersecciona cultura e comunicação, além de apresentar, na teia global, um novo modelo de produção, circulação e consumo de conteúdo audiovisual. Assim, nosso objetivo é fazer um panorama do aporte teórico, metodológico e analítico da rede de televisões públicas e culturais, a TAL, interrogando quais são as categorias que emergem da representação cultural latino-americana investida nesse espaço. A TAL é um objeto que requer uma análise mais profunda para delimitar seu foco e natureza de atuação. Nesse sentido, não podemos afirmar de antemão se estamos tratando de uma televisão, de um canal *web*, de uma distribuidora de conteúdo audiovisual, de uma organização de armazenamento e banco televisual latino-americano ou, até mesmo, de todos estes aspectos juntos.

O que é possível introduzir é que a TAL existe há mais dez anos e possui um espaço na internet no qual exhibe um considerável acervo de conteúdo audiovisual sobre a América Latina. Em uma das definições institucionais expostas no *site* tal.tv, consta sua caracterização como sendo uma *WebTV*, mas é enfatizado, também, o desenvolvimento de uma rede de intercâmbio e cooperação entre televisões públicas e culturais da América Latina. Pelas descrições de suas atividades que transcorrem as páginas do *site*, é possível determinar que o intercâmbio da rede se estabelece por meio da distribuição, exibição e coprodução de conteúdo, como séries documentais, curtas-metragens e programas ficcionais, entre os canais associados.

Há TVs associadas à rede e pelas quais a TAL define a sua finalidade central, afirmando coordenar e promover o intercâmbio entre as televisões no continente, através da gerência de

atividades de produção, exibição e distribuição audiovisual, para o fortalecimento dos canais de interesse público e cultural. Esses canais são parte constituinte e configuram o foco da TAL como uma entidade que propõe ser uma rede de articulação televisiva, visando a consolidação e o fomento da produção audiovisual latino-americana.

Nossa hipótese é que a TAL configura um modelo colaborativo de televisão que se desdobra entre dispositivo, produção e conteúdo ao buscar promover a diversidade e a integração da cultura latino-americana via intercâmbio televisual dos diferentes países da América Latina. Um olhar atento sugere uma tensão entre os movimentos de diferenciação e de unidade, materializados neste modo de representar a América Latina no espaço da TAL. Nessa rede televisiva é promovida uma parte significativa do conteúdo audiovisual da região, por isso consideramos que nela emergem categorias interpretativas de relevante teor explicativo da produção televisual local.

Ademais, enfatizamos que a produção audiovisual da TAL é configurada como objeto que norteia o mote central de desenvolvimento desta pesquisa, sendo reconhecida a complexidade desse recorte e a necessidade dessa materialidade textual ser interpretada em seu conjunto. Logo, não pretendemos analisar os vídeos isoladamente, desconsiderando a convergência dos formatos de mídia que caracterizam tanto o dispositivo como as produções nele exibidas. Ao contrário disso, buscamos as diferentes vertentes pelas quais a rede atua e se apresenta. Além disso, o espaço se refere à América Latina, uma região cultural que se reconhece como sendo discursivamente heterogênea. E, por outro lado, muitos são os discursos que pretendem dar conta de uma pretensa unidade cultural da região.

Compreendemos, assim, que uma representação cultural tão complexa como a da América Latina, manifestada em um campo de disputa como o do audiovisual, permite adentrar nos fluxos de práticas midiáticas diversas. Desse modo, buscamos identificar o modelo de representação cultural televisiva que transcorre neste campo audiovisual, por meio da interpretação do conteúdo exibido, organizado e difundido na internet pela TAL. Com base nisso, é elaborada uma combinação metodológica para conformar a complexidade deste estudo, evidenciando o discurso e o espaço produzido pelo objeto, cujo significado aborda uma cultura tão heterogênea como a latino-americana.

A elaboração de uma proposta metodológica sobre este objeto deve convergir diferentes formatos, conteúdos, sujeitos e linguagens. Em outras palavras, consideramos que é preciso pensar a TAL em relação ao seu dispositivo midiático, suas especificidades produtivas, seu conteúdo e distribuição. Simultaneamente, é preciso investir em uma metodologia capaz de responder a questão do movimento que une e diferencia as formas de representar a América Latina em iniciativas integracionistas como essa rede. Essas escolhas antecipam a composição de um recorte teórico-

metodológico coerente com a complexidade do estudo proposto, mas não esgotam nele a sua totalidade, nem as distintas possibilidades interpretativas.

A metodologia é desenvolvida através de um sistema significativo da cultura motivado pelo processo de comunicação. Nossa proposta é inspirada no modelo do circuito cultural proposto por Stuart Hall, a partir do qual consideramos os elementos *representação*, *conteúdo*, *produção* e *dispositivo*, como etapas de análise adaptadas conforme as necessidades do objeto.

As etapas do circuito são simultâneas e podem ser analisadas nas diferentes conexões disponíveis, na materialidade selecionada, para observar a produção audiovisual na TAL. Dessa materialidade, extraímos o *site* da rede, as relações produtivas e as séries documentais veiculadas por ela. Esse conjunto forma a base do *corpus* desta pesquisa, sobre o qual buscamos ferramentas capazes de operacionalizar e fornecer interpretações sobre um objeto tão complexo, que envolve um amplo acervo audiovisual, uma rede de cooperação televisiva transnacional, com multiplataformas e linguagens audiovisuais. Desse modo, nossos instrumentos de análise demandam um arranjo e uma combinação de métodos para dar conta da análise que perpassa as distintas etapas do modelo proposto como circuito da TAL.

Como parte de nosso esquema metodológico, além da reflexão teórica, sobre a qual temos Néstor García Canclini e os estudos culturais latino-americanos como principais expoentes, elencamos distintas ferramentas para corresponder às etapas do circuito da TAL. Consideramos que a análise de dispositivo e de estilo televisual, assim como o trabalho de campo, possibilitam interpretar as categorias que emergem da representação cultural latino-americana na TAL.

Partimos então do princípio que a TAL propõe formular estratégias alternativas para a esfera midiática de exibição e produção televisual e pelas quais pode proporcionar a inserção de novos atores e relações produtivas de fomento do audiovisual latino-americano. Dessa maneira, interessamos problematizar as categorias que dinamizam a construção desse espaço de representação cultural em uma modalidade midiática historicamente hegemônica como a prática televisiva. Mais precisamente questionamos como a TAL configura um modelo colaborativo de televisão ao buscar promover a diversidade e a integração da cultura latino-americana via intercâmbio televisual de produtores dos diferentes países da região? Com base na proposta de formular estratégias alternativas para a esfera midiática de exibição e produção televisual a TAL pode proporcionar a inserção de novos atores e configurar novas relações produtivas de fomento ao audiovisual latino-americano.

Diante disso, nosso trabalho é composto por cinco capítulos que transcorrem o conjunto que compõe esta pesquisa e direcionam à reflexão da pergunta que a sustenta. Iniciamos com um aporte da estrutura que irá, no decorrer das páginas, organizar revisões bibliográficas, percursos

metodológicos e apontamentos analíticos. O primeiro capítulo prioriza, assim, uma introdução que entrelaça os principais eixos que irão nutrir a interpretação da produção audiovisual latino-americana na rede TAL.

Em síntese, o primeiro capítulo é constituído pelo nosso lugar de fala, como agentes desta pesquisa, e revela referências e escolhas que determinaram o objeto e o conjunto de análise, incluindo as influências que podem interferir na interpretação discorrida na tese. A definição do lugar de fala trata-se de uma dialogia entre objeto e observador, que condiciona a proposta metodológica e define as teorias pertinentes para a discussão que se apresenta. Entendemos, com isso, que o primeiro esforço é reconhecer nossas referências no papel de observadores e também estabelecer um diálogo com os caminhos que o objeto assinala nesse processo criativo e recíproco que é a investigação. Neste mesmo capítulo, temos uma apresentação e localização histórica do nosso objeto. Um panorama preliminar sobre as características, origem e definições da TAL. Também inscrevemos, aqui, uma revisão epistemológica sobre nossas escolhas teóricas.

Em seguida, no segundo capítulo, detalhamos o processo metodológico para conduzir as análises de produção, de dispositivo e de conteúdo que seguirão a construção da tese, conforme modelo proposto pelo circuito da TAL. Desenvolvemos, neste momento, a formulação da metodologia, considerando em primeiro lugar a heterogeneidade cultural latino-americana, os processos de significação em um espaço de convergência entre diferentes formatos midiáticos, linguagens e atores. Em outras palavras, empreendemos, no capítulo dois, um esforço que parte, principalmente, da combinação entre o estudo de uma cultura tão heterogênea como a latino-americana, representada em uma rede de televisões igualmente diversificada. São apresentadas, aqui, as perspectivas metodológicas, a materialidade do objeto e os instrumentos de análise.

A partir do terceiro capítulo, entramos nos processos de análise, a começar pelas relações produtivas que correspondem à etapa de produção do circuito da TAL. Com isso, passam a ser reconhecidas as categorias interpretativas que emergem do nosso objeto. Como primeira etapa de análise, destacamos as relações produtivas da rede, reconhecidas, principalmente, por meio de um trabalho de campo realizado durante o encontro anual da TAL, no Uruguai, o *Docmontevideo*. Nesse momento, deparamo-nos com as modalidades produtivas que fomentam parte da programação das televisões públicas e culturais latino-americanas associadas à rede.

Em seguida, no capítulo quatro, temos a análise do dispositivo que contempla, especialmente, o *site*, mas também faz uso das informações coletadas no trabalho de campo. O dispositivo vai além da plataforma de exibição e trata das normativas que configuram a TAL em termos de sua atuação reticular e descentralizada. Por meio da etapa de análise do dispositivo, poderemos responder se a TAL é uma *WebTV*, uma televisão ou um banco de audiovisual.

E, por fim, no último capítulo, adentramos ao conteúdo propriamente dito, através da série *Mi País, Nuestro Mundo*. Uma das primeiras séries documentais decorrentes da cooperação da TAL com seus associados no que se refere à produção. Esta fase problematiza as discrepâncias e o lugar comum da representação cultural perpetuada pela convergência entre canais dos vinte países latino-americanos, confluência promovida pela TAL.

Com base nessa reflexão, articulamos os eixos da produção, do dispositivo e do conteúdo, considerando as implicações sócio-históricas para observar as continuidades e discontinuidades da representação cultural latino-americana na produção audiovisual da rede. Assim, analisamos a TAL como meio e entidade que promove a integração em um campo midiático mais periférico, como o das televisões públicas e culturais latino-americanas. Sob esse viés, respeitamos as distintas modalidades de atuação da rede e buscamos elucidá-las com perspectivas teóricas e arranjos metodológicos para contemplar o contínuo processo de transformação das representações televisivas.

2. O QUE É A *TAL*?

Este é um capítulo de apresentação sobre o tema, das perspectivas que o observamos e de onde partimos nosso olhar. É como um mapeamento para a interpretação que o leitor desta pesquisa irá encontrar no decorrer das próximas páginas. É, também, um modo de reconhecimento por parte do investigador como sujeito da própria pesquisa, que situa a sua interpretação na fusão entre as suas escolhas, referências e o objeto observado. Partimos da desconstrução de nossa própria análise como uma tentativa de elucidar o ponto que consideramos mais importante no campo científico: o processo.

Dispomos, primeiramente, da conformação do nosso lugar de fala enquanto pesquisador, entendendo que assumimos uma posição diante do objeto, como sujeitos políticos que somos, dotados de referências sobre o mundo em que vivemos, o que nos torna capazes de produzir interpretações e até mesmo de ressignificar o que observamos conforme a nossa experiência. Portanto, iniciamos com a compilação de um conjunto de memórias, referências e trajetórias que norteou as escolhas para esta pesquisa, visando reconhecer o lugar de onde parte o nosso modo de observar. Sabendo que nossa subjetividade também reside no objeto que estudamos, nos colocamos como sujeitos de nossa própria interpretação e também inserimos o nosso interlocutor como agente condutor deste trabalho. Assim, distanciamos nosso trabalho de qualquer pretensa definição e possibilitamos outras considerações e perguntas ao tema proposto.

Dando seguimento à nossa apresentação, iniciaremos com um panorama do objeto em questão e da temática de reflexão da pesquisa que o envolve. Por fim, salientamos a perspectiva teórica proveniente das escolhas do sujeito pesquisador e da temática apresentada, para elucidar o conteúdo e a forma deste trabalho.

2.1 O lugar de fala de quem observa

A comunicação midiática na América Latina é um tema inerente à carreira profissional e também à minha trajetória pessoal, o que influenciou diretamente na realização desta pesquisa. Por ter nascido e crescido em localidade de fronteira territorial com países vizinhos, como Argentina e Uruguai, desde cedo venho desenvolvendo a percepção pela luta do reconhecimento por uma identidade regional. Esses aspectos somados aos caminhos profissionais e às diretrizes acadêmicas iniciadas ainda na graduação influenciaram a escolha pela análise da produção televisual na rede de televisões públicas e culturais da América Latina como objeto desta pesquisa.

No trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social, pela Universidade Federal de

Santa Maria (UFSM), no estado do Rio Grande do Sul, comecei a incursão pelas dicotomias entre a mídia e a política através da monografia intitulada como *Cartografias do poder: A reelaboração política e o processo de midiatização*. Através deste trabalho, foi dado início ao meu percurso como pesquisadora, com o desenvolvimento das primeiras diretrizes conceituais para futuros trabalhos. Inicialmente, houve um esforço em estabelecer uma premissa para a reflexão em torno de conceitos de mídia e política, que se particularizaram em sistemas de convergência midiática, principalmente os motivados pela internet, e na configuração fragmentada de microgrupos de poder. A reflexão centrou-se nas resistências que escapavam às esferas institucionais de designação política por meio de processos midiáticos globalizados.

O amadurecimento dessa temática seguiu na produção da dissertação de mestrado em Ciências Sociais, no ano de 2010, também pela UFSM, trabalho que foi assim denominado: *A internet como mecanismo de movimentação dos fluxos sociopolíticos no tempo-espaço globalizado*. Essa pesquisa teve como característica principal a investigação da influência da internet para os fluxos sociopolíticos no espaço de debate público globalizado, problematizando os efeitos dessa combinação a partir do desenvolvimento das novas tecnologias de comunicação e informação e a apropriação dessas ferramentas por microgrupos políticos.

Como exemplo de micropolíticas na internet foi analisado o *site* do Fórum Social Mundial, investigação que permitiu interpretar as categorias de dialogia e flexibilidade como características que possibilitam a inserção de práticas sociais de naturezas diversas em um espaço de debate público global. Ainda que considerando os limites do consumo e produção desses conteúdos na internet, foi observada a influência dos microgrupos na constituição dos fluxos sociopolíticos no espaço globalizado. Nesse sentido, a pesquisa visou às possibilidades da internet e os seus efeitos positivos para a organização de micropolíticas no debate público global, sem aprofundar necessariamente o poder deliberativo de tais grupos.

O trabalho considerou como questão relevante para a análise as conexões entre sujeitos em contextos espaço-temporais distintos, nos quais a flexibilidade resulta como característica da interface do sistema midiático *online* e da organização política dos sujeitos em microgrupos pautados por temáticas específicas, como as liberdades individuais, por exemplo. Da mesma forma, a dialogia como segunda categoria central da análise proporciona o exercício da autonomia discursiva na internet, pois insere o usuário também como interlocutor ou multiplicador do conteúdo consumido. Compreende-se que essas possibilidades movimentam os fluxos sociopolíticos, reconhecidos no referido trabalho como a intersecção entre diferentes grupos com interesses diversos, em um cenário regido pelos processos de globalização midiática. Nessa conjuntura, conclui-se que os grupos fazem uso da internet como um dispositivo para produção,

circulação e consumo da pluralidade temática que escapa aos dispositivos tradicionais de mídia e às esferas institucionalizadas da política, embora no interior destes mesmos espaços ampliados de debate sociopolítico exista o diálogo com os discursos institucionalizados.

Essas interpretações iniciais foram expandidas para o universo televisivo contra-hegemônico no sentido de seu formato, modo produtivo e de conteúdo, com o recorte investigativo voltado para a Rede de Televisões Culturais da América Latina. Assim como os demais exemplos trabalhados anteriormente, a *Televisión América Latina* (TAL) não é um caso isolado, mas uma referência expressiva de processo midiático contra-hegemônico que opera de forma a difundir e integrar diferentes regiões e culturas. A TAL propõe integrar e difundir televisualmente a cultura latino-americana, contrastando seu modo de produção e exibição audiovisual de temáticas e atores que não encontram espaço na televisão convencional e hegemônica.

Objetos como este impõem uma nova reflexão que consiste na movimentação dos fluxos sociopolíticos no espaço midiático global, pois ampliam e fortalecem o espaço de reivindicação do reconhecimento de uma cultura, tornando os personagens em realizadores audiovisuais e as televisões públicas da América Latina em sujeitos de sua própria história. Acima de tudo, esses objetos posicionam a cultura como um conceito central desses movimentos, pois nos trabalhos precedentes foi identificada a necessidade de trabalhar esse aspecto como eixo central também das configurações micropolíticas atuais. Isso porque, conforme veremos a seguir em nossa perspectiva teórica, a cultura não é um campo isolado nas transformações sociais, e sim uma categoria transversal ao entendimento de novas conformações políticas que perpassam também instâncias como a da comunicação.

Esse novo recorte emprega uma pesquisa localizada agora na interface entre comunicação e cultura, que apreende a política como um desdobramento para as interpretações em torno do respectivo objeto. A TAL é uma referência que coloca a mídia contra-hegemônica em um espaço de atuação e disputa política, principalmente por imprimir o reconhecimento da cultura latino-americana através da produção e circulação de conteúdos audiovisuais em uma rede televisiva da América Latina. Além disso, a TAL empreende uma estratégia que expande a diversidade dessa cultura para além dos territórios geográficos, o que ocasiona um processo construído não por uma visão externa e hegemônica sobre a América Latina, mas pelos próprios realizadores do audiovisual latino-americano.

O primeiro contato com a TAL surgiu em 2011, durante um festival de cinema independente na Argentina¹, no qual fui apresentada à rede por um de seus diretores, o argentino Nicolás

1

Oberá en Cortos é um festival independente do noroeste da Argentina que tem por objetivo promover a

Shoenfeld. O interesse imediato foi pela estrutura descentralizada com que estavam produzindo e exibindo conteúdos sobre a região e também pela constatação da vulnerabilidade do mercado audiovisual latino-americano frente aos oligopólios dos conglomerados comunicacionais. Logo foi compreendida a possibilidade de trabalhar a TAL como um futuro objeto de pesquisa, visto que, além de sua afinidade com os trabalhos anteriores, a rede também configurava uma micropolítica em um espaço de hegemonia televisual global, que reivindicava, acima de tudo, a difusão e a produção regional latino-americana.

Entre os antecedentes que influenciaram na criação desta pesquisa, está, também, o meu trabalho como Relações Públicas da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), na qual atuo na produção audiovisual e na editoração de uma revista² colaborativa sobre a cultura dessa região. Essa exposição memorial chama atenção para os diferentes caminhos percorridos pelo sujeito pesquisador e que entrelaçam a vida social e a acadêmica, demonstrando que nossas interpretações sobre o mundo não estão alheias ou fragmentadas e departamentalizadas. Assim, as análises são reflexos de nossos percursos e que em algum momento dissolvem-se em escolhas e modos de ver o mundo e nos motivam a produzir essas percepções para outros. Nesse sentido, agregar memórias a esse trabalho científico é uma tentativa de compartilhar o descobrimento sobre si mesmo com o leitor, à medida que seremos aqui, eu e objeto, traduzidos em páginas interpretativas. É explicar para além dos enquadramentos acadêmicos o porquê do interesse da pesquisa pela cultura da América Latina e pela produção televisual contra-hegemônica, nesse contexto midiático global que nos cercam.

É importante destacar, também, outros elementos que compõem essa memória e que não constam no cronograma de investigação, que são o entorno e os desdobramentos vivenciados desde o início do período letivo do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG. Principalmente pela experiência coletiva e transnacional com o grupo de pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades (COMCULT³), coordenado pela professora Simone Maria Rocha. Essa experiência intercambiou objetos de estudo, referências teóricas, culturas, pessoas, afetos e caminhos, Proporcionando, inclusive, atravessar fronteiras e qualificar este trabalho na *Facultad* de Artes Integradas da *Universidad del Valle*, na cidade de Santiago de Cali, na Colômbia, com a contribuição mais do que significativa dos professores Lizardo Herrera⁴ e Fabio López de la Roche⁵.

identidade regional através do audiovisual. Em todas as suas edições, são realizadas mostras competitivas internacionais, oficinas e palestras sobre temas como diversidade, identidade cultural e audiovisual. Mais informações no site (www.oberaencortos.com.ar).

2 Revista Peabiru (unila.edu.br/revistapeabiru).

3 www.facebook.com/grupo.comcult

4 Professor Assistente de Linguagens Modernas e Literatura Espanhola de Whittier College, Califórnia, EUA

5 Diretor do Instituto de Estudos Políticos e Relações Internacionais, professor dos mestrados em Comunicação e em Estudos Culturais da Universidade Nacional da Colômbia/Sede Bogotá. O COMCULT, desde 2013, mantém um acordo

O grupo de pesquisa tem como foco pensar as televisualidades como expressões com estilo, narrativas e linguagem própria, que influenciam e são influenciadas pela dinâmica da vida social e que tornam este meio um componente relevante de significação cultural e social. O esforço em conjunto com os colegas do grupo colaborou com a busca por metodologias, pela compreensão da TV como lugar de cidadania, de entretenimento, de representações diversas e, principalmente, de hegemonias e relações desiguais de poder político, econômico e social. No intercâmbio promovido pela pesquisa em grupo, refletimos a televisão, acima de tudo, sob a perspectiva da forma e da cultura. A troca com o COMCULT possibilitou agregar ao entendimento sobre o estudo de cada um também o olhar do outro.

2.2 Sobre a *Televisión América Latina*: uma rede de televisões públicas e culturais

À primeira vista, a TAL pode parecer um banco *online* de arquivos audiovisuais latino-americanos. Em um olhar mais preciso, observamos que ela pode ser mais do que isso, pode ser caracterizada como uma *WebTV* que articula através de um portal *online* a exibição da produção audiovisual dos diferentes países latino-americanos, descentralizando e redistribuindo esse conteúdo sobre o continente. Sobretudo porque através de sua apresentação no portal, a TAL declara que busca representar a heterogeneidade da cultura latino-americana em resposta aos circuitos hegemônicos de representação audiovisual.

A preposição de se tratar de uma *WebTV* condiciona determinadas características que são próprias deste dispositivo televisivo *online* e interferem na representação cultural do audiovisual exibido no referido espaço. Características como a rede semântica, que define e disponibiliza os vídeos estabelecendo variáveis roteiros de busca por diferentes ordens de classificação, tais como: *mais vistos, recentes, séries, por tema, por país, por associado*, além dos vídeos e das séries em destaque. Em sua totalidade, o audiovisual é apresentado no *site* da TAL através de um complexo conjunto de imagens, textos, vídeos e elementos estético-interativos. Esses elementos, compreendidos como as ferramentas que relacionam o canal *web* à instância de consumo, são operadores que possibilitam a imersão do consumidor no material veiculado pelo portal.

de cooperação acadêmica, celebrado entre a UFMG e a Universidade Nacional da Colômbia, com o Grupo de Investigação Comunicação, Cultura e Cidadania, liderado pelo professor López de la Roche. Tal cooperação vem se mostrando produtiva e apresentando vários frutos, dentre eles: dois seminários internacionais sobre América Latina, comunicação e cultura, UFMG/BH (SELACCULT I e II, 2013 e 2015 respectivamente), uma jornada intergrupos na cidade de Bogotá, maio/2014 e uma reunião da Cátedra Jesús Martín-Barbero na Univalle/Cali, maio/2014. Além disso, o minicurso “Comunicación, Cultura y Política en América Latina: Elementos para el Análisis Cultural y Político-Cultural Comparado”, ministrado pelo professor López de la Roche na UFMG, em outubro/2014. No primeiro semestre de 2015, o COMCULT passou a contar com dois estudantes de doutorados colombianos, cujas temáticas e abordagens reforçam a cooperação em curso.

Os elementos estético-interativos proporcionam menor ou maior grau de interatividade na construção de um roteiro de visualização *online* pelo consumidor. No caso da TAL, que apresenta mais de oito mil programas para exibição, os *slides*, os ícones que carregam a estrutura em *hiperlinks*, e as opções de tradução são ferramentas que conduzem e conferem ao usuário a escolha pelo modo com o qual poderá adentrar ao seu vasto repertório audiovisual.

Ainda como característica específica de uma *WebTV*, temos a diversidade de temas e de produtores de conteúdo encontrada nas páginas do *site* da TAL. Essas variações são possibilidades da organização audiovisual em uma ambiência *online*, porque imprimem maior flexibilidade de interação entre contextos distantes e ampliam a dialogia com a intersecção de diferentes autorias no mesmo espaço. Aspectos como a convergência midiática, as heterogeneidades de vozes e a linguagem híbrida também podem ser elementos indicativos tanto do propósito central da TAL, que é a representação da cultura latino-americana através da integração da produção audiovisual dessa região, como do formato *WebTV*. Com base na descrição da própria instituição, definimos a TAL como uma rede que atua em benefício da difusão cultural latino-americana, a partir da produção televisual da região, conforme exposto pelos seus dirigentes:

A TAL é uma rede de intercâmbio e divulgação da produção audiovisual de todos os 20 países da América Latina. Uma instituição sem fins lucrativos, que reúne centenas de associados de toda a região. São canais públicos de TV e instituições culturais e educativas, que compartilham seus programas – documentários, séries e curtas – por intermédio da TAL. Sempre como contribuição e de forma solidária. Além de uma ponte entre estes parceiros, a TAL é um banco de conteúdo audiovisual, uma *WebTV* e uma produtora de conteúdos especiais. Tudo isso serve de suporte ao trabalho de aproximação entre os povos latino-americanos a que a TAL se propõe. A ideia dessa entidade é conseguir que, por meio da produção audiovisual local, os vizinhos da região se conheçam mais e melhor. Hoje, a rede possui um acervo de mais de 8000 programas feitos por instituições e profissionais do continente. Trata-se de um material que circula por toda a América Latina e também projeta a região para outras partes do mundo, por meio de parcerias como o *Glomex (Global Media Exchange)*, uma rede internacional de intercâmbio gratuito de conteúdos audiovisuais, que reúne também a RAI (TV pública italiana), a Erno (de países do Leste europeu) e a *Nordivision* (de países nórdicos). Porque também é objetivo da TAL divulgar a cultura e a identidade latino-americana para além das fronteiras regionais. (VIANA, 2013, p.17)

Verificamos no próprio discurso institucional no portal *online* e nas entrevistas com os diretores e associados que a TAL não está resumida unicamente a um espaço midiático. Ela configura-se em uma rede de interlocução audiovisual que opera as funções de exibir, produzir e consumir de modo reticular e transversal com as emissoras dos países latino-americanos. As informações institucionais são encontradas na página *Sobre a TAL* (fig.01), na qual a rede é apresentada por meio do seu histórico, objetivos, temáticas, estatísticas e depoimentos.

Figura 01 - Sobre a TAL, portal institucional

The image shows a screenshot of the TAL website's 'Sobre a TAL' page. At the top, there is a black header with the TAL logo on the left and 'portugues | español' on the right. Below the header, on the left, is a vertical navigation menu with a repeating geometric pattern background, containing links: HOME, O QUE É TAL, DEPOIMENTOS, TAL EM NÚMEROS, and DOWNLOAD DO LIVRO (PDF). To the right of the menu is a large graphic celebrating 10 years, with the text '10 ANOS' and the TAL logo. Below this is a paragraph in Portuguese: 'A TAL está comemorando 10 anos e convida os leitores a um passeio através de sua história, marcada pela defesa da união latino-americana e pela valorização da cultura regional. Uma boa viagem!'. Underneath is a horizontal timeline from 2003 to 2012, with each year represented by a colored bar and a large number. Below the timeline is a large blue number '10' and a link: 'Clique acima para um passeio pelos momentos-chave da história da TAL'. Further down, there is a 'Fundação' section with the TAL logo and text: 'Fundação - Após construir um primeiro tecido de contatos e de amadurecer a ideia de criar uma rede para promover e difundir a produção audiovisual da América Latina, foi criada a TAL.' To the right of this is a 'Depoimentos' section featuring a photo of Renata Lima, 'Analista de Aquisições do Canal Futura, Brasil', and a quote: 'A TAL exerce um trabalho singular e de extrema importância tanto para os canais associados, quanto para o povo latino-americano, trabalho esse que ultrapassa a tela da TV. Além de ser uma peça...'

Fonte: Tal.tv, consultado em março de 2013

A página *Sobre a TAL* reúne um complexo de informações e dados coletados ao longo dos dez anos de existência da rede. Além da linha de tempo indicando as ações deste período, encontramos um livro sobre a sua concepção, desenvolvimento e metas. Nele, é descrito que a TAL investe na articulação de mais de 200 canais de televisão, cujo ponto em comum é a busca pelo fortalecimento da televisão de interesse público e a promoção da integração cultural, social e econômica da América Latina. É relatado, ainda, que a TAL desenvolve ações colaborativas entre

seus associados, como o intercâmbio de programas, produção de novos conteúdos, formação e capacitação profissional.

Podemos observar em sua página e na descrição da diretora executiva que a concepção da TAL como rede não exclui a *WebTV* como um de seus eixos de caracterização. A TAL vista como uma rede apenas coloca o formato *WebTV* em conformidade com outros aspectos que também regem a sua complexidade. Nesse sentido, mais que um dispositivo de exibição, a TAL é uma entidade que articula as televisões públicas e culturais latino-americanas a fim de fomentar a produção e o escoamento colaborativo de suas programações.

Em relação à sua atuação, a TAL é uma rede que possui caráter sociocultural, econômico e político, demandando uma abordagem sobre os aspectos contra-hegemônicos da televisão, um meio de comunicação consideravelmente monopolizado por grandes corporações da mídia nos países da América Latina. Além disso, a rede concentra os investimentos de sua produção em uma abordagem mais plural quanto à temática da cultura da América Latina na televisão. É sob esse aspecto que uma análise da TAL convoca também os desdobramentos relacionados às contradições hegemônicas da representação cultural latino-americana pela indústria do audiovisual, mais precisamente a televisiva.

Em sua complexidade, a TAL se destaca por compor uma rede de televisões públicas para convergir não somente uma cultura tão diversa como a da latino-americana, mas os modos de produzir, exibir e consumir o conteúdo televisual feito na região. A princípio, configura-se como uma estratégia midiática de resistência, que surge da demanda social, cultural e política, criada pela escassez de representação latino-americana através dos produtos televisivos advindos do sistema comunicacional de mercado. Outro aspecto interessante é que a rede visa produzir e escoar o conteúdo, submetendo-o às exibições desterritorializadas pela transmissão via internet e pelas janelas televisivas dos canais associados.

Com a promoção da colaboração audiovisual entre os países latino-americanos, a rede objetiva o fortalecimento das televisões de interesse público, para além da difusão regional do conteúdo. Como exemplo disso, citamos o empenho da rede nas cooperações transnacionais e na disponibilização do material na internet, visando difundir o conteúdo da TAL para outras regiões do mundo. Principalmente, quando opera sob a égide de uma *WebTV* como proposta de descentralização da produção audiovisual para além dos territórios e grupos midiáticos da América Latina.

Dessa forma, compreendemos que a TAL pode ser um modelo de estratégia contra-hegemônica de produção, distribuição e exibição de conteúdo televisual latino-americano, que se propõe a ser uma rede de intercâmbio cultural para a valorização regional e difusão global da

representação televisual dos povos da região. Em outras palavras, trata-se de um agrupamento de televisões estabelecido pela dinâmica de troca, convergência e distribuição de conteúdo televisual dos países da América Latina.

Financeiramente, a TAL sustenta-se por meio da rede de associados, que abrange canais de televisão de interesse público e cultural, cooperando entre si através do seu intermédio. Os canais fazem uma contribuição em valores periódica para a manutenção da rede. Além disso, existem os patrocínios, as leis públicas de incentivo que colaboram para a manutenção da rede. E num contexto mais recente a TAL passou a cobrar uma taxa de coordenação de projetos entre os canais envolvidos na cooperação. Os custos da rede basicamente dividem-se no fomento das produções, distribuição e circulação audiovisual e ainda na estruturação da equipe e sedes físicas da TAL localizadas no Brasil e na Argentina. O corpo técnico da equipe da TAL é formado por coordenação geral, diretor executivo, diretor de operações, administrador, diretor de programação, diretor de coprodução, diretor de relações internacionais e rede, diretor de conteúdo, comunicação e desenvolvimento regional.

Os modos de cooperação incluem as coproduções de séries televisivas, curtas-metragens ficcionais e programas. Incluem, ainda, o compartilhamento de conteúdo através da exibição em distintas janelas, pelos pacotes trimestrais coletados dos associados e distribuídos pela TAL. A diversidade televisual da região pode ser vista das telas das emissoras ou no portal *tal.tv*, o espaço exclusivo com todo o acervo da rede e veiculado na internet. O compartilhamento de conteúdo que, além de formar o acervo da produção audiovisual dos países latino-americanos, é também exibido no fluxo da programação televisiva dos canais associados.

A possibilidade de distribuição em rede deslocou a TAL da condição unicamente de acervo audiovisual para intermediária do intercâmbio de conteúdo entre os canais de TV. O avanço de sistema de compartilhamento *online* possibilitou que os produtores parceiros disponibilizassem seus programas sem depender de um aparato físico de envio. A distribuição como um dos principais eixos de atuação da TAL está amparada no desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação e constitui-se como uma prerrogativa indispensável para a articulação das televisualidades em rede como a que propõe.

A coprodução é parte da dinâmica de atuação da TAL e surgiu em decorrência do fortalecimento da distribuição de conteúdos audiovisuais entre os canais associados. Assim, essas coproduções são realizações conjuntas de séries televisivas entre os canais associados da rede. Para a realização desses trabalhos são necessárias algumas diretrizes preestabelecidas entre a TAL e os associados interessados, tais como estética visual, temática, linguagem, formatos etc. Essas diretrizes são definidas em conjunto, em encontros presenciais com as televisões públicas, nos quais

são estabelecidos, sob a coordenação da TAL, os produtos a serem coproduzidos. Sobre esse processo, afirma-se que a rede “tem como objetivo viabilizar séries que abordem histórias relevantes para a região, que valorizem a complexidade e diversidade estética e narrativa de cada país” (OLIVA, p. 28, 2013). Conforme é indicado no *site*, as coproduções vêm sendo realizadas pela TAL em sua história mais recente.

Figura 02 - Coproduções de séries já concluídas



Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em 20 de janeiro de 2015

Observamos que a operacionalização como *WebTV*, exibição e acervo de conteúdo audiovisual *online*, a distribuição em rede e a coprodução são características que inscrevem a motivação dada pela TAL através do seu discurso institucional no *site*, que é ser uma ferramenta de integração entre as diferentes culturas e identidades que formam a América Latina. Desse modo, acervo, exibição, distribuição e coprodução televisiva são os modos pelos quais a rede propõe convergir o conteúdo das telas latino-americanas, proporcionando, ainda, a formação de público para essa produção voltada para temáticas e narrativas locais.

2.2.1 A constituição das televisões na América Latina

Apesar de não haver somente televisões públicas entre os associados da TAL, elas são o foco e a maioria participativa da rede. No entanto, a própria definição de televisão pública é complexa e não pode ser delimitada por um único modelo. Como veremos a seguir, são diversas as experiências e os antecedentes que determinam essa modalidade em cada país, na própria América Latina. "Em alguns países, a iniciativa privada nas comunicações foi o motor original do desenvolvimento do setor e, em outros, indiscutivelmente, foi a participação do Estado" (BELTRÁN, 2002, p. 88). Por essa razão, é necessário, primeiramente, refletirmos a conjuntura histórica e social das televisões públicas latino-americanas, para, depois, entender mais profundamente o cenário que envolve a formação do modelo de cooperação da TAL, começando pela própria declaração da diretora da rede, Malu Viana, sobre esse contexto:

O mercado audiovisual latino-americano é completamente diferente do europeu. A televisão na Europa nasceu pública, ela é uma televisão de prestígio na sociedade, em muitos lugares formaram a identidade de um país. São as televisões que tem os maiores índices de audiência. Na América Latina, a TV nasce privada e é uma televisão comercial fortíssima, agressiva, com pouco espaço para a diversidade de produtos culturais. Nesse sentido, o trabalho da TAL surgiu para fortalecer essas instituições, porque não adianta você ter produção sem ter instituições culturais fortes. No princípio da TAL, havia países que não tinham televisão pública, e muitos canais promoveram a formação para que essas redes fossem ampliadas. Então, tem um trabalho de envolvimento não apenas dessas instituições, mas também da comunidade. A TV pública necessita de uma construção conjunta entre Estado e comunidade. Nosso interesse enquanto entidade é desenvolver essa comunicação cultural que tenha importância para a sociedade e para o Estado. É importante ter uma televisão na qual as pessoas possam se ver e refletir sobre suas questões.⁶

Nas palavras da diretora, o diferencial consta na origem pública da televisão europeia, razão pela qual esse formato não encontra dificuldades em formar audiência para a programação mais cultural e educativa nesse continente, destacando que em muitos lugares a televisão contribui efetivamente para formar a identidade de um país. Entretanto, ao contrário do que se pensa sobre a América Latina, a TV não nasce necessariamente privada. Apesar de a maioria apresentar em seu quadro o forte apelo comercial e a imposição do capital estrangeiro que restringe o espaço para a diversidade de produtos culturais e das narrativas e identidades locais, conforme destaca Getino (1996), a privatização da indústria da televisão no continente decorre de uma série de fatores.

Além da ofensiva do capital estrangeiro, esse sistema passa pela reestruturação dos Estados que recuaram em alguns setores, entre eles nas comunicações, ocasionando maior liberalização e

⁶ Depoimento dado em entrevista. Todas as entrevistas de diretores da TAL e dos canais associados, além dos demais profissionais, foram concedidas durante o Encontro Anual da TAL, realizado no âmbito do *Docmontevideo*, Montevideo, julho de 2014.

menor regulamentação dos meios. Isso ocorreu em virtude da globalização das comunicações e das inovações tecnológicas, que extrapolaram os limites territoriais, o avanço dos mercados e as exigências dos públicos que afetaram profundamente o funcionamento televisivo, afirma Beltrán (2002). Fatores como esses influenciaram na abertura dos sistemas televisivos, até então sob custódia dos Estados, que optaram por reduzir o peso da burocratização e inércia, transpondo para o setor privado a responsabilidade das telecomunicações.

Assim, retomamos, brevemente, os aspectos que marcam o desenvolvimento da televisão latino-americana, uma instituição permeada por um contexto de desregulamentação midiática, de tendência ao monopólio da propriedade, de centralidade cultural e de precária representação social e política da região. No entanto, essas são consequências que decorrem mais de uma estrutura e de um sistema social econômico e político, do que de um modelo comunicacional de televisão propriamente dito, e afetam, inclusive, o nosso entendimento do caráter público dos meios. É importante, ainda, considerar os elementos fundantes que circundam o desenvolvimento da TV na América Latina, principalmente porque esse é um meio de expressiva audiência e ocupa um papel central na construção do sentido coletivo de sociedade dos países dessa região.

A questão é que, geralmente, esse sentido coletivo de sociedade é criado a partir das generalizações da ação televisiva ao representar temáticas, realidades e pessoas, criando formas estereotipadas para compreender o outro. Nesse sentido, é necessário que a TV, tanto pública, quanto privada, esteja voltada para a prática comunicativa capaz de gerar cidadania através do reconhecimento das pluralidades sociais que habitam a cultura latino-americana. Isso porque a televisão tem se tornado um meio central no imaginário dessas sociedades, visto que faz parte do cotidiano dos indivíduos que buscam nela a informação, o entretenimento e a companhia. O protagonismo da televisão latino-americana na cultura da região deve ser uma problemática constante sobre o meio em sua concepção, sobre as práticas sociais e evoluções tecnológicas, conforme observação:

Video hogareño, video popular, satélites, parabólicas, TV-Cable, UHF y otros medios se han integrado ya a la vida de las sociedades latinoamericanas, formando parte natural de los sistemas y servicios comunicacionales y culturales. Se trata ahora de evaluar su incidencia sobre la realidad local y elaborar alternativas que permitan su uso conveniente, acorde con los intereses de cada comunidad. (GETINO, 1996, p.48)

Pensar a TV latino-americana desde suas concepções históricas de desenvolvimento pode ser um ponto crucial para observar as convergências às quais as experiências como a TAL estão submetidas, quando se trata de destacar a notável incidência do meio sobre a cultura, a economia e a política regional. Embora não seja possível falar em um modelo latino-americano de televisão

pública, há aspectos na historicidade de implantação da televisão nos países da América Latina que demonstram por que, atualmente, há uma forte inclinação para a privatização desse meio com “canais de televisão pública autofinanciados e menos dependentes de orçamentos oficiais” (RINCÓN, 2002, p. 29). Em outros casos, as televisões são convertidas em canais governamentais, propagandísticos e pouco, ou quase nada, voltadas para o interesse público.

Conforme afirma Getino (1996), embora o surgimento da televisão na América Latina tenha ocorrido por volta de 1950⁷, na maioria de seus países, a principal diferença dos marcos históricos do nascimento da televisão latino-americana foi a natureza das suas instituições provedoras. Em sua maioria, as TVs foram criadas a partir da esfera privada, através de recursos locais ou da associação destes com empresas norte-americanas, a exemplo de Cuba⁸, México, Brasil e Costa Rica. Apenas dez redes partiram da iniciativa pública, entre elas Argentina, Bolívia, Venezuela, Colômbia, Peru e República Dominicana. Ainda segundo Getino (1996), um terceiro modo de implantação foi o de empresas privadas, porém sem fins lucrativos, como foi o caso da TV nacional do Chile. Já no Equador, a TV foi criada por uma entidade religiosa.

Mesmo nos exemplos citados pela iniciativa pública, o Estado foi cedendo a concessão e a operação dos meios televisivos para a empresa privada e converteu o mercado como principal eixo de sua dinâmica produtiva. Sob a lógica da globalização econômica no setor televisivo latino-americano, a concorrência do mercado passou a interferir nas dinâmicas de criatividade social e produção cultural televisiva em detrimento da promoção da cidadania. Em outros casos, as televisões adquiriram um caráter mais governamental do que público e transformaram-se em ferramentas de ideologias partidárias. Dessa forma, houve o rompimento de fatores fundamentais para a constituição da TV pública, mesmo em suas distintas modalidades constitutivas, que são a autonomia e o potencial comunicativo e narrativo voltado para a diversidade, com produção e consumo de conteúdos que identifiquem e dialoguem com o contexto social das nações em sua pluralidade política, cultural e geográfica.

Esta situación no impide, sin embargo, la presencia de algunos resquicios en cualquiera de los modelos televisivos referidos, por los que se filtran a veces experiencias de elevado valor informativo, educativo o cultural, pese a que resultan más la excepción que la norma. Su existencia se explica en el carácter ambivalente del medio comunicacional, dado que para poder éste conservar cierto nivel de credibilidad debe atender parte de las expectativas de la población, tanto en un sistema de tipo comercial como en uno férreamente estatizado. (GETINO, p. 56, 1996).

⁷ Em alguns países, chegou mais tarde, como em 1969, na Bolívia.

⁸ Após a revolução de 1959, Cuba ficou fora do esquema comercial televisivo imposto pelo modelo norte-americano. Passou para um sistema de total propriedade e controle do Estado sobre as empresas televisivas e a programação (Getino, 1996).

Segundo Getino (1996), o processo de mercantilização da televisão na América Latina, especificamente, resultou no controle político dos meios, nas concessões de sinais, na supervisão de conteúdos e na implantação de modelos comerciais de operacionalização. Na medida em que os estados foram admitindo o sistema misto público-privado dos meios de comunicação, ocorreu o aumento da ofensiva norte-americana. Com a entrada do capitalismo financeiro na América Latina, houve o deslocamento de sua atuação cada vez mais para a outra ponta da cadeia produtiva, sendo a região reconhecida apenas como um potencial mercado consumidor. Motivadas por essa conjuntura, as empresas privadas dos Estados Unidos passaram expandir o seu modelo não apenas em termos de investimento e administração, mas também na operacionalização e na programação televisiva no continente.

Ainda de acordo com Getino (1996), a insuficiente ou equivocada presença estatal no sistema televisivo e a experiência e potencialidade de investimento norte-americano tornaram esse modelo cada vez mais lucrativo e difuso na região. Um quadro que estimulou a associação entre as empresas locais e os conglomerados estadunidenses com seus formatos administrativos e de programação, criando verdadeiras cadeias televisivas e radiofônicas para os produtos norte-americanos no território da América Latina. Com a produção de desenvolvimento do conteúdo cada vez mais voltada para a lógica da economia global, as multinacionais de comunicação passaram a injetar os seus produtos, sua política e sua cultura, visando à criação de um mercado consumidor para sua economia nos contextos sociais dos países ditos periféricos. Esse sistema acelerou ainda mais a circulação de capital e a ampliação dos mercados latino-americanos para o investimento estrangeiro, também por meio da televisão.

Em termos de modelos, grande parte dos países latino-americanos obteve um sistema televisivo semelhante, com distinções que se referem mais ao regime de propriedade do que à prática televisiva. Em algumas exceções, o Estado exerce o monopólio e o controle direto das empresas e da programação⁹. Com base em Getino (1996), há também o sistema de propriedade estatal dos canais, com licitação periódica de espaços para a produção privada e controle predominantemente social das políticas e programação¹⁰ televisiva. Outro modelo é o sistema de

9 Cuba é um exemplo deste modelo e, segundo Tabares (2013), atualmente segue sendo uma televisão estatal com cinco canais de cobertura nacional e outros comunitários. É uma televisão com predominância da programação por conteúdo educativo, de entretenimento, que envolve, inclusive, a sustentação de obras ficcionais e documentais pelos realizadores da *Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños*. Conforme a autora, as telenovelas, os musicais e os espaços unitários de ficção têm dado conta de retratar conflitos e temas da realidade local. Tabares (2013) afirma que a televisão tenta conciliar a diretriz ideológica do partido comunista de Cuba e a agenda dos diversos interesses públicos que pautam o estado, “totalmente ajena al modelo hegemónico, publicitario y comercial, nuestra televisión no se subordina a ningún interés financiero, defiende su compromiso político-ideológico mediante los principios de la independencia, la soberanía, el altruismo social y un profundo sentido emancipador” (TABARES, 2013, p. 249).

10 Um exemplo do referido modelo citado por Getino (1996) é a TV Colombiana, que, apesar de ter mantido por duas décadas um sistema misto, acabou por se inserir na lógica da privatização.

canais universitários que coexistem com emissoras estatais e comerciais¹¹. Segundo o autor, ainda há o modelo de empresas privadas, mas que coexistem com canais universitários, educativos ou estatais¹², assim como o sistema de propriedade mista, com a presença de empresas estatais e privadas, sendo dominado por estas últimas¹³. E, por fim, o sistema basicamente privado¹⁴. Mesmo com a prevalência de uma ou outra tipologia em cada país, sendo eles organismos estatais, privados, universitários ou comunitários, praticamente todos os modelos estão subordinados à influência direta do sistema comercial de comunicação, segundo os interesses econômicos e políticos estrangeiros em cada nação.

Nessa medida, torna-se difícil falar em um modelo para a televisão pública na América Latina, principalmente porque a simples definição do sistema de propriedade é insuficiente face às influências do mercado e também pela vulnerabilidade das conjunturas políticas pelas quais atravessam os países deste contingente e que atingem diretamente os veículos públicos de comunicação. Sob o conceito de televisão pública encontra-se uma gama de configurações em relação ao próprio estatuto de propriedade, às formas de financiamento e ao enfoque da programação de conteúdo, fatores que, juntos e dependendo da sua combinação, interferem na prática televisiva, principalmente quando considerada pública. Dessa forma, sob a égide da televisão pública, temos as TVs universitárias, as televisões com dependência ou com autonomia do governo, as TVs com propriedade estatal, financiamento total ou parcial de fundos públicos e as emissoras com autofinanciamento.

Apesar da presença mais ativa das empresas privadas no sistema de televisão latino-americano ao longo do seu desenvolvimento, existem, segundo Beltrán (2002), opiniões que garantem que isso ocasionou maior competitividade para alguns canais que puderam também exportar produtos televisivos para outros países, como é o caso do Brasil e do México, com a criação de novelas e formatos informativos transnacionais. Parcialmente, outras televisões puderam desenvolver dentro de propostas de identidades nacionais, como é o caso da Argentina, Colômbia e

11 A referência, neste caso, é o Chile.

12 Como exemplo citado pelo autor: Bolívia, Panamá, El Salvador.

13 Com referência a Brasil, Argentina, México, Peru e Venezuela. Na Venezuela, atualmente, registra-se o aumento das emissoras estatais e o controle do estado na programação das televisões privadas. Por sua vez, as emissoras públicas se convertem em canais de publicidade do governo, o que acarreta na diminuição da independência e diversidade de conteúdos, conforme Alberto Barrera Tyszka afirma em entrevista (2013). Para ele, o problema é diminuir a participação cidadã e o interesse público nas redes privadas ou estatais, convertendo a televisão em instrumento de um partido. Ainda assim, o teledramaturgo venezuelano revela que as experiências mais significativas estão ocorrendo em âmbito comunitário, em um nível mais micro de produção midiática. No caso da Argentina, a cientista social Adriana Amado (2013) relata que é uma TV nem tão pública, nem tão privada, mas que possui um caráter altíssimo de terceirização pela sustentação de produtoras privadas que atuam nos dois âmbitos, elaborando conteúdos para as duas tipologias de televisão. Ela ressalta também que com o projeto da televisão digital aberta está em curso a criação do Bacua (*Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino*), para incentivar a produção e a exibição de conteúdo nacional.

14 Modelo representado pelo Equador, segundo Getino (1996).

Chile; enquanto outros sucumbiram à investida estrangeira, limitando, significativamente, a produção nacional, segundo o autor. Ainda assim, há correntes que afirmam que a iniciativa privada foi o motor do desenvolvimento do setor na América Latina, contribuindo para a renovação tecnológica, para a competitividade e para a integração das mídias, mesmo que tenha ocorrido em consequências para a democracia e com prejuízos para o pluralismo, através da concentração de propriedade e privilégios concedidos pelo Estado.

Porém, Beltrán (2002) também afirma que este panorama das privatizações não pode ser generalizado, visto que alguns governos intensificaram ainda mais sua presença nas comunicações, como é o caso da Venezuela, que parece ter retrocedido o seu sistema público de televisão às expressões midiáticas amplamente vinculadas ao governo. Nesses casos, as orientações são dadas pelo Estado ou, mais particularmente, pelo governo de turno, com subordinação orçamentária e com controle da programação a seu serviço. A onipotência do Estado nas comunicações não significa a garantia do caráter público, quando este é confundido com o próprio governo, em vez de ser pensado em favorecimento do desenvolvimento social e da democracia. “Nem sempre os aparelhos de hegemonia podem ser enquadrados apenas como privados, pois, em situações concretas, orbitam em torno do Estado, são sustentáculos de suas ideias e difusores do senso comum fixado pelo bloco de classes hegemônico e dirigente” (MORAES, 2010, p. 59).

Para o autor, o Estado, mesmo em um processo de sistema de mercado, possui como função a garantia do caráter público, no sentido coletivo e social do termo, possuindo papel insubstituível na promoção do desenvolvimento das capacidades, levando em consideração não só a competitividade, mas as necessidades de equidade. Em termos de televisão, o papel do Estado deve ser o de garantir a ampliação do espaço de visibilidade midiática, aumentando as oportunidades para a diversidade cultural diante das operações hegemônicas das mídias comerciais, através, inclusive, de políticas de regulamentação dos meios. Essa é uma forma de “garantir a igualdade de oportunidades, a garantia de ordens sociais orientadas por decisões equitativas e pelo fortalecimento da participação da cidadania” (BELTRÁN, 2002, p. 84).

Diante disso, a dicotomia entre Estado e mercado, bem como entre televisão comercial e televisão pública é falsa. Pelo contrário, pode haver um fortalecimento dessa intermediação, com a projeção das televisões públicas por meio das televisões comerciais, que introduzem novos formatos e gêneros, rotinas produtivas, alianças com produtores independentes, flexibilização da grade de programação, profissionalização, análise das audiências e reciclagem de materiais. O mesmo ocorre com a TV comercial que pode impulsionar o seu próprio desenvolvimento industrial, equiparando-se às televisões públicas em um panorama de atendimento às exigências da sociedade

global ao buscar pluralismo e múltiplas culturas, afastando-se das produções em séries e abrindo outras oportunidades para a circulação de seus produtos, com conteúdos menos generalizadores.

O próprio caráter de público acaba por sofrer mudanças e isso não é aplicado somente às televisões denominadas públicas, visto que essa aplicação implicaria em restringir tal conceito à questão estatal. Sob esse viés, pode-se afirmar que todas as televisões têm um sentido público, ou seja, “a possibilidade de desenvolver modelos de televisão útil, a experimentação de gêneros e formatos, e o apoio de iniciativas de programação socialmente relevante” (BELTRÁN, 2002, p. 93) são possibilidades tanto para as televisões comerciais quanto para as televisões públicas.

A contextualização apresentada, ainda que breve e lacunar, mostra-se relevante para podermos adentrar no cerne da questão e compreender os processos televisivos hegemônicos que motivaram a articulação de novos modos de produção e distribuição televisiva. Pareceu-nos relevante considerar os marcos históricos do desenvolvimento da televisão na América Latina, suas contradições, seus sistemas estruturais, políticos, sociais e econômicos que interferem na constituição de estratégias contra-hegemônicas e formas plurais de televisão.

2.2.2 O cenário de criação da TAL

Longe de estarmos em um momento de legitimação do caráter público no sentido acima exposto, as transformações geradas pelo recuo do Estado e o avanço das emissoras comerciais com incentivo e abertura para os produtos de estrangeiros acabaram por imprimir uma lógica de subordinação da cultura regional com vistas ao aspecto lucrativo da televisão, ocasionando a hegemonia de temas, de circulação audiovisual e de gêneros televisivos no continente.

Com base no que observamos, as fragilidades históricas da constituição da televisão na região imprimiram um maior avanço dos conglomerados de comunicação diante da evolução dos mercados, do rompimento das fronteiras territoriais, por meio dos processos de globalização e reestruturação dos Estados. Apesar da aceleração do desenvolvimento do setor comunicacional, a imposição do capital externo sobre a circulação de produtos culturais através do audiovisual na América Latina implicou em maior domínio cultural em benefício da rentabilidade econômica de empresas estrangeiras. Esse quadro demandou, cada vez mais, a proposição de estratégias contra-hegemônicas de representação da cultura regional. Estratégias que propõem fazer uso dos mecanismos do próprio sistema vigente, com o objetivo de emergir a representação de culturas locais e, ainda, utilizar os mesmos processos globalizadores para o desenvolvimento de resistências.

Como exemplo dessas estratégias está a formação de redes audiovisuais de produção, exibição e distribuição de conteúdo, que visam transformar, mesmo que lentamente, um processo

histórico marcado pelo enfraquecimento da televisão pública e pelo equívoco da definição do caráter público baseado na aparente dicotomia entre mercado e Estado. Embora existam fortes correntes que pregam a intervenção mínima do Estado, Beltrán (2002) afirma que há um movimento, nas últimas décadas, para o desenvolvimento de políticas públicas de cultura e de comunicação participativas e para a regulamentação mais bem definida e menos restritiva dos meios, com diretrizes para além das regras do mercado que visam fomentar a produção e a circulação de produtos audiovisuais, para setores marginalizados da sociedade.

A ênfase dessas políticas é assegurar a natureza pública da comunicação através do pluralismo e não diminuí-la tão somente à questão de negócio. Não se trata de subordinar os meios ao Estado, mas de garantir a equidade na produção, distribuição e consumo dos produtos de comunicação. A regulamentação da mídia pode garantir a prevalência do interesse público e permitir a diversificação da televisão,

[...] abre a possibilidade da televisão pública construir uma identidade que a diferencie das outras opções, em vez de mimetizá-las. A ampliação das modalidades de televisão oferece à televisão pública a oportunidade de estabelecer parcerias, circular materiais, desenvolver projetos conjuntos e criar redes com televisões de outros países; a ocupação de certas áreas, pelos novos canais públicos, estabelece outros territórios nos quais não têm nenhuma experiência válida. (BELTRÁN, 2002, p. 102)

É com amparo em propostas como estas, de diversificação e fortalecimento da televisão pública, que surgem a TAL e a respectiva incumbência de criação de instrumentos capazes de fomentar o audiovisual local, com o modelo de intercâmbio e produção transnacional de conteúdos e a difusão global do audiovisual latino-americano. São iniciativas, ainda que poucas, que vêm trazendo pequenas mudanças para o cenário. São estratégias voltadas, em muitos casos, para o desenvolvimento da integração cultural latino-americana e que colocam a televisão no epicentro dessas propostas, como é o caso do contexto de criação da TAL.

Visando legitimar a importância da televisão pública na América Latina começa então, a emergir a partir do fim dos regimes totalitários, pós-década de 1980, o contexto de criação de redes colaborativas como a TAL. Tavares e Bandeira de Castro (2013) afirmam que a rede surgiu a partir de iniciativas que visaram promover o audiovisual como uma forma de disseminar a identidade dos países latino-americanos, de modo mais simples e direto, como se espera que seja o desempenho desse formato. Com o fim dos regimes totalitários na América Latina, houve a necessidade de retomar o investimento do audiovisual como ferramenta de difusão de práticas sociais, culturais e políticas de uma dada população. Com o apoio dos novos governos pós-década de 1980, começa a

“reavaliação do papel da televisão como espaço de difusão audiovisual” (TAVARES E BANDEIRA DE CASTRO, p. 2, 2013).

Encontros como a Conferência de Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas da Ibero-América (CAACI) iniciaram a discussão de políticas culturais, para estimular não apenas o fomento à produção audiovisual, mas também a circulação desses produtos em maior escala do que as exibições nas salas de cinema. Iniciativas como essa criaram acordos para um mercado comum entre os países da América Latina e incluíram a televisão como um importante espaço para a circulação do audiovisual produzido pela região. Outros fatores, como o surgimento, em 1998, da Associação Brasileira das Emissoras Públicas e Culturais (ABEPEC), contribuíram para impulsionar a circulação do audiovisual. “Pela primeira vez, esboçou o conceito de rede pública como participante do processo de produção e difusão de conteúdos audiovisuais” (TAVARES E BANDEIRA DE CASTRO, p. 2, 2013), e passou-se, então, a considerar o audiovisual de modo mais abrangente e também fora do circuito restrito do cinema.

Tais incentivos formaram um cenário profícuo para a criação de um canal específico de distribuição e fomento da produção audiovisual latino-americana, como a TAL. Houve um movimento frente aos processos televisivos hegemônicos, que motivou a articulação de novos modos de produção audiovisual. Mesmo que sejam ainda incipientes, essas novas estratégias se demonstram efetivas na sua concepção de incentivar a narrativa regional e a distribuição e exibição transnacional com o foco na integração, visto que é imensa a heterogeneidade geográfica, social e cultural entre os países do continente latino-americano e o intercâmbio televisivo pode estreitar os vínculos entre realizadores e consumidores dessa região. Acima de tudo, a TAL é um exemplo de integração regional que objetiva realizar um mapa da identidade cultural por meio do arranjo televisivo da América Latina.

Com pouco mais de uma década de existência, conforme descrito anteriormente, a TAL passou por diferentes eixos de atuação, iniciando basicamente como um acervo, mas mantendo sua finalidade de integrar os produtores do audiovisual latino-americano em prol de uma TV pública, diversificada, com narrativas, temas e estéticas locais. Segundo Corrêa (2013), originalmente documenta-se que a rede tenha surgido, primeiramente, como um banco de material audiovisual da América Latina. Dessa forma, a primeira etapa apresentaria um esforço para a implantação da rede, com a troca de documentários, séries de TV e produções independentes capazes de tornar visível a imensa diversidade da região em sua arte, história, geografia, literatura, gastronomia, educação e estética audiovisual.

A constituição do acervo que, no ano de 2013, completou seu volume com mais de oito mil programas, iniciou com um mapeamento das instituições culturais, universidades, escolas de

cinema, TVs públicas, ministérios da cultura e associações de produtores independentes, com o objetivo de captar os primeiros parceiros e produtos do audiovisual da América Latina. Assim, profissionais da TAL percorreram os vinte países da região buscando apoiadores e associados para o projeto, sendo esta uma fase de concretização da rede, período no qual foram captados parceiros e materiais para originar o que chamariam de “um movimento cultural audiovisual em prol da televisão pública e uma nova perspectiva para a América Latina”, relata Corrêa (2013, p. 266).

Corrêa (2013) afirma, em um resgate sobre a origem da TAL, que um dos critérios dessa fase de coleta foi buscar programas que refletissem uma estética local, considerando a limitação do audiovisual latino-americano, acima de tudo, como uma característica peculiar dessa produção. Nesse momento, aceitaram todo o tipo de conteúdo audiovisual como fonte e registro dessa memória fragmentada, inicialmente sem critérios para a qualidade, o que, mais tarde, tornaria esse ponto um dos objetivos cruciais da rede: melhorar a qualidade da TV pública latino-americana. Além disso, consideraram a limitação como uma característica desse conjunto de obras. Em outras palavras, a estética da limitação foi vista como parte representativa da própria resistência da TV local latino-americana frente ao mercado invasivo da indústria do audiovisual global. Segundo Corrêa (2013), grande parte do produtor latino-americano, por não competir com grandes mercados e estar fora do campo de visibilidade da grande mídia, criou uma estética política e audiovisual que pode ser entendida como parte da sua própria história.

Uma das prerrogativas do projeto foi justamente respeitar as limitações produtivas do audiovisual latino-americano e captar as narrativas, as temáticas e os valores estéticos que aproximavam as diferentes formas com que seus produtores retratavam o continente. Assim, o reconhecimento dessas limitações produtivas acabou por imprimir um dos objetivos centrais da TAL: promover o melhoramento da qualidade da televisão pública e cultural da região, por meio da cooperação entre seus produtores.

Entre as propostas iniciais da rede também esteve a necessidade de superar a pouca visibilidade do audiovisual latino-americano ou a quase inexistente integração entre seus produtores. Para isso, a busca pelos primeiros parceiros foi fundamental para a adesão dos agentes do audiovisual latino-americano ao projeto. Atualmente, o número de associados passa de duzentos, entre televisões públicas, associações independentes, órgãos governamentais e instituições culturais e educativas.

Após a captação e adesão de associados, o arquivamento do material coletado demandou uma catalogação com os dados do filme, nome do diretor, data, canal associado e sinopse de todo o material, além de legendas em português e espanhol. A partir daí, a TAL teve que iniciar um sistema de digitalização de todo o conteúdo que passou a constituir a programação, o qual, muitas

vezes, era entregue pelos parceiros nos formatos¹⁵ *Mini DV*, *Beta Cam* e *DV Cam*, configurando, então, um de seus principais eixos de atuação: a distribuição.

Através da cooperação mútua, principalmente entre as televisões dos países latino-americanos, o foco foi a distribuição não comercial da programação para toda a região. Com isso, a baixa penetração das conexões de internet via banda larga no continente foi um desafio para o projeto, porque, apesar de a TAL ter estabelecido escritórios em alguns lugares, como Colômbia, Argentina e México, a distribuição física dos materiais dificultava o trabalho de pulverização das faixas de programação da rede entre os canais associados, conforme descreve o diretor de programação:

O trabalho de distribuição da TAL começou a ser realizado em 2008. Passado o momento inicial de construção da rede, seguido da criação do Banco de Documentários da América Latina, era dada a hora dos associados receberem os programas para exibi-los em suas grades de programação. Durante os três primeiros anos – 2008, 2009 e 2010 –, os programas eram oferecidos mensalmente, copiados de DVDs de dados e enviados para os associados por meio de serviços de entrega. A cada mês, a TAL enviava uma coleção de DVDs para os parceiros. Nesta primeira fase, cerca de 800 programas foram distribuídos. Com a melhora dos serviços de transferência de arquivos pela internet, a partir de 2011, a TAL passa a enviar os programas através de uma plataforma *cloud computing*¹⁶. Com a alteração na forma do envio, muda-se também sua periodicidade e amplia-se o volume de conteúdo distribuído gratuitamente. Nesta segunda fase, a TAL oferece às televisões associadas pacotes trimestrais. De 2011 ao segundo trimestre de 2013, foram distribuídos 762 programas. Depois de cinco anos e meio, a TAL já distribuiu mais de 1550 programas, entre séries – mais de 100 –, documentários unitários, curtas de ficção e uma telenovela educativa. (XAVIER, p. 26, 2013).

Com o avanço tecnológico foi possível para o projeto constituir-se transnacionalmente. O conteúdo coletado passou a ser distribuído com maior intensidade para exibição nas telas dos canais associados, além da veiculação via a *WebTV* da TAL, com curadoria da programação específica para ambas as plataformas. Em um estágio mais avançado das fases de desenvolvimento da rede, surgiu a coprodução, por volta de 2010, a partir de sua inserção no *Docmontevideo*¹⁷, um evento para fomentar o intercâmbio e o trabalho entre grupos do audiovisual latino-americano. Nesse momento, foi gerado um maior grau de envolvimento da TAL com os seus associados, representando o ponto de partida da produção conjunta, envolvendo nela vários países e emissoras

15 Modos de armazenamento de vídeo não digitais.

16 Segundo Corrêa (2013), *Cloud computing* ou computação em nuvem é um serviço de computação em que informações são fornecidas, sem que haja a necessidade de baixar dados ou instalar programas, permitindo o acesso através de qualquer computador, *tablet* ou celular conectado à Internet, em qualquer lugar do mundo. Como a parte mais pesada do processamento fica na “nuvem”, o usuário precisa apenas de um navegador e uma boa conexão à internet para utilizar o serviço. Um bom exemplo de *cloud computing* são os serviços do *Dropbox*, *iCloud* e *Google Docs*, nos quais os usuários podem criar e editar documentos *online*, sincronizar músicas e arquivos ao mesmo tempo. No caso da TAL, como a rede está amparada no *site tal.tv*, os canais associados ganham uma conta de usuário para ter acesso ao seu conteúdo e baixar os programas de maneira simples e sem custos.

17 *Encuentro Documental de Las Televisoras Latinoamericanas* (docmontevideo.com/es).

vinculadas à rede.

Juridicamente, a TAL é determinada como uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP), pois é compreendida como uma empresa cooperativa, um modelo de negócio não comercial que obtém esse certificado junto ao poder público federal. Para obtenção do título fornecido pelo Ministério da Justiça para organizações criadas a partir da iniciativa privada, a TAL tem que cumprir alguns requisitos, como preencher normas de transparência administrativa. Financeiramente, a rede pode contar com as leis de incentivo à cultura, patrocínio e apoio de outras instituições e empresas, como obteve com a Petrobrás. A rede ainda pode produzir e vender séries, programas e vinhetas originais, para custear seus recursos com manutenção de equipe, serviços e estrutura. Além disso, pode receber uma anuidade por parte da adesão dos canais associados, conforme declara sua dirigente geral, Malu Viana.

Entendemos que mesmo sobre um objeto tão específico como a TAL é possível atribuir uma representação cultural tão complexa como a da América Latina. Nosso olhar não está sobre a quantidade de obras audiovisuais televisivas ou cinematográficas que podem vir a representar este contingente, mas no processo empreendido para a afirmação de uma rede colaborativa de televisões públicas e culturais da América Latina, que imprimem a diversidade dessa cultura em seu próprio modo de fazer televisão. A TAL atua, acima de tudo, em um campo de disputa econômica, cultural e política como o da indústria televisual.

Nesse contexto, interessa-nos saber como são operacionalizados os modos de produção, exibição, distribuição e o conteúdo em uma rede de televisões e como se dá a representação de uma cultura tão diversa como a da América Latina nesse conjunto. Em outras palavras, buscamos reconhecer as categorias emergentes da representação da cultura latino-americana na televisualidade em rede proposta pela TAL, de modo que o recorte de nosso objeto não é delimitado apenas a partir da variedade de documentários, ficções, curtas e programas veiculados, mas pelo processo por meio do qual a TAL existe enquanto rede e faz representar nessa convergência televisual a cultura de uma região tão plural como a da América Latina.

A representação da cultura latino-americana, através da convergência entre as televisões culturais e de interesse público da região, é considerada como propósito central da TAL, conforme declara a diretora executiva da rede:

[...] a TAL assumiu o desafio de contribuir na construção de pontes, em busca de unir criadores e audiências. Pontes para promover travessias e viagens, tanto permitidas quanto clandestinas, até as realidades e os imaginários de nossa América mais profunda. Pontes que traduzam e revelem significados e mistérios, que interpretem sonhos e realidades. Pontes ligando lugares distantes e próximos, que aproximem países de dentro para fora, de fora para dentro e dentro de cada um de nossos próprios países. Pontes que conectem, informem e emocionem pessoas.

Pontes para juntar o que está disperso e que possam servir como um ponto de encontro da cultura latino-americana. A TAL é um trabalho coletivo de engenharia cultural que tem como pilar estrutural o fortalecimento das instituições culturais na nossa região. Representamos um esforço permanente na construção de bases sólidas para possibilitar o crescimento de visões originais e independentes dos nossos criadores (VIANA, 2013, p. 13).

Em resumo, além de exibir, distribuir, produzir e fomentar audiência para o conteúdo audiovisual latino-americano, a TAL configura uma rede que propõe a convergência das televisões públicas, das instituições culturais e sociais e, indiretamente, também dos produtores independentes da América Latina. Como afirma o fundador da TAL, ela é “um instrumento de aproximação entre os povos e culturas, um sistema de conexões e vínculos unindo nossas identidades e diversidades” (SENNA, 2013, p. 11). Trata-se de uma demanda por promover a integração latino-americana por meio da produção audiovisual, bem como contrastar com a distribuição e produção hegemônica do conteúdo sobre a região, principalmente na televisão.

Investigar as categorias que emergem na representação cultural latino-americana na TAL é uma opção diante da amplitude de transformações pelas quais atravessam os processos comunicacionais e midiáticos, que envolvem o tema em nossa recente conjuntura tecnológica globalizada. Reconhecemos que a representação dessa cultura através da TAL é uma entre as diferentes possibilidades que combinam a complexidade de processos midiáticos e práticas socioculturais, como esta que estamos investigando.

Sendo assim, determinamos, finalmente, como nosso objeto a representação televisual em rede da cultura latino-americana na TAL. Para tanto, nos esforçamos em elaborar uma metodologia capaz de atender à demanda interpretativa do objeto proposto em sua totalidade, e não somente a produção audiovisual expressa nas séries documentais, ficcionais e televisivas exibidas pela TAL. Mais que tudo, interessa-nos analisar o processo empreendido por uma rede de televisões públicas para representar a América Latina. Além do esforço metodológico, pretendemos pensar o objeto sob a luz de uma perspectiva teórica que atenda ao próprio devir desse processo de representação latino-americana na TAL, atribuindo à dimensão da interpretação como sendo o encontro entre o lugar de quem observa e o objeto proposto.

2.3 Devires Teóricos: A Perspectiva dos Estudos Culturais

Elegemos os estudos culturais como perspectiva teórica conceitual e base fundamental do percurso metodológico deste trabalho, visando fomentar a discussão e proporcionar caminhos possíveis para contextualizar a análise de um objeto situado na América Latina. Nossa escolha

teórica compreende a pertinência e as diretrizes epistemológicas dos estudos utilizados, visto que eles não são classificados como uma disciplina, mas compreendidos como um movimento intelectual científico, político e social, que visa à articulação com diferentes áreas e programas. Isso porque os estudos culturais propõem uma abordagem interdisciplinar que entende os processos culturais como interdependentes, ao contrário do que considera a maioria das disciplinas.

Os estudos culturais são concebidos não como uma disciplina ou campo de estudo, mas uma abordagem que interpreta e dialoga com diferentes áreas do conhecimento, conforme salienta Frederic Jameson (1993). Para o autor, essa abordagem, mais do que trazer implicações interdisciplinares, atua buscando legitimar institucionalmente os manifestos intelectuais, questões de grupos e movimentos sociais, através da problematização das identidades culturais em distintos lugares de disputa política. “Las tensiones entre identidades de grupo, pudiera uno pensar, ofrece nun campo de fuerza más productivo que las ambivalências interdisciplinarias”¹⁸ (JAMESON, 1993, p. 100).

Desse modo, os estudos culturais e seus respectivos autores são um norte para o embasamento desta pesquisa e não o único referencial bibliográfico a ser consultado, justamente por ser uma perspectiva que, muitas vezes, requer a interface com outras áreas e autores, na busca pela compreensão de determinados significados sociais. Isso ocorre, principalmente, como é o caso do nosso foco de estudo, com a televisão pública e a representação latino-americana, vistas sob a categoria da formação de uma rede que articula produção, distribuição e exibição de conteúdo transnacional. Isso caracteriza uma relação dinâmica com outras esferas, “o interesse central dos estudos culturais é perceber as intersecções entre as estruturas sociais e as formas e práticas culturais” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 43). É desse modo que a comunicação, sob a luz destes estudos, é articulada com outras áreas, mais precisamente a das ciências sociais, sendo considerada como parte da problemática do poder e da hegemonia na sociedade.

Os estudos culturais voltam sua atenção para a base social dos processos culturais, para o reconhecimento de identidades que atravessam e formam as interações entre diferentes grupos, fundamentando essas questões com base nas relações produtivas e de consumo, envolvidas nas transformações dos processos comunicativos da sociedade. Os estudos culturais são fortalecidos a partir da década de 1990, na América Latina, principalmente pelas mudanças que começam a ocorrer com a influência da globalização nas relações sociais. Essa influência obtém reflexo no próprio campo da comunicação, que passa pela necessidade de revisão, conforme o alinhamento da experiência social a esse desenvolvimento tecnológico.

18 Pode-se dizer que as tensões entre as identidades de grupo oferecem um campo de força mais produtivo que as ambivalências interdisciplinares (tradução minha).

Certas dicotomias como tradição e inovação, alta e baixa cultura também começam a ser questionadas pelos estudos culturais em solo latino-americano. Esses questionamentos são feitos por meio de uma abordagem que visa debater as representações culturais de identidades regionais e nacionais, sob uma ótica universal em produtos de circulação midiática. Em contrapartida, a teoria crítica fundada por Adorno e Horkheimer¹⁹ aponta o domínio da lógica capitalista sobre a cultura e trata da passividade do indivíduo frente às necessidades produzidas e estimuladas para o aumento do consumo através da música, do cinema, da televisão, das revistas, entre outros produtos postos em circulação por parte dos mercados do entretenimento. Essa perspectiva tipifica tal sistema pelo consumo e também pela reprodução como sendo de massa, distinguindo-o, por exemplo, de outras manifestações, como as culturas populares, consideradas emergentes das comunidades e não dos mercados. Essa teoria, apesar de desqualificar a cultura de massa pela lógica mercantilizada da reprodução e do consumo, reconhece que existe um processo de identificação com o consumidor, ocasionando uma unidade de referência coletiva e homogênea de representação por meio da industrialização dos produtos culturais.

Ao pensarmos a questão da constituição das televisões na América Latina pela ordem do avanço do capital estrangeiro, entendemos que não houve uma preocupação em adaptar os produtos e mensagens internacionalizados aos costumes, potencialidades e características históricas internas de seus países, ocasionando uma demanda que não é culturalmente autônoma para essa circulação de produtos dos centros capitalistas mais avançados. Isso evidencia a influência da demanda sobre os bens culturais ou até mesmo para a concepção de um nicho autóctone de produção e criatividade da cultura televisual interna. Em outras palavras, se não existe autonomia na demanda como pode existir na produção?

Essa questão passa também pelo esclarecimento do conceito de heterogeneidade cultural latino-americana, o qual, conforme Brunner (1988), não deve ser reduzido à sobreposição de identidades históricas diversas da região, mas compreendido dentro dessa própria conjuntura do mercado de mensagens e símbolos internacionais que inventam e modificam necessidades, e com os quais “subsisten infinitos intercambios culturales locales, incluso ellos forman el entremado de nuestra cotidianidad, esa masa de interacciones más o menos directas donde han sedimentado costumbres, valores de uso, imágenes y creencias” (BRUNNER, 1988, p. 217). Portanto, segundo o autor, a heterogeneidade cultural se refere a um fenômeno duplo de participação segmentada da sociedade latino-americana como um setor de consumo que dialoga com o discurso hegemônico, que é o capital predominante do mercado global e o campo dos códigos locais de recepção desses

19 Teóricos da Escola de Frankfurt, onde tematizaram a cultura de massa, destacando as tensões entre o âmbito econômico e as produções culturais com base em fundamentos da filosofia, sociologia, psicanálise, pesquisa empírica e teorias artísticas, conforme Duarte (2003).

circuitos mais amplos.

Com base nisso, pontuamos que as representações coletivas interatuam com os bens culturais postos em circulação pelos processos de comunicação de massa, não sendo simplesmente submissas à exposição e às modelagens do capital da indústria cultural global. Essa visão atravessa o próprio sentido da concepção de cultura e compreende que as tradições, as crenças, os valores e a comunicação de símbolos podem referir-se, também, aos movimentos de mercado e bens culturais, como destaca BRUNNER (1988). Nesse sentido, essa perspectiva não se restringe a delimitar a cultura no campo de uma visão culta que a concebe para aquém dos problemas econômicos e políticos e a identifica somente com obras de arte, grandes publicações e demais manifestações eruditas do cinema, da música e da literatura. O autor alerta que essa abordagem da cultura é um tanto distorcida em um contexto permeado pela “primacia de las formas y los contenidos de la cultura de masas; de los medios de comunicación y la industria cultural” (BRUNNER, 1988, p. 208).

Inclusive em solo latino-americano, o reconhecimento desse contexto decorreu da rejeição da polarização entre a cultura de massa e cultura popular, entre alta e baixa cultura. Assim, pontuou-se o reenvio das questões de comunicação para o terreno da cultura e intensificou-se o diálogo inclusive com outras áreas, combinando, principalmente, a comunicação e seu escopo teórico e metodológico para análise de produtos culturais e midiáticos. A intersecção entre comunicação e os estudos culturais pode ser definida como sendo o estudo das criatividades e dos processos de circulação, produção e consumo de produtos culturais. Para Jameson (1993), as dimensões dos processos comunicativos ocorrem conforme as transformações dos mecanismos tecnológicos de interação e predizem a interpretação das produções de texto tão somente em conjunto com a produção de espaços. O autor considera, da mesma forma, como se constituem os significados sociais por meio da topografia e interpretação da instância do consumo.

Apesar dos estudos culturais desenvolverem-se singularmente na América Latina, assim como em outros continentes, eles têm na tradição britânica²⁰ o seu ponto de partida. A vertente britânica inaugurou o entendimento de cultura, ampliando o seu significado e a sua importância para a constituição da vida em sociedade; e incluiu as práticas e sentidos do cotidiano no mesmo patamar de igualdade que o mundo das artes, da literatura e da música. Nessa abordagem, “todas as expressões culturais devem ser vistas em relação ao contexto social das instituições, das relações de poder e da história” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 26). Em resumo, a sustentação para o surgimento de

20 A experiência dos estudos culturais britânicos inicia por volta de 1950, quando os trabalhos de autores como Richard Hoggart, Raymond Williams e Edward Palmer Thompson são identificados como a base desses estudos. Stuart Hall, um autor que se fará presente em nossa reflexão, apesar de não fazer parte do trio fundador dos estudos culturais contribuiu com significativa e reconhecida importância para eles, “incentivou o desenvolvimento da investigação de práticas de resistência de subculturas e de análises dos meios massivos, identificando o seu papel central na direção da sociedade” (ESCOSTEGUY, 2011, p. 23).

outras escolas dos estudos culturais é baseada na perspectiva britânica, “a qual se questionam a produção de hierarquias sociais e políticas a partir de oposições entre tradição e inovação, entre a grande arte e as culturas populares” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 41), por meio da análise de formas culturais contemporâneas, formulando respostas particulares para a inserção das indústrias da cultura na vida cotidiana.

Raymond Williams, teórico fundador dos Estudos Culturais Britânicos, nos traz uma contribuição importante quando intensifica o entrelaçamento entre o cultural e o social. O autor idealiza a compreensão da cultura como sendo a esfera dos sentidos que unifica as dimensões da produção e das relações sociais, uma perspectiva capaz de “guiar em uma análise duplamente material e cultural dos processos comunicativos” (GOMES, 2011, p. 30). Segundo Gomes (2011), Williams mostrou que a vida cultural e a material estão profundamente interligadas e, além disso, desvendou o lastro da cultura popular considerando os processos de produção, circulação e consumo desses produtos.

O autor perpassa uma trajetória histórica das formulações dos significados de cultura, acompanhada pelas alterações nas noções sociais e políticas de conceitos como indústria, classe, arte e democracia. O teórico evidencia, ainda, essa reflexão histórica e social da cultura como o ponto-chave que atravessa todos os conceitos significativos que traduziram as grandes mudanças da sociedade. Para Williams (2011), a passagem histórica pelas definições de cultura revela a maneira de interpretar uma experiência comum e, a partir dessa interpretação, transformá-la.

Ainda de acordo com o autor, as modificações na vida e no pensamento dos sujeitos correspondem à própria linguagem, por meio da qual eles dão sentido às suas experiências. Para ele, a linguagem é também a possibilidade de um desafio analítico para interpretar o conjunto de significados que organizam e dão sentido aos modos de vida. Em suma, Williams (2011) subentende como sendo a cultura um processo de articulação entre elementos da estrutura e da vida privada, em resposta aos desenvolvimentos políticos e sociais mais amplos.

Nesse sentido, a cultura é vista de maneira articulada com as demais esferas do conhecimento e da experiência vivida. Um ponto de vista que redefine, ainda, categorias como a política e a economia, e as implicações desse conjunto na produção de hierarquias também a partir da constituição de identidades e da pluralidade de matrizes culturais. Assim, da distinção entre cultura de elite e cultura de massa surgem problemáticas que vão além das diferenças de classes. A cultura popular, especificamente, com os meios de comunicação de massa, os seus rituais de consumo e produção, seus comportamentos e modos de interpretar o mundo tomaram o foco central de modos de organização da vida social. A consequência dessa subversão é a revisão de identidades culturais que antes se apresentavam como tradicionais e eram determinadas por nacionalismos e

tipologias étnico-raciais.

Os estudos culturais, conforme afirma Ana Carolina Escosteguy (2011, p. 25), discorreram sobre cultura das classes menos favorecidas em “um momento onde o pensamento dominante reduzia essas camadas sociais a um nível pré-cultural de existência”. Esses estudos, particularmente, tratam das identidades mistas, complexas e deslocadas que se amparam na diferença para constituir o sentido do comum. É a identidade cultural vista pela ótica do provisório, afirma Hall (2011).

Essa conotação provisional das identidades de longe atesta a desfragmentação dos grupos diante da pluralidade ou dos fluxos de sistemas econômicos e sociais contemporâneos. A cultura, pelo contrário, constitui-se como relação, pelo contato, mesmo que mediado, entre grupos sociais, salienta Jameson (1993). A cultura caracteriza-se pelas diferenças entre as relações identitárias. Em outras palavras, uma dada cultura é configurada diante das percepções do olhar de um grupo em relação ao outro, assim como a própria percepção sobre o outro também a constitui.

Por mais que a cultura seja vista como uma instância simbólica da produção e reprodução de sentidos capazes de transformar a vida em sociedade, é importante priorizar também as relações materiais condicionantes dessa representação, uma vez que a cultura não está restrita a um conjunto de expressões, obras artísticas e literárias. É, também, extensiva às materialidades de outras esferas, sendo inerente às diversas relações de poder que atravessam, principalmente, os processos comunicativos e fazem circular produtos culturais dotados de significado da vida social. Esse é o âmago da proposta do “materialismo cultural”²¹, de Raymond Williams: pensar a cultura na ordem da produção da vida e não apenas da reprodução.

Este aporte teórico fundador dos estudos culturais em torno do conceito de cultura tem como objetivo compreender que ela é um termo a ser articulado com outras categorias para a própria concepção da vida em sociedade. Deve ser entendida em um sentido amplo e não reduzida a artefatos ou esforço intelectual e artístico do ser humano. A centralidade do papel da cultura na constituição da vida social é inaugurada com esses estudos, que a colocam como uma questão de sentidos intercambiados pela apropriação social das tecnologias de comunicação. Somado a isso, ela passa a demonstrar que as relações de produção e consumo culturais expressam as formas de vida de um grupo social, além de transformar a própria comunicação em um fenômeno sociocultural.

Uma das principais contribuições de Raymond Williams para os estudos culturais foi a análise e revisão da televisão e das potencialidades desse meio de comunicação para a compreensão

21 No materialismo cultural, os meios de comunicação são considerados meios de produção e o seu controle implica na manutenção de estruturas de poder hegemônicas e o seu processo de democratização requer mecanismos de apropriação e inclusão de culturas até então inexistentes, conforme Cevalco (2001).

social da contemporaneidade. Através de sua obra, segundo Cevasco (2001), o autor evidenciou a importância da televisão para o exame da conjuntura econômica, social e política atravessada pelo desenvolvimento tecnológico e pela apropriação dos meios na construção dos significados e valores da sociedade. Em sua perspectiva, a televisão é uma prática influenciada pelo contexto no qual atua, sendo que os sentidos produzidos por ela são resultados das condições socioeconômicas.

Essa visão ampliou a compreensão desse meio até então classificado pelo pensamento crítico como um dispositivo de manipulação e alienação da vida no mundo contemporâneo. Para o teórico, essa oscilação em relação à TV só prejudica um entendimento mais profundo, e não se trata nem da defesa das velhas instituições e do poder de visibilidade para hegemonias privilegiadas, tampouco trata do argumento de que a alta cultura deve ser estendida e preservada como único meio de politização e reflexividade social a todos. Apesar das determinações conjunturais que as estruturas oferecem para o uso da televisão, ela pode, ainda, ser um meio de prover acesso à comunicação e à cultura, sendo um dos principais obstáculos para a centralidade da transmissão, e não ser a tecnologia em si, que aplicada a essa sociedade capitalista e industrial responde às suas demandas de controle.

2.3.1 Estudos Culturais “latino-americanamente” localizados

Em uma perspectiva local dos estudos latino-americanos sobre cultura, refletimos os apontamentos de Canclini (1985) em um ensaio sobre a autonomia do campo da cultura nos processos históricos, sociais e políticos da América Latina. Sobre o tema, o autor afirma que o continente latino-americano construiu um processo tardio em relação às outras regiões. Para ele, isso se deve aos processos de colonização a que foram submetidos os estados-nações latino-americanos no século XIX. Por sua vez, as nações europeias desvencilharam-se do controle da igreja e segmentaram as áreas do saber, legitimando o conhecimento e a veracidade empírica.

Apenas em meados do século XX que o desenvolvimento industrial ocasionou a constituição de um mercado consumidor de produtos culturais para o continente latino-americano. Somente então que se pode lograr algum tipo de independência criativa e de autonomia intelectual na esfera da cultura para a região. “La experimentación artística estrechó sus relaciones con las vanguardias internacionales, incorporó materiales y procedimientos de la nueva tecnología, renovó la función de la plástica, el teatro, la literatura y el cine”, (CANCLINI, 1985, p. 155).

Porém, o desenvolvimento de um campo, impulsionado pela profissionalização e qualificação produtiva, em consonância com o avanço de práticas científicas e artísticas, um quadro que define a autonomia cultural, sucumbiu diante dos obstáculos das estruturas de poder e

dominação social e econômica mantidas sobre os países da América Latina. Historicamente, como relata Canclini (1985), houve um declínio da expectativa gerada pela expansão dos mercados simbólicos periféricos. A motivação idealizada pela experimentação artística através do cinema, das artes plásticas, da literatura e do teatro, combinada com a asserção intelectual, não proliferou diante da dependência do campo cultural latino-americano nas estruturas hegemônicas da política e da economia.

Apesar das relações capitalistas terem promovido certo desenvolvimento no âmbito artístico e científico, por outro lado os países com frágeis democracias passaram a ser submetidos à coerção das leis de mercado. Isso ocorreu sem que o Estado assegurasse algum tipo de sustentabilidade para a produção e circulação artística e intelectual, sendo que a experimentação foi direcionada para doutrinas mercadológicas sem pretensão de resguardar a criação mediante as necessidades sociais dos usuários. Entre as novas modalidades de dependência que surgiram e afetaram diretamente qualquer tentativa de autonomia do campo da cultura podemos citar as seguintes questões:

El alejamiento entre metropolis y países que se acrecenta en la formación de cuadros intelectuales y en la expansión educativa, el control externo del estilo de desarrollo, la programación masiva y centralizada de las culturas locales, la dificultad para definir en forma autónoma los modos de participación social según la historia cultural y política de cada nación (...) la reducción del apoyo estatal favorece nuevas intervenciones de la iniciativa privada en el financiamiento, orientación y control de la producción científica y artística, la mercantilización intensiva de las artesanías y otras manifestaciones de la cultura popular, el encerramiento de las artes de vanguardia en circuitos marginales y la adaptación de los contenidos y las formas de las bellas artes para facilitar su difusión comercial. (CANCLINI, 1985, p. 158)

A dominação criativa mercadológica implicou no enquadramento de modos de vida e instaurou regimes de imposição de um sistema monetarista hegemônico, tal como o autor observa com os golpes de estado nos países da América Latina. Esses modelos totalitários empregaram, através de decretos e procedimentos coercitivos, formas de controle para qualquer autonomia produtiva e de consumo cultural participativo. Os resquícios das ditaduras nos países periféricos ficaram eternamente cauterizados ao contexto social, econômico e político latino-americano, interferindo, principalmente, na própria questão das representações simbólicas dessas identidades coletivas.

Após o período ditatorial, a partir de meados dos anos 1980, adquirem força os estudos culturais latino-americanos acompanhados das mobilizações²² sociopolíticas e econômicas que tomaram forma ainda na década de 1970 e contribuíram para o combate ao autoritarismo, ao passo que no campo da pesquisa em comunicação desestabilizam-se as teorias dominantes. Entre os

²² Expandiram-se movimentos sociais que levaram adiante lutas contra a repressão e a discriminação e, também, mobilizações dos setores populares da sociedade que lutavam pela apropriação de bens e serviços e pressionavam o sistema político a atender suas demandas sociais. (ESCOSTEGUY, 2001, p. 45)

principais expoentes teóricos dessa conexão entre os estudos culturais latino-americanos e o campo da comunicação, encontram-se os autores como García Canclini²³ e Jesús Martín-Barbero²⁴, que não se delimitaram a uma simples afiliação às linhas epistemológicas existentes, mas, ao contrário, eles propuseram uma epistemologia local para escapar do dualismo que tecia a compreensão hierárquica de cultura, que a escalonava entre alta e baixa, massiva e popular. Esses autores inauguraram as pesquisas com ênfase na recepção e nas mediações do público, na agenda social e coletiva dos produtos midiáticos, problematizando o papel dos meios nas transformações das culturas nacionais.

Canclini (2006), por exemplo, demarca um momento importante dos estudos culturais, não apenas como precursor latino-americano, mas também pela contribuição para a renovação dessa abordagem no que diz respeito à inserção de importantes conceitos, como a interculturalidade. Elaborados dentro de uma complexidade de reflexões sobre a diferença, a desigualdade e as conexões na sociedade global, o autor afirma que os processos culturais “não derivam unicamente da relação com um território no qual nos apropriamos dos bens ou do sentido da vida nesse lugar” (CANCLINI, 2009, p. 43). Pelo contrário, segundo ele, nos circuitos globais as etnias, nacionalidades e fronteiras são porosas e passíveis de serem ressignificadas pelos repertórios culturais diversos que abastecem cada grupo.

Da mesma forma, o conceito de mediação, desenvolvido por Martín-Barbero (2009), é resultado da interpretação das formações específicas das indústrias culturais latino-americanas, mas introduz questionamentos e novos olhares para universos mais amplos a partir da própria realidade. Sobre a mediação, ele afirma que “a comunicação se tornou para nós questão de mediações mais do que de meios, questão de cultura e, portanto, não só de conhecimentos, mas de reconhecimento” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 28).

Esses são conceitos que possibilitaram aos estudos culturais a reflexão sobre as relações entre grupos dominantes e subalternos no campo de disputa por representação. Principalmente, a noção de hegemonia que é central nessa matriz teórica para compreensão da realidade social permeada de negociações e concessões. Segundo Martín-Barbero (2009), a liderança cultural e política das classes dominantes está em constante revisão e é parte de um processo marcado tanto por resistência como por imposição, com vistas a manter uma ordem que chamamos hegemônica. Em outras palavras, dominantes e subalternos estão envolvidos e ativam um mesmo processo, não

23 Com aportes interdisciplinares com as ciências sociais, mais especificamente a antropologia, este autor contribui com a ênfase no trabalho de campo e o diálogo constante entre as dimensões teórica e empírica (ESCOSTEGUY, 2001).

24 Sua principal contribuição é pensar a comunicação a partir das práticas sociais, deslocando os significados da vida social, pensados a partir da lógica do emissor, da mensagem, do receptor, do código e da fonte, para os processos comunicativos que desbordam o sistema de informação e dos meios e residem no interior da vida cotidiana. Na obra *Dos meios as mediações* (2009), o autor desloca a centralidade dos meios e problematiza as construções socioculturais através do protagonismo do contexto regional e das operações de consumo dos produtos midiáticos.

são exteriores entre si e, menos ainda, referem-se a simples dicotomias que julgam a assimilação ou a recusa dos subalternos como simples submissão ou resistência:

O conceito de hegemonia elaborado por Gramsci, possibilitando pensar o processo de dominação social já não como imposição a partir de um exterior e sem sujeitos, mas como um processo no qual uma das classes hegemônica, na medida em que representa interesses que também reconhecem de alguma maneira como seus as classes subalternas. E na medida, significa aqui que não há hegemonia, mas sim que ela se faz e desfaz, se refaz permanentemente num processo vivido, feito não só de força, mas também de sentido, de apropriação do sentido pelo poder, de sedução e de cumplicidade. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 112)

Em uma sociedade povoada por organizações complexas é proeminente o papel dos meios de comunicação na medida em que a sua apropriação reflete as tensões entre as forças hegemônicas e os grupos que buscam romper ou enfraquecer os consensos firmados. Em um cenário de intensa mercantilização dos meios de comunicação, a sua potencialidade de circulação de informação, ideias e significados é elevada a um grau máximo de reprodução dos interesses de grupos dominantes, que buscam universalizar seus pontos de vista e valores perante o conjunto da sociedade. Segundo Moraes (2010), as formas hegemônicas são variáveis conforme a natureza das forças que exercem, para constituírem-se pela coesão entre diferentes grupos sociais. A ação é voltada à manutenção de uma ideologia dominante, impedindo que haja qualquer tipo de colisão entre grupos de apoio que comprometa o consenso e torne evidente os seus contrastes. Com base também nos estudos de Gramsci, Moraes afirma que a hegemonia:

[...] pressupõe a conquista do consenso e da liderança cultural e político-ideológica de uma classe ou bloco de classes sobre as outras. Além de congregar as bases econômicas, a hegemonia tem a ver com entrecosques de percepções, juízos de valor e princípios entre sujeitos da ação política. Segundo Gramsci, a hegemonia é obtida e consolidada em embates que comportam não apenas questões vinculadas à estrutura econômica e à organização política, mas envolvem também, no plano ético-cultural, a expressão de saberes, práticas, modos de representação e modelos de autoridade que querem legitimar-se e universalizar-se. Portanto, a hegemonia não deve ser entendida nos limites de uma coerção pura e simples, pois inclui a direção cultural e o consentimento social a um universo de convicções, normas morais e regras de conduta, assim como a destruição e a superação de outras crenças e sentimentos diante da vida e do mundo (MORAES, 2010, p. 54-55).

A potencialidade dos meios de comunicação para as linhas argumentativas hegemônicas sobre a realidade reside em interações múltiplas difíceis de determinar, mas que, de algum modo, bloqueiam a representatividade de culturas diversas na mídia. Apesar de observarmos vínculos contingentes e pontuais, com a apropriação dos meios por esferas privadas, estatais ou até mesmo a parceria público-privada, torna-se uma tarefa difícil designar uma força hegemônica para definir o quadro de domínio midiático na América Latina. Sabemos que grandes corporações midiáticas regulam a opinião pública através de produtos massivos, os quais agendam temáticas que merecem

destaque com base em critérios próprios dessas alianças, que investem econômica e politicamente para que tal comunicação seletiva beneficie seus interesses.

Na América Latina, podemos citar alguns grupos como Globo, no Brasil; Clarín, na Argentina; e Televisa, no México. Trata-se de um conjunto de veículos que está predominantemente nas mãos de dinastias familiares, muitas delas associadas a corporações transnacionais que possuem um peso desproporcional no cotidiano de muitas pessoas, devido à concentração monopólica da mídia. Entre os interesses da agenda dessas corporações está o de garantir que continuem acumulando uma quantidade alarmante de concessões²⁵ de canais de rádio e televisão. Nesse sentido, as aspirações coletivas ficam subordinadas às ambições particulares.

Mesmo assim, toda hegemonia depende de um esforço contínuo de negociação para adquirir altos níveis de aceitação por amplos segmentos sociais, dentro de uma lógica de consumo que os diferentes grupos fazem dos meios, ao corresponderem e identificarem-se com os produtos massivos. Essa dinâmica extrapola os limites do território nacional e, assim, “verifica-se a consolidação de um mercado de bens simbólicos tanto nas fronteiras nacionais quanto nas relações que se estabelecem com as demais indústrias culturais, da América Latina e fora dela” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 46).

Essas diretrizes tendem a homogeneizar culturas específicas em uma relação de forças que formata e configura os meios de comunicação na América Latina e no mundo. Sob o entendimento de que a cultura se constitui através de processos de produção e consumo de significação da vida social, a comunicação, mais do que nunca, desempenha um papel decisivo nas disputas de sentido que conformam ou modificam determinadas concepções de vida e valores. Desse modo, é importante ressaltar que os mesmos meios e processos comunicacionais também servem como instrumento de diversidade de informação e promoção da cidadania, ampliando a circulação midiática de múltiplas vozes.

A sociedade está estruturada com dois tipos de relações: as de força, correspondentes ao valor de uso e ao de troca, e, dentro delas, entrelaçadas com estas relações de força, há relações de sentido, que organizam a vida social, as relações de significação. O mundo das significações, do sentido, constitui a cultura [...]. Pode-se afirmar que a cultura abarca o conjunto dos processos sociais de significação ou, de um modo mais complexo, a cultura abarca o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social (CANCLINI, 2009, p. 41).

A hegemonia é uma reflexão central nos estudos culturais latino-americanos e também um ponto de reflexão sobre o nosso objeto, uma vez que estamos tratando da TAL, uma rede que se posiciona como estratégia contra-hegemônica de representação da cultura latino-americana. Um

²⁵ As concessões possuem prazo de validade fixado em lei, sendo renováveis ou não, conforme a política de comunicação de cada país.

tipo de representação que aponta outros sujeitos, espaços sociais e geográficos, outras narrativas para além daquelas elencadas pelos critérios de visibilidade de sua contraface: as televisões comerciais e hegemônicas. A contradição a essa conjuntura se dá por conta da assimetria e da ausência de bases equitativas das vias de representação da cultura latino-americana na mídia. Na luta pela democratização dos meios na América Latina, experiências como a TAL surgem para suscitar a necessidade de favorecimento de demandas mais plurais e coletivas nos espaços midiáticos de representação cultural. Espaços como a TAL proporcionam uma diversificação de formatos e temas, contribuem para a disseminação de pontos de vistas que escapam aos mecanismos de controle das agendas fixadas unilateralmente pelos meios, classes e instituições hegemônicas.

2.3.2 Contribuições para a pesquisa em televisão

Como vimos na fase de fortalecimento e correlação dos estudos culturais através do campo da comunicação na América Latina, uma das temáticas centrais dessa conjuntura foi a influência dos meios na construção das identidades locais. Principalmente porque essa influência passou a ser pensada conforme uma perspectiva que considera os receptores como agentes ativos capazes de interpretar e ressignificar os produtos culturais, entre eles o conteúdo que circula na televisão. A televisão, particularmente, é um meio de significativa audiência na região, fazendo parte do cotidiano da maioria das pessoas nos países da América Latina. Isso faz com que os estudos culturais enfatizem a produção ativa da cultura, principalmente nas análises de recepção que pontuam as negociações entre os textos midiáticos e as audiências ou as variadas formas com as quais os espectadores constituem suas identidades através do consumo dos produtos midiáticos.

Nessa perspectiva, a TV é assumida como forma cultural, por ser uma das instituições produtoras de sentido na sociedade a partir das relações que estabelece entre o seu potencial criativo e as práticas socioculturais que a envolvem, tornando-se, desse modo, o epicentro dos estudos culturais na região. “A partir de então, a tela já não se enche de imagens e sons, mas de formas culturais, dos desejos coletivos, das necessidades sociais, das expectativas educacionais, dos rituais da identidade; a tevê converteu-se na instituição social e cultural mais importante de nossas sociedades” (RINCÓN, 2002 p. 15). Entretanto, a TV só é propositiva em uma sociedade quando interpelada pelas normas e condicionamentos de uma coletividade.

A televisão, em sua gama audiovisual composta por filmes, programas de entretenimento, publicidade, noticiários, telenovelas e documentários, entre outros, apresenta uma comunicabilidade afetiva, prazerosa, cotidiana e narrativa, através dos quais representa a mesma cultura que a produz,

de modo que encontramos nas telas evidências das próprias relações de forças em disputa no tecido social, sobre os mais variados questionamentos políticos, econômicos e culturais contemporâneos.

A televisão gera as experiências, os saberes e os sonhos que fazem parte dos referenciais mais comuns que nós temos como nação e sociedade; portanto, constitui o espelho social que reflete a cultura que a produz, as identidades frágeis que nos habitam, as estéticas do popular de massa e dos consensos efêmeros, com os quais construímos o sentido para a vida de todos os dias. (RINCÓN, 2002 p. 17)

Os estudos da televisão, de modo geral, iniciaram nos anos 1940, com o intuito de analisar as incidências desse meio na conduta e compreensão das pessoas. A compreensão que se fazia sobre a televisão em muito vinha da comunicação sob a perspectiva da informação, restrita ao modelo emissor-mensagem-receptor-código-fonte. Esses processos foram evoluindo a partir poder ilimitado das instâncias produtivas²⁶, passando por uma minimização dos efeitos dos meios audiovisuais nas decisões das pessoas²⁷, para uma abordagem com o foco na mensagem²⁸.

Somente a partir da década de 1980 que passam a ser reconhecidos os públicos como protagonistas dessa relação entre os significados sociais e a televisão. Mais precisamente na América Latina, empreende-se o desenvolvimento de uma perspectiva situada nesse continente, que atribui às comunidades locais a conduta ativa nos processos comunicativos perpetuados pela televisão. Com a contribuição de autores como Martín-Barbero e Fuenzalida, compreende-se que os públicos são capazes de replicar e resistir às intencionalidades das mídias. Com o foco na televisão, é introduzida uma corrente que investiga os usos populares dos elementos de massa na vida cotidiana, por meio de outras formas de ler os sujeitos sociais.

Segundo Rincón (2002), a partir dos anos 90, com a contribuição de teóricos como Martín-Barbero, Canclini, Rey, Guillermo Orozco e Fuenzalida, inicia-se a análise do consumo para pensar os processos de interpretação e os usos das mensagens televisivas sob a ótica das práticas socioculturais e das mediações²⁹. Sob esse viés, considerou-se o cultural como um sentido comunicado a partir das competências comunicativas direcionadas pelos públicos. Atualmente, com base em Rincón (2002), os estudos estão voltados para os textos televisivos e os contextos culturais nos quais são produzidos, considerando a TV como um eixo de articulação da agenda social no que tange as formas de produzir conhecimento e compreender o mundo, não reduzindo esse meio à pura e simples representação visual. Mais do que isso, é preciso estar atento ao que uma televisão diz

26 Teoria dos efeitos (RINCÓN, 2002, p. 20).

27 Teoria dos mediadores-usos e gratificações (RINCÓN, 2002, p. 20).

28 Análise da mensagem (RINCÓN, 2002, p. 20).

29 A perspectiva das mediações toma como ponto de partida o polo da recepção e realiza um trânsito que parte das audiências para uma visão integral do processo de comunicação, constituindo, assim, todo um novo campo de investigação. As mediações, portanto, buscam explicitar os nexos que se estabelecem entre os diferentes momentos – produção, texto e consumo que constituem os processos de comunicação social (OROFINO, 2006, p. 17).

sobre uma dada cultura e sobre o que essa cultura diz em relação à TV que produz. Para tanto, firma-se uma corrente de pensamento latino-americano que:

[...] procura analisar a televisão como relato, dispositivo cultural e indústria; que procura compreender suas formas, lógicas e conexões; que se propõe como meio central da comunicação contemporânea, uma vez que a tela televisiva tornou-se o local da visualidade que ritualiza formas de interpretar o mundo, e classifica as maneiras de ver socialmente aceitas (RINCÓN, 2002, p. 23).

Uma das principais contribuições dos estudos culturais latino-americanos foi vincular os nexos do sistema comunicacional, no caso o que envolve a televisão propriamente dita, a partir da instância da recepção, dos fluxos socioculturais. Até então, as pesquisas dominantes problematizavam a televisão por via de seu potencial persuasivo e enunciação ideológica, valorizando aspectos do texto e da emissão. A introdução da perspectiva das mediações com os estudos de recepção não descaracterizou a TV como espaço da ideologia, mas evidenciou “a construção dos significados localizados na esfera do consumo, da vida cotidiana e dos movimentos sociais” (OROFINO, 2006, p. 18), estabelecendo um entendimento dos processos de comunicação televisual a partir dessa perspectiva. Com isso, a TV passou a ser vista como uma forma cultural, atravessada por diferentes lugares de negociação e de produção de sentido. Sem negar que a televisão pode servir tanto para a dinâmica de articulação de grupos hegemônicos e mecanismos do mercado, como também ser um lugar estratégico para o exercício da cidadania e da construção do imaginário e de identidades coletivas.

Além disso, é insustentável definir a televisão como um meio, um sistema textual ou uma instituição, sendo que em sua complexidade pode fazer incidir resistências, hegemonias, conflitos e encontros que permeiam formatos, modos de produção, consumo, conteúdo e concepções variados. E, sob essa abordagem mais plural da própria televisão, que buscamos aporte fundamental para elucidar as reflexões que seguirão por estas páginas, não considerando que a TV seja como uma entidade única, mas que é em si mesma uma forma cultural, em constante mudança e articulada com uma pluralidade de facetas. Essa diversidade que converge e fomenta campos de disputa com outros modos de ver e fazer a televisão, que é um espaço social de criação. Sob essas premissas, lançamos nosso estudo sobre as televisualidades presentes em estratégias de representar e fazer da TV um lugar para o exercício da cidadania, através da representação da cultura regional.

Pensar a rede de televisões públicas significa observar o conjunto que envolve essa cooperação diante da competitividade do mercado audiovisual e também dos imperativos das políticas de governo que enfraquecem a ampliação do campo das representações. Trata-se de uma medida necessária para valorização e fortalecimento das culturas de grupos, regiões ou países da

América Latina, visto que os sistemas políticos e econômicos de um contexto de globalização, juntos, tendem à homogeneização, direcionando ações antes para consumidores do que cidadãos. Isso se reflete, particularmente, em nosso objeto, quando observamos que, historicamente, a TAL passa a desenvolver-se no período pós-regimes autoritários dos estados latino-americanos. Uma época marcada pela retomada do audiovisual como eixo de representação local, no qual a televisão é posta como centro de circulação e criação de produtos da cultura regional.

Com base nisso, problematizamos nosso objeto tendo como norte os estudos culturais. Por mais que nossa opção reflexivo-teórica não esteja restrita somente a este debate, é imprescindível fazer alusão a esse aporte conceitual pelo fato de constituir-se do mesmo embasamento que o nosso objeto, engajado ao contexto social de transformação cultural latino-americana. Assim, nos valeremos de outros autores para configurar a nossa proposta metodológica e a teia complexa que rege a TV, concebida em rede e a partir do fenômeno da comunicação como processo articulado e passível de produção e influência da cultura.

3. COMO VER A TAL: COMBINAÇÕES METODOLÓGICAS PARA UMA TELEVISUALIDADE FRAGMENTADA

Dado, no capítulo anterior, o reconhecimento do nosso objeto, a representação latino-americana na rede de televisões públicas e culturais da América Latina, e os possíveis percursos reflexivos para a pesquisa em torno dessa abordagem, propomos agora refletir e operacionalizar o desenvolvimento de uma metodologia de análise que conforme esta proposta. Nosso objeto de estudo, como já declaramos, é a representação televisiva da cultura latino-americana na TAL, o que nos desafia a pensar em uma metodologia capaz de abarcar uma rede de televisão que promove a produção e a difusão audiovisual de modo transnacional. Para isso, nos esforçamos em desenvolver e adaptar uma proposta metodológica compatível com a complexidade material da própria TAL.

Desse modo, buscamos assegurar as especificidades da representação latino-americana na rede TAL, com base em seus processos produtivos, no seu dispositivo de circulação e exibição de conteúdo e na significação formal e temática contida em suas séries documentais. Portanto, consideramos a TAL como um espaço complexo de significação e buscamos analisá-lo a partir das categorias que emergem do hibridismo de conteúdo, da convergência de formatos e de linguagens televisivas, da conexão entre diferentes atores e da interface com outros tipos de mídia. Isso tudo englobando uma representação igualmente complexa, tal como é a cultura latino-americana. Assim, retomamos nossa questão central para afirmar que a construção desse quadro metodológico pretende responder: como a TAL configura um modelo colaborativo de televisão ao buscar promover a diversidade e a integração da cultura latino-americana via intercâmbio televisual de produtores dos diferentes países da região?

É importante frisar que as perspectivas metodológicas e a combinação de modelos e instrumentos que apresentamos aqui são advindas das necessidades encontradas em nossa imersão no próprio objeto. Por mais que a elaboração de uma metodologia implique em certa delimitação das possibilidades interpretativas do objeto de pesquisa, nos esforçamos em adaptar um arranjo compatível com os devires da diversidade de temas, atores e formatos que implicam na sua configuração em rede. Por maiores que venham a ser as lacunas dessa proposta, acreditamos nessa combinação de estratégias analíticas para interpretá-la o mais profundamente possível, transformando as lacunas em aportes para futuras pesquisas ou, quem sabe, outros recortes. O mais importante a evidenciar nesta dinâmica é que o objeto transcende as bordas de seu significado etimológico e alcança um papel ativo, não só pela elaboração da estrutura de análise, como também pelos elementos que dele interpretamos.

Em outras palavras, avaliamos que não caberia qualquer tipo de análise isolada de algum dos

elementos da TAL - *site*, séries documentais ou processos produtivos - para contemplar a representação da cultura latino-americana em uma rede de televisões difusa e que converge conteúdo dos vinte países que integram a região. Assim, a materialidade que será analisada não é restrita aos vídeos, ao *site* ou aos modos de produção da TAL, visto que ela abrange esses fatores pela relação que estabelecem entre si, configurando a TAL e sua rede de associados como um espaço de representação cultural latino-americana. Desse modo, escolhemos analisar esses processos em seu conjunto, delimitando o foco metodológico em uma dimensão multimodal contemplada pela adaptação do circuito cultural, que denominamos, aqui, como circuito da TAL. Para tanto, formulamos uma combinação de instrumentos de análise capazes de produzir interpretações, para dar conta da complexidade do conjunto de elementos que dão forma a esta rede televisual, cujo objetivo é integrar e convergir conteúdo de emissoras da América Latina.

3.1 O circuito cultural como perspectiva metodológica

A proposta, aqui, configura-se para encontrar as categorias que diferenciam e convergem as heterogeneidades culturais no processo de representação latino-americana na TAL, por meio de elementos fundamentais para a constituição desse espaço, tais como a produção, o dispositivo e o conteúdo audiovisual. Visando a compreensão desse quadro, a reflexão teórica que sustenta o desenvolvimento da nossa metodologia é inspirada, principalmente, na perspectiva britânica dos estudos culturais, considerando os contrapontos e adequações ao objeto em estudo, conforme pontuamos nos parágrafos abaixo.

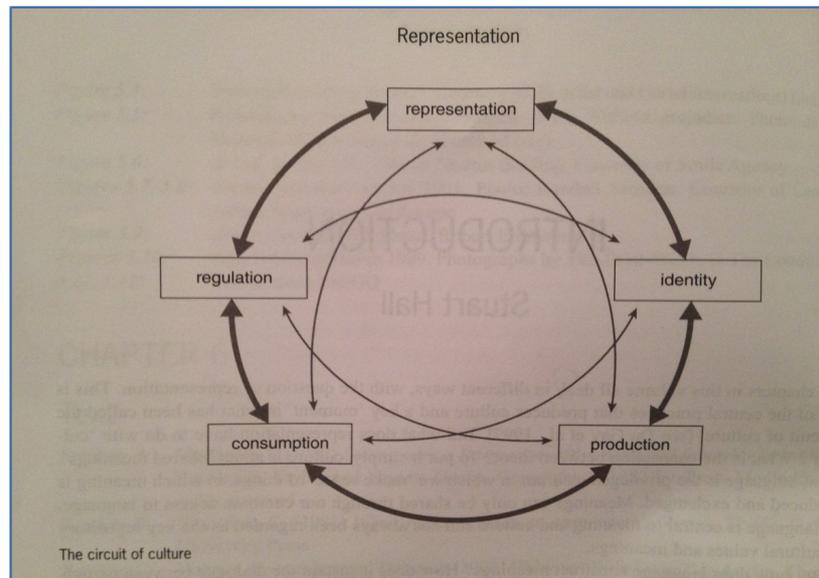
Na perspectiva do *circuito da cultura*, desenvolvido por Stuart Hall (2013) e inspirado em Paul Du Gay (1997)³⁰, a cultura é a chave para todas as práticas que produzem significado, sendo compreendida como o compartilhamento de sentidos em um processo que envolve a relação entre *representação, identidade, produção, consumo e regulação*, elementos que norteiam a configuração de uma dada cultura. Essas noções são entendidas como elementos constituintes das práticas e produtos culturais geridos pelos sujeitos que produzem significados e efeitos sobre a vida social. Compartilhamos da concepção de outras pesquisas que também se valeram da adaptação deste modelo e o compreendem afirmando que:

O circuito da cultura apresentado por Stuart Hall sugere que a produção de sentido se dá num grande e variado número de espaços e circula através de diferentes processos e práticas. Resumidamente, estes significados estariam relacionados com os processos de identificação e regulação social, onde definiriam nossa percepção de quem somos e a que grupos pertencemos, bem como a regulação de nossas condutas e práticas –

30 Production of Culture/Culture of Production, London: Sage/The Open University.

ajustando as regras, normas e conexões que organizam e governam a vida social. Significados seriam constantemente produzidos e negociados em toda a interação pessoal e social em que tomamos parte e também quando nos expressamos através da apropriação, uso ou consumo de objetos culturais. (RAUBER, 2007, p. 11).

Figura 03 - modelo do circuito cultural³¹



Fonte: HALL, S. (2013, p. XVIII). Representation, London: Sage Publications.

O modelo do circuito cultural, exemplificado na *figura 03*, de certo modo, ordena e propõe uma abrangência que interconecta as diferentes etapas da produção de sentido que tecem determinadas representações culturais. É um modelo que subscreve as representações como processos regidos por práticas culturais que instituem e ressignificam continuamente a vida social. Essas práticas são de intercâmbio, produção, consumo e circulação de conteúdos como os que presenciamos na TAL. O circuito ainda nos diz que a produção de sentido e a representação são inerentes à cultura, sendo esta uma constante significação dos objetos, sujeitos e acontecimentos da vida, que enquanto prática reside nos diferentes momentos do processo.

Mais precisamente, a cultura é instituída através da coesão entre o sistema de representação e os sujeitos, de modo que o vínculo que insere os sujeitos em determinados lugares da fala implica em identidades culturais negociadas. Entendemos esse processo como sendo a representação, que, conforme conceitua Hall (2013), trata-se de um sistema constitutivo da cultura por meio do compartilhamento de sentidos que se dá em um conjunto de práticas, cujas expressões e interpretações similares de mundo são configuradas pelos sujeitos. Assim, esses sujeitos situam-se, ao mesmo tempo, em fronteiras de significação que os fazem reconhecer como um grupo, ao passo em que os diferem de outros.

³¹Tradução minha: O circuito da cultura, representação, identidade, produção, consumo e regulação.

Podemos afirmar, segundo Hall (2013), que a representação implica em uma variedade de modos de dizer e interpretar o mundo. Com base nisso, apreendemos a representação como parte fundamental do processo pelo qual os sentidos são produzidos e intercambiados, configurando distintas culturas. Adotamos, então, como sistema de representação, a perspectiva de que a cultura é construída pelo compartilhamento de sentidos através da linguagem, sendo essa uma estrutura que engloba os elementos de significação traduzidos mediante a variedade de práticas sociais. No compartilhamento de sentidos pela linguagem, argumenta Hall (2013), os elementos de significação podem ser traduzidos pelo som, pela palavra, pela imagem ou objetos.

Com base nisso, propomos que uma dada representação cultural, como a latino-americana, necessita inserir os elementos de seu processo em um campo de significados produzidos conforme o intercâmbio material em âmbito regional e global. Essa conjuntura supõe um desafio metodológico e reflexivo sobre um grupo cultural em específico, que se faz representar em meio a processos criativos, de circulação e consumo de significados transnacionais. E analisar isso à luz do conceito de cultura e da abordagem dos estudos culturais é, acima de tudo, considerar as estruturas e as relações antagônicas e o movimento das identidades em questão, por meio dessas distintas etapas do processo de significação traduzidas no circuito da cultura.

Na cultura entendida sob a ótica da constante ressignificação da vida, os sentidos produzidos através de uma diversidade de práticas sociais interferem em nossa conduta e nas relações de poder que nos condicionam. Produzimos sentidos quando negociamos quem somos e os nossos modos de pertencimento a determinadas identidades. São práticas que constituem materialidades capazes de produzir determinados posicionamentos, ao compartilhar conceitos de mundo a fim de representar algo. E compartilhar implica que a representação só é possível se também for percebida e interpretada por uma alteridade, o que se refere à noção de recepção ou consumo como uma importante etapa do circuito da cultura.

Resumimos, assim, que o compartilhamento de sentidos é inerente à produção das materialidades culturais existentes, inclusive, nos produtos de circulação midiática, tal qual a rede de televisões que nos propomos analisar. Também identificamos entre as instâncias do modelo a regulação como um ponto central da representação e que igualmente opera na forma como os significados são produzidos. Em outras palavras, existem convenções, valores, práticas, discursos e regras que sistematizam a esfera cultural. Trata-se das determinações políticas e econômicas que afetam como são produzidos, consumidos e como circulam os produtos culturais. Segundo Hall, a cultura, embora tendo vida própria e autônoma, além de ser uma dimensão dessas áreas, é também influenciada e regulada por fatores externos a ela, em um processo de determinação recíproca com os contextos políticos e econômicos nos quais ocorrem as suas trocas e representações de mundo.

Ainda de acordo com Hall, a regulação consiste em um conjunto de práticas e estruturas internamente diferenciadas por todos esses setores pelos quais a cultura vincula-se e através dos quais sofre e exerce pressão, como o Estado ou o mercado. “A principal investida, em relação à cultura, tem sido a de retirar do Estado suas responsabilidades na regulamentação dos assuntos culturais e abrir a cultura, paulatinamente, ao jogo livre das —forças de mercado” (HALL, 1997, p.16). No entanto, o autor avalia que é um equívoco situarmo-nos nesse dualismo entre liberdade e escolha, mercado e restrições impostas pelo Estado, afirmando a existência de contradições na regulação e que cada esfera adquire seu modo de operar e regular a cultura.

Podemos preferir ou não a —liberdade da regulação de mercado ao invés da regulação estatal. Por outro lado, podemos preferi-la quando certas metas sociais são impostas pela regulação sobre as atividades culturais, mesmo que seja à custa de uma —escolha livre individual, induzida pelo mercado. O ponto chave, que está no centro de todo este debate, é que *não* se trata de uma opção entre liberdade e restrição, mas entre *modos diferentes de regulação*, cada qual representa uma combinação de liberdades e restrições. (HALL, 1997, p.16)

Um exemplo é a regulação e o governo da cultura em relação aos meios de comunicação rádio e TV e suas instituições, como podemos observar na abordagem histórica da constituição das televisões na América Latina, apresentada no capítulo anterior. Historicamente, a pouca ou quase nula representatividade da cultura regional latino-americana nos modelos de criação das televisões deve-se, em grande parte, à imposição das regras do mercado pelas corporações norte-americanas. Salvo alguns casos, como o da televisão mexicana, em que os interesses nacionais sempre dispuseram de intensa autonomia para se organizar de forma, inclusive, a se contrapor a essas corporações. São questões de caráter político e econômico que afetam diretamente a circulação de produtos e bens simbólicos, impulsionados pela hegemonia de interesses de grupos econômicos sobre os meios de comunicação, principalmente a televisão, sendo ela de prerrogativa nacional ou internacional.

Entretanto, a hegemonia cultural incidente dos meios de comunicação não é exclusiva da regulação do mercado, ela também persiste nos modelos estatais regulados pela lógica do poder executivo com base em coligações dos partidos políticos em relação aos meios de comunicação em muitos países da região. Apesar de muitos serviços de televisão terem sido organizados como anexos das redes norte-americanas de *broadcast*, eles passaram a ser administrados pelo Estado por razoável quantidade de tempo e, posteriormente, privatizados, inclusive, por empreendimentos econômicos nacionais. De fato, a regulação não reside predominantemente em uma dicotomia público e privado, nacional e internacional. Desde a organização inicial das atividades de televisão

na região latino-americana até o contexto atual, o desenvolvimento do cenário midiático regional é configurado em múltiplas interações, possíveis de associar envolvidos dos mais diversos setores.

Essas questões centrais do circuito da cultura, somadas ao debate sobre a perspectiva histórica fundacional de configuração da rede de televisões públicas e culturais latino-americana, são pertinentes para darmos início à nossa proposta de análise. Lançamos luz, então, sobre a abordagem do modelo do *circuito cultural*, para elaborar uma proposta metodológica específica para a análise da TAL. Para isso, adaptamos as diferentes etapas do *circuito da cultura*, mantendo como prioridade a interconexão entre os momentos, enfatizando e substituindo alguns por categorias pertinentes à representação da cultura latino-americana na TAL.

Buscando uma compreensão mais peculiar sobre o nosso objeto, substituímos o item *regulação* por *dispositivo*, para destacar a relevância das características do meio, da televisão em rede, como elemento central para a representação cultural. Nessa etapa, serão consideradas as características da plataforma de exibição *online* e da articulação da TAL com as janelas de programação televisiva. Com destaque para a convergência de formatos midiáticos, hibridismo de linguagem e os modos de operação de distribuição e exibição do conteúdo. Embora a regulação tenha cedido espaço para a questão do dispositivo, é pertinente enfatizar que o conceito influencia a abordagem de todas as etapas, pois é um aspecto inerente à maioria delas, principalmente quando abordamos um meio que suscita o amplo debate e é interdependente em relação a outras esferas, como a política e a econômica.

Da mesma forma, a questão da *identidade*, embora seja substituída por *conteúdo*, é um conceito transversal às demais etapas do circuito que será apresentado neste trabalho. A discussão em torno da identidade surge nas mediações da produção audiovisual e também sobre os sujeitos representados nas séries e demais conteúdos da TAL, sendo este um conceito disperso entre os momentos do circuito. Assim, a identidade entendida mais como uma problematização do que como uma etapa de análise cede lugar ao *conteúdo*, que, por sua vez, configura-se como uma parte primordial para o nosso circuito de análise cultural. Nesse sentido, o *conteúdo* representa a série documental a ser selecionada como parte fundamental para a escolha da materialidade textual, que configura o nosso foco de análise em uma televisualidade em rede.

Embora não faremos uso explícito do modelo proposto por Hall (2013), também consideramos a representação como o elemento central do circuito, elemento este que será por nós analisado como resultado da interconexão entre as etapas propostas para o modelo redefinido como *circuito da TAL*. A representação envolve um processo que apreende a produção de sentidos através da linguagem, em um sistema de signos e imagens para representar o mundo. Os signos podem ser icônicos, como as formas visuais que se assemelham ao objeto, fato ou pessoa a que se faz

referência; mas podem ser, também, signos indexicais, que fazem referência a coisas, pessoas ou fatos pela escrita ou pela fala.

Segundo Hall (2013), os sistemas de representação compõem os processos de significação da cultura por meio da correspondência entre coisas, pessoas, ideias, fatos e os nossos mapas mentais³². Além disso, por um sistema que se constroem as correspondências entre o nosso mapa conceitual e um sistema organizado de signos, transformando conceitos em linguagem. Assim, definimos, com base no autor, que a representação é a produção de sentido através da linguagem, um sistema que permite fazer referência aos objetos, pessoas e fatos existentes, sendo eles abstratos ou imaginários. Nesse sentido, a linguagem é entendida em um sentido amplo, não apenas pela fala ou escrita, mas também pelas imagens visuais, pelo som, pelas luzes, pelos gestos, pela vestimenta, pelos sinais ou todo modo de organização de signos que se possa encontrar na cultura como forma de dizer o mundo.

Resumidamente, representar é produzir sentido sobre o mundo mediante os sistemas de representação que significam e, ao mesmo tempo, são determinados por sistemas de uma dada cultura. Logo, pertencer a uma mesma cultura é compartilhar sentidos. Em outras palavras, os sujeitos de uma mesma cultura constroem sistemas de representação similares para significar o mundo, conforme suas limitações e referências. Como podemos observar:

Primarily, culture is concerned with the production and the exchange of meanings – the ‘giving and taking of meaning’ – between the members of a society or group. To say that two people belong to the same culture is to say that they interpret the world in roughly the same ways and can express themselves, their thoughts and feelings about the world, in ways which will be understood by each other. Thus, culture depends on its participants interpreting meaningfully what is happening around them, and ‘making sense’ of the world, in broadly similar ways.³³ (HALL, 2013, p. XVIII)

Os sistemas de representação que são influenciados e significam uma cultura são compartilhados mediante processos de comunicação, principalmente em um contexto de comunicação mediada pelos meios. O compartilhamento de sentidos ocorre quando os conceitos traduzidos em sons, imagens e palavras são operados a partir dos signos organizados pela linguagem, sendo fixados através de códigos pelos quais os sujeitos se expressam e comunicam seus conceitos.

32 Segundo Hall (1997), os mapas mentais são os sistemas de imagens ou conceitos que formamos em nossos pensamentos.

33Primeiramente, cultura é concebida pela produção e troca de significados - como são transmitidos e recebidos - entre os membros de uma sociedade ou grupo. Dizer que duas pessoas pertencem à mesma cultura é dizer que elas interpretam o mundo de maneira similar e podem expressar a si mesmos, seus pensamentos e sentimentos sobre o mundo, de modo que sejam compreendidos pelo outro. Contudo, a cultura depende dos participantes interpretando significativamente os acontecimentos ao redor deles, fazendo sentido do mundo de um jeito semelhante. Tradução minha.

Em nosso objeto, a representação televisual latino-americana na TAL, os sentidos são produzidos por meio de uma textualidade operada por um conjunto composto por diferentes linguagens, pela convergência entre os formatos do cinema, televisão e internet e pelas relações produtivas entre os sujeitos da rede e por aqueles representados no conteúdo seriado da TAL. Esse conjunto implica na textualidade como um recorte material pelo qual buscamos interpretar a representação da cultura latino-americana em um espaço determinado, por mais descentralizada que a TAL se apresente. Isso se faz necessário, pois compreendemos que a cultura “não pode ter outra forma de existência que não seja a de investimentos em matérias” (VERÓN, 1981, p. 191).

Em suma, configuramos a TAL como uma prática comunicacional de produção, circulação e consumo de sentidos, que busca criar um espaço midiático de representação de uma cultura, fazendo frente aos processos hegemônicos que norteiam o sistema televisivo na região. No entanto, não temos a pretensão de desenvolver uma interpretação absoluta para a representação da cultura latino-americana ou identificar todas as categorias que a compõem midiaticamente, pelo contrário, chamamos a atenção para a TAL como um entre os diferentes meios possíveis de representá-la, considerando suas peculiaridades, finalidades e contexto.

Seguimos a perspectiva da representação cultural como um processo, focando em alguns pontos do modelo do *circuito da cultura* e o adaptando para uma sequência interpretativa. Adequamos um modelo de circuito de análise cultural para a TAL a partir dos elementos e relações particulares que compõem sua textualidade e organização, uma proposta de análise que conforma as seguintes etapas: *representação, conteúdo, dispositivo e produção e consumo*³⁴.

Apesar de o nosso foco ser a *produção*, a etapa *consumo* é incluída no circuito de análise pela compreensão de que a cultura depende do processo comunicativo de troca entre as duas instâncias, visto que a produção de sentido, como afirmado nos parágrafos anteriores, depende da etapa do consumo no processo de significação, sendo essa inerente ao ato interpretativo. No processo comunicativo, o sentido necessita ser captado e interpretado para ativamente existir.

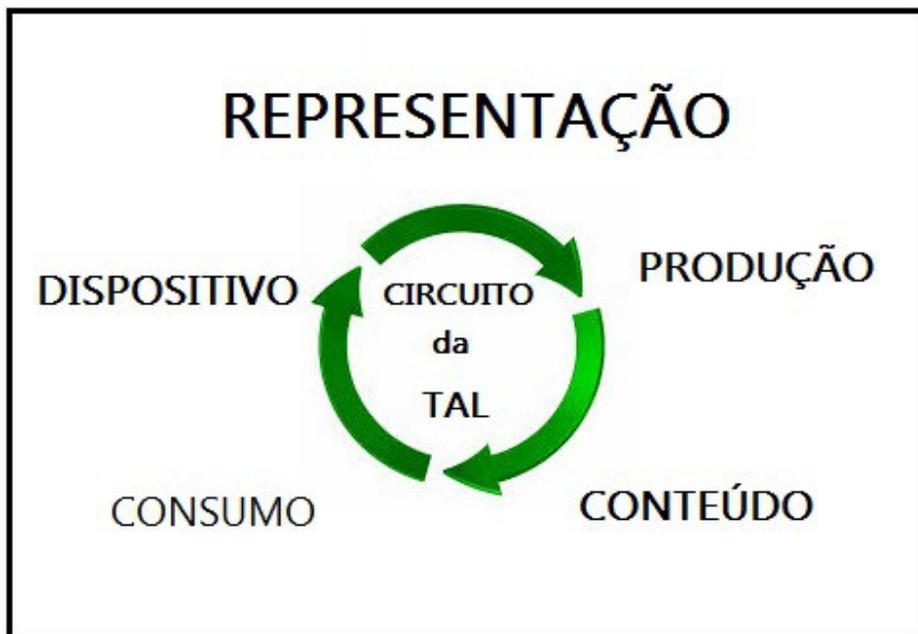
Diante disso, o sentido nunca é fixo ou imutável. Além de não pertencer à matéria e sim à sua representação em uma inter-relação que implica nas convenções que unem conceitos e linguagens operados pelos sujeitos para se comunicar, o sentido também está passível de mudança por meio da prática da interpretação. O ato de interpretar flexibiliza o sentido e coloca até mesmo o pesquisador como um intérprete cúmplice da análise que faz do seu objeto. Desse modo, reafirmamos que a TAL não é o único espaço de representação da cultura latino-americana, tampouco a interpretação que se faz desta cultura neste espaço é absoluta. Entretanto, a instância do

34 Consideramos a importância do consumo como uma etapa do circuito da TAL. Contudo, devido à caracterização de nosso problema de pesquisa, tal etapa não será contemplada em nossa análise.

consumo é mantida em nosso método de análise apenas considerando esta equivalência em relação à instância da produção no processo de representação. No entanto, não é escolha deste trabalho determinada perspectiva, pois isso implicaria praticamente na realização de outro foco de pesquisa.

Considerando, então, o circuito da TAL como uma estratégia metodológica que atende à proposta de identificar e interpretar as categorias que se emergem a partir da representação cultural latino-americana em uma rede de televisões públicas e culturais. Portanto, elaboramos a seguinte proposta, baseada no modelo do *circuito da cultura* proposto por Hall (2013):

Figura 04 - Circuito de análise cultural da TAL



Fonte: figura adaptada pelo autor

Conforme ilustrado (fig. 04), nosso modelo abrange o *dispositivo* e suas características, a instância de *produção*, o *conteúdo* e a problemática de pesquisa através da *representação* como elemento central do circuito de análise cultural. Abrange, ainda, o *consumo* como correspondente ao momento de *produção*, sendo necessária a sua inserção no circuito para o entendimento da cultura como um processo de compartilhamento de sentidos.

A abordagem do *circuito cultural* de análise também proporciona a elaboração de uma sequência para interpretar a representação cultural latino-americana, sendo as três primeiras etapas equivalentes cada uma a um capítulo de análise. A representação, por sua vez, aparece como a articulação entre as categorias emergentes das etapas do dispositivo, da produção e do conteúdo. Além disso, os momentos do circuito demandarão instrumentos específicos de análise e também uma dada materialidade para observação, conforme veremos a seguir.

3.2 Materialidades para *mirar a rede*

O *corpus* desse trabalho constitui a materialidade selecionada para tratar a produção audiovisual na TAL como objeto empírico da pesquisa. Entre os elementos do *corpus* do trabalho, selecionamos o *site* da TAL, sendo esse um espaço exclusivo para armazenamento dos materiais da rede e que funciona como acervo, tela de exibição e informação institucional. A seleção do *site* como materialidade textual compreende as diferentes etapas do circuito, como a produção, o conteúdo, as características de dispositivo e o conjunto da análise da representação. Mais especificamente, o *site* é considerado pela própria rede como uma *WebTV*, através da qual é organizado o espaço de exibição do audiovisual das televisões latino-americanas associadas, por diferentes temas, disposições de conteúdo, níveis de conectividade e tipologias de classificação.

Figura 05 - Divulgação da primeira edição do *Docmontevideo*



Fonte: cultura.mec.gub.uy, Consultado em 12 de maio de 2015

Também como proposta material de análise, temos o encontro anual da TAL e seus associados durante o evento *Docmontevideo*, “Encuentro Documental de las Televisoras Latinoamericanas”³⁵. Este é um encontro que tem como foco o fomento ao audiovisual latino-

35 www.docmontevideo.com

americano, através de atividades que equilibram a formação, o mercado, a criação em rede e a exibição de documentários durante duas semanas, na cidade de Montevideo, no Uruguai. Com o apoio principalmente do Ministério de Educação e Cultura³⁶ e o Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay³⁷, o *Docmontevideo* pode ser considerado como uma entidade que reúne profissionais, emissoras, organizações e produtores independentes do setor do audiovisual para vincular e formar redes de trabalho, cooperação e negócios em torno do documentário na região. Entre eles, a TAL, que vem marcando a sua participação desde seu início, no ano de 2009, e utiliza o evento como uma forma de conectar novos associados e aproximar presencialmente os participantes da rede.

Por fim, como parte complementar deste *corpus*, elegemos as séries documentais. Mais precisamente, buscamos uma delas para representar a temática latino-americana, que contemple uma variedade relevante de produtores dos distintos países da região e também a dinâmica de produção e exibição em rede, proporcionada como um dos pilares de atuação da TAL. Entre as diversas opções de séries documentais sobre temas da América Latina na TAL, encontramos a série *Mi País, Nuestro Mundo*,³⁸ que atende a todos esses critérios, justificando a nossa escolha. Além disso, é uma série sobre as problemáticas ambientais da América Latina, sendo desenvolvida por oito canais associados e a TAL, envolvendo vários países: Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Equador, México, Paraguai, Uruguai e Venezuela.

Os pontos acima apresentados constituem a materialidade que será analisada em nossa pesquisa, corporificam e sistematizam um objeto de difícil apreensão, como a representação da cultura latino-americana em uma rede de televisões. O desafio em apreender materialmente a TAL, para fins de análise, é justamente a busca por uma mostra fidedigna com sua dinâmica de atuação, que engloba uma diversidade de atores, multiplataformas de exibição, distribuição descentralizada, mecanismos de produção em rede, variedade de conteúdo e formas audiovisuais. Essa diversidade é a razão pela qual selecionamos estes três pilares - o *site*, o encontro presencial e uma série documental - como meios de apreensão compatíveis com a complexidade do objeto.

No entanto, os três pilares que constituem o nosso *corpus* são interdependentes e não configuram visualizações isoladas sobre a TAL. O portal apresenta uma visão geral da rede, de seu escopo temático e da sua variedade de conteúdo, mas pouco aprofunda em sua dinâmica produtiva e de atuação com seus associados. Isso ocorre de modo mais preciso durante o encontro presencial da TAL no *Docmontevideo*. O mesmo ocorre com a série *Mi País, Nuestro Mundo*, que é a mostra do conteúdo resultado da articulação e representação televisual da cultura latino-americana pela TAL, no que tange as suas relações produtivas e operações de visibilidade.

36 www.cultura.mec.gub.uy

37 www.icaucine.gub.uy

38 tal.tv/serie/mi-pais-nuestro-mundo

Cabe destacar, ainda, outro aspecto relevante em relação à corporificação material do objeto, justificada também pela amplitude com que responde as etapas do circuito da TAL, exposto anteriormente. Tanto o *site*, o encontro no *Docmontevideo*, quanto a série são correspondentes aos distintos momentos do circuito de análise e empregam elementos para fundamentá-la em suas variadas dimensões. Principalmente o site e o encontro podem embasar questões sobre o dispositivo e sobre a produção; já a série embasa, mais precisamente, questões sobre o conteúdo. De uma maneira mais panorâmica, os três eixos do *corpus* fundamentam a representação como sinergia entre a análise dos momentos do circuito, que seguirão nos próximos capítulos deste trabalho.

Em relação ao *site*, demonstraremos aqui alguns níveis de conexão que nos conduzem por uma trajetória de elementos pertinentes para a interpretação da questão central da pesquisa. Esses elementos estão disponíveis nas páginas do portal da TAL, são pontos estratégicos para observar as diferentes etapas do circuito de análise. Em um primeiro nível de conexão, encontramos a *homepage* (fig. 06), que, a princípio, traz um plano geral da composição da TAL, como uma tela de exibição de documentários e séries, um acervo de vídeos *online*, um portal de notícias sobre audiovisual e um espaço institucional. Como podemos verificar na imagem logo abaixo, a página inicial do *site* é uma textualidade interessante para observar uma primeira apresentação da TAL quanto à sua atuação no que diz respeito ao seu propósito, produtos que desenvolve, o seu dispositivo de visibilidade e a sua configuração como instituição ou entidade.

Na página inicial, há seções com conteúdo específico, como o espaço de notícias *Refletor*, dedicado a informações sobre festivais, editais, políticas públicas, lançamentos e demais eventos que possam interessar consumidores, tais como produtores independentes e também os parceiros da TAL. Como podemos ver na imagem da *homepage* do *site*, é possível extrair deste espaço a atuação da TAL em relação aos seus produtos, escopo temático, funções e informações institucionais. Aspectos esses que são distribuídos por seções, tais como: a ferramenta de busca de arquivos de vídeo *online*, os documentários destacados, as notícias, os concursos ou projetos, as séries especiais e páginas sobre a própria rede de televisões. Além disso, o *site* apresenta uma organização textual dos elementos *online* no que diz respeito à sua linguagem e à convergência de formatos, ou seja, a composição de imagens, vídeos, seções, *layouts* e ferramentas interativas que constituem a TAL também como uma *WebTV*.

Figura 06 - Página Inicial do *site* da TAL

The image shows a screenshot of the TAL website homepage. At the top, there is a navigation bar with the TAL logo, social media icons, and a search bar. Below this is a large banner for '10 ANOS' with a colorful background and a menu of categories: Arte, Comportamento, Culária, Cultura, Cinema, Meio Ambiente, Educação, História, Literatura, Música e Dança, Viagens, and Séries. A featured article titled 'Vida e obra do poeta mexicano mais prestigiado e controverso do século XX.' features a portrait of Octavio Paz. Below this is a section titled 'refletor uma luz no audiovisual' with three featured items: 'Orlando Senna: A conexão dos Deuses', 'Festival Internacional de Cartagena das Índias, na Colúmbia', and 'Festival do Rio consagra "Tatuagem"'. The 'Projetos Especiais' section includes 'do one thing for diversity and inclusion', 'viewfinder Latin America', and '10 ANOS TAL'. The 'Séries' section lists 'Juego de Cuerpos', 'Ecuador Más que un Punto', 'Pueblos Originários', 'Nordeste Feito à Mão', 'Os Latino-Americanos', and 'Why Poverty?'. A footer note indicates the source is available at www.tal.tv, consulted on 09/01/2013.

Fonte: disponível em www.tal.tv, consultado em 09/01/2013

Outros níveis de conexão serão de uso do repertório do *site* como materialidade de análise simultânea, visto que em cada seção da *homepage* é direcionada uma página posterior que aborda o assunto em específico. Por exemplo, ao clicarmos na ferramenta de busca de conteúdo por países encontramos a página com as séries sobre o México, conforme ilustração:

Figura 07 - Página com a relação de séries do México

MÉXICO INÍCIO » SÉRIE

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | ... | 12 | >

	A CULTURA MESO-AMERICANA E A PROFECIA DA ÁGUA SOBRE UM NOPAL.	PRÓLOGO: LOS HIJOS DE... 00:29:15 México
	COMO A CIÊNCIA INFLUENCIOU O COLONIALISMO EUROPEU NA AMÉRICA LATINA.	LA HISTORIA DEL CONTINENTE... 00:26:00 México
	O QUE FALTA PARA UM CARA INTELIGENTE E SIMPÁTICO SER ATRAENTE?	AMO EN EL D.F. - EPISODIO... 00:27:30 México
	GUERRA E DINÂMICA DA INDÚSTRIA: UMA INTERPRETAÇÃO DE ÉPOCA - ESTRELLA CARMONA.	EL ESPÍRITU DE LAS MAQUINAS... 00:26:00 México
	TRAILER DA NOVELA MEXICANA MUCHO CORAZÓN.	TRAILER MUCHO CORAZÓN 00:04:00 México
	O TORNO COMO O CENTRO DA TERRA.	EL LENGUAJE DE LA TIERRA... 00:28:00 México

Séries

AMO EN EL D.F.

RÚBRICA

JUEGO DE CUERPOS

Os mais vistos

Fonte: disponível em www.tal.tv, consultado em 20/02/2013

Sobre o segundo eixo material de nossa análise, o encontro da TAL no *Docmontevideo*, podemos justificar que a escolha se dá por ser este o momento mais importante de articulação presencial da rede com seus associados. Apesar de haver outros encontros presenciais da TAL, como ocorre também no *VentanaSur*³⁹, na cidade de Buenos Aires, na Argentina, o *Docmontevideo* é relevante para nosso estudo da TAL pela escala de participação e fluxo de trabalho que condiciona, a partir daí, as cooperações de todo o ano da rede. Além disso, a diretora executiva da TAL, Malu Viana, afirmou em entrevista que a entidade participa desde a organização inicial do *DocMontevideo*, realizando, já na primeira edição, em 2009, o encontro da rede de associados durante o evento.

Entretanto, segundo a diretora, foi em 2010 que essa parceria foi formalizada, com a realização oficial da primeira reunião da rede de televisões da TAL, durante o *DocMontevideo*. Isso consolidou o envolvimento da rede nas edições posteriores do evento, sendo notável a afinidade entre os projetos para o desenvolvimento do documentário latino-americano. Entre as atividades

39 www.ventanasur.com.ar

que a rede tem promovido durante o evento estão: *Workshop eTAL*, Reunião Anual da Rede e Prêmios TAL.

O *workshop eTAL* é um espaço de formação para representantes de televisões públicas e culturais da América Latina. Tem como objetivo a troca de experiências, o aperfeiçoamento desses profissionais e a excelência da programação dos canais. Segundo Malu Viana, o *workshop* tem, ao longo dos anos, trabalhado temas como o desenvolvimento de projetos inovadores e interativos, a produção voltada para o público infantil e formas de vincular programas de qualidade ao grande público. Esta é uma iniciativa que acontece dentro do *DocMontevideo* desde 2011 e que conta com o apoio do Programa Ibermedia⁴⁰. Também durante o *DocMontevideo*, a entidade promove a cerimônia de divulgação dos vencedores e entrega dos troféus dos Prêmios TAL, premiação criada pela rede em 2013 e que tem como objetivo valorizar a produção audiovisual dos canais públicos e culturais da América Latina.

Como atividade principal, a diretora ainda destaca como parte da programação da edição de 2014, a realização da Reunião Anual das Televisões Públicas e Culturais da América Latina, na qual centraremos nossa observação e coleta de material através de entrevistas realizadas durante os dias do evento. Conforme afirmado pela diretora, essa é uma atividade que busca conectar os canais que integram a rede TAL, além de ser um encontro para fazer um balanço das produções desenvolvidas e planejar as próximas ações entre os canais associados e a entidade.

En 2010 se realizó en Docmontevideo la primera reunión de televisoras asociadas a la red 67TAL, con el objetivo de fortalecer la red, presentar nuevas líneas de trabajo y potenciar las acciones de cooperación entre los asociados. Desde entonces, TAL celebra como el espacio para discutir y acordar los proyectos para coproducción internacional entre las televisoras públicas y culturales da América Latina. (DOCMONTEVIDEO, 2014, p.88)

Figura 08 – Reunião da TAL com os representantes dos canais associados

40 "O Ibermedia é um programa de incentivo à coprodução de filmes de ficção e documentários. A sua missão é trabalhar para a criação de um espaço audiovisual ibero-americano através de apoios financeiros e concursos abertos a todos os produtores de cinema independentes dos países-membros da América Latina, Espanha e Portugal." (fonte: <http://www.programaibermedia.com/pt/el-programa>)



Fonte: Imagem elaborada pelo autor

Por fim, como recorte material complementar da representação televisual latino-americana na TAL, seguimos com a série documental que finaliza nosso roteiro de investigação, um percurso que se mantém atento às conexões mais relevantes para observar as questões propostas no circuito de análise. Devido à ampla variedade temática, às opções de produtores e à abrangência territorial dos vídeos, selecionamos apenas uma série com relevância suficiente para sintetizar a atuação e a configuração da rede, no que remete à representação cultural latino-americana. Representação esta que se dá não apenas pelas temáticas apresentadas, mas também pela forma e pelo modo de produzir determinada série, que revelam a dinâmica de trabalho cooperativo em uma rede de televisões provenientes dos diferentes países da América Latina.

As séries documentais, além de serem um gênero audiovisual prioritário da TAL, também significam produções televisuais que tem por objetivo representar a cultura latino-americana. Os documentários são, com base em Hall (2013, p. 62), textos não ficcionais, independente do formato com o qual são postos em circulação, “documentaries, whether filme or television, are non-fiction texts, this is the most basic way in which a documentary is seen to differ from a fiction alfeature film”⁴¹. Além disso, entre o conjunto audiovisual das séries documentais, existem aspectos que convergem e também diferenciam temáticas, sujeitos representados e produtores da América Latina.

Entre as séries de destaque na *homepage* da TAL, muitas delas apresentam temáticas específicas sobre o continente latino-americano, mais precisamente são trabalhos documentais que contemplam diferentes identidades e países da região, como a série *Os Latino-Americanos*. Apesar

⁴¹ Documentários, sejam eles filme ou televisão, são textos não ficcionais. Este é o modo mais básico no qual o documentário é compreendido, sendo diferenciado de um filme com característica ficcional. Tradução minha.

desta série ser uma das primeiras produções gerenciadas pela TAL, o seu desenvolvimento foi em conjunto com produtores independentes e não com as emissoras de televisão. A série remete aos conceitos de identidade cultural e América Latina, sendo que cada um de seus episódios representa uma identidade nacional e a busca pela cultura latino-americana, através da visão particular de cada diretor sobre o próprio país.

Figura 09 - Série *Os Latino-Americanos* exibida no site da TAL

OS LATINO-AMERICANOS INÍCIO » SÉRIE » OS LATINO-AMERICANOS



A identidade do povo brasileiro a partir de seu gestual.

OS BRASILEIROS - ESSE NOSSO MATULÃO



OS BRASILEIROS - ESSE NOSSO MATULÃO

A identidade do povo brasileiro a partir de seu gestual.

Produção original da TAL, realizada em parceria com jovens diretores e produtoras independentes com o objetivo de estabelecer um panorama dos elementos que nos distinguem e ao mesmo tempo nos identificam como latino-americanos. Cada documentário busca a identidade de uma nação, através do olhar particular de um diretor em seu país. Série de 12 episódios.

Licenciado por:
TAL



[Email](#)

Programas

 <p>OS BRASILEIROS - ESSE NOSSO MATULÃO A identidade do povo brasileiro a partir de seu gestual.</p>	 <p>LOS CHILENOS - CUSTODIOS DEL PATRIMONIO A luta dos guardiões do patrimônio pela cultura do povo chileno.</p>	 <p>LOS MEXICANOS Psicología e estereótipos do povo mexicano.</p>	 <p>LOS URUGUAYOS Palavras reveladoras de um país pequeno por natureza e grande de espírito.</p>
 <p>LOS ARGENTINOS 13 mil km de Argentina para comprender suas raízes culturais.</p>	 <p>LOS COLOMBIANOS Cidades, símbolos, personagens: ensaio de uma Colômbia cotidiana.</p>	 <p>LOS PARAGUAYOS Das origens guarani ao Paraguai contemporâneo: uma história de contrastes.</p>	 <p>LOS PERUANOS: DE OLLAS Y SUEÑOS De Panacas e Sonhos: o retrato de um povo através de seus sabores.</p>
 <p>LOS CUBANOS - BRETON ES UN BIBE Histórias reais que contam uma Cuba surreal.</p>	 <p>LOS VENEZOLANOS A imagem de um país através do cotidiano de seus trabalhadores.</p>	 <p>LOS BOLIVIANOS O sentimento de nação na voz de personagens das nove províncias bolivianas.</p>	 <p>LOS ECUATORIANOS Uma reflexão em várias vozes sobre a identidade equatoriana.</p>

Fonte: disponível em www.tal.tv, consultado em 10/03/2013

Ainda assim, é importante ressaltar essa experiência porque ela implica em uma primeira coprodução criada pela rede. No entanto, a série distingue-se do foco atual da TAL, que define as suas relações produtivas pela parceria com as televisões públicas e culturais, objetivando fortalecê-las em âmbitos globais e regionais.

Outro produto que vale destacar porque marca a distribuição transacional e descentralizada da TAL é a série *Viewfinder*⁴² *Latin America*. Esta é uma série que apresenta diferentes olhares sobre os países da América Latina, porém em perspectivas distintas, privilegiando a produção audiovisual de realizadores locais, sendo eles da Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia e México. Os realizadores não falam necessariamente sobre o seu país, mas sim sobre questões universais sob uma perspectiva local. O objetivo da série é tematizar questões de mudanças globais no território da América Latina.

Figura 10 - Série *Viewfinder Latin America*

Viewfinder: novas perspectivas através das lentes de realizadores locais.

Estrela regional - 16 de novembro

A TAL coordena e estrela dos programas do Viewfinder na América Latina. São seis filmes produzidos por realizadores da Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia e México, que trazem um olhar local sobre questões universais. Até então, está confirmada a exibição das produções em canais de oito países associados à rede TAL.

O Viewfinder selecionou, por meio de convocatória, realizadores independentes da América Latina. A iniciativa, que contou com o apoio do **DocMontevideo**, recebeu na primeira edição mais de 200 propostas. Os pré-selecionados participaram então de workshops de treinamento e, a partir daí, os seis filmes foram produzidos.

A série de documentários da Al Jazeera, Viewfinder, é um projeto singular, de longa duração, que apresenta talentos de todo o mundo. Os filmes focam no poder da arte de contar histórias para trazer percepções mais profundas sobre o impacto de eventos globais em comunidades locais. São histórias trazidas através das experiências de pessoas nas linhas de frente de um mundo que sofre mudanças cada vez mais velozes.

A segunda edição do projeto já está em produção. A rede Al Jazeera decidiu focar o seu projeto na América Latina, por causa das transformações em curso nesta região, tão rica e diversa culturalmente.

A partir do dia **16 de novembro**, acompanhe aqui na TAL essas histórias.



OLHARES
MÉXICO
Um jovem casal de astrônomos utiliza as estrelas para recuperar o passado cultural de uma comunidade mexicana.
Alfonso Gastlaburo

CASAS REICLADAS
BOLÍVIA
Nós seguimos uma mulher em sua missão de construir casas para os pobres com o único recurso que ela encontra em abundância.
Paola Gosalvez

BRAÇOS ABERTOS PORTAS FECHADAS
BRASIL
Economia em expansão do Brasil traz muitos imigrantes africanos às suas costas, mas uma vez lá, o sonho de uma vida melhor morre?
Fernanda Polacow e Juliana Borges

Fonte: disponível em www.tal.tv, consultado em 30/04/2013

No entanto, esta série é um projeto da Rede de TV *Al-Jazeera*⁴³, sendo a participação da

42 Visor da América Latina – tradução minha

43 www.aljazeera.com

TAL apenas como intermediária na distribuição dos programas. Desse modo, entre tantos produtos relevantes já desenvolvidos pela TAL, encontramos na seção *coproduções* a série que se conforma aos critérios de escolha que traduzem a dinâmica de atuação da TAL como um todo, além de apresentar conteúdo compatível com a proposta de representação cultural latino-americana. Essa série é *Mi País, Nuestro Mundo*, definida como:

Uma Jornada através dos problemas e desafios de preservação ambiental em nove países da América Latina, pelos olhares e questionamentos de jovens. A série acompanha protagonistas da Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Equador, México, Paraguai, Uruguai e Venezuela por diferentes regiões e biomas, nos quais investigam problemas ambientais, realizam ações e buscam possíveis soluções. (site da TAL, consultado em junho de 2014, <http://tal.tv/serie/mi-pais-nuestro-mundo>)

Figura 11 - Página de exibição da série *Mi País, Nuestro Mundo*



Uma Jornada através dos problemas e desafios de preservação ambiental em nove países da América Latina, pelos olhares e questionamentos de jovens. A série acompanha protagonistas da ARGENTINA, BOLÍVIA, BRASIL, COLÔMBIA, EQUADOR, MÉXICO, PARAGUAI, URUGUAI e VENEZUELA por diferentes regiões e biomas, nos quais investigam problemas ambientais, realizam ações e buscam possíveis soluções.

Licenciado por:
Asociados

Programas

 RECIDUCA - CANAL ENCUENTRO ARGENTINA - cap. 1	 MISIONES - CANAL ENCUENTRO ARGENTINA - cap. 2	 RÍO COLORADO - CANAL ENCUENTRO ARGENTINA - cap. 3	 EL CHATÉN - CANAL ENCUENTRO ARGENTINA - cap. 4
 SANTIAGO POR SANTIAGO - BOLÍVIA TV BOLÍVIA - cap. 1	 LA UTOPIA DEL AGUA - BOLÍVIA TV BOLÍVIA - cap. 2	 EL NUEVO SANTIAGO - BOLÍVIA TV BOLÍVIA - cap. 3	 LA LUCHA CONTINÚA - BOLÍVIA TV BOLÍVIA - cap. 4

Fonte: disponível em www.tal.tv, consultado em 10/05/2013

Como já destacamos, esta série contempla os critérios e justifica a sua seleção pelo seu tema com o foco na América Latina, por ter uma significativa abrangência dos países da região em termos temáticos e também de produção. Isso porque seus nove programas, compostos por quatro episódios cada um, são produzidos por oito canais e a TAL. Além disso, os programas são

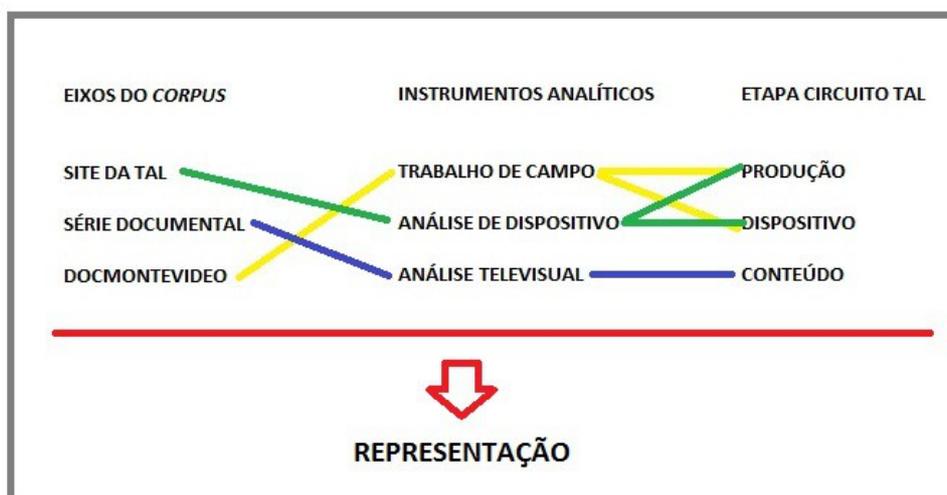
vinculados pelo tema e mecanismos de produção comuns, firmados pelo modelo de coprodução da rede, conforme veremos nos capítulos que seguem.

3.3 Instrumentando a interpretação

A fim de atender às especificidades da proposta em tela, designamos, a partir daqui, os instrumentos metodológicos a serem construídos, considerando as etapas propostas no circuito de análise cultural da TAL (fig. 04). Recordamos, então, que o circuito possui cinco momentos: *representação*, *conteúdo*, *produção* e *dispositivo*, incluindo o *consumo*, sendo este último considerado como o momento que completa a relação do processo de representação demonstrado pelas etapas, mesmo não sendo o *consumo* contemplado pela nossa análise. Como materialidade do objeto, temos o *corpus* detalhado anteriormente, que será analisado nos quatro momentos do circuito e de modo simultâneo.

Daqui, passamos a organizar a aplicação dos instrumentos de análise, considerando que a extração material do objeto contempla elementos como o *site* da TAL, o encontro da rede no *Docmontevideo* e a série documental *Mi país, Nuestro Mundo*, expostos anteriormente. A aplicação dos instrumentos será correlata ao *corpus* da pesquisa, sendo o *Docmontevideo* fonte para o trabalho de campo, a série documental fonte para a análise televisual e o *site* será a base de dados para a análise do dispositivo. No entanto, é preciso esclarecer que os dados coletados pelos respectivos instrumentos podem servir de referência para fundamentar a interpretação de uma ou mais fases do circuito da TAL, conforme exemplificamos na sequência

Figura 12 - Esquema metodológico resumido



Fonte: Figura elaborada pelo autor

Conforme ilustrado na figura acima, ordenamos os instrumentos para operacionalizar a nossa investigação, começando pela análise do dispositivo sobre o *site* da TAL. Nesse sentido, configuramos o *site* como um dos elementos principais das atividades da rede e que a expressa, não apenas como uma estratégia contra-hegemônica de representação cultural midiática, mas também como uma entidade que opera através de uma experiência de dar a ver e ouvir de modo descentralizado. Assim, a finalidade é a de permitir uma realocação de agentes latino-americanos na nova lógica de organização dos sistemas audiovisuais, lógica esta multicêntrica e complexa, empreendida pela conjuntura das novas tecnologias de comunicação e informação.

Desse modo, apreendemos na análise do dispositivo, principalmente por meio do *site*, a relação do seu conjunto verbal, imagético, audiovisual, suas ferramentas interativas e vínculos que demonstram as condições dos processos de distribuição, convergência de formatos, linguagem e exibição, apresentadas na TAL. Sob esse viés, chamamos a atenção às imagens contidas no *site*, pois, como afirma Abril (2007), as páginas *web* e toda a sua variação textual são reconhecidas pela eficácia do visual sobre os demais elementos do discurso. Para o autor, as imagens, mesmo que apresentem uma situação singular, figuram uma prática social, um movimento histórico, cultural e político para além da codificação fechada de seus índices visuais. Com base nisso, compreendemos que o *site*, em seu conjunto, consiste em:

un ecosistema cultural, definido por ciertos usos públicos de la imagen, por la combinación de la tecnología tipográfica y la digital, etc, sino también, más estrictamente, a un ecosistema textual que se conforma a ciertos formatos psicotécnicos, en este caso caracterizados por la fragmentación funcional y modular, la estructura no linear y la anticipación de las prácticas y los hábitos receptivos en la propia estructuración de los contenidos visuales. (ABRIL, 2007, p.100) ⁴⁴

3.3.1 Análise de dispositivo

Sendo assim, iniciamos pela análise do dispositivo com base principalmente no *site* da TAL, para produzir dados sobre o momento do circuito que também denominamos *dispositivo*. Em breve definição do termo para nosso entendimento aqui, buscamos em Agamben (2009) a explicação de dispositivo como um mecanismo que influi nos processos de subjetivação, sendo ele “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”

⁴⁴ Um ecossistema cultural, definido por certos usos públicos da imagem, pela combinação da tecnologia tipográfica e da digital, etc., como também, mais estritamente, a um ecossistema textual que se conforma a certos formatos psicotécnicos, neste caso, caracterizados pela fragmentação funcional e modular, a estrutura não linear e a antecipação das práticas e os hábitos receptivos na própria estruturação dos conteúdos visuais. (ABRIL, 2007, p.100) Tradução minha.

(AGAMBEN, 2009, p. 11). Segundo o autor, o dispositivo é uma estratégia com o objetivo de obter um efeito e que se estabelece a partir de uma rede de elementos e relações de poder, podendo tomar formas, tais como a escola, as leis, o cigarro, a agricultura, os telefones celulares etc.

Estudar o dispositivo da TAL através do *site* é um modo de explicitar o contexto, as suas práticas, a identidade e os códigos de linguagens que a definem, mesmo que não seja o *site* a única matriz capaz de dizer sobre o dispositivo que rege e inscreve a TAL e seus agentes na prática de dar visibilidade ao audiovisual latino-americano. Quanto a isso, seguimos essa orientação multidimensional do dispositivo, proposto como um elo entre três universos importantes para a compreensão dos meios: a tecnologia, as relações sociais e os sistemas de representações.

Desse modo, nosso olhar para o dispositivo da TAL principalmente pelo *site* ocorre respeitando essa múltipla dimensionalidade e considerando suas características a partir das relações entre os agentes e as instituições envolvidas e, também, entre os sujeitos e culturas midiáticos na dimensão social. Como dimensão tecnológica, buscaremos a definição material do dispositivo da rede, evidenciando a convergência dos formatos, o suporte de distribuição e exibição dos conteúdos. Buscaremos, também, pela fusão entre as linguagens do audiovisual, das imagens, dos textos verbais e das ferramentas estético-interativas presentes na textualidade do *site*.

E, por fim, buscaremos a dimensão linguística por meio da organização de códigos e símbolos organizados a partir dos enunciadores pelos quais são reconhecidas as entidades da enunciação - o enunciador e destinatário -, assegurando que o emissor real seja distinguido do enunciador, visto que “um mesmo emissor poderá, em discursos diferentes, construir enunciadores diferentes” (VERÓN, 2004, p.218). Segundo Verón (2004), sabemos que na enunciação temos a imagem de quem fala, o enunciador e a imagem a quem esse discurso é endereçado, ou seja, o destinatário.

Esta interpretação é recorrente na semiologia⁴⁵ social. Os elementos verbo-audiovisuais presentes no *site* são pertinentes em uma análise semiológica, estando entre as tipologias apresentadas por Eco (1971), aqui verificadas, principalmente, pela especificidade da sua linguagem. A semiologia propõe “os fenômenos culturais como se fossem sistemas de signos partindo da hipótese de que na verdade todos os fenômenos de cultura são sistemas de signos, isto é, fenômenos de comunicação” (ECO, 1971, p.3). A concepção desse autor considera a semiologia como uma disciplina geral que estuda o sistema de signos, não dependendo necessariamente da linguística, implicando em:

[...] uma teoria geral da pesquisa sobre fenômenos de comunicação vistos como elaboração

45 Reconhecemos a diferença entre semiologia e semiótica, a primeira sendo uma corrente teórica de Saussure e a segunda, uma definição de Peirce.

de mensagens com base em códigos convencionados como sistemas de signos; e chamaremos de semiótica esses sistemas isolados de signo na medida em que o sejam, e portanto formalizados (se já foram individuados como tais) ou formalizáveis (se ainda estão por individuar onde não se supunha que existisse um código). Em outros casos, dever-se a reconhecer que a semiologia evidencia a existência não de semióticas, mas de repertórios de símbolos. (ECO, 1971, p. 386)

Na abordagem de Eco (1971), desconstruímos a estrutura que se pretende objetiva e que prevê os códigos culturais como sendo fechados em si mesmos, restritos à sua relação com a mensagem. Assim, adotamos, conforme o autor, uma semiologia provisória “que deve explicar uma estrutura sincrônica e uma processualidade diacrônica dos fenômenos estudados” (ECO, 1971, p. 374), na qual se entende que ser provisório é estar aberto às dialéticas do processo comunicativo que envolve as instâncias de recepção e produção. Dessa forma, a dimensão semiológica na análise do dispositivo trata da produção de sentidos e também de uma relação da textualidade como um conjunto de sistema de representação cultural, que ocorre em meio a um dispositivo midiático, como o *site* da TAL.

3.3.2 Trabalho de campo

Entretanto, o *site* da TAL não será a única fonte de observação da etapa do dispositivo, visto que para a análise desse momento do circuito da TAL também aproveitaremos os dados encontrados no trabalho de campo durante o *Docmontevideo*. Assim como os dados do *site* também poderão fazer referência à produção.

Como exemplo, citamos as questões de *produção*, que também perpassam os diferentes níveis de conexão do *site*, estando presentes na *homepage*, nos depoimentos dos associados e na descrição dos produtores dos vídeos. Essa análise do dispositivo também apresenta a relação entre quem exhibe e quem é exibido. Além disso, essa relação ocorre no âmbito da exposição do conteúdo institucional no *site*, permitindo uma discussão apropriada sobre quem são os produtores vinculados à TAL e por quais mecanismos midiáticos eles operam.

No entanto, a produção, uma das etapas estimadas na análise do circuito cultural da rede, não é tão explícita no corpo do *site* e, por essa razão, demanda um esforço *in loco* para observar o seu processo com maior nitidez. Com vistas a isso, optamos por realizar o trabalho de campo durante o *Docmontevideo* 2014, pelas várias motivações já destacadas neste capítulo, entre elas por ser esse o principal encontro da rede com os seus canais de TV associados. Destaca-se, ainda, o fato de tratar-se de uma rede que engloba emissoras dos vinte países da América Latina e, conseqüentemente, seria muito custoso para a viabilidade do projeto que fossem procuradas uma a uma. No evento,

porém, foi possível encontrar grande parte de seus representantes e, principalmente, observá-los em interação entre si e com a TAL. Somados esses e outros fatores, o evento acabou tornando-se parte fundamental do nosso *corpus* de pesquisa.

O interessante na realização do trabalho de campo no *Docmontevideo* foi poder pensar a instância da produção como uma mediação, a partir das problemáticas e conjunturas que interferem no modo de produzir e que motivam a inserção dos agentes do audiovisual latino-americano sob uma atuação em rede. Além da insuficiência da revisão bibliográfica sobre o tema e a análise do site da TAL, o trabalho de campo é uma opção para posicionarmos em um a ação relacional e interativa com o nosso objeto, superando conceitos e interpretações preexistentes. Conferimos ao trabalho de campo a possibilidade de dar voz ao objeto em questão, por meio da nossa aproximação com a realidade conformada pelos agentes da TAL. Desse modo, ao conceber o trabalho de campo como a possibilidade de novas revelações sobre nossa pesquisa, compreendemos que “o campo torna-se um palco de manifestações de intersubjetividades e interações entre pesquisador e grupos estudados, propiciando a criação de novos instrumentos” (CRUZ NETO, 2010, p. 54).

Para adentrar ao campo, atribuem-se como técnicas básicas a observação e a entrevista. Para a realização de ambas, durante as duas semanas do evento, buscamos primeiramente um contato via e-mail com a diretora executiva da TAL, Malu Viana, para nos conceder entrevista e participação na programação exclusiva da TAL com seus colaboradores. Embora a reunião anual da TAL com as televisões seja parte da agenda do *Docmontevideo*, o seu acesso é restrito aos convidados, assim como outras atividades do evento que também são limitadas a grupos de interesse.

Aplicamos as duas técnicas simultaneamente nos dias do evento, buscando as melhores oportunidades para as entrevistas com diretores da TAL e representantes dos canais associados, além da observação participante durante os dois dias de reunião. Sobre as entrevistas, elaboramos distintos questionários semiestruturados⁴⁶, direcionados aos diretores e aos canais, conforme Anexo I. A elaboração e aplicação das entrevistas baseiam-se na seguinte asserção:

A entrevista é o procedimento mais usual no trabalho de campo. Através dela, o pesquisador busca obter informes contidos na fala dos atores sociais. Ela não significa uma conversa despreziosa e neutra, uma vez que se insere como meio de coleta dos fatos relatados pelos atores, enquanto sujeitos-objeto da pesquisa que vivenciam uma determinada realidade que está sendo focalizada. Suas formas de realização podem ser de natureza individual e/ou coletiva. (CRUZ NETO, 2010, p.57)

46 Segundo Cruz Neto (2010), podemos trabalhar com a fusão da entrevista aberta e da estruturada, originando a combinação de abordar livremente um tema proposto conforme a condução da interação entre pesquisador e entrevistado diante das perguntas previamente formuladas. Essa combinação resulta na entrevista semiestruturada.

Para a realização da segunda técnica, a observação, priorizamos o distanciamento da atividade do grupo, seguindo apenas a posição de espectador da ação e do envolvimento de seus agentes. Essa fase do trabalho de campo deve ser concentrada na reunião de dois dias da TAL e seus associados. Para tanto, consideramos que a observação participante:

(...) se realiza através do contato direto do pesquisador com o fenômeno observado para obter informações sobre a realidade dos atores sociais em seus próprios contextos. O observador, enquanto parte do contexto de observação, estabelece uma relação face a face com os observados. Nesse processo, ele, ao mesmo tempo, pode modificar e ser modificado pelo contexto. A importância dessa técnica reside no fato de podermos captar uma variedade de situações ou fenômenos que não são obtidos por meio de perguntas, uma vez que, observados diretamente na própria realidade, transmitem o que há de mais imponderável e evasivo na vida real. (CRUZ NETO, 2010, p.60)

Definido o trabalho de campo e sua aplicação à nossa pesquisa, partimos para a última instância de nossa proposta metodológica, que é a etapa do circuito denominada conteúdo e que será tratada mediante a análise televisual sobre a série documental *Mi País, Nuestro Mundo*. Após estudarmos o dispositivo que envolve e manifesta as atividades e a constituição da TAL, e de aprofundarmos as suas relações e processos produtivos, chegamos à fase de investigar e interpretar um produto da rede propriamente dito.

3.3.3 Análise televisual

A série correspondente à etapa do *conteúdo* que, além de nos ajudar a compor o *corpus*, pelos apontamentos já listados, finaliza o ciclo de análise para a compreensão da representação da cultura latino-americana na TAL, como resultado do conjunto de eixos materiais e instrumentos analíticos que efetivam nossa proposta de atender à demanda do próprio objeto. Para elaborar essa proposta, consideramos que o conteúdo, apesar de ser da ordem do enunciado, ou seja, da ordem “do que é dito”; e ser ainda da enunciação, que é da ordem “do dizer e suas modalidades”, como nos lembra Verón (2004, p.216). Por esse motivo, além de reconhecer as temáticas da cultura latino-americana nos capítulos da série, iremos ainda interpretar os modos de fazer televisão que unem e diferem as escolhas estilísticas de cada agente envolvido nessa coprodução. Consideramos que as disparidades e convergências nos modos de representar um tema comum da América Latina, através do audiovisual, em muito tem a nos dizer sobre essa cooperação televisual em rede que visa criar uma representação integrada dessa região.

Nesse sistema, o momento do *conteúdo* é compreendido no circuito de análise cultural da TAL em relação aos demais momentos da perspectiva metodológica aqui apresentada. Ele complementa o conjunto como sendo uma etapa fundamental para a compreensão de nossa problemática de

pesquisa. A série documental, como demonstrativo do conteúdo, junto com o dispositivo e as relações produtivas, revela quais são as categorias que emergem do sistema de representação televisual em rede da cultura latino-americana na TAL.

Nesta etapa, focalizamos nossos esforços na análise de estilo televisual, com o qual a forma textual é observada como prática cultural. Com esse apontamento, nos colocamos diante das possíveis categorias que podemos obter a partir de uma instrumentação de análise televisual da série, considerando que determinadas preposições nos capítulos anteriores poderão ser contrárias ao diálogo que iniciaremos com as imagens e suas formas adquiridas em um contexto de coprodução televisiva. Mais precisamente, tomaremos elementos como a atuação dos atores em cena, a composição do cenário, a trilha sonora e demais aspectos audiovisuais que dão forma à construção narrativa no tratamento de observação da série *Mi País, Nuestro Mundo*. Essa instrumentação da ação interpretativa toma por base a análise estilística⁴⁷ proposta por Butler (2010). Sobre o estilo televisivo, o autor avalia que:

A program does a not need geniuses or flourishes in order to possess style. Axiomatic to every chapter in this book is that all television texts contain style. Style is their texture, their surface, the web that holds together their signifiers and through which their signifields are communicated. (BUTLER, 2010, p.15)⁴⁸

Dessa forma, a instrumentação de nossa análise visa observar quais as categorias que emergem do entrelaçamento das diferentes formas de conduzir os programas em cada país, atentando para o objetivo de estabelecer uma produção conjunta entre os canais, sob a supervisão da TAL. Para isso, pontuamos as operações técnicas, tais como: montagem, enquadramento, fotografia, trilha sonora, posição dos atores em cena, a composição do cenário etc. Além disso, observamos as narrativas que configuram a forma textual televisiva da série *Mi País, Nuestro Mundo*, como tentativa de fazer representar a cultura latino-americana em termos das visibilidades televisuais.

Entretanto, como nos interessa o entrelaçamento dos diferentes agentes, entre eles as marcas de coprodução da série, não aprofundaremos cada episódio, mas sim, questionaremos os aspectos levantados em uma análise comparativa entre os produtos de cada canal, visando à realização de uma série conjunta. Por meio dessa estratégia, objetivamos um modo de ver o que une e o que difere a atuação de cada agente nessa televisualidade produzida em rede, com base nas dimensões⁴⁹

47 Butler (2010) propõe, a partir da análise fílmica de Bordwell (Figuras traçadas na luz – a encenação no cinema, 2008), dimensões de análise do estilo televisivo.

48 “Um programa não precisa de gênios ou florescimentos para possuir estilo (...) todos os textos televisivos contêm estilo. Estilo é a sua estrutura, a sua superfície, a rede que mantém juntos seus significantes e através da qual os seus significados são comunicados”. (BUTLER, 2010, p.15)

49 Além das dimensões descritiva e funcional, Butler (2010) enumera também mais duas categorias que são a dimensão histórica e avaliativa. A histórica caracteriza que cada elemento estilístico tem sua padronização e é

descritiva e funcional da análise estilística, evidenciadas por Butler (2010). A partir desses aspectos pretendemos encontrar as unidades de estilo entre os episódios de cada programa e entre os programas de cada país que compõe a série, considerando as distinções estilísticas que poderão ser encontradas nessa comparação. Pretende-se, ainda, analisar o quanto esses modos de operação dizem sobre a diversidade representativa da cultura latino-americana nessas televisualidades.

Sobre as dimensões propostas por Butler (2010) para a análise estilística, consideramos que a descritiva e a funcional se complementam, pois traçam os processos criativos que materializam o texto televisivo. Primeiramente, a dimensão descritiva expressa o montante geral das escolhas formais entre os elementos que compõem uma obra audiovisual. E, por conseguinte, a abordagem funcional relaciona apenas os elementos que concretizam o propósito da obra. Sob esse aspecto, a nossa análise estilística será concentrada na junção dessas dimensões descritivo-funcional das escolhas formais dos episódios da série. Assim, os elementos que convergem para uma unidade de cada programa e que baseiam uma comparação entre os processos criativos entre cada um são considerados na tentativa de representar a América Latina nesse esforço cooperativo de produzir uma série televisiva. Sobre essa abordagem, o autor explica que:

Analyses of style in television depend upon explicit or implicit assumptions about style's purpose and function in the text. The stylistician's job then becomes deconstructing how style fulfills that function. To do so, the stylistician examines the workings of style within the textual system – seeking patterns of stylistic elements and, on a higher level, the relationships among those patterns themselves. The overall form of a television program depends on how shots relate to one another, on how the lighting style of shot A relates to that of shot B, on the juxtaposition of a musical theme with a particular image, on short shots being contrasted with long shots, and on and on. (BUTLER, 2010, p.11)⁵⁰

Butler (2010), baseado em Bordwell (2008), afirma que podem ser enumeradas distintas funções que o estilo cumpre para assegurar o propósito do texto televisivo, sendo elas: 1) denotar; 2) expressar; 3) simbolizar; 4) decorar; 5) persuadir; 6) chamar ou interpelar; 7) diferenciar; 8) significar “ao vivo”. Destas, vale destacar algumas funções, como a denotativa que diz respeito à descrição dos cenários e personagens, à narração das motivações, à apresentação dos diálogos e ao

passível de transformações ao longo da inserção de novas linguagens e aplicação de novos instrumentos. Historicamente, o estilo é atravessado por questões econômicas, tecnológicas, industriais e de códigos estéticos. Na dimensão avaliativa ou estética, o autor ressalta que ainda não existem sistematicamente definidas as normas de avaliação do meio televisivo e que essas deverão surgir de modo particular e não por parâmetros precedentes encontrados na história da arte, na literatura, na música e no cinema.

50 Análise do estilo em televisão depende de suposições explícitas ou implícitas sobre os propósitos do estilo e suas funções no texto. O trabalho do estudioso do estilo, assim, constitui-se na desconstrução de como o estilo cumpre esta função. Ao fazê-lo, o analista examina o funcionamento do estilo dentro do sistema textual – buscando padrões de elementos estilísticos e, em um nível mais elevado, as relações entre os próprios padrões. A forma completa de um programa de televisão depende de como os planos se relacionam uns com os outros, de como o estilo de iluminação da tomada A se relaciona com o da tomada B, da justaposição de um tema musical com uma imagem particular, de como planos curtos são contrastados com planos longos, e assim por diante. (BUTLER, 2010, p.11). Tradução livre.

movimento. A segunda refere-se às emoções que um estilo desperta pela iluminação, pela cor, pela interpretação, pela trilha musical e por certos movimentos de câmera. A terceira produz significados mais conceituais e abstratos, através de designer de cenários, por exemplo. A quarta função relaciona-se ao estabelecimento de padrões, ela não expressa qualquer outra coisa a não ser o próprio estilo.

Com a análise do conteúdo, finalizamos o circuito da TAL, que iniciou com as características do dispositivo midiático, seguido das relações produtivas da rede. Nessa etapa do conteúdo, mais precisamente, tratamos da análise do produto e trabalhamos a construção de sentido por meio de convenções estilísticas e narrativas da série. Esse momento de nossa proposta metodológica que pode nos dar a conhecer a representação cultural que emerge do estilo televisivo dos produtos da TAL. Em outras palavras, ao avaliar essas imagens, vamos especificar o que vemos, o que ouvimos e o que sentimos.

Em uma visão geral sobre a proposta metodológica aqui apresentada, destacamos que para nós é crucial adotar uma perspectiva sincrética, demandada pelo objeto, e pela qual sentimos a necessidade do esforço em combinar distintos instrumentos. Nossa preocupação foi elaborar uma estratégia metodológica que contemplasse o objeto como um todo. Por essa motivação que consideramos as formas textuais, as características do dispositivo e a análise das relações produtivas, considerando a conjuntura social e histórica para compreender as categorias que emergem da representação televisiva da cultura latino-americana na TAL.

Além de reconhecer as heterogeneidades da cultura latino-americana e a sua complexidade representada em um espaço televisivo como a TAL, há que se ponderar a atual conjuntura social e tecnológica permeada por novas condições de criar, exibir e ver televisão. Trata-se de pensar a convergência de diferentes formatos e meios que compõem textualidades fragmentadas. Ao mesmo tempo, nos é exigida a providência de modelos metodológicos aptos a acomodar a transformação dessas representações televisuais. Com base nisso, partimos para o nosso primeiro desafio analítico que é a reflexão sobre o dispositivo midiático na TAL.

4. POR UMA PRODUÇÃO TELEVISUAL EM REDE

Como já mencionado, em um primeiro contato com a TAL, consideramos que a análise do *site* e suas características de exibição, além da observação mais aprofundada do conteúdo, poderiam dar conta de interpretar a representação televisual latino-americana neste espaço. No entanto, a TAL é mais do que um acervo virtual, uma plataforma de exibição audiovisual *online*. Também não é uma empresa televisiva ou uma emissora pública de televisão ou, tão somente, um canal de televisão adaptado para *web*, a TAL é uma estratégia de convergência que promove o intercâmbio, a exibição e a coprodução de conteúdos televisivos entre canais da América Latina. Por essa razão, nosso estudo requer uma imersão mais profunda na dinâmica e na atuação dessa rede, opção pela qual consideramos pertinente a realização do trabalho de campo.

Por mais que no *site* seja possível encontrar importantes elementos dos processos produtivos da TAL, a complexidade do objeto tornou mais que necessária a imersão no campo de atuação e operação da rede. Considerada uma tela virtual que exhibe um dos maiores acervos do audiovisual latino-americano, a configuração da TAL requer o contato com os provedores e interagentes que alimentam e organizam o conteúdo disposto em seu *site*. Para uma interpretação mais aprofundada, foi notória a necessidade de analisar a etapa da produção em um trabalho de campo, durante o encontro da rede no *Docmontevideo 2014*, para estabelecer entrevistas e observação do modo operativo de constituição dessa entidade televisiva, que começamos a decifrar neste capítulo.

A produção de conteúdo audiovisual está entre as diferentes funções descritas pela TAL no conteúdo institucional disponível em seu *site*. Além de destacar a integração regional que proporciona por meio do intercâmbio entre as televisões, a organização declara que a TAL “é um banco de conteúdo audiovisual, uma Web TV e uma produtora de conteúdos especiais. Tudo isso serve de suporte ao trabalho de aproximação entre os povos latino-americanos” (<http://tal.tv/10anos/oquee.htm>). A produção é destacada como função da rede juntamente com a constituição de um acervo da produção audiovisual latino-americana e a exibição de conteúdo através do *site* e nas televisões. Essas linhas de atuação são expostas como frentes estratégicas para integrar e valorizar a cultura regional por meio do audiovisual, como descreve a própria TAL, mas também pode ser um modo de contornar o fluxo televisual dominante que é perpetuado pelas grandes corporações de comunicação e que afeta o desenvolvimento das televisões públicas dos países da região. São ações que objetivam colaborar para diminuir os custos de produção e exibição, e ampliar o campo das representações culturais televisivas sobre a América Latina, assim como favorecer a criação de uma memória audiovisual sobre a região, como podemos observar em sua dinâmica de produção.

Este momento de análise do circuito da TAL é demasiado importante para nossa pesquisa, porque traz luz sobre a dinâmica da produção em rede. Durante o *Docmontevideo*, ocorre o encontro anual da TAL com seus associados, no qual são definidas e articuladas as produções transnacionais entre as televisões públicas da região, seguido de outras atividades da rede. Na programação reservada para TAL e associados, os participantes têm a oportunidade de conhecer e definir as estratégias comuns para as áreas de produção, distribuição, programação e formação audiovisual para a televisão. Com base nisso, realizamos, durante o evento, a observação participante para compreender o modo cooperativo de produção da TAL, por meio de entrevistas com os representantes dos canais associados e dirigentes da rede.

4.1 A reunião da TAL e seus desdobramentos

Conforme pontuamos, o *DocMontevideo* é o momento em que a TAL estrutura, anualmente, o trabalho da rede, e no qual os associados trocam experiências, avaliam as ações realizadas e projetam futuras produções. Na ocasião, diretores-executivos, diretores de programação, gerentes e outros representantes dos canais associados se reúnem para dialogar sobre a televisão pública, educativa e cultural na América Latina. Além disso, trabalham na elaboração de novas propostas, coproduções e projetos especiais. Sobre a dinâmica da reunião é importante dizer que ela inicia com a apresentação de cada canal, através de seus representantes, e com a distribuição de uma planilha com a relação das propostas que serão apresentadas e que deverá ser preenchida pelos interessados na cooperação. Em um segundo momento, são apresentadas as propostas de programas para os quais cada canal pretende captar parceiros para coproduzir, exibir ou disponibilizar no pacote trimestral distribuído pela TAL, visando a veiculação na grade dos associados.

Para a TAL, as reuniões presenciais permitem que o engajamento seja maior, com aprofundamento dos debates, dos projetos e da interlocução entre os parceiros. “Nosso objetivo é o trabalho coletivo, cooperativo, quer dizer, é interessante que não só a TAL conheça bem seus associados, mas também que eles próprios possam estar em contato, trocando ideias e informações”, afirma Malu Vianna. No entanto, a periodicidade dessas reuniões é anual, pois a distância e as rotinas geram um esforço muito grande por parte dos integrantes da rede. O papel da TAL, através de seus dirigentes, é promover e mediar o andamento da reunião, coordenando, anualmente, o trabalho de distribuição, exibição e coprodução de conteúdo.

Assim, a reunião anual, durante o evento, além de promover a avaliação das atividades realizadas no período anterior, é o momento em que cada canal e a própria equipe da TAL apresentam suas propostas de coprodução, para que elas sejam debatidas por todos. Desse encontro

surge uma agenda comum, para ser trabalhada ao longo do ano, sob a coordenação da TAL. São discutidas, ainda, propostas de *workshops* de formação e participação em outros eventos. A cada ano, novos associados são integrados à rede durante os encontros anuais.

Além do *Docmontevideo*, existem outras oportunidades de encontros da TAL com seus associados, a exemplo do *Doc Buenos Aires*, onde são discutidas novas formas de medição de audiência. Há, também, o *DocDF*⁵¹, no México, e o *Rio Content Market*⁵², no Brasil. São encontros nos quais a TAL aproveita a presença de seus parceiros para reuni-los e avançar com as cooperações. Entretanto, as próprias atribuições da TAL exigem que a entidade esteja sempre em contato com seus associados, como, por exemplo, na coordenação das coproduções e no envio dos pacotes de distribuição. Por essa razão, os contatos também ocorrem via *e-mail*, *skype* e por meio do *site* e das redes sociais.

Como podemos observar em nosso acompanhamento na reunião da TAL, ocorrida durante o *Docmontevideo* 2014, os processos de coprodução e distribuição são atribuições centrais do intercâmbio promovido pela rede com as televisões parceiras. Apesar de fazer parte da programação do evento, as rodadas de conversa entre a entidade e seus associados são restritas aos integrantes da rede. Segundo os diretores da TAL, o modelo de trabalho é o debate de propostas apresentadas tanto pela entidade quanto pelos canais associados. Nessa reunião, apresentam-se projetos, os canais manifestam interesse ou não em aderir às propostas e a TAL fica com a responsabilidade de coordenar algumas dessas coproduções.

A rede cumpre, então, a função de acompanhar as coproduções e resguardá-las, para que haja um formato estético e narrativo comum entre os canais. A cooperação é firmada sob a égide de um cronograma e o estabelecimento de um contrato entre a TAL e os produtores envolvidos. Os canais se comprometem em produzir o seu respectivo episódio, ou mais de um em alguns casos, e exibir os episódios produzidos pelos demais. Assumem o compromisso de receber e exibir o material dos demais canais produtores gratuitamente, através da mediação da TAL.

Durante a apresentação de cada canal, a representante do canal 22⁵³ do México, Ana Cruz Navarro⁵⁴, descreveu a conjuntura televisual de seu país e destacou que a sua grade é composta, equitativamente, por produção própria, aquisições de materiais, convênios e colaborações como as

51 Festival Internacional de Cine Documentário da Cidade do México (DocDF). Fonte: www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/festival-internacional-de-cinema-document-rio-da-cidade-do-m-xico-abre-inscri

52 Evento de produção de conteúdo audiovisual da América Latina aberto à indústria de televisão e mídias digitais. Conta com a presença dos principais realizadores, produtores e executivos do mercado mundial do setor audiovisual. Fonte: www.riocontentmarket.com.br

53 Designa-se como um canal cultural que tem cobertura nacional, é a primeira televisão do México a estar totalmente digitalizada. Possui sinal para a comunidade hispano-falante dos Estados Unidos e também através de outras televisões que distribuem o seu conteúdo (eTAL, Docmontevideo, 2014).

54 Subdiretora-geral de Produção e Programação.

que realizam com a TAL. Sobre as cooperações entre emissoras, ela destacou que esta é uma nova modalidade de preencher a grade de programação televisiva e também desenvolver vínculos com outros canais, como os já estabelecidos com *Señal Colômbia*, *Construir TV* e *Canal Encuentro*. Como diretora de programação, também evidenciou que a grade de cinema é nutrida pelos filmes adquiridos em mercados internacionais e pela parceria que possuem com o programa Ibermedia. Com esse enfoque na apresentação do canal, ela sublinhou a importância da colaboração entre as televisões latino-americanas, pois um grande desafio para ela é fazer uma televisão mais interativa. Assim, Ana Cruz Navarro argumenta que:

“Mesmo que nós das televisões públicas da América Latina do ponto de vista econômico não possuímos os recursos para impulsionar nossa produção utilizando-se de grandes tecnologias. Mas, mais do que tecnologia, necessitamos mudar a mentalidade de quem está fazendo televisão. Creio que é através do caminho da colaboração, trocando experiências e aprendendo a produzir interativamente, não somente do ponto de vista do emissor”.

É importante elucidar o depoimento da diretora de programação mexicana, sobre a experiência com a TAL, com base na perspectiva de Canclini (2009), que argumenta que o questionamento sobre a cultura latino-americana deve recair mais sobre alianças interculturais do que na busca de uma identidade específica dessa região. Para o autor, essa problemática se dá sob a luz dos diferentes que estão em constante movimento de conexão e desencaixe na estrutura dos fluxos globais. Para isso, é necessário pensar na viabilidade de um projeto compartilhado de América Latina, por meio de experiências como estas apresentadas pela TAL, compreendendo de que maneira tropeçamos nas fronteiras e as cruzamos e com quais estratégias narrativas e midiáticas se configuram os relatos do latino-americano (CANCLINI, 2009, p. 172).

4.2 Coprodução televisiva intercultural

Ao buscarmos indicadores sobre o modo de produção da TAL em seu *site* - pois, como já citado anteriormente, sabemos que a TAL não apenas exhibe e distribui, mas também produz conteúdo -, encontramos entre a variedade do acervo audiovisual disponível a categoria coproduções. Mais especificamente, nessa seção reconhecemos que a TAL coordena coproduções entre seus canais de televisões associados. A coprodução é uma modalidade mais recente de atuação da TAL - ocorre desde 2010 -, apesar de anterior a ela já haver tido produtos originais da rede,

como a série *Os Latino-Americanos*⁵⁵, feita em parceria com jovens diretores e produtoras independentes da região.

Desde 2010, a TAL tem se dedicado também à coordenação de coproduções entre seus associados. A ideia é fortalecer os parceiros e gerar conteúdo novo, plural e de qualidade. Além disso, essa troca de conteúdo contribui para a integração regional. Trata-se de um intercâmbio cultural, que reforça os laços entre os povos latinos. No processo de produção conjunta, a TAL também contribui para a formação dos agentes envolvidos. Para realizar a sua primeira coprodução – a série *Mi País, Nuestro Mundo* –, a TAL promoveu *workshops* e palestras, com os realizadores indicados por cada canal participante. Nestas atividades, foi discutida uma linha editorial comum, envolvendo formato, roteiro e personagens. (tal.tv/coproducoes)

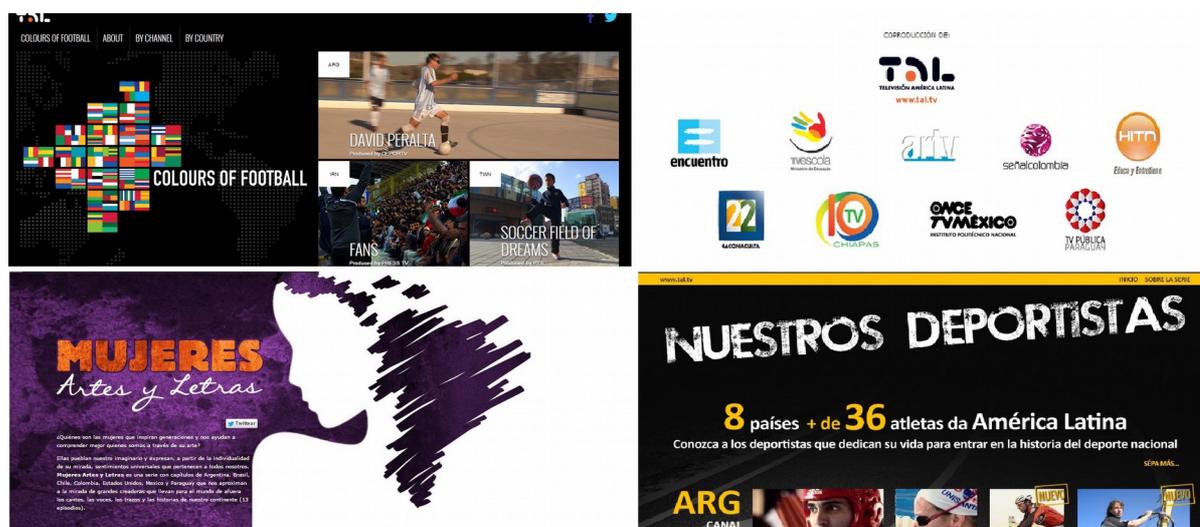
Mas é com a série *Mi País, Nuestro Mundo* que essa modalidade passa a ser mais bem definida e incorporada pela TAL como uma prática promovida para produzir peças audiovisuais entre canais de televisão, principalmente em escala internacional. Conforme observamos na reunião da TAL, os projetos de coprodução para a televisão partem de compromissos e responsabilidades mútuas, muitas vezes não havendo restrições de formatos, temas, custos e nacionalidades. Basicamente, é a união de canais e produtoras de diversas regiões ou partes do mundo, para produzir conjuntamente peças de mesmo formato e enfoque temático e que tem como resultado a criação de uma série televisiva. Um dos objetivos desse tipo de cooperação é a inovação de narrativas, desenvolvimento transmídia e multiplataformas, além de aumentar a grade de programação, a qualidade dos produtos e diminuir custos. A coprodução é entendida, pela rede TAL, como uma estratégia para impulsionar a criação e difusão de conteúdo televisual latino-americano. É uma entre as funções principais dessa organização, que a torna muito mais complexa que um espaço de armazenamento e exibição audiovisual.

Em termos de produções originais, a TAL também atuou como intermediária de séries produzidas por outras instituições, como é o caso do projeto *Why Poverty?*, que apresenta séries documentais da África do Sul, da Alemanha e do Quênia sobre a pobreza. A série foi produzida através de um projeto internacional de fomento ao audiovisual sobre essa questão em diversos países do mundo e, para esse projeto, a TAL foi convidada a intermediar a produção com diretos latino-americanos para a realização de episódios sobre a pobreza na região. Com essa participação, a TAL obteve os direitos de exibição de todo o programa, conforme relata em entrevista a produtora da rede, Mariana Oliva. No entanto, é na modalidade de coprodução, através da relação direta com os canais associados, que centramos nosso trabalho.

55 A série, criada em 2006, conta com 12 episódios, entre eles: Os Bolivianos, Os Cubanos, Os Equatorianos, Os Peruanos, Os Venezuelanos, Os Brasileiros e Os Chilenos. O objetivo da série foi que os países latino-americanos pudessem conhecer uns aos outros, através de seus aspectos culturais. Para isso, foram selecionados, por meio de editais ou indicação dos canais, diretores de cada local para realização de episódio específico sobre o seu país.

A coprodução é uma categoria que está discriminada no *site* como parte das seções com informações institucionais da rede. Nesse espaço, encontramos grande parte das séries já coproduzidas, incluindo a série que iremos analisar posteriormente: *Mi País, Nuestro Mundo*. Ao clicar em cada uma das séries, encontramos um *layout* específico de cada uma com resumo, listagem dos episódios e relação dos canais envolvidos na respectiva coprodução, conforme demonstra a figura abaixo:

Figura 13 – Coproduções exibidas no *site*



Fonte: tal.tv/coproducoes consultado em janeiro de 2015

Entre as séries destacadas, é possível observar uma linha editorial comum como fator explícito que determina e orienta cada coprodução. Assim como na série que iremos analisar, os *layouts* acima representam programas televisivos elaborados com a participação de diferentes canais. Como exemplo, ilustramos a série *Mujeres, Artes y Letras*, que traz diferentes artistas femininas de expressão na América Latina. Assim como em *Colours of Football* o tema comum é o futebol praticado em diferentes lugares do mundo, mas expande a coprodução para outros continentes. Ainda como referência de coprodução, abordamos *Nuestros Deportistas*, que conta a história de atletas de relevância nacional de oito países latino-americanos. Na figura também são visíveis as logomarcas que destacam os canais envolvidos.

Para aprofundar nossa compreensão do processo de coprodução realizado e promovido pela TAL, vamos recorrer à definição dessa categoria descrita pela própria diretora de produção da rede, Mariana Oliva:

Coprodução é quando dois parceiros ou mais se unem para a realização de uma obra audiovisual. A soma entre canais no desenvolvimento de um programa, filme ou série

facilita, pois desenvolver projetos como esses para a TV requer um processo com alto custo e também demorado. E produzir em conjunto implica em dividir o financiamento, e viabilidades técnicas e criativas de projetos. Existem várias modalidades de coprodução, existe a parceria entre realizadores independentes, entre realizadores independentes e um canal, e também a cooperação entre canais. No caso da TAL, as coproduções são cooperativas, é uma forma que a gente encontrou de potencializar a colaboração entre os canais e amenizar as limitações de produção que as televisões públicas têm na América Latina. E também de promover o intercâmbio de formas de narrar as diferentes realidades da cultura de cada país através de cada canal que participa. (depoimento de Mariana Oliva, diretora de coproduções da TAL).

As coproduções são realizações diretamente com as televisões associadas e geralmente são acordadas, na maioria dos casos, a partir da reunião anual da rede ocorrida durante o *Docmontevideo*. Os dirigentes da TAL afirmam que esse é um momento para conectar presencialmente os canais que integram a rede, servindo ainda para fazer um balanço das produções já realizadas e planejar o desenvolvimento dos próximos produtos. Declaram que, além disso, o encontro anual da TAL possibilita a troca de experiência, colaborando para o que eles acreditam ser um dos desdobramentos da coprodução: a qualificação mútua. “No processo de produção conjunta, a TAL também contribui para a formação dos agentes envolvidos”, descreve-se no *site*.

4.3 As Televisões Associadas

Dadas as questões acima, cabe ainda investigar quem são as emissoras que compõem a rede de associados da TAL. Sabemos que cada uma das televisões públicas latino-americanas que formam as janelas de exibição e ações de cooperação na rede possui identidade própria, representando uma forma cultural específica que pode refletir e inspirar a cultura de seu país e, em um sentido mais amplo, a da América Latina. Segundo Jost (2010), a partir dos anos 1970, a instituição televisiva cedeu espaço à ideia de emissora e passou a adquirir uma identidade, a constituir-se em marcas. Um campo de domínio que é demarcado pelo nome, traços visuais e sonoros, logomarca, pelas escolhas de conteúdo e também pela organização do seu fluxo que constitui o que entendemos por programação. “Fazendo escolhas de programa e de programação a emissora afirma-se não só como responsável editorial, mas contribui para construir uma imagem de si própria como pessoa e como parceira do telespectador” (JOST, 2010, p. 53).

Assim, a programação, esse último elemento que forma a identidade dos canais, configura-se como eixo motivador da articulação das televisões latino-americanas em rede. Como afirma Malu Viana, com a constituição dos mercados globalizadores da televisão, pensou-se muito em tecnologia, na TV Digital e não houve tanto uma preocupação com o principal: o conteúdo. E esse é o aspecto central que forma a rede TAL de cooperação televisiva. Pensar a programação a partir do

intercâmbio de conteúdos demanda da necessidade de consolidação e de competição perante a conjuntura global. Diante das limitações profissionais e de recursos, a possibilidade de vincular programações e compartilhar conteúdo transnacionalmente determina a formação de redes de cooperação, como ocorre na TAL.

E, apesar de cada canal ter uma identidade específica, que em muito dos casos das televisões públicas confunde-se com a própria identidade nacional, com as cooperações, eles passaram a ter influência também de um âmbito cultural latino-americano. Pela inserção de conteúdo dos canais vizinhos e também pela coprodução, há uma mescla de temas e modos de criar que tomam essa representação pelo aspecto intercultural. E a formação da TAL, assim como a influência de outras identidades nos canais, tende a impulsionar essa interculturalidade. A cada encontro anual da rede são apresentados novos associados e, com eles, novas possibilidades colaborativas.

Os associados são TVs latino-americanas, de sinal aberto e/ou fechado, geralmente representados no encontro da TAL por diretores-executivos, diretores de programação e diretores de produção. Cada um, com sua identidade, propósitos e formas de operação, expõe as motivações por estar vinculado com a rede e querer coproduzir com as emissoras dos países vizinhos. Como exemplo, citamos o primeiro canal público educativo infantil, o *Pakapaka*⁵⁶, que pretende cada vez mais representar as crianças latino-americanas nas telas. Assim como as proposições levantadas pela *Construir TV*⁵⁷, que problematiza o difícil acesso e a baixa circulação das produções em âmbito de América Latina.

Já algumas televisões, como o *Canal Encuentro* da Argentina, possuem uma sólida trajetória, com produção intensa e qualificada, além de ser também interativa. O canal argentino é definido, nas palavras de sua diretora, como uma “televisão educativa e cultural, que é ao mesmo tempo entretenimento, pública e de qualidade, onde quem estão representados em imagens são os argentinos, e não os estereótipos, estamos sempre buscando novos conteúdos e formatos”. O *Canal Encuentro* já possui uma base de atuação conjunta com produtoras de todo o país e do exterior, porém vem em busca da rede para fortalecer os seus valores em torno de representar audiovisualmente a sua região, como explica a diretora María Rosenfeldt:

“é uma oportunidade de conhecer quais os caminhos que estão tomando as televisões da América Latina, temos realizados coproduções como *Mi País*, *Nuestro Mundo* que fortalecem ainda mais a representação em imagens da nossa região. Essa parceria é também fundamental para a formação de público, a cooperação facilita ainda o financiamento, como resultado potencializa audiovisualmente a região, a torna mais democrática. Havia coisas de nossa história, da nossa cultura que nunca tinha tido um relato audiovisual. Estar em rede e ampliar a produção e a circulação de conteúdo

56 www.pakapaka.gob.ar/

57 Televisão Digital Aberta, um canal social que visa tematizar o mundo do trabalho por diferentes aspectos.

umentam a autoestima dessa região que desde sempre foi dominada culturalmente por imagens vindas de outras culturas, dos Estados Unidos e Europa. É mais que necessário que existam lugares onde podemos contar nossa própria história, onde não precisamos ver a nossas populações meramente como consumidoras, mas como cidadãos com direito a comunicação.”

Essa parceria é também importante para fortalecer canais mais vulneráveis como a *Bolívia TV*, que acredita que a adesão à rede lhe confere a possibilidade de poder mostrar o que é a cultura boliviana para outros países. A outras emissoras, como a *TV El Salvador*, interessa saber como é produzida a programação dos demais canais representativos dos povos originários. Ainda existem motivações como as da *TV Pernambuco*, que busca distribuir internacionalmente conteúdo sobre o seu estado. Há, também, objetivos mais pontuais, como os da *TV Brasil*, que tem por finalidade formar uma rede de cooperação a nível nacional, buscando, através da TAL, articulação com os outros canais de seu próprio país. Além disso, possibilidades como as apresentadas pela gestão da TVE, que pretende formar público para o gênero documental na TV, abrindo janelas de exibição para os conteúdos distribuídos pela TAL. “Sobretudo, através de TAL encontramos oportunidades de intercambiar nossas expectativas, através de coproduções bilaterais e projetos regionais”, diz Marcelo Del Pozo, diretor da *TV Ecuador*.

São muitos os objetivos que formam os vínculos da rede, as motivações que trazem os canais para a mesa de cooperação da TAL. Como são variadas as características e identidades dessas janelas, suas possibilidades e finalidades norteiam-se com base numa conjuntura de expansão tecnológica, política e econômica do mercado audiovisual, mas também simbólica que surge da necessidade de interferir na representação sobre seu continente através das imagens. São janelas que expõem, audiovisualmente, as suas culturas em rede e revelam as potencialidades e fragilidades nos sistemas de comunicação dos países latino-americanos, que caminham a passos lentos rumo à democratização, isso quando caminham. Trata-se de modelos midiáticos com certo nível de afinidades, mas também de contrastes, perpetuado não só entre as TVs, mas também pelos países de onde elas provêm.

4.4 Processos e *Ventanas*

Apesar do encontro anual da TAL ser importante para o início, renovação ou continuidade das cooperações entre os canais associados, ele é apenas o ponto de partida para a concretização das propostas, muitas delas são deliberadas posteriormente ao evento. São grandes as implicações para efetivação das parcerias, inclusive, o financiamento e a disposição da equipe de cada televisão para

realização dos projetos de coprodução. Além disso, há questões culturais e conjunturas político-sociais que interferem nisso.

Um exemplo disso é a proposta apresentada pela *TV Futura* para a criação de uma série, em animação, sobre os presidentes dos países latino-americanos, na qual cada canal participante seria encarregado de realizar os episódios sobre os presidentes dos seus países. A *TV Educa*, do Equador, interessou-se em participar, porém afirmou que teria problemas em retratar alguns personagens, devido a questões como autorização biográfica e a conjuntura política em que se encontra o país. Outro exemplo é o programa *Viajeros 3.0* proposto pelo *Canal Trece*, da Colômbia, que problematiza sobre as transformações que os programas de acesso à internet têm gerado no interior de seu país. A *TV Escola*, do Brasil, ponderou a sua participação nessa coprodução, porque, embora interessada, ressaltou que o contexto das eleições de 2014 impediria a circulação de determinados conteúdos, e que fazer episódios sobre os programas de acessibilidade à internet poderia ser considerado propaganda política, o que é vedado no processo eleitoral. Já a *TV Ciudad*, do Uruguai, demonstrou disposição em realizar a parceria, justamente para divulgar a recente criação das políticas governamentais de acesso tecnológico. Embora debatidas no encontro durante o *Docmontevideo*, todas essas questões foram definidas posteriormente.

Durante o acompanhamento da reunião, observamos quais são as variáveis e as implicações que motivam e, ao mesmo tempo, limitam a realização das coproduções, elas surgem durante cada apresentação das propostas. Em geral, os canais exibem um programa piloto e, em algumas vezes, apresentam até suas equipes. A intenção é expor projetos em desenvolvimento ou produtos em temporadas avançadas, para captar o incentivo e a cooperação de canais coprodutores. Durante a exposição de cada televisão proponente, são exemplificadas as formas de exibição, de produção ou terceirização com realizadores independentes, como também as pesquisas, traduções, divulgação e criação de múltiplas plataformas de alimentação dos conteúdos das séries, bem como o desenvolvimento de subprodutos. É importante destacar esse último item, pois a coprodução não resulta somente da criação dos episódios, mas pode, também, envolver como empreendimento dos canais a geração de publicações, *sites*, exposições, revistas, *blogs*, personagens interativos em mídias sociais, eventos, entre outros. Em suma, é ampla a gama de subprodutos que pode advir das séries televisivas. Sobre as limitações na dinâmica de coprodução na TAL, Mariana Oliva afirma em entrevista:

O licenciamento de exibição por quem não participa da coprodução é vedado, pelo menos no primeiro ano de lançamento das séries, pois o acordo que norteia este processo é a condição de fazer um esforço de produzir e investir, de criar o conteúdo para poder receber os demais para exibição. É uma forma de privilegiar os canais que investiram nas coproduções. Mas a TAL disponibiliza para acesso gratuito todo

o material coproduzido em seu *site*, nele estão disponíveis todos os conteúdos coordenados pela rede, distribuídos nas diferentes categorias de classificação e exibição.

Em reunião, tornou-se explícita a necessidade de ampliar as formas de envolvimento nas coproduções para além da criação de conteúdos, justamente porque nem todas as televisões estão em condições de igualdade de participação. O licenciamento de exibição como parte do processo de coprodução atenderia muitos dos canais que não possuem condições de produzir, mas demonstraram interesse em veicular as séries coproduzidas. Como no caso da *TV Uruguai*, que afirmou querer exibir a série *Migrópolis*⁵⁸, criada pelo *Señal Colômbia*, apesar de não ter como investir na produção da subsequente temporada, proposta pela televisão colombiana. Essa, por sua vez, comprometeu-se em amadurecer o assunto, já que havia interesse do canal na ampla circulação de seu produto em outras janelas de exibição.

Muitos veículos têm dificuldades e limitações orçamentárias, porém a necessidade de licenciamento de exibição das séries para canais com menor potencialidade de produção impulsionaria a circulação do conteúdo, aumentaria o campo de influência dos canais e diversificaria ainda mais a cultura presente nos temas e formatos das séries. De modo contrário, observamos uma prevalência de cooperação constantemente firmada entre os mesmos canais, com pouca variação de adesão por projeto. São muitos os canais parceiros e interessados nas propostas, mas a assiduidade de participação aparenta estar mais entre uns canais que em outros. Há emissoras que se destacam por maior adesão aos projetos de coprodução como a *TV Ciudad*, do Uruguai, o *Señal Colômbia*, *Ecuador TV* e o *Canal Encuentro*, da Argentina.

Entre os projetos de cooperação televisiva que despertaram maior interesse foram as propostas de programas como *Aislados* e *Sabores Compartidos*. O primeiro partiu do *Señal Colômbia* e trata de um programa de aventura em meio a natureza, para descobrir lugares inóspitos e povos isolados da América Latina. É um projeto com alto custo porque exige uma produção com gravações externas, e a qualidade de imagens que requer um trabalho minucioso de fotografia, o que demonstra a importância do rigor estético, como anunciou a produtora Cláudia Valência. Como a série adquire fatores que encarecem consideravelmente a produção, somente a TAL e a *TV Nacional del Chile* ofereceram proposta de participação, mas com material que já possuem de outras produções para complementar o projeto.

O segundo projeto que chamou a atenção pela natureza cooperativa da sua proposição temática foi o programa *Sabores Compartidos* - mais um clássico sobre culinária, mas que traria a novidade através do intercâmbio entre países -, no qual, em cada episódio, um país visitaria o outro para descobrir a gastronomia local. A coordenação estética ficaria por conta do proponente, mas,

58 www.proyctomigropolis.com/la-serie

nesse caso, é interessante observar que a proposta visa o intercâmbio cultural entre as televisões no período de produção, no qual cada equipe televisiva faria o episódio não sobre o seu país, mas sobre a culinária do outro. Ambos os projetos evidenciam o quanto o modo de cooperar pode variar conforme as necessidades, temas, culturas e recursos das televisões.

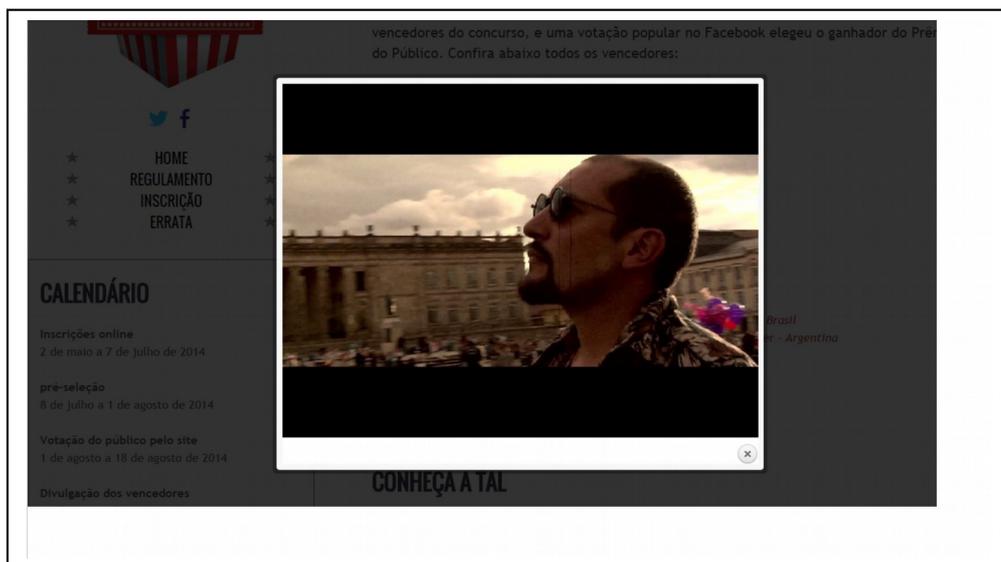
Ainda em termos de coprodução, o *Canal Once*, do México, não trouxe exatamente uma proposta, mas abordou uma questão inovadora para o grupo: a possibilidade de pensar a coprodução de *noticiários da América Latina* entre os associados. Segundo a diretora-geral do canal, Enriqueta Cuarón, as televisões públicas da América Latina têm produzido apenas “conteúdos frios”, considerados como sendo as temáticas culturais. Para ela, é importante que pensem em um processo de intercâmbio de notícias, pois os espaços midiáticos de informação sobre a região são poucos representativos em relação à quantidade do conteúdo noticioso que vem da Europa e dos Estados Unidos. A diretora sugeriu, então, uma seção sobre notícias latino-americanas em cada canal, para dar cobertura aos acontecimentos na região. Para isso, propôs o intercâmbio de material bruto entre os canais para a produção das matérias informativas. Assim, ela problematizou o envio de correspondentes internacionais aos países, um recurso de alto custo para as emissoras. Em vez disso, as televisões fariam o intercâmbio de material por meio de uma plataforma *online*, com capacidade de armazenamento das imagens e, a partir do conteúdo bruto, produziriam suas próprias notícias, mas com referências diretas dos locais do acontecimento.

Como exemplo, ela citou a morte do escritor Gabriel García Márquez e disse que foi possível o canal mexicano produzir, em tempo hábil, um pequeno documentário sobre o escritor, devido ao material cedido por um canal colombiano. Diante da reflexão, alguns associados posicionaram-se assumindo o compromisso de apresentar algumas plataformas de troca de conteúdo *online*, capazes de compartilhar o material bruto em alta definição e com velocidade de envio. Todos os diretores mostraram interesse e necessidade de investir em uma nova frente de cooperação, as notícias em rede, e trabalhar isso com apresentação de propostas em um próximo encontro. O representante da *Telesur*⁵⁹, principalmente, o canal venezuelano especializado nesse eixo do audiovisual, afirmou que os conteúdos poderiam ser produzidos semanalmente, porque não faltam temas comuns entre os países latino-americanos, tais como maioridade penal, economia informal, lei de meios, entre outros. Essa intervenção da televisão pública mexicana demonstrou que a coprodução é um processo flexível e dialógico e pode transformar-se devido às necessidades provenientes dos canais, dando eco a determinadas realidades para vias transnacionais, na medida em que as problematizam na rede de cooperação.

Das modalidades de coprodução, apesar de ter inicialmente lançado a série *Os Latino-Americanos*, que surgiu com o objetivo de encontrar realizadores qualificados e que pudessem refletir sobre seu próprio país através do audiovisual, o objetivo da TAL é efetivar parcerias com os canais de televisão. Os dirigentes da rede afirmam que com as coproduções a relação com os realizadores independentes passou a ocorrer de forma indireta, por intermédio dos canais, como é o caso do *Señal Colômbia* e *Canal Encuentro*, que produzem seu conteúdo em parceria com realizadores independentes, ao contrário de outros canais que produzem com equipe própria, como é o caso da *TV Câmara*, do Brasil. Na opinião dos dirigentes, a atuação indireta com realizadores independentes nas coproduções é, também, uma forma de deslocar e projetar os seus trabalhos para outras janelas de exibição e criar espaços para que eles possam produzir além do alcance local das emissoras de televisão pública.

De fato, a TAL opta por estar mais voltada para os veículos de televisão do que para os realizadores independentes. Tanto na atuação endógena da circulação e produção audiovisual regional, quanto nas plataformas de cooperação intercontinentais. No entanto, a rede desenvolve alguns métodos de atuação indireta com essa categoria de produtores, o que não restringe a sua finalidade somente para o fortalecimento e a articulação com as televisões públicas, culturais e educativas latino-americanas. Há, também, ações que valorizam e impulsionam a produção independente, como o concurso *Caixa de Curtas*, que é, basicamente, uma estratégia para alavancar a produção independente dos realizadores locais dos países latino-americanos, dinamizar sua produção e permitir a circulação de seus trabalhos também em nível internacional.

Figura 14 – Espaço de exibição do Concurso *Caixa de Curtas* no site da TAL



Fonte: tal.tv, consultado em novembro de 2014

Em sua segunda edição, em 2014, o concurso recebeu cerca de seiscentos filmes de curta⁶⁰ duração, sendo treze deles selecionados para premiação por júri popular e também pela avaliação dos canais e instituições apoiadoras⁶¹. Para Nicolas Schoenfeld, essa iniciativa faz parte da missão e função das televisões públicas e culturais, as quais devem comprometer-se com a difusão da produção independente. Os curtas vencedores são exibidos no *site* da TAL, nas TVs apoiadoras, em seus sinais televisivos e pela RECAM⁶², através da Rede de Salas Digitais.

A coprodução é um processo que se determina em cada período pelas iniciativas, fortalecimento e percepções dos canais em relação à sua própria programação e modo cooperativo de fazer TV. Em geral, as coproduções com cinco ou mais canais ficam sob a coordenação da TAL, que regulamenta a distribuição, temas e alguns aspectos formais das produções, além de supervisionar o acordo de cooperação. Na coprodução, o gênero predominante é o documentário, ou seja, são produzidas séries documentais nas quais cada produtor apresenta um panorama de um assunto comum sob a perspectiva cultural de seu país. Os documentários são, com base em HALL (2013, p. 62), textos não ficcionais, independente do formato com o qual são postos em circulação, “*documentaries, whether filme or television, are non-fiction texts, this is the most basic way in which a documentary is seen to differ from a fictional feature film*”⁶³. Entre o conjunto audiovisual das séries, existem aspectos que convergem e também diferenciam temáticas, sujeitos representados e produtores da América Latina. Nesse sentido, a referência à realidade é um aspecto que aproxima ainda mais esses gêneros de produções a seus respectivos canais, à concepção de território como representação simbólica de um extrato social, geográfico e étnico que forma um país.

A coprodução fortalece, de certo modo, as televisões públicas e culturais da América Latina, mas, por outro lado, acentua os contrastes dessas televisões. Principalmente, porque observamos que existe uma disparidade entre as televisões públicas e culturais latino-americanas, pela maior adesão, qualidade de apresentação dos projetos e nível de recursos expostos nos momentos de cooperação. Em uma análise mais superficial, a dificuldade em participar das coproduções, expressada por alguns diretores presentes na reunião, revela que alguns canais possuem maior fragilidade econômica que outros. Mas também vincula essas dificuldades à atualização das leis de meios e os incentivos, existentes ou não, na área da comunicação midiática em cada país.

60 Entende-se por curta, uma obra audiovisual com captação, edição e finalização em película ou vídeo com duração entre 4 (quatro) e 30 (trinta) minutos de qualquer gênero e técnica. Fonte: Regulamento do Concurso Caixa de Curtas, edição 2014.

61 TVs apoiadoras do concurso: CANAL BRASIL, ECUADOR TV, SEÑAL COLOMBIA e SERTV. Fonte: Regulamento do Concurso Caixa de Curtas, edição 2014.

62 *Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur*. Fonte: www.recam.org

63 Documentários, seja filme ou televisão, são textos não ficcionais. Este é o modo mais básico no qual o documentário é compreendido, sendo diferenciado de um filme com característica ficcional. Tradução minha.

Também são partes do processo de coprodução a capacitação e a troca de experiências compartilhadas entre os canais. De modo direto, é iniciativa da própria TAL a organização de *workshops* de formação e oficinas criativas para os representantes dos canais, como ocorre no encontro do *Docmontevideo*, onde são realizadas atividades de formação audiovisual paralelamente à reunião de gestores de televisões associadas da TAL. Como já citado aqui, a coprodução estimula a capacitação indireta, pela troca de experiências nas mesas de reunião e captação de parceiros para os projetos. Esse intercâmbio entre os canais fomenta a circulação de ideias, formatos de programas, escolhas estilísticas, gerenciamento de equipes e captação de recursos.

Outro projeto apresentado na rodada foi a proposta do canal 22 do México, para a criação coletiva de um programa seriado sobre as figuras da arte na América Latina. Em sua proposta, a emissora apresentou uma vinheta de abertura e um episódio sobre Frida Kahlo⁶⁴ e convidou outras televisões interessadas em criar os episódios sobre algum artista de seu respectivo país, para aderirem à coprodução. A representante do canal mexicano ressaltou que decidiu fazer um episódio sobre a artista quando uma televisão estrangeira veio lhe oferecer um documentário sobre a personagem, e, nesse momento, a emissora observou a importância de veículos latino-americanos produzirem algo sobre seus próprios artistas. Ela ressaltou, ainda, que quando se trata de distribuição internacional não lucrativa, por convênios e não comercial, a concessão dos direitos autorais e de imagem é facilitada pela viabilização do projeto partir de uma TV pública.

Muitos canais mostraram-se interessados na proposta, manifestando diferentes formas de adesão para coproduzir a série com o *Canal 22*. Entre eles, o *Señal Colômbia* que manifestou interesse, porém com a condição de fazer um episódio sobre outro artista que não fosse o Gabriel García Márquez, conforme sugerido pela emissora proponente. O canal colombiano argumentou que já havia muito material sobre o escritor e, por isso, preferia trabalhar com expoentes das artes pouco reconhecidos internacionalmente, visando difundir a cultura de seu país. Já o *ARTV*, do Chile, expôs que já havia produzido documentários sobre o artista sugerido, Pablo Neruda, e que poderia adaptar seus episódios à proposta do Canal 22, que, por sua vez, comprometeu-se com o tratamento final das peças já produzidas pela TV chilena.

Dois aspectos nessa proposta merecem destaque em nossa reflexão: a necessidade e a dificuldade de uma unidade estética nas coproduções. Sob esse viés, consideramos que, mesmo a coprodução implicando inicialmente em uma linha editorial comum, a unidade estética é uma preocupação e também um desafio dos canais associados, sendo que as televisões possuem suas particularidades e desigualdades entre os processos produtivos no que se refere à disponibilização de profissionais, de recursos e de um modo próprio de narrar. A limitação técnica apresenta ser um

64 Pintora mexicana. Para saber mais sobre a artista, acesse: www.fkahlo.com/

fator comum entre os canais, mesmo que em maior ou menor grau produtivo, e a necessidade de uma unidade estética nas coproduções evidencia ainda mais essa questão.

Essa estética é, segundo Rancière (2009), uma base da política, pois ocupa um fazer comum tomado pela ocupação de cada parte, em função da atividade que cada um exerce, atribuindo, assim, competências individuais para o coletivo. A estética, nesse sentido, consiste em compartilhar maneiras de fazer e ser, para dar visibilidade ao comum, mais precisamente,

“no recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis de tempo” (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

Diante disso, podemos dizer que na reunião de coprodução entre os associados da TAL, principalmente durante a exposição das propostas, é observada essa concepção que o autor define como práticas estéticas. Concepção que afirma o fazer artístico, em suas diversas formas e conteúdos, ao que incluímos, ainda, o audiovisual. Além disso, também coexiste uma interface política, estabelecida pelas próprias escolhas estilísticas e formais que dão sentido e significam uma obra. E é nessa conceitualização da estética, enquanto prática, que cabe a reflexão das coproduções na TAL, porque define que a função política não reside somente na estratégia de organização em rede das emissoras e seus representantes, mas no próprio fazer televisivo, nas linguagens, formatos e conteúdos televisuais que resultam desse entrelaçamento, implicando na relação entre as séries e seus suportes de criação. Em outras palavras, a instância de criação, nessa modalidade compartilhada, ao pontuar forma e conteúdo, figura uma comunidade latino-americana por meio da distribuição de competências e alianças entre os canais para a cooperação produtiva, estando na mesma base que ocupam as competências políticas para fortalecer e, até mesmo, emancipar as televisões públicas.

As competências políticas muitas vezes estão na organização do foro de televisões e na articulação em rede. No entanto, a questão estética, tanto pelo aspecto da técnica quanto da cultura, diversamente presente nas propostas de cada TV naquela roda de trabalho, demonstra a tentativa de configurar uma comunidade latino-americana por meio da produção conjunta que envolve as particularidades de cada uma. A coprodução não surge apenas como uma estratégia para a qualificação produtiva das televisões públicas latino-americanas, tão deficitárias em seus recursos econômicos e estruturais, como destacou Ana Cruz Navarro em sua exposição. Ela é, também, um processo que pontua a maneira como cada televisão pública, mesmo dentro de um mesmo país,

possui um modo próprio de fazer televisão, e essas peculiaridades é que constituem uma estética comum na tentativa das partes em coproduzir.

Dada essa dinâmica de negociação entre as televisões sobre a série dos artistas latino-americanos, observamos a heterogeneidade cultural latino-americana como elemento central dos processos de coprodução transnacionais. Essa interculturalidade, como já observamos, é um elemento problematizado não apenas na representação cultural de cada país por meio dos canais, mas na cultura que tece e é formada pelos modos de fazer televisão em cada local. Por mais que haja pouco reconhecimento sobre o que cada país produz e representa culturalmente, existem aspectos que diferem e, ao mesmo tempo, convergem essa diversidade de produtos, modos de fazer televisão e representar a cultura latino-americana.

Pela diferença entre as televisões é que surge a necessidade de uma unidade estética, de um alinhamento temático e da exibição compartilhada de conteúdo na programação de cada TV. Se, por um lado, a construção temática das produções requer maior diálogo entre essas distintas culturas, por outro, essa diversidade demanda uma unidade quanto aos distintos modos de fazer televisão na América Latina. Por mais que sejam latentes os lugares comuns que conformam esses processos, ainda perduram as disparidades entre as culturas de cada local, tanto quanto as questões econômicas e políticas. De todo modo, a coprodução televisiva implica em interculturalidade, caracterizada pela convergência entre identidades culturais heterogêneas nos fluxos globais.

As identidades dos sujeitos formam-se agora em processos interétnicos e internacionais, entre fluxos produzidos pelas tecnologias e as corporações multinacionais, intercâmbios financeiros globalizados, repertórios de imagens e informação criados para serem distribuídos a todo o planeta pelas indústrias culturais. Hoje, imaginamos o que significa ser sujeitos não só a partir da cultura em que nascemos mas também de uma enorme variedade de repertórios simbólicos e modelos de comportamento. Podemos cruzá-los e combiná-los. Somos estimulados a fazê-lo com a frequência das nossas viagens, das viagens de familiares e conhecidos, que nos relatam outros modos de vida, e pelos meios de comunicação, que trazem para dentro de casa a diversidade oferecida pelo mundo. Até os indígenas e camponeses migram e reconvertem seu patrimônio grupal e pessoal para ser operários ou comerciantes em outro país, talvez em outra língua ou em várias. Por causa da sua maior liberdade de escolha ou da redução de oportunidades imposta pela crise econômica ou política, os sujeitos vivem trajetórias variáveis, indecisas, modificadas muitas vezes. (CANCLINI, 2009, p. 201)

Dado contexto, toda produção televisiva pode ser considerada como forma e influência dessa heterogeneidade cultural que assola as trocas sociais na globalização. Em um momento em que muito se fala da homogeneização imposta pelos mercados globais, Canclini (2009) problematiza os processos heterogeneizadores da cultura, empreendidos pela circulação e penetração de produtos culturais em contextos locais, através dos mais variados mecanismos, como os deslocamentos de pessoas, os blocos econômicos, as corporações empresariais, os fluxos de

consumo e as tecnologias de informação e comunicação. A desigualdade é um aspecto da interculturalidade, porque essa recombinação de identidades possui um distinto sentido entre classes sociais. Canclini (2009) afirma que, para alguns, transgredir as fronteiras pode significar um oásis do não pertencimento, enquanto para outros, implica em enfrentar violências, como é o caso de refugiados e migrantes.

No entanto, essa interculturalidade, entendida pelo prisma das conexões entre diferentes - e também desiguais -, radicaliza-se numa experiência em rede, como a que ocorre pela fusão dos canais da TAL. Principalmente, porque a interculturalidade necessita desse movimento transnacional, dessa desterritorialização e desse reordenamento geopolítico, proporcionados pela cooperação entre os canais. Esse processo aproxima diferentes e desiguais e torna interdependentes esses produtores de significados culturais, dando forma a uma representação mais ampla, por esse conjunto heterogêneo, que é a América Latina. A TAL reside na interculturalidade como estratégia de resistência perante a televisão comercial e a mídia global, justamente porque constitui-se e fortalece pela diferença. Cada TV pública possui uma forma, uma linguagem e uma realidade local que interfere no estilo televisivo encontrado em seus produtos.

Segundo Jeremy Butler (2010), podemos entender que o estilo trata-se das escolhas que traduzem a forma com que cada televisão realiza um determinado programa, criando um padrão formal em suas produções audiovisuais. São elementos como a iluminação de cada tomada, as operações de edição, os planos, as trilhas, entre outros, os quais cumprem uma função narrativa na produção audiovisual. Se, ao considerarmos que essas escolhas formais estão intrínsecas a determinados contextos socioculturais, também podemos destacar que cada televisão pública latino-americana possui a sua cultura televisual ao desenvolver um estilo próprio que as diferencia, mas que também as converge nesse esforço coletivo.

Há um desnível econômico e histórico na constituição das TVs públicas latino-americanas, conforme refletimos em seção anterior. O intercâmbio produtivo das séries ameniza custos ao dividir recursos técnicos, humanos e financeiros de realização, além de diversificar a grade de programação dos canais. No processo de coprodução de uma série ou programa, cada participante produz um episódio e obtém, como contrapartida, os demais episódios produzidos pelos outros canais para exibir em sua grade. Assim, “o canal realiza um episódio e recebe o direito de exibição de outros dez. Em uma prática convencional, o veículo teria que produzir todas as peças de uma série televisiva”, explica a diretora-executiva da TAL, Malu Viana.

Além de baratear os custos, essa dinâmica também possibilita o intercâmbio entre as audiências que passam a conhecer os conteúdos de televisões pertencentes aos canais dos países vizinhos, adquirindo acesso às referências que a indústria global televisiva não apresenta. Nessa

conjuntura, a produção audiovisual em rede amplia o conteúdo exibido na programação de cada canal, capacita seus produtores e, ao mesmo tempo, amplia as referências culturais do público com a intensificação da circulação do material colaborativo nas janelas dos canais e na *WebTV* da TAL. Por essas justificativas que redes produtivas de televisão, como a TAL, podem ser fundamentais como estratégias interculturais contra-hegemônicas de representação, produção e circulação do conteúdo da TV pública e cultural da América Latina.

Cada canal era responsável pelo financiamento do seu episódio. Até então a gente não cobrava pelo trabalho da TAL, mas cresceu muito o volume de trabalho, então a ideia é começar a cobrar uma contribuição de cada coprodutor para custear o valor de coordenação de nossa equipe. Além de buscar um montante para apoio com instituições públicas e organizações, considerando que a TAL não pode associar-se com qualquer marca. Mariana oliva, em entrevista.

Conforme afirma a diretora-executiva da TAL, a necessidade de articulação entre os diferentes veículos de televisão dos países latino-americanos em uma rede produtiva vem crescendo a cada ano e é, de certa forma, uma resposta aos circuitos de representação televisiva dominante. Sobretudo porque, através das televisualidades sobre o continente, postas em um amplo circuito de distribuição, a heterogeneidade da cultura latino-americana pode ser conformada, ora em uma unidade representativa, ora em suas diferenças produtivas.

Observamos, nesse sentido, que a TAL impulsiona a busca por autonomia, valendo-se também dos processos globais, como as inovações tecnológicas, políticas públicas e oportunidades de mercado para efetivação das coproduções transnacionais. Segundo Martin-Barbero (2009), a autonomia é motivada para que estratégias contra-hegemônicas possam operar nas relações de significação que constituem uma determinada cultura. São movimentos que ocorrem, também, no âmbito do audiovisual, que tem enfrentado políticas globalizadoras sob o domínio dos mercados. Essa forma de comunicação em muito esteve permeado por discursos hegemônicos que não atendem às demandas por uma representação heterogênea de países como os da América Latina. Menos ainda, favorecem um cenário para que minorias possam ser representadas mediante a circulação de produtos culturais em escala da mídia global.

4.5 Fluxos transnacionais

As coproduções demandam processos de intercâmbios temáticos e formais no que tange o objetivo de produção audiovisual conjunta. Como descrito em nossos dados referentes à observação participante, isso fica claro quando percebemos a preocupação estilística, ao relatarmos que a

proponente mexicana aceita o reaproveitamento do material do canal chileno, sob a condição de fazer o tratamento estético sobre o produto compartilhado. Nesse caso, as coproduções sobrepõem ou convergem estilos distintos. Abrimos parênteses, aqui, para diferenciar as coproduções transnacionais das distintas aquisições de programas internacionais, também mencionadas pela diretora do canal mexicano. As aquisições ganham força com a oferta televisual global de conteúdo, como os *reality shows* e as ficções adaptadas que circulam de um país a outro. Muitas vezes, essas adaptações apresentam apenas a diferença linguística, como é o caso da telenovela colombiana *Pablo el Patrón del Mal*⁶⁵, que circula entre alguns países da América Latina, e foi, recentemente, exibido por um canal privado no Brasil, conforme nos esclarece Jost (2010).

Por meio das coproduções transnacionais, a TAL busca fortalecer, vincular e compartilhar o sentido de cultura latino-americana, constituindo-se como um espaço sociocultural que figura estratégias capazes de ocasionarem a ruptura da "limitação da definição externa e hegemônica que subordina a representação da sua cultura e estimula o consumo através de políticas globalizadoras, de mercado e de Estado" (HAMELINK, 1993, p. 14). Nesse sentido, a TAL opera valendo-se das mesmas possibilidades desterritorializadoras que fortalecem os fluxos midiáticos de mercados, efetivando sua atuação nas cooperações transnacionais, em âmbito regional e também global.

A atuação transnacional, que ocorre desde a fundação da TAL, é imprescindível e é ela que motiva outra categoria como elemento chave da rede: a interculturalidade. No entanto, as cooperações transnacionais entre as televisões associadas englobam a participação dos vinte países latino-americanos, sendo cada um deles representante de determinados investimentos, leis de regulamentação dos meios e políticas públicas para a comunicação midiática. São questões que permeiam os desafios das fronteiras diluídas pela coprodução em rede.

Há um desacordo estrutural entre a ordem política organizada em Estados nacionais, com governos eleitos por cidadãos de cada país, que só têm competência em assuntos internos, e os fluxos de capitais, bens, mensagens e migrações, que circulam transnacionalmente sem regulações globais nem participação de cidadãos nesta escala supranacional. (CANCLINI, 2009, p. 205)

Esses fluxos globais transcendem a lógica dos sistemas nacionais e neles estão imersas conexões hegemônicas e contra-hegemônicas de ação, figurando um entrelaçado de forças que não se distinguem com base em meros antagonismos, mas que se misturam e negociam sentidos na escala global. Ainda que, a princípio, a TAL concentre sua atuação no âmbito regional, a cooperação transnacional em escala produtiva e também de circulação faz eco nos fluxos globais de comunicação e informação. Isso porque essa é uma cooperação constituída por diferentes visões que

⁶⁵ "Pablo Escobar: o senhor do tráfico" (Escobar: el patrón del mal, TV Caracol – 2012). A série estreou no Brasil em 15 de setembro de 2014, no canal por assinatura +Globosat, no qual é exibida de segunda a sexta, às 21h. A série pode ser assistida, ainda, no Globosat *Play*, um aplicativo gratuito para computadores, *tablets* e *smartphones*.

os sujeitos fazem de si mesmos e do mundo, refletindo diretrizes da produção na rede e colocando-as como sendo “o cenário em que adquirem sentido às mudanças, à administração do poder e à luta contra o poder” (CANCLINI, 2009, p. 46). Nesse sentido, ao considerarmos a TAL como um lugar de intercâmbio midiático heterogêneo, podemos determiná-la como uma estratégia que, “ao deslocar uma ortodoxia fechada, revela-se como força contra-hegemônica” (SODRÉ, 2008, p. 28) nos fluxos globais.

A transnacionalização das atividades da rede, de um modo geral, é uma categoria fundamental que acompanha a formação da TAL desde a concepção inicial como banco de arquivos audiovisuais, concebido pelo armazenamento de conteúdo para troca entre os canais de cada país latino-americano. A categoria também perpassa as atividades consequentes da TAL, como a distribuição e a produção de conteúdo, visto que, segundo Malu Viana, “cada vez mais as pessoas querem discutir os assuntos internacionalmente, e nesse intercâmbio de conteúdo e coproduções que a TAL promove passam a ser evidenciados as semelhanças e os contrastes que há na região”.

Além disso, a diretora-executiva da rede também confere ao intercâmbio televisual entre países, estimulado pela TAL, um modo de ampliar a audiência das programações para além das fronteiras nacionais, fomentando o que ela chama de uma formação de público latino-americano para o conteúdo das televisões públicas e culturais geográfica, jurídica, política e culturalmente localizadas em territórios nacionais. A transnacionalização define bem a razão de ser da rede, é o meio pelo qual a TAL se constitui e também pelo qual encontra fatores que podem acarretar em sua inoperação. Entre os obstáculos para as atividades da rede, advindos da transnacionalização, estão os idiomas e as dificuldades de tradução e legenda dos vídeos, além do potencial de investimento de cada televisão devido às políticas internas de comunicação de cada país. Ademais, estão as peculiaridades estéticas que, em muitas coproduções, inviabilizam uma unidade formal para os produtos seriados. Sobre a transnacionalização, entendemos que uma de suas principais características é “gerar organismos, empresas e movimentos cuja sede não se encontra exclusiva nem predominantemente numa nação” (CANCLINI, 2010, p. 42).

Essa definição cabe como caracterização das atividades da TAL desde que compreendemos que não há uma localização específica para os intercâmbios de conteúdo em todos os âmbitos, de circulação, exibição e produção. Por mais que sejam selados acordos entre televisões públicas que representam determinadas nações, não há uma localização das atividades. A exibição, por exemplo, fica a cargo da página *web* e das janelas de programação dos diferentes canais. Enquanto a produção é difusa entre as emissoras e, no caso de uma quantidade significativa de parceiros, fica a coordenação sob o comando da TAL, que não possui, pelo menos simbolicamente, uma representação específica.

Essa transnacionalização das operações em escala regional da rede, além de constituí-la como tal, colabora para dissolver as identidades nacionais, em consequência de algo maior que é a ideia de América Latina, não necessariamente no sentido uno, mas sim diverso do termo. Nas interações transnacionais, como as propiciadas pela TAL, não são substituídas as identidades nacionais em detrimento de outra. O que ocorre é a identificação com vários idiomas e estilos de vida, o que garante a noção de América Latina obtida pela diversidade dessa interação, e não pela figuração de outra identidade regional que toma lugar do vazio deixado pela falência das identidades nacionais, que firmavam uma designação comum para todos os sujeitos de origem brasileira, boliviana, chilena e assim por diante.

Do mesmo modo, a transnacionalização como característica de atuação da TAL revela outros entrelaçamentos, diferentes desses impostos pelas nacionalidades. Até mesmo em representação mais intrínseca a essas identidades, como ocorre com as televisões públicas que, muitas vezes, confundem-se com os significados de nação. No entanto, observamos, na reunião da TAL, que as próprias televisões são díspares entre si, ainda quando provenientes de um mesmo território. Isso ocorre, por exemplo, com o Brasil, que possui o maior número de emissoras associadas, sendo cada uma delas peculiar e representante da diversidade cultural que encontramos nas diferentes regiões do país. Sobre a crise das identidades nacionais e os processos de transnacionalização, afirma-se que:

[...] possuir uma identidade equivalia a ser parte de uma nação ou de uma pátria grande (latino-americana), uma entidade espacialmente delimitada, onde tudo aquilo que era compartilhado por seus habitantes -língua, objetos, costumes - marcaria diferenças nítidas em relação aos demais. Essas referências identitárias, historicamente dinâmicas, foram embalsamadas num estágio tradicional de seu desenvolvimento e declaradas essenciais da cultura nacional. (...) A transnacionalização da economia e da cultura tornou pouco verossímil esse modo de legitimar a identidade. A noção mesma de identidade nacional é erodida pelos fluxos econômicos e comunicacionais, pelos deslocamentos de migrantes, exilados e turistas, bem como pelos intercâmbios financeiros multinacionais e pelos repertórios de imagens e informação distribuídos por todo o planeta por jornais e revistas, redes de televisão e internet. (CANCLINI, 2008, p. 45)

Em outras palavras, para que o intercâmbio produtivo ou de exibição tenha proporções transnacionais, tanto a representação cultural latino-americana como as identidades que dela fazem parte podem ser ressignificadas pelo contexto em que são consumidas ou pela conjuntura em que são coproduzidas. Em âmbito regional, é observado o fortalecimento de uma unidade da cultura latino-americana, mas pela construção de um lugar comum que preserva as diferentes identidades que a integram, através da coprodução e circulação audiovisual transnacional. Isso pode ocorrer, também, em escala global, quando é representativa a presença das produções regionais em

plataformas de cooperação intercontinentais.

Na reunião com os associados, foi anunciado que, há aproximadamente três anos, a TAL começou a construir acordos com redes que integram canais culturais da Europa. A princípio, foram firmadas cooperações com redes dos países do leste europeu e dos países nórdicos, contendo em torno de oito canais associados cada uma, com a perspectiva de somar outras redes a esse acordo. A dinâmica das redes dos canais culturais da Europa funciona, basicamente, na mesma lógica de intercâmbio de conteúdo da TAL, na qual cada canal propõe os programas que poderá compartilhar e recebe conteúdo dos demais, como afirma Nicolas Schoenfeld, diretor de desenvolvimento regional. Nesse contexto, a primeira colaboração da TAL com as redes europeias foi a exibição da série *Mestiços*, criada pelo canal argentino *Encuentro*⁶⁶, na televisão pública da Sérvia.

No entanto, essa modalidade de cooperação traz uma dinâmica mais ampla, em escala planetária de conexão e difusão do conteúdo da TAL, que podemos entender como globalização. Categoria que não vamos nos aprofundar, mas apenas pontuar, porque possui ainda um nível incipiente de avanço no que diz respeito à atuação da TAL. Fato esse que não quer dizer que a globalização não esteja impregnada nos processos da rede, pela influência que exerce nas culturas locais por ela representadas e também pelo impulso nas tecnologias de informação e comunicação que marcam, segundo Canclini (2009), um momento de interação mais complexa com a desterritorialização de bens e mensagens e a porosidade de fronteiras, gerando focos dispersos de produção, circulação e consumo. Das ferramentas e processos globalizadores, a TAL faz uso para consolidar-se, entre outras questões que poderiam ser enumeradas aqui. A respeito da globalização, além da reordenação do espaço e do tempo e da configuração planetária que estabelece em relações das mais distintas naturezas, é importante aferir que:

[...] a globalização tampouco pode ser considerada um paradigma político ou cultural, pois não constitui o único modo possível de desenvolvimento. A globalização, mais do que uma ordem social ou um processo único, é resultado de múltiplos movimentos, em parte contraditórios, com resultados abertos, que implicam diversas conexões local-global e local-local. (CANCLINI, 2010, p. 43)

Como relata Nicolas Schoenfeld, após essa ação, os acordos com as redes europeias avançaram para o momento de intercâmbio intercontinental, e, segundo ele, isso é interessante para que a TAL e seus associados comecem a pensar para quais fins poderiam utilizar o conteúdo compartilhado com as redes da Europa. Como desafios dessa cooperação intercontinental, ele afirmou que a rede necessita organizar-se e formar comissões para que possam pensar de que maneira os canais interessados nesse intercâmbio irão traduzir e legendar os conteúdos em inglês.

66 www.encuentro.gov.ar/

Nicolas Schoenfeld define o vínculo com os canais europeus como uma plataforma de cooperação em rede, pois, segundo ele, a ação não ocorre por canal individual, mas pela interlocução entre blocos de canais. Para o diretor, “quando nos vinculamos como um todo, temos mais força tanto para dar como para receber materiais, do que quando nos colocamos individualmente”. Essa articulação com associações de outros continentes configura-se como mais uma frente de atuação da rede, em favorecimento da televisão pública e cultural latino-americana, que vem a somar com organizações de outros países. Malu Viana Batista também ressalta que a ação inicialmente condicionada pelo intercâmbio intercontinental de conteúdos potencializou ainda mais as coproduções. Como exemplo, ela citou o projeto realizado com países asiáticos e europeus, chamado *Cores do Futebol*, impulsionado pelo contexto mundial da Copa do Mundo.

A diretora de coproduções, Mariana Oliva, esclarece que, para efetivar a série *Cores do Futebol*, foram dois anos de visitas a mercados e participação em encontros internacionais, concretizando contatos com associações audiovisuais da Europa e da Ásia. No total, foram envolvidos representantes de vinte países na produção, sendo quinze deles latino-americanos. Segundo Mariana Oliva, a ideia é que tenha essa representatividade em bloco dos países latino-americanos em todas as coproduções intercontinentais que a TAL venha a desempenhar, além de que a busca por cooperação em outros continentes colabore para a representação forte de nossa região no circuito global de exibição audiovisual.

Para ela, após a experiência dessa série coproduzida intercontinentalmente, irão surgir mais interessados em efetivar cooperações internacionais. Além disso, os diretores da TAL estimam que nas próximas cooperações sejam organizados espaços para encontros com os envolvidos na coprodução, como também um acompanhamento mais aproximado com os realizadores. Isso através de financiamento para aprofundar a interlocução entre os participantes europeus, asiáticos e americanos sobre os processos de trabalho que envolvem a criação conjunta de narrativas, operações de edição, direção e roteiros. Ademais, Mariana Oliva considera que esses processos possibilitam “pensar as coproduções em torno de temas socioeducativos que têm denominador comum entre as problemáticas da América Latina e do mundo, há muitos temas comuns para pensar a coprodução intercontinental”.

Assim, a cooperação intercontinental e também regional entre os países latino-americanos, através de suas televisões públicas e culturais, significa, para a questão das identidades, a conexão e o deslocamento entre estruturas de representação distintas. A desterritorialização, mesmo que através dos meios, é uma experiência composta na qual as identidades culturais estão articuladas na contemporaneidade. Como podemos observar em Hall (2011), as identidades são constituídas sem a exclusão ou superação das características culturais para significarem-se, de modo que as identidades

em diáspora não implicam no desaparecimento de questões territoriais e locais.

De um modo geral, as interinfluências que condicionam as projeções de consumo e produção das representações culturais em uma sociedade global são provocadas, principalmente, pelos meios de comunicação massivos, os quais possuem maior impulso tecnológico e econômico para intercambiar bens simbólicos e significados. E a realização de cooperações intercontinentais e transnacionais, como os processos propostos pela TAL, em termos de exibição e produção de conteúdos, ampliam as possibilidades de deslocamento de significados também por esses circuitos de menor alcance midiático, nos quais operam as televisões públicas.

Fazer circular conteúdos como o a série *Mestiços*, do canal *Encuentro*, na Europa, em vez de decorrer em um total esfacelamento do território e das identidades nacionais como elementos significantes da cultura latino-americana, o que vemos é um abono desses produtos para além dos limites permitidos pelo alcance territorial dos sinais das redes públicas e culturais dos países da América Latina. A difusão desterritorializada de conteúdo adquire significativa importância quando pensamos que, além do público europeu, esses produtos podem ser consumidos pelos imigrantes latino-americanos nesses países. Por mais que a TAL disponibilize o material na internet e esse meio garanta a difusão desterritorializada de conteúdos locais, a disseminação por outras janelas televisuais amplia o alcance e também o repertório extraterritorial de conteúdo audiovisual dos canais da América Latina.

Conforme expressado pelos seus diretores, trata-se de fortalecer a representatividade dos canais latino-americanos, intercambiando-os para esferas globais de difusão e também de criação de conteúdo audiovisual. Com base nas declarações dos dirigentes, pontuamos que é também prerrogativa da TAL projetar a região para outras partes do mundo. O desenvolvimento e a circulação de séries televisivas entre continentes, além de ampliarem o campo de difusão de temáticas locais, também as relacionam, buscando um denominador comum com outras regiões. Mas, por outro lado, esses fatores lançam um desafio muito maior em compartilhar afinidades técnicas, narrativas e estilísticas com disparidades ainda mais evidentes.

4.6 Um espaço cultural latino-americano?

A importância dessas novas alianças estabelecidas por experiências como a da TAL ajuda a pensar no desafio de produzir e empoderar iniciativas independentes de integração política e cultural na região. Como interpretamos, a integração é, nesse ponto, uma categoria central que emerge da tentativa de convergir distintos modos de representar-se culturalmente em uma mesma

região, por meio da coprodução e circulação audiovisual. Desse modo, categorias tais como a interculturalidade e a transnacionalidade são fundamentais para dinamizar o processo de organização televisual em rede, o qual a TAL empreende seus esforços desde o ano de 2003. Lembrando que, quando falamos em integrar, não propomos o sentido de unificação, mas de vínculos que são estabelecidos pelas TVs como agentes nessa tentativa de equipararem seus recursos, modos operativos de produção, escolhas estéticas e abordagens temáticas.

Nessa perspectiva, a integração vista pela ótica da unidade não homogênea, pelo contrário, revela e fortalece as diferenças. Estimular processos de coprodução e exibição compartilhada de conteúdos não torna menos expressivas as particularidades de cada país da América Latina, pelo contrário, as evidencia, porque coloca em contraste um país com o outro, considerando que essas diferenças são exaltadas a partir da tentativa de configurar a América Latina em termos da representação cultural nas televisões públicas de cada país. Casos como o da TAL convertem a experiência da integração pela via da cultura, tratando de buscar os pontos de semelhança e estimular a cooperação entre os povos, com base em um intercâmbio de valores, costumes e tradições espacialmente justificadas.

Teóricos como Martín-Barbero (2002) e Canclini (2008) destacam a fragilidade do contexto de criação dos blocos de integração política e econômica para América Latina e a importância de se pensar e investir em novos modelos a partir da comunicação e da cultura. Modelos que integrem um conjunto de sentidos compartilhados com base na interculturalidade e no engajamento de múltiplos atores, considerando, além das instâncias de produção e circulação de símbolos e mensagens, a esfera do consumo. Até então, muito tem se dado atenção aos pactos bilaterais de integração econômica que se limitaram à circulação de produtos e fracassaram ao descumprir acordos e proverem-se de um desenvolvimento concentrador e excludente.

La integración latinoamericana atraviesa uno de sus peores momentos: debilitamiento de los grupos (Pacto Andino, Mercosur) e inminencia de un ALCA que significa la más descarada recolonización de América Latina por los Estados Unidos de Norteamérica desde una propuesta de pacto comercial que excluye de entrada cualquier integración política o cultural. Y sin embargo la integración pasa ineludiblemente en América Latina –como lo demuestra la Unión Europea– por la política y la cultura. Y ambas se articulan decisivamente en las contradicciones y dinámicas de las industrias culturales. Sin embargo, ancladas en una concepción básicamente preservacionista de la identidad, y en una práctica desarticulación con respecto a lo que hacen las empresas y los grupos independientes, las políticas públicas son en gran medida responsables del empobrecimiento de la producción endógena y la cada día más desigual segmentación de los consumos culturales. En momentos en que la heterogeneidad y la multiculturalidad no pueden seguirse viendo como un problema sino como la base de la renovación de la democracia, las políticas culturales necesitan situarse en un múltiple escenario de concertación: entre Estados, del Estado con las grandes empresas y con los productores independientes. (Martín-Barbero, 2002, p. 7)

Ao contrário disso, há muitos movimentos informais de integração na região, conforme pontua Canclini (2008), que figuram alianças capazes de expandir as produções de alguns países, inclusive projetá-las internacionalmente. São movimentos que se estruturam regionalmente como integrações não oficiais, diferentes daquelas esferas internacionais de circulação dos bens culturais em larga escala e dos acordos entre cúpulas presidenciais e ministeriais, ou ainda das corporações empresariais. Segundo o autor, são movimentos socioculturais com diversos fins, tais como pequenas editoras, *sites*, organismos de direitos humanos, iniciativas ecológicas e mercados alternativos, entre outros. Um exemplo citado por Canclini (2008) é o programa Ibermedia de coprodução cinematográfica que envolve a Espanha e alguns países da América Latina.

Para ele, trata-se de um modelo de integração mais efetivo que transcende a simples circulação e troca de produtos e alcança o nível de coprodução. No entanto, defende que apesar de estar formando-se um espaço audiovisual comum ibero-americano, a relação que se estabelece ainda é muito assimétrica, ficando a maior parte dos direitos de exibição para a Espanha. Nesse sentido, Canclini (2008) alerta para a necessidade de desenvolvimento mais democrático e aprofundado de integração por meio dessas cooperações contra-hegemônicas que entrelaçam perspectivas políticas e culturais. Para o autor, o desafio é:

[...] avançar da cooperação à coprodução, e da coprodução à criação de circuitos de distribuição alternativa e formação de públicos. Os convênios internacionais para coproduzir podem fracassar se não forem acompanhados de cotas de exibição, apoios preferenciais à produção nacional e regional, livre circulação de livros, filmes e discos entre os países latino-americanos. (CANCLINI, 2008, p. 127)

Sabemos que a TAL se encaixa nesses parâmetros não oficiais de integração cultural e comunicacional por ser uma iniciativa não institucionalizada de cooperação entre as televisões públicas dos países latino-americanos. O modelo da TAL é também enquadrado nos pontos levantados por Canclini (2008), no que confere a uma integração mais efetiva e equitativa entre as partes envolvidas, pois não centra deliberadamente as atividades em um ou outro país, a maior ou menor participação de alguns em detrimento de outros implica nos recursos disponíveis pelos canais. A atuação da rede no que tange as ações propostas pelo autor, como mecanismos de uma integração efetiva, também reflete na TAL um exemplo desses movimentos integracionistas alternativos, principalmente porque entre seus investimentos mais recentes destacam-se a coprodução e a formação profissional, embora tenha ainda um longo percurso para consolidar-se nessas frentes de trabalho e iniciar outras, como a pouco ou quase nada explorada formação de públicos e configuração de mercados.

De todo o modo, mais ou menos efetivos, reconhecemos, na abordagem de Canclini (2008),

que esses são passos da rede em busca de um modelo de integração latino-americana. Entretanto, é importante acrescentar a essa visão que a TAL, assim como outros movimentos alternativos, ressoa, mesmo que de modo independente, nas esferas institucionais, pois depende das políticas públicas para as áreas a que se propõe efetivar os acordos e cooperações. Um exemplo disso, já citado por nós, são as disparidades de investimento e democratização dos meios em cada país da América Latina, o que, em alguns casos, pode ser um fator inoperante para a adesão e participação das televisões na rede.

A atuação da rede como uma estratégia de integração cultural latino-americana empreendida pelo espaço midiático confronta as desigualdades econômicas, territoriais e políticas que circundam a produção televisiva da região. Desse modo, a perspectiva cultural não é apenas o nosso ponto de análise, mas a diretriz que conduz e fundamenta a rede televisiva organizada no campo de representação da cultura latino-americana, através da qual múltiplas identidades se fazem parecer conciliáveis neste espaço, porém não homogêneas.

Considerando que integração significa unidade e não unificação, ou que, em outras palavras, ela mantém a heterogeneidade das partes, nosso entendimento reside nas múltiplas culturas que integram a América Latina. Privilegiamos não o estudo de todas, mas o movimento que une e difere as identidades culturais que formam a América Latina por meio da representação na produção audiovisual da TAL. Por essa razão que a diferença entre as identidades que dialogam no interior da rede não reside apenas nas contradições simbólicas, mas também nas desiguais apropriações dos meios e das narrativas televisivas, pelas quais esses grupos, os próprios canais, se fazem representar. Como observamos na reflexão abaixo, por mais que as identidades convertam-se em uma unidade denominada como “cultura latino-americana”, existem discrepâncias entre a mescla de atores sociais, narrativas e modos de operar que não devem deixar de ser consideradas.

Hoje não existem somente culturas diferentes, mas também maneiras desiguais com que os grupos se apropriam de elementos de várias sociedades, combinando-os e transformando-os. Logo, a questão colocada hoje é como se reconstroem as identidades em processo de hibridismo cultural (...) Uma narrativa construída pelos e entre diversos atores sociais, mas que se realiza em condições desiguais devido às relações de poder que intervêm. Dessa maneira, a identidade torna-se uma coprodução que inclui a presença de conflitos pela coexistência de nacionalidades, etnias, gêneros, reações etc, constituindo-se simultaneamente em representação e ação. (ESCOSTEGUY, 2001, p. 179 e 180).

É importante ressaltar, ainda, conforme Canclini (2009), que não há uma denominação que represente a América Latina universalmente, sendo improvável abarcar toda a sua diversidade histórica, étnica, geográfica, social, política e artística em um só conceito ou interpretação. O autor argumenta que existe uma debilidade em delimitar conceitualmente a América Latina devido à

definição geográfica territorial justificada pela contingência dos vinte países que a integram. Segundo o autor, essa demarcação não contempla quem vive em outros pontos do planeta, principalmente os latino-americanos que migraram para a América do Norte e Europa.

Embora o fenômeno de migração tenha se intensificado com a globalização, os deslocamentos de populações não começaram neste século. Já nos séculos XIX e XX, as migrações eram definitivas e desvinculavam os laços locais daqueles que partiam. Ao passo que “os deslocamentos atuais combinam traslados definitivos, temporários, de turismo e de viagens de trabalho” (CANCLINI, 2010, p. 72). Atualmente, por exemplo, as conexões através dos meios de comunicação possibilitam a permanência do vínculo dos povos migratórios com seus locais de origem. “A interculturalidade hoje se produz mais por meio de comunicações midiáticas que por movimentos migratórios” (CANCLINI, 2010, p. 73).

Esse dado levantado pelo autor ocorre devido à velocidade e dinamização das tecnologias de informação e comunicação que intensificam as trocas no campo midiático. No entanto, ainda são grandes os fluxos migratórios em todo o mundo e não há perspectivas de que eles diminuam. Consequentemente, são grandes, também, os intercâmbios culturais que, em muitos dos casos, detonam a pior face da interculturalidade: a xenofobia.

Quando pensamos o campo de construção das identidades latino-americanas no interior da TAL e as estratégias de desterritorialização dos modos de produzir e exibir audiovisualmente a região, observamos o emergir das categorias até aqui apresentadas: interculturalidade, transnacionalidade e integração. São categorias que, conforme já mencionamos, evidenciam o impulso da produção regional de conteúdos em relação à América Latina e que envolvem os canais de televisão pública. Porém, a formação desse bloco não restringe e nem visa a atuação apenas localizada da rede, como foi possível observar durante a reunião da TAL e a manifestação de seus diretores a respeito da interlocução com atores de outros continentes.

A parte da missão de uma televisão do serviço público é construir pontes com outras realidades, experiências e obras audiovisuais de outros países, uma troca que possibilita refletir mais sobre o próprio contexto. É também parte da missão da TAL poder levar conteúdo latino-americano para outros territórios, abrir espaço para essa produção regional em televisões de outros países e continentes. Essa dinâmica abre precedentes para fatos como o episódio relatado por Marcelo Martinessi, diretor da TV pública do Paraguai, que, certa vez, passou uma série sobre povos originários, produzida pelo *Canal Encuentro*, da Argentina. E, um dia, chegou à portaria da TV paraguaia um grupo de indígenas querendo falar com ele, estavam reivindicando um programa sobre os povos originários do Paraguai na televisão pública do seu país. Histórias como essa mostram a importância da interlocução entre os canais e o alcance para outras referências. Programas da Colômbia, do Brasil e do México estão passando na NHK, uma televisão japonesa, que, em um primeiro momento, só produz com canais enormes e com investimentos muito superiores aos nossos e que, apesar da distância cultural com a América Latina, abre espaço para essa produção regional, criando oportunidades para coproduções futuras. Por isso, o objetivo da

TAL não é apenas a troca entre os países da região, pois fortalecer os canais significa também criar possibilidades de intercâmbios e dispor nossas narrativas para outras realidades. (Mariana Oliva, coordenadora de coprodução)

Esses apontamentos configuram a TAL como um movimento alternativo de integração midiática, conforme definido por Canclini (2008) e exposto nos parágrafos anteriores. Em nossa análise, observamos que a coprodução evidencia, em sua maioria, aspectos positivos por facilitar a criação de conteúdo televisivo, como as séries documentais, para canais com limite de estrutura, de investimento e de trabalho. O processo de produzir um episódio e receber os demais de outros canais produtores possibilita poder levar as histórias de seus países para outros lugares. Sem contar com o incentivo indireto com a produção independente proporcionada pela rede, que pode resultar em um diretor ou roteirista venezuelano vir a trabalhar com um canal equatoriano ou, simplesmente, proporcionar visibilidade transnacional para produção local. Acima de tudo, a troca potencializa a capacidade de produção das televisões, aproximando-as por meio da criação. Nas palavras de Mariana Oliva, “essa troca colabora para a integração latino-americana, pois cada canal é protagonista de suas próprias histórias ao dispor, narrar e intercambiar suas formas de explorar o universo de personagens de seus próprios países”.

Desse modo, a representação cultural latino-americana que buscamos não está resumida em um ou outro canal, mas na convergência deles em torno de processos colaborativos como a coprodução televisual em rede e a exibição dos conteúdos em suas telas ou no *site* da TAL. Tampouco, determinamos como sendo única a representação da cultura televisual latino-americana apenas por meio dessa rede. Mesmo porque falar na América Latina e sua cultura requer a compreensão da complexidade da história econômica, política e social, tecida por narrativas interculturais que colocaram em circulação diferentes identidades, originando múltiplas formas de reconhecimento. Ao contrário, consideramos essa representação como um espaço sociocultural diverso, pelo qual são sustentadas, ao mesmo tempo, estratégias de integração e conflitos étnicos, territoriais, políticos e econômicos que constituem a cultura latino-americana em sua diversidade:

Se caracteriza o espaço cultural latino-americano como um âmbito territorial e não-territorial [*sic*], ou seja, também comunicacional e virtual. Está composto por espaços e circuitos. Reconhecem-se “raízes” étnicas e históricas e fala-se de comunidades interculturais, que inclusive desbordam o território habitualmente identificado com o nome América Latina. Não há uma identidade latino-americana, mas múltiplas identidades étnicas, nacionais, de gênero etc, contidas em tal espaço. (...) Reconhece a diversidade e a existência de diferentes movimentos de integração, como processos históricos inacabados. Considera integrações territoriais, econômicas, sociais, culturais e, inclusive, integrações midiáticas. (CANCLINI, 2009, p. 174)

Nesse sentido, a TAL e sua rede de associados possuem potencial para configurar o que o autor denomina como comunidade intercultural ou um movimento de integração midiática. A articulação da rede mediante as distintas fases da produção televisiva empreende a existência de um espaço sociocultural específico, a noção de uma comunidade latino-americana. Embora não significa que estamos falando de um grupo com modos idênticos de fazer televisão ou de narrar essa cultura. Contrariamente a isso, traços como a língua, a história, as etnias e os territórios da América Latina são acomodados em um movimento que unifica e, ao mesmo tempo, diferencia essas formas de representar não uma, mas as diversas culturas latino-americanas.

Ao estudar a instância da produção, nos posicionamos face às estratégias de integração que buscam narrar, elegendo formas e temas para compor as diferentes identidades culturais da América Latina. Além disso, são estratégias midiáticas que talvez não tenham a integração como finalidade, mas buscam nela um meio para se fortalecerem diante das dificuldades comuns das condições de produção audiovisual, das televisões públicas e culturais latino-americanas. Ademais, na função de compartilhar conteúdo, essas estratégias acabam por representar midiaticamente a cultura do continente, remontando, simultaneamente, àquilo que lhes é unidade e que é também distinção, movimento que conforma suas identidades configurando-as como país, grupos e televisão, em um campo comum de representação que também se caracteriza pela diferença.

Assim, a interculturalidade como relação entre distintos não implica na justaposição ou sobreposição de culturas, mas no entrelaçamento e na mistura que ressignificam esses valores culturais quando entram em contato. Em nossa imersão no encontro entre os articuladores da TAL e os diretores dos canais, ficou transparecido em muitos depoimentos o quanto, muitas vezes, a TV pública e a identidade nacional se confundem, é como se o veículo e o país fizessem referência, praticamente, ao mesmo conceito. A televisão é um meio capaz de influenciar comportamentos, agendar ações cotidianas dos indivíduos pela fácil difusão e consumo. Tanto a TV pública quanto a televisão comercial, principalmente, tendem a representar a visão de alguns grupos sobre a sociedade, desvirtuando o caráter coletivo e plural que deveria ser inerente ao processo televisivo. Mas a correspondência entre a rentabilidade, a influência e o alcance do meio norteia as realidades que ressoam em seu campo de exibição.

Apesar de a televisão pública também partir de uma perspectiva de determinados grupos, ela caracteriza um maior compromisso com a cultura e a produção local, se comparada com as televisões comerciais, que são perpetuadas pelas negociações rentáveis do avanço dos conglomerados globais de comunicação. Atualmente, a conjuntura do domínio ocorre também como um legado simbólico pelas práticas globais de subordinação, midiaticamente representativas das nações ditas periféricas. O substrato do avanço de mercado econômico e de poder político

ocorre paralelamente ao discurso das grandes corporações e conglomerados da mídia. A diversidade de culturas está, nessa conjuntura, “encapsulada em estruturas institucionais que excluem certas vozes, estéticas e representações” (SHOHAT E STAM, 2006, p. 44). Por aspectos como esses, os canais públicos estão mais próximos da noção de território, em contrapartida, podem estar distantes do imaginário nacional pela medida massiva do alcance e difusão dos conteúdos, gêneros, linguagem e formatos da televisão comercial.

Dessa forma, a rede tem a possibilidade de agir independente dos acordos midiáticos de cada país, e garantir a pluralidade de narrativas nos modos de representar e exibir cada uma dessas culturas no campo televisual. Nessas proposições, ser reconhecido na diferença não implica em produzir em condições desiguais; pelo contrário, no discurso hegemônico travestido de igualdade “todo papel subalterno é visto como uma sinédoque que resume uma comunidade vasta, mas homogênea” (SHOHAT E STAM, 2006, p. 269). A diferença, evidenciada como categoria de reconhecimento da representação das minorias, é uma tentativa de superação das desigualdades em relação aos produtos culturais dos grupos dominantes, que “projetam os povos colonizados como todos iguais” (SHOHAT E STAM, 2006, p. 269). A finalidade da rede de retratar o boliviano, o mexicano ou o colombiano relatando suas experiências é um primeiro passo para tomar para si o protagonismo de sua própria história e modos de vida, mostrando que latino-americanos podem ser reconhecidos como tais pela diferença e multiplicidade de identidades que formam essa cultura.

No entanto, é preciso pensar essas representações além das marcas territoriais de um país. Com todas as concepções de identidade debatidas à luz de preposições históricas, a América Latina não pode ser definida somente com o que acontece dentro do entendimento do seu território geográfico. Os questionamentos sobre o que é a cultura latino-americana ou como são significadas as diversas identidades que a representam estão também fora dela. A história de deslocamentos colonizadores, imperialistas, das migrações e difusão de mercados e comunicações tornou heterogêneas as referências identitárias que compõem a cultura latino-americana, com fortes influências também dos Estados Unidos e Europa.

De modo análogo, nosso continente ter-se-ia formado como um enorme texto inacabado e cheio de dobras. Não um mosaico ou um quebra-cabeças, em que as peças se ajustem entre si para configurar uma ordem maior e reconhecível. Como um cadáver delicado ao somarem-se indígenas, negros, crioulos, mestiços, migrações europeias e asiáticas, aquilo que nos tem acontecido nos campos e nas cidades constitui um relato descontínuo, com fissuras, impossível de ler sob um só regime ou imagem. (CANCLINI, 2009, p. 170).

A América Latina não parece ser apenas um texto inacabado, mas também um texto em distorção que decorre, muitas vezes, do reconhecimento das raízes indígenas confundidas com revitalizações endógenas de uma cultura que deveria ser pensada em maior escala. Também decorre

da memória e atenção aos deslocamentos e fluxos transculturais que incluem a perspectiva dos imigrantes europeus, norte-americanos e asiáticos que veem, na América Latina, um pouco de si mesmos, como afirma Canclini (2009).

A América Latina é feita, ainda, pelos novos movimentos políticos que reivindicam o reconhecimento de suas tradições orais, costumes e língua, para além do entorno local de suas ações, como o *zapatismo* no México. Nessa região, se “articulam programas de demandas locais e nacionais com os olhos postos no contexto de mundialização” (CANCLINI, 2008, p. 49). A população afro-americana tem, constantemente, sua identidade difundida pelas indústrias culturais, mas “raramente se incluem os grupos que sustentam estas produções culturais na análise estratégica daquilo que a América Latina pode ser” (CANCLINI, 2009, p. 169).

Segundo a descrição do autor, refletimos que este texto inacabado da cultura latino-americana reside no entrelaçamento das identidades que emergem nos produtos culturais da atualidade: a música, o cinema, os programas de televisão, as artes, a literatura, além das narrativas silenciadas por processos de dominação de outrora. Um texto inacabado é aquele criado nas vias da interculturalidade. Não cabe a nós o vão esforço de interpretar essa cultura mediante uma historicidade linear ou por meio de colagem das fissuras que temos perdido sobre essa região. Mas pela compreensão de investimentos dessa pluralidade de culturas em ser uma, e também diversa, nas possibilidades dos encontros e entremeios, como este gerado pela TAL, por meio do intercâmbio audiovisual.

5. REDES TELEVISUAIS PERIFÉRICAS: CONSIDERAÇÕES SOBRE O DISPOSITIVO

Neste capítulo, focamos no momento do dispositivo, uma entre as etapas que propomos no modelo metodológico já destacado como "circuito cultural da TAL". Basicamente, nos deteremos, aqui, na matriz midiática que inscreve o conteúdo da rede, considerando-a como uma plataforma de exibição, com linguagem, convergência de formatos e modos de distribuição próprios. No entanto, daremos relevância, também, às formas de organização e atuação da TAL e seus agentes, com a busca das categorias que a caracterizam como um espaço de circulação e fomento do audiovisual latino-americano e pelo qual se dá a definição da TAL, ora como uma TV, ora como um banco de dados ou, ainda, como um canal *online*.

Sabemos que o dispositivo apresenta elementos específicos que caracterizam cada espaço de visibilidade, assim como ocorre com os espaços midiáticos pelos quais circulam a programação da rede de televisões públicas dos países latino-americanos. O dispositivo emprega, também, particularidades que não dizem respeito apenas aos formatos midiáticos, mas referem-se à apropriação desse dispositivo pelos sujeitos, influenciando não apenas nas telas de exibição, mas em outras instâncias, como as relações produtivas e métodos de distribuição de conteúdo.

Como afirmamos, este capítulo delimita uma parte que compõe o processo metodológico da pesquisa em sua totalidade, para interpretar as categorias que emergem da rede de televisões públicas e culturais da América Latina: a TAL. No entanto, é necessário explicar que o dispositivo, assim como os outros momentos da análise que contemplam o circuito cultural, é demandado pelo próprio objeto, o qual é constituído em rede e para o qual não cabe uma interpretação segmentária ou uniforme. Desse modo, propomos analisar o dispositivo junto com os momentos da produção e do conteúdo, para compreensão da etapa central do circuito que é a representação cultural. Assim, o dispositivo, somado às demais etapas, forma o circuito da TAL, um conjunto interpretativo que busca compreender a representação televisual latino-americana em uma rede que converge sujeitos, linguagens e formatos.

De modo geral, esses momentos do circuito, apesar de distintos, são complementares, pois juntos amparam nossa observação na interface entre comunicação e cultura, justamente porque dizem respeito ao processo de intercâmbio da cultura, que passa pelas diferentes instâncias da comunicação. O circuito contribui para fundamentar uma investigação com ênfase em processos midiáticos periféricos que envolvem as categorias de produção e consumo de produtos televisivos na América Latina. Nesse ínterim, o dispositivo é uma etapa fundamental para compreender de que forma a TAL configura modos alternativos de explicitar um conteúdo que não encontra espaço na

mídia, como as televisões abertas dos países da região, que cedem espaço ao modelo comercial hegemônico.

Com base em Deleuze (1996), os dispositivos podem ser entendidos como matrizes midiáticas pelas quais circulam as bases enunciativas que inscrevem formas, conteúdos e sujeitos em espaços de visibilidade e processos comunicativos. Para melhor compreensão desses sistemas de circulação de produtos culturais através da comunicação midiática global, é necessário buscar o conceito de dispositivo proposto por Deleuze (1996). Segundo o autor, os dispositivos têm, por componentes, linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força e linhas de subjetivação que formam um conjunto multilinear e instável. As duas primeiras são modos de dizer e de tornar visível, que afetam a configuração do dispositivo constantemente, em relação aos regimes de visibilidade e de enunciação que distribuem os seus elementos. “Não são nem sujeitos, nem objetos, mas regimes que é necessário definir pelo visível e pelo enunciável, com suas derivações, as suas transformações e as suas mutações” (DELEUZE, 1996, p.1).

Conforme Deleuze (1996), os demais segmentos do dispositivo são compostos pelas linhas de força e de subjetivação. As linhas de força são os aspectos que promovem a própria transformação e a constante mutação do dispositivo pelas fissuras e transposições entre as outras linhas. Assim, são relações de poder entre o ver e o dizer e, principalmente, entre as curvas de visibilidade e de enunciação. Em sua composição, o dispositivo ainda tem as linhas de subjetivação, que “é um processo de individuação que diz respeito a grupos ou pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos” (DELEUZE, 1996, p. 2). Nesse sentido, podemos compreendê-las como parte do processo de representação que ocorre através dos regimes de enunciação e visibilidade dos dispositivos.

Assim, sendo essa linha de subjetivação imanente ao campo do dispositivo, as formações de sujeitos em seu interior decorrem distintas de outros espaços de significação. “Cada dispositivo é uma multiplicidade na qual esses processos operam em devir, distintos dos que operam noutro dispositivo” (DELEUZE, 1996, p. 3). As curvas ditas por Deleuze (1996), para conceituar o dispositivo, fogem daquela visão unidimensional compreendida, apenas, pela questão da tecnologia; os dispositivos podem ser entendidos como matrizes midiáticas, como parte das diferentes relações estabelecidas no quadro comunicacional.

Com referência nessa discussão, destacamos o dispositivo midiático como sendo o meio pelo qual circulam as bases enunciativas que inscrevem formas, conteúdos e sujeitos em espaços de visibilidade e processos comunicativos diversos. Desse modo, para analisar a TAL, a etapa do dispositivo é parte constituinte do processo de representação da cultura latino-americana e é

observada conforme a linguagem, a distribuição do conteúdo e a convergência de formatos que conduzem diferentes formas de exibição, tais como o *site* e os canais de televisão associados.

Buscamos, aqui, interpretar as categorias emergentes da representação cultural latino-americana na TAL, fazendo uma imersão majoritariamente no seu *site*, ou no espaço denominado como *WebTV*, por convergir e exibir grande parte do material distribuído e produzido pela rede. Focamos nas características dessa matriz enunciativa no que se refere à linguagem, à distribuição e à convergência de formatos (televisões, *sites* etc.), além da constituição da rede de associados e das relações entre a entidade e os canais que formam este espaço de visibilidade midiática. Entretanto, o *site* não é a única fonte de análise do dispositivo, visto que, assim como a fase da produção, a pesquisa de campo durante o *Docmontevideo* também fornece sólidos elementos para interpretar o dispositivo. Do mesmo modo que auxiliou na escolha do produto audiovisual que será analisado na etapa seguinte, correspondente ao conteúdo.

Pontuamos que, por tratar-se de uma rede de televisões inserida em uma ambiência *online*, denominada como *WebTV*, determinadas características do dispositivo de visibilidade interferem e são influenciadas pelo conteúdo nele exibido. Mais do que um portal de exibição, o *site* da TAL também revela marcas das relações produtivas do audiovisual, das temáticas e da pluralidade de identidades culturais que são representadas também pelo formato midiático pelo qual circulam.

Na *WebTV* ou *site* da TAL, é possível reconhecer as diferentes vozes sociais que se fazem representar por meio do audiovisual, e pelo qual buscam inserir sua diversidade étnica, histórica, política e artística regional não encontrada em veículos televisivos hegemônicos. O *site* da TAL não é apenas um espaço de exibição *online*, mas uma possibilidade para circulação de conteúdo audiovisual distante das políticas globalizadoras que têm estado sob o domínio dos mercados.

São posicionamentos discursivos hegemônicos que subjagam outras pluralidades televisivas como instâncias periféricas e não atendem às demandas por representação heterogênea de países como os da América Latina. Principalmente no campo do audiovisual, não espera-se que estratégias de visibilidade das minorias sejam favorecidas por essas instâncias globais da mídia. Por essa razão, observamos a rede TAL como um exemplo de articulação autóctone das representatividades audiovisuais latino-americanas. Uma rede que objetiva a representatividade regional, porém com projeção e circulação global de seus conteúdos.

Conforme Canclini (2007), os referentes tradicionais das identidades culturais, na globalização, cederam aos impulsos dos signos intercambiados pela comunicação eletrônica e digital. Os signos, que antes produziam as delimitações simbólicas e geográficas entre as nações, reduziram seus papéis abrindo amplo espaço para os repertórios textuais de práticas comunicacionais globais, como a televisão, o cinema, o rádio e, atualmente, a internet e suas

diferentes interfaces.

Formaram-se novas matrizes midiáticas nas quais os sentidos são negociados como objetos culturais na interação entre produção e consumo de modo descentralizado. Nessas matrizes, muitas representações audiovisuais são produzidas por diversos grupos, em múltiplos formatos, tais como os documentários, ficções, programas jornalísticos e de entretenimento, e postas em circulação em diferentes espaços como a internet.

Em síntese, podemos afirmar que na representação cultural latino-americana, em modos de produzir televisão contra-hegemônicos, como os praticados pela TAL, circulam produtos culturais televisivos operados em circuitos audiovisuais colaborativos. Perspectiva que não exclui o circuito televisivo convencional e comercial também como um meio de representação e circulação simbólica da América Latina, mesmo que por vias hegemônicas. Ao contrário disso, nossa perspectiva através da TAL dialoga, em muitas vezes, com meios televisivos hegemônicos, inclusive para afirmar sua própria definição, quando constitui-se como uma alternativa para representar a América Latina culturalmente através do audiovisual da região, justificando o fomento à produção, distribuição e exibição em rede.

Assim, ao constituir-se em rede, a TAL não quer fazer frente à televisão comercial, visando ocupar o seu espaço, mas coloca-se como outra via de representação cultural latino-americana e opera rompendo com a "limitação da definição externa e hegemônica que subordina a representação da sua cultura e estimula o consumo através de políticas globalizadoras, de mercado e de Estado", conforme Hamelink (1993, p. 14). É uma via que faz frente às políticas globalizadoras que objetivam tão somente considerar as pluralidades de outras culturas, como as periféricas, a partir de posicionamentos hegemônicos que não atendem às demandas por uma representação interna de países como os da América Latina. Menos ainda, disponibilizam estratégias midiáticas de circulação dessa representação em âmbitos globais.

Nesse sentido, conforme já mencionamos, esse quadro é parte da história da fundação da televisão na América Latina, que privilegia o avanço dos conglomerados de comunicação, impulsionados pelos processos de globalização, que, por sua vez, imprimiram uma maior dominação cultural em benefício da rentabilidade econômica dessas empresas transnacionais. Em sua maioria, as televisões locais acabaram sendo organizadas como anexos das redes norte-americanas de *broadcast*⁶⁷, mas, apesar de grande parte do capital de mídia e entretenimento ter suas operações fundamentais nos Estados Unidos, segundo Mcchesney (2004), as empresas dominantes da mídia veem-se cada vez mais como entidades globais. Essas televisões também foram administradas pelo Estado, visando interesses de partidos e do governo e, ainda, em muitos

67 Programação transmitida por rádio e TV.

casos, privatizadas, com a transferência de propriedade, envolvendo, também, interesses nacionais. Nesse arranjo descentralizado dos serviços televisivos, com pouca ou quase inexistente vista ao interesse público, o fator comum foi a imposição simbólica da indústria cultural global sobre a circulação e representação local.

Além disso, a televisão, considerada como um meio de grande potencial e influência econômica, cultural e política, devido à sua ampla presença na maioria dos lares da população latino-americana, tornou as empresas detentoras das concessões de radiodifusão em atores decisivos na vida de seus respectivos países. O problema disso é que, quase sempre, essas empresas utilizam esse poder em benefício próprio, estando, de modo geral, articulados, constantemente, com os grupos políticos e sociais mais conservadores, empenhados em manter este status não democrático da comunicação. Com base nisso, vemos a frágil visibilidade para os produtos audiovisuais com vistas ao interesse público e à diversidade cultural na América Latina, que torna cada vez mais necessária a proposição de alternativas para dar vozes às instâncias periféricas da vida social. Isso justifica-se porque:

[...] as corporações implementam políticas de produção, comercialização e marketing em mercados geograficamente dispersos, absorvendo certas particularidades socioculturais dos países em que operam. Mesclam o global e o regional na fusão “glocal”, muitas vezes em parceria com operadores e fornecedores locais. Os dados provenientes de um determinado tempo-espaço constituem componentes preciosos para uma adaptação mercadológica sólida. Claro que, para os titãs de mídia e entretenimento, importam poucos os indicadores de miséria, desemprego e desigualdades sociais, eles querem, isto sim, explorar os potenciais de consumo existentes. (MORAES, 2004, p. 196)

Entretanto, mesmo que em menor proporção, experiências como as da TAL denotam estratégias que operam, de certo modo, em conformidade com o sistema vigente. Isso porque observam nos fluxos globais, os mesmos que dispersam e potencializam os tentáculos da mídia hegemônica, alternativas para também fazer emergir a representação cultural e a produção audiovisual local, como a cooperação transnacional por meio das emissoras de televisão. Diante das fragilidades históricas da constituição desses meios na região, foi preciso ir ao cerne da questão e articular novos modos de produção televisual. Atores, ainda que incipientes, mostram-se efetivos em conceber que, na falta de capital e de leis de amparo a uma comunicação democrática nos países da região, o fortalecimento se dá coletivamente e colaborativamente e é capaz, até mesmo, de fornecer um mapa da identidade televisiva latino-americana.

Sendo assim, observamos, neste quadro, os elementos que emergem da representação cultural latino-americana que remonta a um espaço de convergência midiática e interlocução televisiva transnacional. Dessa maneira, a TAL não é tão somente uma *WebTV* que integra todo o

acervo do audiovisual latino-americano, mas é uma entidade que também opera como articuladora dos canais públicos de TV da região e neles baseia-se para estabelecer sua ordem de produção e circulação. Em iniciativas como esta, entendemos que os produtos audiovisuais e o seu modelo de elaboração e desenvolvimento podem deter função política nos processos das identidades culturais. O sistema de produção, circulação e consumo cultural pelo qual os sentidos são produzidos constituem as práticas e produtos culturais gerados pelos sujeitos, compartilhando significados e efeitos sobre a vida social. No caso da TAL, observamos isso na busca pela representação através da organização de coletividades que multiplicam as temáticas locais para os fluxos globais de comunicação.

Por essa dinâmica que o caráter contra-hegemônico não está necessariamente na dualidade entre televisão pública e televisão comercial, mas em processos alternativos como o arranjo da produção, circulação e exibição em rede protagonizado pela TAL. Ratificamos, aqui, que não estamos tratando da representação cultural da América Latina em modelos de televisão pública deste continente, mas na articulação entre alguns canais através da rede TAL. Apesar das TVs públicas e culturais serem o foco de atuação da TAL, conforme explicitamos no capítulo anterior, elas não constituem em si mesmas, ou isoladamente, o eixo principal e a natureza e finalidade da rede. Tanto a busca pelo fortalecimento das televisões, quanto o desenvolvimento das atividades da TAL só existem na forma de cooperação, na articulação, nas ações conjuntas e na convergência dos canais associados. Além disso, não é somente da participação das televisões públicas que se faz a cooperação na TAL, mas entre seus parceiros incluem-se alguns canais privados, como o *Canal Brasil*⁶⁸, e mistos, como o canal Futura⁶⁹.

5.1 Entre telas: modos de convergência midiática na TAL

Compreendemos que mais do que um conjunto televisual descentralizado em termos de armazenamento e exibição *online*, a TAL é uma rede que promove o intercâmbio de conteúdo e dinamiza a coprodução televisiva transnacional. No entanto, a aplicação do conceito de rede é um tanto mais ampla, como podemos visualizar anteriormente na etapa da produção, com a cooperação televisiva promovida pela instituição que impulsiona, inclusive, o repasse de conteúdos audiovisuais entre os seus colaboradores. Mas ela também pode ser visualizada, mais enfaticamente, na interface *online* da TAL, e com as variantes que definem as intersecções entre as televisões associadas, como modos de exibição, criação e circulação dos conteúdos.

68 Site: canalbrasil.globo.com/

69 www.futura.org.br/

Vamos em busca, agora, dos pontos que tornam visíveis as convergências entre os canais associados através da TAL, considerando as atividades desenvolvidas pela rede, tais como distribuição, exibição e banco de dados. Além disso, consideramos a etapa da produção, cuja função já foi exposta no capítulo anterior, mas que, aqui, aparece também em termos de visualização no *site* e como um entre os diferentes modos de operação em rede pela organização. A difusão da TAL não ocorre tão somente pela distribuição globalizada possibilitada pela internet, mas pelas temáticas dos produtos exibidos e pelas demais atividades estabelecidas de modo cooperado. Assim, são problematizadas diversas questões que assolam os vinte países latino-americanos e também de outros continentes.

Em outros níveis de conexão do *site*, também encontramos as marcações que convergem os canais associados em seu *site*. Como na seção que enfatiza a rede de associados na qual está disponibilizado um mapa e o seguinte enunciado: “a TAL é formada por mais de 200 associados de toda a América Latina”. O mapa, além de ter destacado as regiões de abrangência da rede, traz consigo as logomarcas dos canais associados, mostrando a diversidade de televisões colaboradoras.

Figura 15 - Página da rede de associados no *site* da TAL

REDE DE ASSOCIADOS



Fonte: tal.tv, consultado em novembro de 2014

Nesta página, observamos como é ampla a rede de colaboradores da TAL e a pluralidade de vozes que produzem o conteúdo que ela veicula e distribui. Entre os associados, temos televisões públicas, associações e instituições culturais do audiovisual na América Latina. A área destacada no mapa implica a cooperação televisiva da TAL, não só na América Latina, mas para além do limite

geográfico continental. A zona do mapa preenchida com a cor verde faz referência à cobertura que a organização propõe intermediar em termos de parcerias regionais e intercontinentais com emissoras de TV. A área destaca, territorialmente, a abrangência da TAL em termos de cooperação, que pode ser em nível de produção ou somente circulação de produtos. Mas também revela o alcance de públicos que a articulação entre os canais pode atingir, em relação ao consumo dos produtos intermediados pela TAL, com base nas esferas de transmissão local das emissoras envolvidas.

Observamos que a zona demarca, visualmente, a rede de cooperação de exibição e produção televisual latino-americana e, também, de outros continentes. Mas potencializa, ainda, as possibilidades de abrangência de consumo do conteúdo intermediado pela TAL, pelos territórios movidos pelos canais envolvidos com a cooperação televisiva. Isso acentua o sentido da diversidade de conteúdo e de atores que se colocam em conexão através da rede, não apenas pela colaboração entre as televisões um tanto deslegitimadas pela falta de políticas públicas e pela concorrência desigual com o mercado global dos monopólios televisivos, mas ainda como uma possibilidade de formação de públicos para o audiovisual latino-americano. Por esse motivo, a TAL configura-se, quase sempre, como uma via periférica de circulação audiovisual que:

[...] convém colaborar também com nosso saber sobre as diferenças e as desigualdades, sobre o inegociável na interculturalidade, sobre as distâncias que os programas de homogeneização econômica, política ou midiática não vão suturar, as resistências étnicas que os Estados não conseguiram vencer, os perfis de regiões e nações que persistem na globalização. (CANCLINI, 2009, p. 180)

No entanto, a proposta intercultural e midiática periférica não é delimitada em termos de difusão e também articulação da rede, apesar da nomenclatura que designa a organização como *TAL - Televisión América Latina* -, lançando a prerrogativa de que se trata de uma mídia televisiva sobre uma região específica. Assim, superou-se a primeira experiência de produção, com a série estritamente regional, a já citada *Os Latino-Americanos*, na qual as variações temáticas divididas em doze programas não ultrapassam perspectivas endógenas sobre o Brasil, México, Paraguai, Bolívia, Chile, Uruguai, Argentina, Colômbia, Peru, Cuba, Venezuela e Equador. Com duração em torno de cinquenta minutos em cada episódio, a série aborda o reconhecimento e a representação cultural de cada nação, por realizadores locais, para demonstrar também o modo como eles realizam audiovisual. Os alcances estimados pela rede, atualmente, vão além dos limites territoriais da região, conforme vemos no mapa da figura anterior, até mesmo no que se refere às temáticas que, em algumas das coproduções intercontinentais, trouxeram temas transversais às realidades locais, mas, em muitos casos, foram abordados de modos específicos ou universais.

Como exemplo, citamos a série de documentários *Viewfinder América Latina*⁷⁰, na qual a TAL e a TV *Al Jazeera* firmaram uma parceria para a sua distribuição. Inicialmente, a série era um projeto da *Al Jazeera* e visou contar histórias para trazer percepções mais profundas sobre o impacto de eventos globais em comunidades locais. De acordo com o que relatam os coordenadores da TAL, a escolha da série em focar na América Latina foi por causa das transformações em curso nesta região, rica em experiências de pessoas nas linhas de frente de um mundo que sofre mudanças cada vez mais velozes. Este projeto é um modelo de cooperação transnacional que vem de uma iniciativa externa, mas que objetiva pontuar a realidade local latino-americana.

Para isso, a *Al Jazeera* convocou realizadores independentes da América Latina que participaram de treinamento e, a partir daí, os filmes foram produzidos, sendo o papel da TAL, nesta parceria, de distribuição do programa nas televisões públicas e culturais da região. Além de aproximar os países produtores de conteúdo audiovisual na América Latina, o objetivo do projeto é de difundir material para além dos limites territoriais da região. Essa característica pode ser também encontrada no projeto *Why Poverty?*, que não é uma coprodução com a TAL, mas uma iniciativa da *Steps International*, uma organização do sul da África, que fez parceria com vários canais públicos do mundo, entre eles o canal Futura, apresentando séries documentais sobre a pobreza. A TAL entrou em um segundo momento, quando foi procurada para realizar a distribuição na América Latina e, então, propôs como acordo inserir conteúdo latino-americano, além de distribuir a série para os canais associados.

A parceria efetivou-se com a articulação da produção dos capítulos sobre a região, a partir da seleção de realizadores independentes latino-americanos pela TAL, que obteve, em contrapartida, o financiamento para a produção de cinco curtas latino-americanos sobre a pobreza. Conforme relata em entrevista a produtora da rede, Mariana Oliva, “não poderíamos deixar de incluir a América Latina em uma série que visa retratar a pobreza, por isso solicitamos não apenas distribuir, mas coproduzir alguns episódios”. Além disso, a TAL utilizou a série como disparadora para coordenar em seis pequenas localidades, do Uruguai, visitas, *workshops*, desenvolvimento de curtas-metragens e exibições sobre os desafios que as pessoas enfrentam nessas zonas de pobreza.

Além das coproduções regionais que a TAL segue fazendo - como a série sobre referentes da arte latino-americana proposta pelo canal 22, do México, para ser apresentada no mercado internacional, em Cannes, na França, como a primeira tentativa de levar para fora uma coprodução feita entre os associados -, a rede vem criando uma agenda de produção original como uma de suas

70 O *Viewfinder* na América Latina foi dividido em duas etapas, com seis filmes produzidos em cada uma delas por realizadores da Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia e México. Cada projeto recebeu US\$ 40.000 para a produção e foi lançado, inicialmente, no *Witness*, a faixa de documentário da *Al Jazeera English*, a partir de 2014. Até agora, 18 canais que integram a rede de associados da TAL receberam os vídeos do *Viewfinder* produzidos na América Latina, transmitindo os filmes na sua grade de programação.

principais atribuições também em um nível mais recente e profundo de parcerias intercontinentais, sobre as quais a rede está desenvolvendo dois projetos, uma ainda em andamento e outro em fase de conclusão. Um deles chama-se *Cores do Futebol*, uma parceria mundial que proporcionou que cada canal agregasse, à sua grade de programação, mais de 50 peças produzidas pelos trinta canais parceiros.

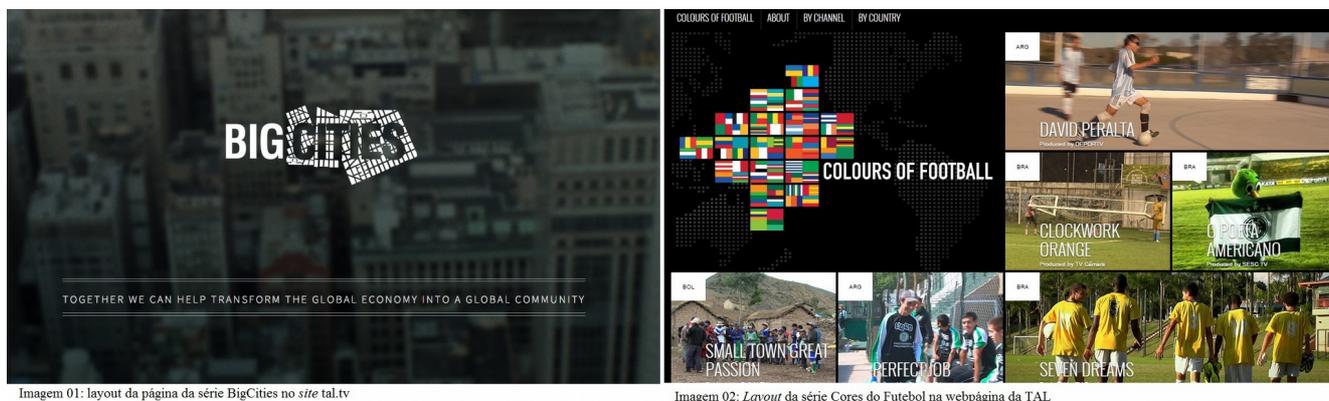
A série tratou de um tema comum aos vinte países participantes e foi lançada no ano da Copa do Mundo no Brasil. “*The series invites for a trip throughout the planet, from Uruguay to Sweden, from Japan to Palestine. With 10-minute episodes, Colours of Football reveals cultural diversity through a sport that has become such a global phenomenon*”⁷¹ (coloursoffootball.tal.tv). “Nosso objetivo é expandir fronteiras, e essa foi uma frente que surgiu com o projeto *Cores do Futebol*, visando fortalecer a articulação com outras televisões de serviço público do mundo” diz Mariana Oliva.

Já a nova coprodução da TAL, ainda em desenvolvimento, chamada *Big Cities*, vai explorar o formato de curta duração e tematizar as soluções inovadoras para problemas urbanísticos das grandes cidades. Trata-se de “*una colección transmedia de historias sobre experiencias innovadoras sobre cómo mejorar las condiciones de vida en las grandes ciudades alrededor del mundo*.”⁷² (tal.tv/bigcities) Com a previsão de elaboração de 40 episódios de dez minutos, a TAL objetiva o lançamento da série em 2016, dividindo todo o processo pela convocatória de potenciais participantes, pagamento de taxas de coordenação, produção dos documentais, entrega dos primeiros cortes, finalização e distribuição. Nessa coprodução, o processo é o mesmo: as emissoras envolvidas pagam pelos custos dos episódios, além das taxas de coordenação, e recebem os demais para exibição. O alcance da TAL para a convocatória de emissoras de todo o mundo garante-se através de associações audiovisuais parceiras que promovem a proposta entre seus membros e participam do desenvolvimento do projeto, são elas: ABU (*Asian Broadcasting Union*), ASBU (*Arab State Broadcasters Union*), COPEAM (*Permanent Conference of Audiovisual Operators in the Mediterranean*), ERNO (*South-Eastern Europe*), NORDVISION (países escandinavos) e la URTI (*Union de Radiotelevision Internationale, Africa and Mena Region*). Vale destacar, ainda, que *Big Cities* pretende ser uma série com formato transmídia, o que acarreta na produção e disponibilização de material extra dos episódios na *webpágina* da TAL, tais como entrevistas, versões estendidas, cortes específicos etc.

71 A série convida para uma viagem por todo o planeta, do Uruguai à Suécia, do Japão à Palestina. Com episódios de dez minutos, *Cores do Futebol* revela a diversidade cultural através de um esporte que se tornou um fenômeno global. (Tradução minha)

72 “Uma coleção transmídia de histórias sobre experiências inovadoras sobre como melhorar as condições de vida nas grandes cidades ao redor do mundo”. (Tradução minha)

Figura 16 – Coproduções globais de séries documentais



Fonte: tal.tv/bigcities e coloursoffootball.tal.tv, consultado em março de 2015

Cabe aqui observar a disponibilização desses materiais no *site* da TAL, ambos possuem uma aba específica para visualização da série, com *layout* e seções próprias de informação. No caso de *Cores do Futebol*, observamos um mosaico que forma um mapa com bandeiras de diversos países e as respectivas sequências de cenas de cada episódio. Nessas sequências, é possível observar a diversidade que a TAL pretende imprimir com a criação de uma coprodução documental global sobre o futebol. Nas imagens, o que vemos é uma variedade de pessoas que praticam o esporte, são homens, mulheres, crianças, de diversas etnias, com representações de indígenas, japoneses, africanos e latino-americanos, que movimentam a bola em campos de terra, gramados, quadras esportivas, nas ruas, comunidades e ginásios espalhados pelo mundo. No entanto, esse conjunto de elementos, no que se refere tanto aos cenários, como às pessoas, remete a um lugar que acomoda toda essa diversidade, que podemos interpretar como o lugar de sujeitos periféricos.

Ao clicar em cada uma das cenas, adentramos em uma subpágina que leva as informações exclusivas sobre cada episódio. Nela, há o canal produtor, a sinopse, os créditos da equipe técnica, o nome do episódio e o país de procedência. Além disso, consta um *link* para ver episódios de interesse semelhante e, também, as logos de todos os canais participantes, para lembrar que o capítulo exposto trata-se de uma parte que integra um conjunto maior de criação e que há muito mais vídeos para ver. Este, inclusive, é um modelo de exposição padrão das produções da TAL, como podemos verificar nas imagens abaixo:

Figura 17 – Portais exclusivos de exibição de cada episódio



Imagem 01: Janela de exibição do episódio Why Poverty?

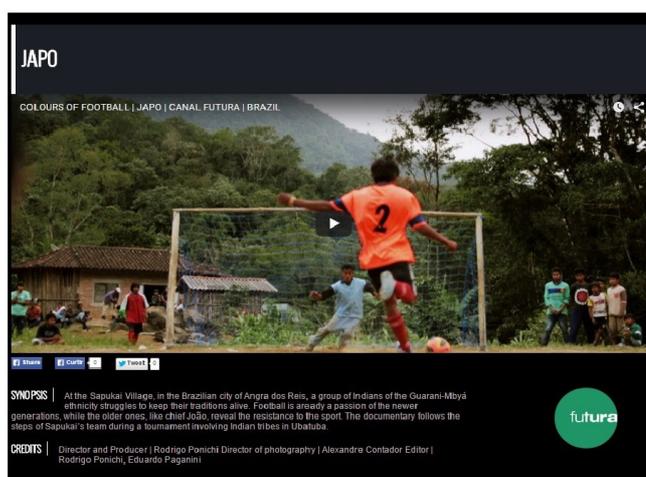


Imagem 02: Portal de episódio da série Cores do Futebol

Fonte: tal.tv, consultado em 12 de março de 2015

Na página de *Big Cities*, como ainda não temos os produtos finais da série, observamos mais um relato com disponibilização de informações sobre o processo e argumentação da proposta. A janela divide as informações em apresentação de temas, motivação, metodologias e convocatória de coprodutores. Por direcionar o foco em personagens como arquitetos, engenheiros e gestores, que empreendem soluções inovadoras para problemas urbanísticos das grandes cidades, não sabemos ainda se a série irá priorizar o lugar e a voz de sujeitos periféricos como é de costume nas produções da TAL. Mas há um aspecto bem recorrente nos temas, formatos e espaços de exibição da rede que é o território, constantemente presente nos *layouts*, ferramentas interativas do *site* e também nas séries e relações produtivas, como observamos na representação da rede por meio do mapa de associados. Também em *Big Citie*, vemos a retratação dos prédios, da clausura do concreto que redefine as cidades, entre outros exemplos que iremos citar na sequência deste capítulo.

Apesar de o *site* ser um importante espaço de visibilidade para as séries e nele encontrarmos toda a variedade de produtos originais da TAL e seus associados, em seus mais variados tipos de parcerias, além das séries produzidas pela rede e realizadores independentes ou, ainda, materiais apenas distribuídos pela TAL, o lançamento dos produtos é feito, primeiramente, nas telas das televisões e, posteriormente, na página da *web*. Essa é uma forma de recompensar a participação dos canais e atribuir a eles o fator que mais motiva a sua inclusão na rede: o preenchimento da sua programação por meio da cooperação audiovisual. Isso pode ser observado na forma como é explicada a prioridade das televisões sobre a *WebTV* ou *site* da TAL, na convocatória

disponibilizada pela série *Big Cities*, na qual afirma-se que “*los documentales serán transmitidos en primer lugar por emisoras asociadas, pero también estarán disponibles gratuitamente en la web, de modo que los espectadores interesados puedan acceder a ellos en cualquier momento*”⁷³.

Como já afirmamos, a teia de visibilidade da atuação da TAL não é limitada pela plataforma do *site tal.tv*. A condição de exibição do dispositivo extrapola a plataforma *web* e correlaciona-se com os modos de produção, consumo e distribuição fora da interface *online* da TAL. Além do formato *online* apresentado por ela, o qual é denominado pela própria rede como *WebTV*, outros espaços de exibição detêm os direitos de veiculação de seus conteúdos, como as telas das televisões públicas, educativas e culturais da América Latina. Conforme afirmado pela diretora Malu Viana, em entrevista concedida durante o encontro no *Docmontevideo*, além de exibir todo o conteúdo no *site*, a TAL distribui parte de seu acervo colaborativamente e também nos acordos de cooperação com os canais associados.

Segundo Malu Viana, os canais associados compartilham trimestralmente, de forma colaborativa, parte de sua programação, disponibilizando-a para outras televisões por intermédio da TAL, sendo essa uma forma de ampliarem o alcance de visualização de seus produtos. Além disso, as coproduções anuais coordenadas pela TAL são exibidas tanto no *site* quanto na grade dos canais envolvidos, como podemos observar na figura 18, que demonstra a programação *online* da TVE e do Canal Brasil, que trazem o conteúdo da rede em sua grade.

Essas oportunidades de circulação audiovisual em rede, promovidas pela TAL, resultam dos processos de coprodução e de distribuição compartilhada de conteúdo que ela promove entre os canais associados. Esse conjunto condiciona à insurgência de diferentes variantes do dispositivo no que diz respeito ao formato midiático. Isso significa que, além do conteúdo ser armazenado e exibido no *site*, ele também circula pelas telas das televisões públicas e culturais latino-americanas. E, no caso das coproduções, ele circula primeiramente nos canais e somente depois é disponibilizado no *site*. A ampliação das janelas de exibição colabora diretamente para a diversificação do público consumidor, assim como amplia o escopo de representação da cultura latino-americana por meio de diferentes matrizes midiáticas. Possibilita, principalmente, que produções oriundas de diferentes países possam circular umas nas telas das outras. Vejamos:

Figura 18 – Anúncios da programação da TAL nos canais de TV

73 O documentário será transmitido pela primeira vez por emissoras parceiras, mas também estará disponível gratuitamente na *web*, de modo que os espectadores interessados podem acessá-los a qualquer momento. (Tradução minha)



Imagem 01: Anúncio de exibição das séries "Miradas" no Canal Brasil



Imagem 02: Anúncio de exibição da série Os Latino-Americanos pela TVE (Br)

Consultado em 12 de novembro de 2014, Fonte: facebook.com/tvamericalatina2?fref=ts

No *site*, o acervo é disponibilizado de diferentes modos. Como destaque na *homepage*, temos as chamadas de divulgação dos vídeos em uma tela maior, com imagem, título e o grifo do país de onde é procedente a produção. Apesar de também descrito o título do vídeo, as marcações representam o tema e o local em que o conteúdo foi produzido. Os países destacados significam a procedência dos produtores, ou seja, do canal de televisão responsável pela obra audiovisual. Os vídeos dispostos rotativamente em um espaço central de visualização da *homepage* muitas vezes não apresentam uma relação direta entre si, mas possuem temas distintos, sendo a única relação aparente o fato de serem destaques naquele período de exibição, por motivos que pode se evidenciar um tema em pauta ou fazer menção a uma data específica e comemorativa. De todo o modo, a rotação de três vídeos em destaque, sendo um de cada país, afirma o propósito discursivo e a finalidade da rede que é intercambiar conteúdos culturais através do audiovisual na América Latina, demonstrando interconectar a variedade de produtores da região.

Figura 19 – Vídeos destaques do *site* da TAL



Imagem 01: vídeo da Argentina

Imagem 02: vídeo do Brasil

Imagem 03: vídeo México

Fonte: tal.tv, consultado em 20 de outubro de 2015

A informação também é disponibilizada em seções do *site* e converge seu editorial para os propósitos da rede. A seção que disponibiliza informação sobre o audiovisual na América Latina é denominada *Refletor*, um espaço que divulga oportunidades do audiovisual na região através de compartilhamento de editais, lançamentos de filmes, eventos, premiações, artigos e políticas de incentivo à produção na área. As notícias variam entre essas pautas, e entre as mais recentes expostas na *homepage*, temos: “Festival do Rio consagra *Boi Neon*, de Gabriel Mascaro”; “Brasil e Chile assinam protocolo de cooperação cinematográfica”; e “Programa Brasil de Todas as Telas abre inscrições para três novos editais”. Elas tratam, respectivamente, de premiação cinematográfica, acordo de cooperação internacional para o audiovisual e oportunidade em edital de financiamento. Todas estão ligadas ao propósito da rede de impulsionar e fazer circular a cultura audiovisual da região, proporcionando integração e gerando conhecimento sobre a América Latina.

Figura 20 – Espaço de notícias sobre o audiovisual na América Latina



Fonte: tal.tv, consultado em 10 de outubro de 2015

Voltando nossos olhos para o cabeçalho da página, observamos uma ferramenta de busca com o seguinte enunciado: + *de 1000 filmes online – busque aqui*, seção na qual nos deparamos com a variedade de conteúdo da rede. Diante de tamanha possibilidade de representar uma cultura audiovisualmente, nesse tópico é demonstrado o quão diverso e heterogêneo pode ser o universo que cobre a América Latina. Mesmo diante de uma mídia com propósito temático como a TAL,

temos a ênfase na ampla possibilidade de criar conteúdo audiovisual sobre a região. A possibilidade de buscar mais de mil vídeos nessa ferramenta sinaliza que, apesar do canal *web* tratar do tema América Latina, existem muitas variações produtivas e temáticas sobre ele.

Os vídeos repetem-se entre as categorias de busca, porque elas são organizadas por combinações e agrupamentos de classificação distintos; são possibilidades de pesquisa do acervo disponíveis ao público consumidor. Essa ferramenta, além de dar acesso ao material, produz referência sobre o conteúdo que trata o *site* e sobre os atores que são parte da rede por meio de agrupamentos como *Séries, Por Tema, Por País, Por Associado*. Através dessas categorias de classificação geral do audiovisual na TAL, observamos não só a diversidade temática, mas a variedade de programas produzidos, de países e regiões envolvidas e a estrutura televisual da rede por meio de seu grupo de canais associados.

O agrupamento *Países* agrega, assim como as demais combinações, uma possibilidade de classificação e busca por vídeos, só que a partir da localização geográfica das produções, e imprime um sentido territorial para a TAL. A combinação classificatória por países enfatiza o propósito central da TAL e sugere, junto com o agrupamento de busca pela rede de associados, que na TAL existem múltiplos territórios que envolvem a produção audiovisual da região. No entanto, não são apenas países, mas organizações com finalidades políticas em torno de questões que envolvem território, como a ONU. Envolve, ainda, países de outras regiões e continentes, como Estados Unidos, Alemanha e África do Sul, representados por produtores que realizam obras audiovisuais sobre a América Latina ou assuntos de interesse. Esses países de outras regiões, inseridos na classificação da ferramenta de busca, dialogam com a declaração dos dirigentes da TAL sobre expandir as fronteiras da rede. A inclusão de países de outras regiões e organizações internacionais implica no fato de que a rede de televisões não é restrita apenas à participação das nações latino-americanas, mas vai além, visto que nos revela que a base para fortalecer as televisões públicas latino-americanas é a cooperação também fora de nossos limites regionais de alcance e atuação.

Nesse sentido, a seção *Séries* também imprime a variedade de atores envolvidos nas produções da TAL e a diversidade de produtos audiovisuais criados pela cooperativa de canais, reforçando ainda mais o caráter da rede mediante a fusão territorial por meio dessas colaborações. A área é dividida em seis blocos, apresentando em cada uma as principais séries ficcionais, documentários e programas originais da TAL e coproduzidos com diferentes parceiros. São eles: *El Gran Cacao*; *Cores do Futebol*; *WiewFinder Latin America*; *De Virada*; *Why Poverty?*; *Os Latino-Americanos*. Em comum, todas as séries apresentam perspectivas periféricas sobre os assuntos abordados. Algumas produções fala sobre os desafios da região no contexto global, outras sobre identidade cultural; falam também sobre a pobreza, a diversidade prática em um esporte e, ainda,

sobre a história agrícola da região. Somadas ao conteúdo do *site*, essas séries remetem à concepção de que a proposta contra-hegemônica vem da pluralidade de enunciadores, temas e dos diferentes parceiros, sendo a TAL a composição que converge todos eles. Vejamos os exemplos:

Figura 21 – Ferramenta de busca e Séries da TAL



Imagem 01: Ferramenta de busca

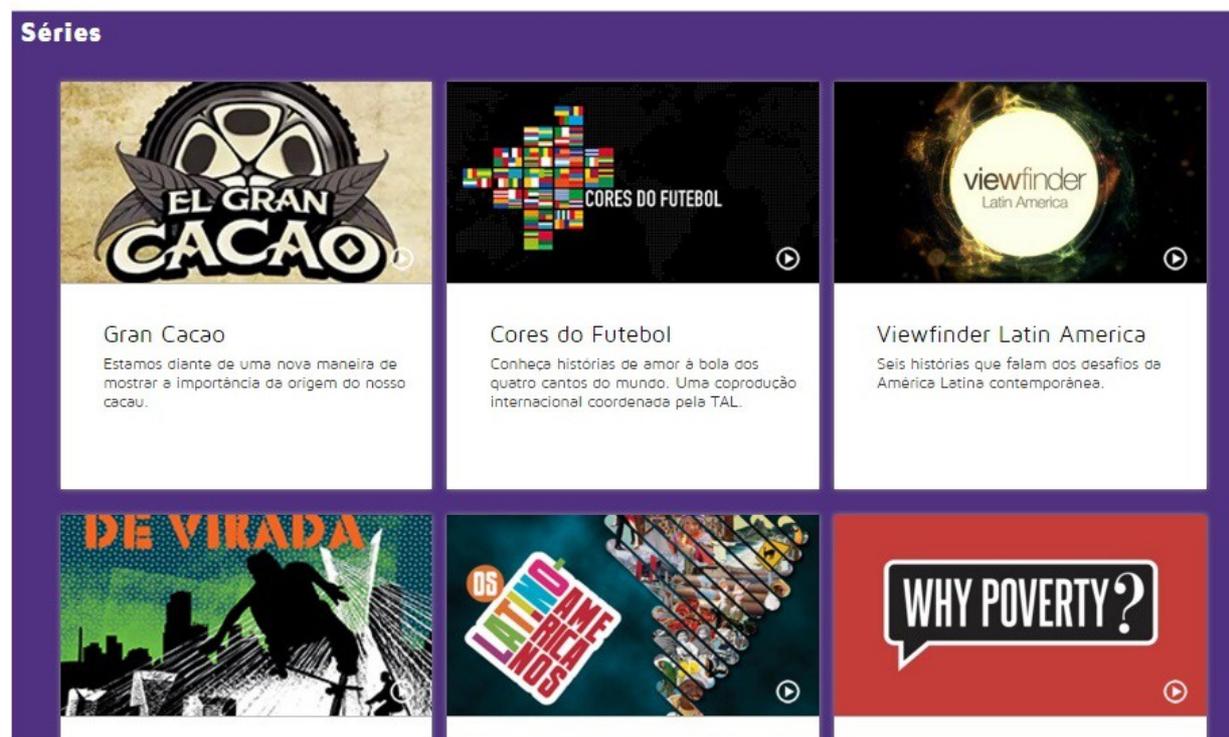


Imagem 02: Links das Séries

Fonte: tal.tv, consultado em: 20 de outubro de 2015

Com base nisso, observamos que as marcas territoriais, na ordem de classificação das categorias de armazenamento dos vídeos, dizem mais do que o seu simples agrupamento produzido

através dos elementos discursivos e estético-interativos, das características específicas que formam o dispositivo. Essas marcas, através das nomenclaturas dos países, das temáticas, das seções de informação audiovisual da região, ressignificam a rede de televisões por meio do movimento entre convergência e descentralização de lugares, sujeitos e representações culturais de grande parte das nações que compõem a América Latina. O território, também por meio da distribuição, visualização *online* e coproduções, prevalece como categoria central da dinâmica que fundamenta a TAL nesse momento do circuito. A territorialidade é uma categoria presente também nas palavras de seus parceiros que associam a articulação na rede ao sentido de aproximação, projeção da cultura local, além da difusão, exteriorização e reconhecimento de uma identidade cultural específica, conforme vemos no depoimento a seguir, destacado no *site*:

A TAL não é só uma grande amiga; é uma aliada no projeto de desenvolvimento de mais e melhores conteúdos que inspirem nossa audiência, que nos reconheçam como colombianos, mas também como latino-americanos; e que contribuam para que, a partir do pensamento, da produção e da circulação destes conteúdos, compartilhemos experiências regionais e construamos uma América Latina mais unida, mais consciente, mais crítica, mais proativa e empoderada; inspirando-nos com nosso potencial comum; reconhecendo nossas diferenças e irmanando nossos territórios. (tal.tv/10anos/depoimentos.htm, depoimento de Claudia Valencia, consultado em março de 2015)

Analisamos a categoria do território como referencial, por meio do objetivo de aproximar os países latino-americanos através do audiovisual, e pela ênfase em uma produção local, com difusão transnacional. Nesse contexto, o território não é dissolvido pelas possibilidades de interconexão global, por outro lado, ele é expandido. A concepção de território, assim como a experiência sobre ele, alastra-se diante das fusões de mercado, pelos circuitos de comunicação, de coprodução e de consumo de bens materiais e simbólicos desse contexto. Mais ainda, com alianças como a TAL, visto que o território passa a ser, também, uma experiência que resiste e empodera comunidades e imaginários para além das fronteiras nacionais, resistindo, sobretudo, aos intercâmbios migratórios, comerciais, turísticos e midiáticos.

Nesse sentido, os territórios são deslocados para uma experiência também imaginada. Embora a nossa compreensão de território desborde as limitações geográficas, a sua configuração por si próprio já transita pelo campo do simbólico e a sua inventividade está também inserida em um processo social e político de narrativa histórica. Conforme exemplo:

Desde a origem, o território nasce com uma dupla conotação, material e simbólica, pois etimologicamente aparece tão próximo de terra-territorium quanto de terreo-territor (terror, aterrorizar), ou seja, tem a ver com dominação (jurídico-política) da terra e com a inspiração do terror, do medo – especialmente para aqueles que, com esta dominação, ficam alijados da terra, ou no “territorium” são impedidos de entrar. Ao mesmo tempo, por extensão, podemos dizer que, para aqueles que têm o privilégio de usufruí-lo, o território inspira a identificação (positiva) e a efetiva

“apropriação”. Território, assim, em qualquer acepção, tem a ver com poder, mas não apenas ao tradicional “poder político”. Ele diz respeito tanto ao poder no sentido mais concreto, de dominação, quanto ao poder no sentido mais simbólico, de apropriação. (HAESBAERT, 2007, p. 20)

Com a globalização, os referentes tradicionais de identidade cederam aos impulsos dos signos intercambiados pela comunicação eletrônica e digital. Os signos, que antes produziam as delimitações simbólicas e geográficas entre as nações, reduziram seus papéis abrindo amplo espaço para os repertórios textuais de práticas comunicacionais globais, como a televisão, o cinema, o rádio e, atualmente, a internet e suas diferentes interfaces.

Entretanto, apesar da combinação de várias culturas e a transformação dos elementos de intercâmbio simbólico, ainda coexistem as demarcações territoriais como aspectos locais da cultura nacional e regional. Em um contexto global, a afirmação do local persiste. Não como um contraponto necessariamente, mas como outro modo com que os grupos compartilham significados e inter-relacionam suas narrativas locais na sociedade global.

A aproximação entre os países latino-americanos e a projeção da produção audiovisual local, por meio de alianças também intercontinentais, distanciam-nos de uma concepção geográfica dessas regiões. Isso pode ser melhor compreendido se levarmos em conta que este propósito está inscrito em um dispositivo para representar uma rede de televisões públicas da América Latina e convergir a produção dos vinte países dessa região em um espaço comum como o *site* da TAL.

Logo, esta marcação territorial como sentido seria uma estratégia de interação recorrente na textualidade da TAL, condizente mais como uma representação de um espaço midiático compartilhado entre a diversidade cultural da América Latina por meio do audiovisual. Desse modo, a noção de território está presente nas três fases do dispositivo, que foram analisadas até o momento: o propósito discursivo da TAL, as categorias de classificação do conteúdo e a tela central do *site* com os vídeos em destaque, as séries e a seção de notícias.

5.2 O Propósito da rede

Conforme poderemos observar no decorrer da análise da TAL, o propósito discursivo é sustentado no conteúdo do *site*, tanto o informativo, como a programação audiovisual. Ele reside, também, nas seções, na disponibilidade dos vídeos e nas ferramentas estético-interativas, como a janela de busca citada acima. O propósito discursivo da TAL estende-se, ainda, nas atividades e relações produtivas explicitadas nas demais etapas do circuito da cultura de análise, que visam interpretar a rede junto ao dispositivo, à produção e ao conteúdo. Ou, até mesmo, com o consumo que, apesar de não integrar nosso foco de análise, está intrinsecamente inter-relacionado na

dinâmica do sistema representativo. Considerando o propósito discursivo implícito no seu *layout*, modo de distribuição por diferentes formatos, linguagem e exibição do conteúdo, podemos encontrar também a finalidade da própria rede.

Nas palavras de Charaudeau (2006, p. 69), o propósito “é a condição que requer que todo ato de comunicação se construa em torno de um domínio do saber, uma maneira de recortar o mundo em universos de discursos tematizados”. Com base nisso, iniciamos a busca pelo macrotema e pelo objetivo central da TAL, e encontramos em diferentes enunciados do *site* a proposta do intercâmbio e divulgação da produção audiovisual entre os países da América Latina, como podemos ver na afirmação que consta em sua página institucional: “A ideia dessa entidade é conseguir que, por meio da produção audiovisual local, os vizinhos da região se conheçam mais e melhor” (tal.tv/10anos/oquee.htm).

Especificamente, observamos que o propósito discursivo da TAL atua normatizando a materialidade textual das diferentes conexões do *site* e as demais funções e atividades da rede. Por mais que ele possa adquirir, em alguns casos, inflexões em relação ao seu eixo temático, tendenciando mais uns aspectos que outros, dependendo da atividade, ele garante-se ao longo do processo de desenvolvimento da rede. De um modo geral, a questão da cultura latino-americana está presente em todas as ramificações temáticas, formatos e conteúdos exibidos no *site* e na programação distribuída pela TAL para outros canais.

No entanto, há inflexões que agregam esse eixo, como a missão declarada da rede, na qual observamos que a proximidade entre os povos da América Latina através do audiovisual, promovida pela TAL, está presente também nos formatos de exibição, no sistema de distribuição e no seu conteúdo. Sobretudo quando dispersa pelos canais a programação uns dos outros, atribuindo a esta prática o conhecimento mútuo do que está sendo produzido em termos de televisão na América Latina ou quando realiza as séries com base nas cooperações produtivas. Dessa forma, visualizamos isso na exposição dos programas contendo um episódio de cada local, sem contar, ainda, a formação de público para os produtos televisivos transnacionais. Essas dinâmicas em torno do propósito só não fazem países vizinhos se conhecerem mais e melhor, como também imprimem a noção de latino-americanos um tanto estigmatizada em nosso continente.

Sobre isso, Canclini (2008) afirma que falar em latino-americanos em um contexto atual de recomposição de estruturas sociais, conforme os fluxos globais, implica na elaboração de um imaginário coletivo mais intercultural e democrático e menos uníssono. Para o autor, não se trata de encontrar um lugar comum para uma identidade, mas entender a América Latina em todas as suas interfaces, incluindo a sua histórica composição híbrida até a fusão de referências que a constituem nos dias de hoje. Esses novos debates adquirem valor estratégico para recolocar o latino-americano

no mundo, considerando não só o hibridismo histórico do continente, mas também a disseminação dessa cultura fora das fronteiras da América Latina.

Por isso falamos, mais que de uma identidade comum latino-americana, de um espaço cultural muito heterogêneo (...) O latino-americano se modula com ênfase variada conforme o peso histórico e as influências atuais dos europeus e estadunidenses e sua articulação com projetos nacionais e étnicos. (...) A latino-americanidade foi uma construção híbrida, na qual confluíram contribuições dos países mediterrâneos da Europa, o indígena americano e as migrações Africanas. Essas fusões constitutivas se ampliam, agora, na interação com o mundo anglófono: isso salta aos olhos na forte presença de imigrantes e produtos culturais latinos nos EUA e no enxerto de anglicismos nas linguagens jornalísticas e eletrônicas. Mais adiante, o latino se remodela também em diálogo com culturas europeias e, inclusive, asiáticas. (CANCLINI, 2009, p. 77 e 78)

O propósito da rede, como afirmamos, pode inserir, também, diferentes diretrizes, ainda que estejam sob o escopo e a finalidade de proporcionar que os países latino-americanos possam conhecer-se por meio da articulação entre as televisões públicas e culturais da região. Como exemplo, colocamos a questão do fortalecimento das emissoras por meio da cooperação audiovisual promovida sob a coordenação da TAL, tanto no âmbito do compartilhamento, como da coprodução de conteúdo. Essas atividades ampliam o campo de circulação e alcance das produções audiovisuais, fazendo com que haja conhecimento mútuo da cultura de um país sobre o outro. Mas também, sobre o modo como elas, as TVs de cada país, expressam, audiovisualmente, a sua própria cultura e, ainda, como a localizam em um espaço comum latino-americano.

Capacitando agentes televisivos e formando públicos, o propósito da TAL acaba por, indiretamente, criar o espaço sociocultural latino-americano de que Canclini (2008) nos fala. Não se trata de uma identidade, mas de construir um espaço para que as diferenças e os pontos que convergem tenham fluxo, levando ao conhecimento mútuo, ao fortalecimento das televisões públicas e à formação de espectadores para o conteúdo feito sobre o continente, que transcende as suas próprias beiradas. E isso não é proporcionado apenas pelas televisões, há outros atores em jogo, como as instituições políticas voltadas para a cultura e o audiovisual, bem como os realizadores independentes que são colocados em rede através das cooperações dos canais, pois inserem-se em outros contextos regionais e globais, a ponto de terem suas histórias expostas em janelas de outros países. É uma forma de fazer circular o trabalho e o olhar do realizador que, dentro de um espaço de série, produz um capítulo. Mesmo sendo adaptado a um formato preestabelecido, o realizador pode fazer chegar sua história a outros lados, ou seja, um trabalho que, a princípio, chegaria somente ao seu país, pode chegar a trinta, por exemplo.

Como vemos, o propósito não é apenas a linha temática que delimita o conteúdo do *site* e as ações da TAL de um modo geral, mas um eixo que normatiza o próprio espaço e determina a

materialidade audiovisual a ser produzida e exposta. Em outras palavras, o propósito discursivo está em todos os âmbitos dos processos de produção, circulação e consumo. É a base do acordo que constitui esse campo de atuação cooperativa e, como explica Charaudeau (2006, p. 70), o eixo temático central “deve ser admitido antecipadamente pelos parceiros envolvidos, sob pena de atuarem fora de propósito”. Desse modo, determinar o macrotema da TAL e suas variantes implica em entender a motivação e o compromisso estabelecido entre os canais participantes da rede, bem como a adesão daqueles que buscam, nela, consumir conteúdo audiovisual.

5.3 Zonas Periféricas de Distribuição

A distribuição do acervo de documentários, programas televisivos e ficções, produzidos de modo unitário ou seriado, compõe uma das funções principais da TAL e pode ser conferida ao longo de suas páginas no *site*, através de uma organização semântica e visual que designa os gêneros temáticos e os fluxos de exibição. Nas ferramentas de busca, observamos que os vídeos dialogam com os diferentes gêneros de assuntos, feitos pelos produtores colaboradores da TAL e referentes aos vinte países deste continente, conforme já explicitamos no tópico anterior. Além disso, a distribuição é percebida nas telas dos canais associados que exibem o material de interesse coletado e disponibilizado pelos demais canais, nas nuvens de compartilhamento da TAL.

A distribuição foi o desdobramento da finalidade inicial de criar um acervo audiovisual latino-americano, que, de fato, tornou a TAL uma rede capaz de ampliar as possibilidades de armazenamento. Com a distribuição, as produções tornaram-se acessíveis em outros formatos de exibição, dando origem à convergência midiática que caracteriza as atividades centrais da rede. Os conteúdos inicialmente armazenados no *site* eram também reproduzidos nas televisões tradicionais, além disso, eram intercambiados, conectando diferentes produtores através de suas obras audiovisuais.

A questão da integração regional, pautada anteriormente, também passa pela via da difusão para além dos limites territoriais da audiência dos países da América Latina. Como enfatiza Orlando Senna, gestor fundador e um dos idealizadores da TAL:

A difusão dos conteúdos latino-americanos nos outros continentes também compõe a missão da TAL, somando-se à ação do intercâmbio entre latino-americanos. Essa difusão extracontinental, que já é realidade, atende a outro aspecto, que é a divulgação dos nossos conteúdos, para mostrar nossa maneira de ser e fazer, nossa cara e nossa alma a todos os povos e culturas do planeta. (SENNA, 2013, p. 10)

A declaração na seção de informação institucional *Sobre a TAL* revela a necessidade de se ter um espaço de produção audiovisual, criado pelos próprios latino-americanos sobre a região. Sobretudo propõe que essa cultura com tantas diferenças e identidades entrelaçadas possa, além de ser difundida, conversar entre si. Porém, fica claro ainda, que a TAL estima que a repercussão dos produtos audiovisuais latino-americanos, difundida por sua organização, não seja destinada apenas para uma audiência continental, mas sim global.

A inserção global caracteriza-se por uma emergência do periférico como enfrentamento ao sistema de domínio televisual das sociedades latino-americanas. Conforme podemos observar nas palavras de Herlinghaus; Walter (1994), que subtrai a noção de periférico dessa concepção dualística de modernidade, na qual às culturas locais apenas cabia rejeitar o domínio simbólico ou agonizar a transculturação de suas culturas indígenas e afro-americanas. Segundo o autor, há teorias que dão conta de transcender essas dicotomias e buscam entrelaçar experiências que concebem uma modernidade através de dinâmicas comunicativas e heterogêneas, entre os diferentes níveis de culturas que desdobram desde o funcionamento de rituais arcaicos até as culturas políticas e as multivalências do audiovisual e a repercussão do melodrama televisivo na América Latina atual. Dentro dessa concepção, consideramos o seguinte entendimento:

“Periferia”, sin embargo, no deja de ser noción de búsqueda, ya señala la despedida tanto de la referencia geográfico descriptiva, como de la noción funcional en el marco de la dependencia. Quiere decir que “periferia” se ha cargado de sentidos complejos; es la metáfora experimental de una perspectiva desde la cual se experimenta y se problematiza una modernidad específicamente heterogénea y difícilmente clasificable. Hasta ahora, los conceptos de modernidad periférica, como núcleos de gravitación de problemas urgentes y de reformulación teórica, han abierto alternativas concretas frente a la inscrustación de categorías. (HERLINGHAUS; WALTER, 1994 p.23)⁷⁴

As relações construídas pela TAL identificam a periferia como uma entre as categorias centrais do dispositivo em todas as matizes aqui expostas. Trata-se de um movimento de diversificação do audiovisual, permitindo a sua exploração em termos dos mais diversos, por diferentes atores. Na verdade, a discussão sobre o dispositivo pela categoria das televisualidades periféricas pode ganhar pela conexão entre seus segmentos de produtores e formatos, observando a presença de vínculos contingentes e pontuais entre canais, e as plataformas de exibição que

74 "Periferia", no entanto, não deixa de ser noção de busca, já assinala tanto a despedida da referência geográfica descritiva, como da noção funcional sob o marco da dependência. Isso significa que a "periferia" está carregada de sentido complexo. É a metáfora de uma perspectiva experimental da qual se experimenta e se problematiza uma modernidade especificamente heterogênea e difícilmente classificável. Até agora, os conceitos de modernidade periférica, como núcleos de gravitação de problemas urgentes e de reformulação teórica, têm aberto alternativas concretas para a inscrição de categorias.

contemplam o *site* e as janelas das emissoras associadas como contornos que extrapolam as margens da ordem midiática vigente.

Isso inclui a distribuição gratuita de conteúdos para os associados da TAL. Malu Viana nos conta em entrevista que foi um trabalho que começou a ser realizado em 2008 e experimentou diferentes etapas e mecanismos. Conforme consta em seu histórico, durante os três primeiros anos – 2008, 2009 e 2010 –, os programas eram oferecidos mensalmente, copiados de DVDs de dados e enviados para os associados por meio de serviços de entrega. A cada mês, a TAL enviava uma coleção de DVDs para os parceiros. Nessa primeira fase, cerca de 800 programas foram distribuídos. Com o melhora dos serviços de transferência de arquivos pela internet, a partir de 2011, a TAL passou a enviar os programas através da plataforma *cloud computing*.

Com isso, a TAL, a cada três meses, criou uma dinâmica na qual apresenta uma proposta de programação com aproximadamente cem programas. Essa proposta reúne material do acervo e conteúdos novos, cedidos recentemente pelos associados.

Nossa equipe envia para os programadores dos canais associados amostras de conteúdos em baixa resolução com suas sinopses e fichas técnicas e alguma informação relevante sobre cada série ou programa. Em seguida, os programadores selecionam o material que consideram conveniente para exibição em sua TV e enviam um *e-mail* para programacion@tal.tv com sua solicitação. Neste momento, a Programação de TAL enviará os *links* do sistema *cloud computing* para o associado para que este possa baixar os programas e/ou séries em alta resolução dentro do período de tempo estipulado para o trimestre. Cada pacote trimestral fica disponível para *download* por 3 meses não prorrogáveis. Os diretores dos canais associados recebem um e-mail trimestral com os destaques da proposta de programação. Além do pacote trimestral, a TAL disponibiliza para seus associados uma seleção de quase 60 programas considerados de grande interesse pela qualidade e relevância temática. Esse pacote especial está sempre disponível para *download*. Pensado principalmente para os novos associados, esse pacote também pode ser baixado e exibido por qualquer canal no momento em que se desejar. Basta selecionar os conteúdos desejados e comunicar à área de Programação da TAL, que, posteriormente, a equipe da TAL enviará os *links* do sistema *cloud computing* para que o associado possa baixar os programas ou séries em alta resolução a qualquer momento. Por fim, para poder atender eficientemente aos pedidos fora de nossa programação trimestral, criamos o “TAL à la carte”. Dentro desta lógica operacional, os associados podem solicitar qualquer uma das séries ou dos documentários que formam parte do acervo da TAL, hoje composto por mais de 8 mil programas, mas que não estão disponíveis nos pacotes trimestrais ou no pacote especial. Através do “TAL à la carte”, copiamos o material solicitado em um HD externo e enviamos para o associado ou subimos o material em uma nuvem (*sistema cloud computing*), de acordo com a preferência do solicitante. Com o “TAL à la carte”, o canal solicitante deverá assumir os custos básicos de operação, HD externo, ilha de edição com técnico e o envio. (Malu Viana, em entrevista concedida no *Docmontevideo* 2014).

O relato desse processo, como vemos na especificação desses mecanismos de distribuição de conteúdo da TAL, faz emergir uma nova categoria que é a rede, que define a organização em seus diferentes aspectos. Isso porque a TAL engloba não somente o *site* de exibição, a *WebTV*, mas se configura como um núcleo de conexão entre as diferentes televisões. Isso se dá por dinâmicas como

esta expressa pelos modos de distribuição que enfatiza a noção de rede, caracterizada pelo foco de atuação da TAL fundamentado, de modo geral, nas seguintes atividades: acervo, exibição, distribuição e coprodução televisiva. Além da rede gerenciar essas operações, funcionando como um acervo, uma plataforma de exibição audiovisual, com programas originais, gerencia as conexões televisivas, principalmente como distribuidora de conteúdo, etapa na qual fomenta a circulação de séries colaborativas.

No entanto, a circulação de conteúdo entre centenas de associados de toda a América Latina leva-nos ao questionamento sobre que espécie de rede estamos tratando. Sabemos que nos estudos da área de geografia, o conceito de rede tem sido estendido para os fluxos comerciais, de transportes, produtivos, políticos e de informação, entre outros sistemas de conexões globais. Autores como Milton Santos (2006) têm apontado as redes não apenas como substratos de transações materiais, mas como estratégias de esquemas globais de deliberação e gestão de lideranças mundiais frente ao progresso da ciência, da tecnologia e das possibilidades de circulação da informação.

Segundo o autor, as redes são estruturas de conectividade, organizadas por meio do discurso, que garante a articulação entre lugares distantes, sendo elas as estruturas mais consistentes de transmissão dos processos globalizadores geridos pela fluidez das contradições entre forças hegemônicas e contra-hegemônicas, que movimentam bens simbólicos, ideias, produtos, serviços, capital e pessoas. Por mais que as redes operem via fluxos políticos, econômicos, culturais e sociais em um alcance reticular de influência, não significa que possam homogeneizar os lugares e os sujeitos interligados por elas, pois “levando em conta o seu aproveitamento social registram-se desigualdades no uso e é diverso o papel dos agentes no processo de controle e de regulação do seu funcionamento” (SANTOS, 2006, p. 181). Dessa forma, como características das dinâmicas das redes, compreendemos um paradoxo que tenciona o local e o global, por mais que sejam advindas da técnica, também são sociais, podendo sua constituição servir a diferentes forças de homogeneização e heterogeneização, dependendo da apropriação.

Esse paradoxo pode justificar como a própria TAL constitui a si mesma como uma rede. Embora o canal reporte-se como um movimento para fortalecimento da representação regional da cultura latino-americana, ela também responde e tenciona processos hegemônicos de produção e circulação de produtos de comunicação global quando se propõe, por meio de suas ações cooperativas, a fortalecer as televisões públicas. Motivo pelo qual a constituição desse espaço sociocultural como uma rede movimenta forças contraditórias, mesclando influências regionais e globais, o que aproxima ainda mais à noção de periferia, anteriormente explorada como sendo também uma categoria central da TAL.

Uma rede é um conjunto de nós interconectados. A formação de redes é uma prática humana muito antiga, mas as redes ganharam vida nova em nosso tempo transformando-se em redes de informação energizadas pela internet. As redes têm vantagens extraordinárias como ferramentas de organização em virtude de sua flexibilidade e adaptabilidade inerentes, características essenciais para se sobreviver e prosperar num ambiente em rápida mutação. É por isso que as redes estão proliferando em todos os domínios da economia e da sociedade, desbancando corporações verticalmente organizadas e burocracias centralizadas e superando-as em desempenho. Contudo, apesar de suas vantagens em termos de flexibilidade, as redes tiveram tradicionalmente de lidar com um grande problema, em contraste com hierarquias centralizadas. Elas têm tido considerável dificuldade em coordenar funções, em concentrar recursos em metas específicas e em realizar uma dada tarefa dependendo do tamanho e da complexidade da rede. (CASTELLS, 2003, p. 7)

Os processos comunicativos em rede muito contribuem para essa mescla que tenciona o local e o global, pois impulsionados pelo desenvolvimento tecnológico das dinâmicas globalizadoras subordinaram e evidenciaram o potencial produtivo de bens simbólicos de culturas regionais, como as da América Latina. Conforme reforça Canclini (2008), as redes tentam, de algum modo, desestabilizarem a histórica fragmentação da representação de uma cultura enfraquecida pela colonização dos impérios europeus no século XIX, seguindo pela imposição dos governos centrais com políticas de dominação sobre o continente e pela coerção de modelos econômicos globais, que resultou no enfraquecimento das nações. Além disso, a desigualdade dos movimentos migratórios, na exploração do trabalho e no oligopólio de mercados financeiros que desintegram os latino-americanos, deixando-os à deriva da sua própria identidade. Experiências como as da TAL têm na estrutura em rede, talvez, a única solução para fortalecer as vias periféricas dessa cultura regional, congregando recursos e atores em torno de uma meta central.

Essa é a influência que dinamiza a desagregação de um imaginário comum para a América Latina, que, segundo o autor, é movida pela “difusão translocal da cultura” (CANCLINI, 2008, p. 34). Com base nos aspectos citados no parágrafo acima, as redes globais de coerção das dinâmicas locais formam-se desde processos migratórios desiguais, mercados consumidores massivos e homogeneização dos bens simbólicos, por meio da formação dos conglomerados de comunicação e informação que envolvem a industrialização da produção cinematográfica, editorial, musical e televisiva. Realidade da qual a própria TAL organiza-se em rede para poder enfrentar e fortalecer uma representação regional de sua própria cultura, também para além de suas fronteiras.

5.4 Então, a TAL é uma televisão?

Até agora sabemos que a rede representa e conserva, de certo modo, por meio de seu acervo, a memória audiovisual da América Latina. Por meio de suas dinâmicas de distribuição, ela faz as

particularidades televisuais de cada lugar atravessarem suas fronteiras geográficas e culturais. Ao mesmo tempo em que converge essas outras televisões que tecem em suas telas nossas várias Américas Latinas por meio do esforço de produção audiovisual conjunta. Tais pontos conduzem à questão a despeito de identificarmos a TAL em termos de “televisão”.

Apesar de autodenominar-se como *Televisión América Latina* e de todo o sistema digital que atualmente potencializa e aponta novos rumos para a televisão em termos de interatividade, mobilidade e qualidade visual, o modelo e as relações construídas pela TAL ainda são questões que indicam uma definição da rede não restrita a esta forma cultural particular de organizar um sistema audiovisual. O formato televisão representa apenas um modelo entre as demais oportunidades por meio das quais a TAL torna acessível as experiências com som e imagem.

Como sabemos, há variações em seu sistema de exibição de conteúdo que contemplam também técnicas de *streaming*⁷⁵ ou a visualização *online* dos vídeos em seu *site*, que expande para além deste serviço pontual da televisão. Além disso, as práticas de distribuição e compartilhamento em rede e a dinâmica de coprodução que conecta uma quantidade de televisões distintas em suas qualidades, temáticas e operacionalizações, reordenam as relações tempo-espço de uma forma que a distancia, radicalmente, do modelo institucionalizado pelo *broadcast* da televisão comercial ou pública. Ainda assim, problematizamos, neste tópico, a TAL como uma experiência viabilizada pela sobreposição dos múltiplos formatos em jogo, inclusive a própria televisão. Dessa maneira, é importante esclarecer qual a concepção de televisão, que, dado o quadro tecnológico e socioeconômico atual, compreendemos com base em Machado:

Televisão é um termo muito amplo, que se aplica a uma gama imensa de possibilidades de produção, distribuição e consumo de imagens e sons eletrônicos: compreende desde aquilo que ocorre nas grandes redes comerciais, estatais e intermediárias, sejam elas nacionais ou internacionais, abertas ou pagas, até o que acontece nas pequenas emissoras locais de baixo alcance, ou o que é produzido por produtores independentes e por grupos de intervenção em canais de acesso público. (MACHADO, 2000, p. 19)

Particularmente, quando nos referimos à TAL, fazemos menção à representação cultural por meio da televisão, porque, com base em autores como Machado (2000), afirmamos que a televisão é um meio de comunicação com potencial para observar uma cultura de um país, região ou grupo. Mesmo em casos de processos mais pontuais de influência e troca que operam as temáticas e modos de fazer televisão como os apresentados pela TAL. Conforme o autor, compreendemos a televisão como uma forma cultural, se a examinarmos qualitativamente e observando as questões próprias do meio, sua linguagem, condições produtivas e conteúdo.

⁷⁵ Transmissão *online* de vídeo.

A dimensão qualitativa demanda, principalmente, de seus aspectos estilísticos. Isso porque, segundo Cannito (2010), a qualidade da TV não é medida pelo seu conteúdo, mas pela sua especificidade estética e artística. Portanto, quando tratamos de qualidade em nossa rede de TVs, não estamos falando do conteúdo que, aparentemente, parece ser mais facilmente aceita nos circuitos da programação audiovisual das redes públicas culturais do que nas telas comerciais. Com base na própria perspectiva dos Estudos Culturais, as televisões comerciais, as quais produzem seu conteúdo em escala industrial, mantêm a sua condição como produto cultural. Sob essa ótica, nem as redes públicas culturais são mais qualificadas, nem as televisões convencionais estão eximidas de serem concebidas como produtos e formas culturais.

Podemos dizer que um dos pontos principais da sobreposição de elementos e formatos que configuram a TAL é a intercalação, em seus processos, de características de fluxos e de arquivos, que direcionam tanto para a televisão como para a internet, sem delimitar o predomínio de um formato sobre o outro, em sua atuação. Segundo Cannito (2010), a televisão é basicamente fluxo, porque exhibe a programação de modo unidirecional e regular. Já a internet, apesar de ser também usada para exibir fluxos, tem como especificidade ser uma mídia de arquivo, na qual o conteúdo armazenado em determinado provedor aparece quando é acionado pelo usuário. Isso afeta não apenas a linguagem dos meios, mas também revela as relações com a instância do consumo. O fluxo garante maior imposição sobre o consumo, sendo que, na televisão, o denominamos por espectador. Já na internet, em que o consumo é realizado sob maior interação e conforme a demanda por conteúdo, o nomeamos por usuário. Assim, a TAL possui ambos em sua dinâmica de exibição, que passa tanto pelas telas dos canais associados, quanto em seu portal *online* de televisão.

Observamos, então, que esses fatores, ao mesmo tempo em que norteiam as características do próprio dispositivo ao longo da análise, são proposições sobre uma prática e um produto cultural em constante transformação. Em suma, verificamos que o conjunto de elementos que compõe o dispositivo, tais como o propósito discursivo, a distribuição, as interfaces de exibição, a linguagem e o contexto sociopolítico, condiciona a compreensão e definição da TAL como uma rede televisual, cuja configuração constitui-se com base no contorno multicêntrico de formatos. Isso pode ser observado quando desfragmentamos a TAL em relação aos seus eixos de atuação, dos quais conseguimos definir suas categorias, como o território, a periferia e a rede, que direcionaram as particularidades do meio televisual do qual estamos falando.

Esses apontamentos não deixam de admitir a TAL também como uma *WebTV*, premissa da qual partimos em uma primeira análise sobre o objeto e seu dispositivo. A constatação é que a *WebTV* é uma frente nesse conjunto midiático que condiciona o *site* e as telas de visualização *online* como o espaço que torna concreta e visível a rede, que converge as suas televisualidades em

trânsito. É nesse espaço que observamos a maneira com que o seu propósito discursivo, os agentes envolvidos e a linguagem audiovisual apresentam e fazem circular o modo de operar em rede da organização. Também nesse espaço, reconhecemos a finalidade central e seus desdobramentos ao reivindicar a representatividade audiovisual da cultura latino-americana. Por mais que a TAL estenda seu conteúdo e ações para outras janelas, é no *site* que é possível materializar sua história, seu desenvolvimento e para onde são direcionados os olhares das televisões públicas e culturais da região, quando pretendem ser uma unidade televisiva latino-americana.

O *site* da TAL é um espaço que sintetiza, desde a fundação da rede via captação de registro audiovisual pelos países da região, o conjunto de desenvolvimento dos produtos audiovisuais realizados sobre a América Latina. O portal de visibilidade tornou-se, ao longo do período de dez anos, uma televisão *online*, que, apesar de estar articulada com os canais convencionais, contempla a exibição de todo o seu acervo exclusivamente pela *web*. No espaço *tal.tv*, há uma programação produzida pelos canais associados, além de séries originais coproduzidas sob a coordenação da rede. Nas telas dos canais associados, observamos apenas fragmentos desse conjunto audiovisual que forma a TAL, com base no interesse e na grade de programação de cada canal.

Em toda a textualidade constituinte do *site* da TAL, diagnosticamos o emprego e a integração de elementos visuais, verbais, audiovisuais e estético-interativos. Observamos nas páginas que configuram a *WebTV* um repertório de códigos e signos icônicos, escritos, áudio-sonoros e web-interativos, que elegemos chamar de uma fusão de formas linguísticas, o denominado formato hipermidiático. Todo este conjunto é parte do propósito da TAL, encontrado, também, nas demais atividades e sustentado nos enunciados da TAL. Até mesmo a ferramenta disponível no topo da página para tradução em inglês e português que viabiliza, no âmbito desses dois idiomas, a interação com público com diferentes códigos de interpretação. Por mais que essas duas línguas não sejam abrangentes de toda a diversidade linguística da América Latina, a possibilidade acionada por esta ferramenta amplia a formação de público, como é a finalidade apresentada, ultimamente, pela gestão da rede em suas ações intercontinentais.

Diante disso, o uso que fazemos do termo *WebTV* não serve para designar a rede de televisões culturais da América Latina, mas para sustentar o que ela representa como dispositivo. A *WebTV* cumpre uma função importante na conceituação da TAL como uma rede; ela gera a interface que funde a caracterização de mídia de fluxos e mídia de arquivo, pelo cumprimento de inserir a TAL na internet e, a partir disso, descentralizar todo sistema audiovisual de representação cultural da região para audiências além das suas fronteiras geográficas. Estar na internet possibilita, ainda, que a TAL efetive a sua missão que é a aproximação televisual entre os povos. Por meio da aproximação entre distantes, observamos que a mescla de produtos provenientes de vários países e

suas televisões, colocada sob a mesma seção ou programação, também dinamiza-se como uma rede com função social e política. Uma rede que articula e influencia um movimento contrário às forças dominantes que restringem a participação das representações de culturas locais nas relações produtivas da indústria de comunicação global.

Diferente do cinema, a televisão e o *site* estão mais voltados para o processo do que para o produto final, “na TV, tal como no digital, processo e produto se misturam” (CANNITO, 2010, p. 130), embora no cinema atual sejam inúmeros os exemplos de entrelaçamento entre os processos de realização e o produto final, com base em uma matriz audiovisual que se desdobra em produções derivadas. Já a televisão possui como característica central de suas narrativas a formatação seriada, capaz de ser alterada no contato com o espectador durante o seu desenvolvimento. Por isso, “para produzir objetos digitais é necessária, tal como num time de futebol, uma equipe coesa e que funcione em conjunto, com jogadores em várias posições diferentes (*software, design, edição, trabalho de apresentador etc.*)” (CANNITO, 2010, p. 130). Por essa razão, que uma análise da TAL nos demandou uma abordagem não apenas das séries coproduzidas, mas das diferentes telas de exibição, *online* e televisiva, apresentadas pela rede. Dessa forma, a janela *online* caracteriza-se como área exclusiva da TAL, e a inserção de conteúdo nos canais televisivos é a expressão da distribuição compartilhada pelas telas em rede das emissoras associadas.

Adventos como o da televisão digital possibilitaram o surgimento de multiplataformas para a circulação do audiovisual, como a extensão da televisão para a internet ou, no caminho reverso, a circulação de conteúdo da internet para a televisão. Essa convergência implica no surgimento de novas linguagens e de um estilo televisual híbrido. Além de modos de exibição *online*, armazenamento e disposição atemporal de vídeos. A imersão da TAL na internet representada pelo *site tal.tv*, ou ainda denominada como uma *WebTV*, é um contraponto aos circuitos dominantes de formação de público, produção e exibição audiovisual sobre a América Latina.

No entanto, a TAL, como uma *WebTV*, possui ainda suas limitações, considerando os modelos de TV existentes na internet. No espaço *online* da TAL, não vemos a opção pela exibição ao vivo ou em fluxo, somente pela acumulação de arquivos. Esse ponto é algo que pode vir a ser transformado com a adesão de novos atores à rede, como a *Telesur*, que vem buscando uma aproximação com a TAL, conforme mencionado no capítulo sobre a produção. Além disso, há o interesse explicitado no encontro anual de 2014, durante o *Docmontevideo*, manifestado por alguns dirigentes dos canais, em coproduzir material noticioso sobre a América Latina. Mas isso é apenas uma especulação nossa, com base nos interesses observados em pauta, como algo que poderia surgir e fazer evoluir o ponto de exibição da TAL, assim como a sua catalisação de conteúdos para as

televisões, passando a introduzir inserções ao vivo, produzidas em tempo real pelos canais, em seu espaço ou, até mesmo, nas telas de cada TV associada.

Outro aspecto que difere a *WebTV* da TAL dos demais modelos de TV *online* predominantes é que ela só admite conteúdo profissional das televisões públicas e culturais da América Latina, enquanto canais como *YouTube* optam por exibir vídeos de usuários. Essa escolha muito se deve por ela portar-se como uma TV tradicional ao tentar garantir um padrão de qualidade, ou seja, uma especificidade estética, para fidelizar um público e ainda dar vasão exclusiva a seus associados. Apesar de não haver predomínio na TAL da exibição com base no acúmulo de arquivos, há uma interface na *homepage* que reproduz a experiência de ver TV, como os vídeos em destaque da semana, em rotação na tela principal, que demonstramos em tópico precedente. Há, também, as chamadas para as futuras produções, como *Big Cities*, e a grade de programação que apresenta as principais séries produzidas sob o comando da TAL. No entanto, o fluxo de programação é restrito à página inicial e não é unidirecional, visto que ele ainda fica disponível conforme interesse do usuário. De modo geral, a experiência televisiva com os fluxos da TAL fica a cargo da exibição de seu conteúdo nas televisões.

A *WebTV* inserida em um meio mais democrático como a internet, pode constar como uma variação contemporânea de circulação audiovisual. Representa, todavia, como o audiovisual vem se desdobrando em possibilidades bastante distintas, cujos elementos principais residem em se contrapor à ideia de fluxo, introduzindo significativa segmentação. A internet, apesar de ampliar o fluxo contínuo de conteúdo, serve também como um grande arquivo que armazena hipertextualmente e exhibe conforme a busca manipulada também pelo usuário. “A internet é um meio de comunicação que permite, pela primeira vez, a comunicação de muitos com muitos, num momento escolhido, em escala global” (CASTELLS, 2003, p. 8).

A TAL, como estrutura, depende e sustenta o exercício de suas atividades e o potencial catalisador das televisões latino-americanas, na conexão em rede baseada na internet. Dessa tecnologia e através dela, assemelha-se e é condicionada sua estrutura reticular de gestão, fazendo interagir produtores, consumidores e financiadores do audiovisual. Assim, a rede é seu dispositivo.

A rede pode incluir tantos ou tão poucos componentes, local ou globalmente, quantos sejam exigidos para cada operação e cada transação. Para a rede, ser local ou global não representa um obstáculo técnico, e ela pode desenvolver-se, expandir-se ou reduzir-se segundo a geometria variável da estratégia empresarial, sem maiores custos com capacidade de produção ociosa, já que o sistema de produção pode ser reprogramado ou redirecionado com um procedimento simples (...) num sistema multidirecional que contorna os canais verticais de comunicação sem perder a pista da transação. O resultado é informação de melhor qualidade e melhor ajustamento entre parceiros no processo empresarial. (CASTELLS, 2003, p. 66)

A convergência do sistema em rede vai além da fusão entre diferentes formatos de mídia, ou seja, trata-se da convertibilidade digital, em que quaisquer informações podem ser decodificadas por diferentes meios, fazendo com que, segundo Cannito (2010), elas dialoguem entre si. No caso da TAL, esses meios são a TV e a internet. A convergência, própria de um sistema em rede, envolve, ainda, atores, realidades e modelos de produção. Em um processo como o da TAL, diversas organizações podem ser envolvidas, como instituições públicas, empreendimentos econômicos nacionais e internacionais, ligados tanto às atividades de audiovisual, por meio de políticas públicas, financiamento e produção, quanto de tecnologias de informações, relacionados à questão do tráfego de dados por redes de internet ou à necessidade de codificação e de viabilização do fluxo de conteúdo.

“Não há mais tanto sentido em separar as mídias, tudo é conteúdo digital e pode ser convertido em suportes diferentes; as empresas não mais se definem como produtoras de uma mídia (revista, internet, televisão etc.), e sim como produtoras de conteúdo” (CANNITO, 2010, p. 84). Talvez pelo fato da TAL não ser uma corporação comunicacional com capital privado, o qual garante maior potencial de investimento, a convergência que dispõe, apesar de passar também pelo crivo tecnológico, realiza-se mais no âmbito das relações construídas entre os agentes televisivos da região, da qual é catalisadora. Por outro lado, apenas o capital privado não garante qualidade de conteúdo nos sistemas de convergência midiática, pois as corporações acabam “usando isso como mero canal de escoamento para seus produtos tradicionais” (CANNITO, 2010, p. 132). O autor afirma que o conteúdo gerado resume-se a subprodutos dos conteúdos das televisões abertas.

Observamos que a convergência na TAL não é apenas um modo de exploração de conteúdo ou de mercantilização da cultura, mas um mecanismo complexo para organizar a relação entre os sistemas audiovisuais, seus agentes e consumidores. A TAL catalisa a forma como as televisões permitem a difusão de experiência de ver e ouvir determinados temas. A rede que define seu dispositivo é distinta da noção de rede televisiva tradicional, a qual designa o alcance e audiência dos canais de TV. A rede da TAL se define de outra forma, pela disseminação de conteúdo, como um organismo capaz de articular produtores..

A convergência e a estrutura em rede são as bases para o fortalecimento e a expansão específica da televisão pública da região como estratégia contraposta a poderes políticos exercidos sobre a América Latina. Em outras palavras, queremos dizer que, mesmo que a tecnologia de comunicação seja um importante alicerce para experiências como a TAL, está em jogo uma dinâmica mais difusa, de adequação de determinados agentes, também em território externo ao latino-americano, em termos geográficos e de trânsitos culturais e simbólicos, impulsionados por processos diversos dos fluxos globais.

6. UMA MIRADA SOBRE A SÉRIE “MI PAÍS, NUESTRO MUNDO”

Como já explicado nos capítulos antecedentes, a série que iremos analisar é uma síntese da prática televisiva organizada em rede pela TAL. *Mi País, Nuestro Mundo*, além de apresentar uma problemática latino-americana como tema comum de produção, é um exemplo de coprodução televisual entre as emissoras associadas sob a coordenação da TAL. Um dos aspectos importantes dessa série é que os oito canais associados responsáveis pelo seu desenvolvimento são representados por diferentes países da América Latina. Isso possibilita que façamos uma análise transversal dos elementos temáticos, narrativos e de estilos que compõem uma televisualidade em rede. Permite, ainda, convergir e diferenciar representações e modos de produzir TV na Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Equador, México, Paraguai, Uruguai e Venezuela.

Conforme a nossa proposta de construção metodológica explicitada no segundo capítulo, nossa interpretação da série documental será fundamentada em um esquema de análise comparativa entre os programas de cada canal. Objetivamos observar o que une e o que difere a atuação de cada agente nessa estratégia conjunta de produção de uma série televisiva, mediante as categorias emergentes da representação televisual em rede promovida pela TAL, que visa integrar a cultura de cada país como agente envolvido nessa coprodução. Dessa maneira, não iremos detalhar cada um dos quatro episódios que compõem os nove programas da série, mas sim analisá-los em comparação, pois trata-se de uma produção que envolve oito canais de TV de diferentes países da América Latina sob a supervisão da TAL:

Figura 22 - Dos canais envolvidos na coprodução da série *Mi País, Nuestro Mundo*



Fonte: disponível em tal.tv/serie/mi-pais-nuestro-mundo/, consultado em 02/06/2015

A interpretação da série representa a etapa do conteúdo, dentro da perspectiva do circuito da TAL, mais precisamente a análise do produto. Para isso, trabalharemos, aqui, a construção de significado por meio de convenções estilísticas e narrativas da série, pontuando as operações técnicas, tais como: montagem, enquadramento, fotografia, trilha sonora, posição dos atores em cena, a composição do cenário, etc. e as narrativas que conformam e são asseguradas pela forma textual televisiva da série *Mi País, Nuestro Mundo*. A análise das operações técnicas se dará com base nas dimensões descritiva e funcional do estilo, evidenciadas por Butler (2010), que sintetizam de que maneira as escolhas formais concretizam o propósito narrativo da obra. Assim, sistematizamos nossa análise iniciando pelos programas e, depois, seguindo de parágrafos comparativos sobre as narrativas e estilos de cada televisão ou país em torno do tema comum e da produção cooperativa.

Os países latino-americanos são representados, nesta série documental, por um canal de TV associado à rede TAL e responsável pela produção de um programa com quatro episódios, configurando, no total, nove programas. Destes, oito são produzidos pelos canais e um pela TAL, todos em torno da temática ambiental como abordagem comum. O propósito da série e a escolha pelo gênero documentário deixa claro que a participação dos países, através dos canais, não é apenas uma estratégia de produção, mas também uma premissa narrativa que tem como objetivo legitimar a representação do tema em cada país, pela criação autóctone de cada programa. Observamos isso quando nos deparamos com a descrição central da série que diz: “Uma Jornada através dos problemas e desafios de preservação ambiental em nove países da América Latina, pelos olhares e questionamentos de jovens”. Conferimos, aqui, que se trata de uma autorrepresentação que, somada ao gênero documental, emprega maior legitimidade ao conteúdo exposto.

Além de ser uma visão de dentro, de cada país sobre sua própria situação em relação à questão ambiental, também se faz uso do gênero documentário, o qual possui a prerrogativa de ser uma representação direta da realidade. No entanto, o gênero documental é uma categoria difícil de definir e esta apreensão da realidade pode ser muito mais complexa do que a visão tradicional e dicotômica que se faz em relação à ficção, conforme aponta Penafria (2004), afirmando que o documentário contemporâneo não está desvinculado da linguagem cinematográfica. Nesse contexto, a linguagem não se reduz ao texto, dito, lido ou ouvido, mas em narrativas que se compõem como a imagem através de suas especificidades técnicas, como a luz, os movimentos, sons e cores. Desse modo, Penafria (2004) afirma que ficção e

documentário partilham das mesmas condições técnicas e dos mesmos códigos,

a principal questão que se coloca ao filme documentário, a sua diferença com a ficção, poderá ser equacionada do seguinte modo: entre documentário e ficção não há uma diferença de natureza, mas uma diferença de grau. Do mesmo modo que entre documentário e ficção há uma diferença de grau, entre os diferentes registos documentais há uma diferença de grau (da intenção dos autores, da utilização televisiva desses registos ou mesmo do seu uso em tribunal, de tratamento cinematográfico, da sua recepção pelo espectador, etc.) (...) Todo o filme é documental no sentido em que documenta algo, quanto mais não seja, aquilo que nos mostra, que dá a ver, independentemente dessa realidade ter existência (física) fora dessas imagens ou de ter sido construída propositalmente para as filmagens. (PENAFRIA, 2004, p. 5)

Com base nessa diferenciação de acordo com o grau, explicitada pela autora, compreendemos que toda obra cinematográfica possui um pressuposto documental. Para ela, as escolhas estilísticas, o ângulo, a composição, o enquadramento dos planos, etc, assim como o assunto revelam a visão de um autor sobre o mundo. A diferença para a escala de gênero que formata o filme documentário está nas relações que as imagens em quadro estabelecem com o mundo cotidiano. Existem produções mais especificamente caracterizadas por esse registo documental e que visam consagrá-lo, denominadas por filme documentário (PENAFRIA, 2004, p. 6).

Desse modo, vamos além da definição de o documentário ser uma captação do real, para a compreensão do efeito de realidade que pode ser atribuído ao gênero por questões tanto estéticas quanto narrativas que contrastam, mas não se dissociam da ficção. O documentário nos remete a uma presença da realidade, de nossa interação com o mundo. Além disso, o gênero traz esse universo do cotidiano de forma mais direta ou a partir de elementos estilizados, construídos propositalmente, assim como na ficção. Tanto no documentário contemporâneo quanto no clássico, o que ocorre em relação à ficção é uma mudança de utilização dos recursos do cinema.

Em vez de atores, a proposta é filmar com anônimos interpretando seu próprio cotidiano; em vez de estúdio, a locação é externa; em vez de todo um aparato técnico e artifícios de filmagem, o documentário prefere uma economia e flexibilidade de recursos para conferir maior verdade ao filme. Isso contempla a *mise-em-scène* documental, ou seja, com “a encenação documentária em seu núcleo criativo nos deparamos com a movimentação do corpo na cena, devedor da natureza da imagem mediada pela câmera, naquilo que definimos como tomada” (RAMOS, 2011, p. 6). Sobre a encenação documentária, Ramos (2011) afirma que ela se divide em estilo direto/verdade, que se desenrola livre da tomada, com fluidez face

à câmera e pode ser decomposta em encena-ção e encena-afecção⁷⁶. Já na encenação construída⁷⁷ do documentário há uma preparação prévia da tomada e uma sistemática da cena, envolvendo falas, movimentação dos corpos e da câmera, fotografia, cenografia, roteiro e decupagem.

A encenação documentária mostra um corpo na tomada, asserindo sobre si, sobre o mundo, ou simplesmente vivendo, mas sempre sustentado por uma demanda de ação sobre este mundo (educativa, em recuo, reflexiva, interventiva, modesta), trazendo em sua forma de ser na tomada uma série de elementos estilísticos que o definem enquanto *mise-en-scène*. A *mise-en-scène* documentária herda da *mise-en-scène* cinematográfica ficcional a tomada como espaço da cena, mas constitui-se em estilo "ralo", se assim podemos chamar uma estilística diferenciada bastante complexa. A articulação narrativa documentária centra-se na cena voltada para a presença de corpo com voz que asseire sobre o mundo. (RAMOS, 2011, p. 8).

Fundamentada a delimitação que envolve o gênero documentário, conforme concepções acima expostas, seguimos em direção a uma análise do produto, para, depois, retornar à pergunta central dessa pesquisa em torno da representação cultural latino-americana na TAL, considerando a soma dos momentos do circuito metodológico: o conteúdo, o dispositivo e a produção. Lembrando que, nesta etapa do conteúdo, o produto não configura mera ilustração da teorização e reflexão até aqui decorrente, mas, por outro lado, ele complementa e propõe novos questionamentos e abordagens relativas ao objeto.

No entanto, a produção documental das séries que iremos analisar é para a televisão, visto que apresentará algumas peculiaridades, pois não se trata de um documentário. Trata-se de uma série documental, de uma produção televisiva que se realiza pela narrativa documental. Desse modo, não basta apenas emprestar a noção de documentário para elucidar a reflexão sobre esse gênero dentro da produção televisiva, é preciso destacar as principais particularidades do produto, dentre elas a narrativa seriada.

Conforme Machado (2000), existem três tipos principais de narrativas seriadas. A primeira dá origem, de modo geral, às telenovelas e trata de um conflito central e uma narrativa linear que desenvolve-se ao longo dos capítulos. A segunda constitui, como

76 A encena-ção é uma encenação que não se constrói, em diferença com a interpretação do ator. Ela é a ação, é a intervenção que transcorre no mundo, no coração da presença do sujeito na tomada, interagindo com o sujeito da câmera (e com o mundo) como se interage com outrem. A encena-afecção é menos ação e mais afeto. É o sujeito no mundo exprimindo afeto, se assim podemos nos exprimir. É a expressão marcada da personalidade no corpo, principalmente nos traços da face e no olhar. (RAMOS, 2011, p. 8)

77A presença da voz *over* é um elemento estrutural da encenação construída no documentário, mas não ocupa por inteiro o modo clássico no documentário contemporâneo. A presença do modo clássico no cinema contemporâneo possui transformações estilísticas consideráveis, nas quais incluímos o uso de imagens de arquivo. As asserções não são feitas exclusivamente através de voz *over*, mas também através de entrevistas e depoimentos. (RAMOS, 2011, p. 9)

exemplo, os seriados, nos quais cada episódio representa uma história completa, mantendo-se apenas os personagens e o enredo. A última serialização destacada pelo autor é a que mais se aproxima do formato das séries documentais da TAL, visto que nela os episódios são autônomos e não apenas a história é completa, mas também os personagens, os cenários e até os produtores. Embora essa tipologia seja a que mais se enquadre na proposta da série da TAL, alguns programas apresentam características das outras possibilidades narrativas

Por conta do formato em bloco da programação televisual, a narrativa do documentário produzido para a TV acaba por ajustar-se a esse estilo, e isso inclui as coproduções da TAL. A duração dos blocos varia em cada modelo de televisão. Segundo Machado (2000), a TV comercial necessita de mais espaço nos intervalos para a propaganda, do que as televisões públicas, “chamamos de serialidade essa apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual” (MACAHADO, 2000, p. 83). Assim, uma das características das séries documentais produzidas pela rede de associados da TAL é essa divisão em programas que vinculam-se por uma temática central e subdividem-se em episódios, sendo que cada programa pode ou não apresentar uma linearidade narrativa entre os episódios, conforme tipologia acima exposta. No entanto, essa composição pode variar entre os programas, já que são produzidos por canais diferentes e observamos não haver uma conexão que estabeleça esse critério na série *Mi País, Nuestro Mundo*.

Adentramos, então, à materialidade da série documental, considerando, primeiramente, a análise formal e técnica de cada programa em relação aos elementos audiovisuais que os compõem. A base para essa avaliação será a abordagem descritiva-funcional da análise estilística, sobre a qual não anteciparemos nenhum operador técnico, tais como enquadramento, trilhas sonoras, planos, atuação dos atores, cenários, etc. O objetivo é buscar quais deles são relevantes para a definição de um estilo peculiar na produção televisiva de cada país e, ainda, concretizar o propósito da obra em uma escala mais ampla que é o conjunto e o propósito da série documental. Seguidamente, e em comparação, buscaremos encontrar os aspectos formais intermediários que caracterizam a composição televisual em rede dessa série coproduzida sob a coordenação da TAL, considerando os pontos que os convergem e diferenciam na configuração de uma estética comum.

Em suma, vamos aqui observar as encenações que perpetuam a representação cultural latino-americana, a partir das escolhas postas em cena em cada programa documentário realizado sob um contexto, das lógicas de produção específicas das televisões e dos

realizadores participantes em âmbito da rede. Nessa conjuntura, o audiovisual é tido, a partir do diálogo com a cultura, como objeto e agente das práticas sociais na contemporaneidade. Desse modo, a cultura não é apenas causa, mas é também efeito produzido pelos conteúdos e formas estéticas criadas por indivíduos, grupos ou entidades.

6.1 Análise da série *Mi País, Nuestro Mundo*

Todos os programas da série estão voltados para o propósito do meio ambiente, mais precisamente têm o objetivo de narrar iniciativas e olhares de jovens em diversas regiões de nove países da América Latina. Esse propósito é explícito na descrição da série e parece ser o eixo temático a convergir as produções em sua variedade técnica e formal. A escolha da temática da preservação ambiental sugere que essa é uma questão pertinente a todos os países da América Latina e chama a atenção que o objetivo não é apenas retratar um cenário, mas explorar o tema a partir do olhar de jovens inseridos nessas localidades. A questão que segue é como cada televisão realizadora buscou dar conta do mote dessa produção conjunta, conforme escolhas e investidas formais específicas. Além disso, até que ponto as peculiaridades de cada produção não refletem em uma conjuntura de produção compartilhada pelo contexto de criação das televisões públicas e seus realizadores. Dessa forma, será possível encontrarmos, aqui, uma estética comum a essas realidades televisivas em suas tentativas de representar audiovisualmente a cultura latino-americana?

6.1.1 Canal *Encuentro*

Começamos, então, a olhar e a escutar os episódios que integram o programa produzido pelo *Canal Encuentro*, da Argentina. Um programa composto por quatro episódios de 13 minutos, padrão que é estendido aos demais canais, o que podemos observar em uma rápida passagem pela disposição da série no *site* da TAL, como já demonstrado na figura (12), no segundo capítulo. Os quatro episódios que compõem o programa, denominados por *Reciduca*, *Misiones*, *Río Colorado* e *El Chatén* têm em comum a busca por iniciativas de preservação ambiental de jovens em condição de envolvimento com a comunidade local. *Reciduca*, por exemplo, acompanha os personagens Marina e Franco, que contribuem com uma organização não governamental de reciclagem, fazendo a coleta de garrafas plásticas em

um supermercado do bairro onde vivem, além de distribuírem material de divulgação e fazerem palestras de conscientização ambiental em escolas.

Misiones segue o empenho de três jovens na divulgação de um programa de reflorestamento de uma reserva ambiental para a população da cidade de Posadas. Já o episódio *Río Colorado* tematiza a seca na região de Rio Negro, através do comprometimento de Agostina, Facundo e Angelo, integrantes de um ecoclube local, com a difusão e realização de atividades para conscientização com a água. Por fim, *El Chatén* aborda o processo de reflexão de três jovens do Sul da Argentina, sobre a preservação das paisagens naturais de onde vivem, através de uma jornada por parques nacionais repletos de geleiras.

A primeira escolha formal que possui um grande valor para a constituição do programa em relação aos quatro episódios é o cenário. Todos contextualizam não somente de onde falam os protagonistas dos documentários, mas também representam o meio ambiente o qual eles defendem e chamam atenção para a preservação. Os cenários compõem cenas⁷⁸ extremamente expressivas em todos os episódios e possuem significativo valor para a construção narrativa do programa como um todo. Desse modo, as imagens das ruas do bairro (*Reciduca*), da natureza na reserva ambiental (*Misiones*), das redondezas do rio (*Río Colorado*) e da paisagem fria e das geleiras (*El Chatén*) introduzem os episódios e intercalam as falas e as ações dos protagonistas até a sua finalização.

Esses cenários contemplam não apenas os lugares nos quais os personagens são filmados, mas também imprimem sentido ao tema específico que torna cada um daqueles jovens em personagens principais em cada episódio, pois reforçam o mote da ação dos protagonistas. Além da introdução que situa localmente o episódio, os cenários reforçam uma narrativa em deslocamento, para contar as histórias que transitam entre as escolas ou organizações, como pontos de onde surgem as iniciativas; os locais onde vivem os jovens, como apresentação dos personagens; e as ruas ou mídias de seus bairros e cidades, como momentos de mobilização deles em relação a terceiros ou entre si mesmos. Soma-se a isso o desfecho que resulta na concretização da ação, variando entre coleta para reciclagem, reflorestamento, atividades culturais de conscientização sobre a água e reflexão sobre as paisagens naturais das geleiras.

Ao tomarmos como exemplo as imagens de um dos episódios, *Río Colorado*, observamos que os cenários expressam essa narrativa em deslocamento e a ação dos

⁷⁸ Trecho narrativo que transcorre no mesmo espaço e no mesmo tempo, podendo ter um ou mais planos (PUCCI JR. 2008, p. 269).

personagens como eixo central do programa. Primeiramente, localizam o lugar de fala dos personagens e o tema do episódio - que, no caso, é a água - com a cena que destaca a terra seca que escoa pelas mãos, ou seja, não se trata do rio Colorado em si, mas a seca que a falta de água pode provocar ao não se tomar cuidados com ele. Desse modo, mais que uma localização geográfica do documentário, o cenário simboliza o tema. Nos episódios, os cenários também são um recurso importante de apresentação dos personagens, como na cena em que dois dos jovens protagonistas conversam na beira do rio e demonstram proximidade com o local onde realizam a ação ambiental. O rio Colorado faz margem à cidade onde eles vivem e à conversa em que planejam uma ação para sua proteção. Em outras palavras, o cenário figura o meio ambiente como tema e contextualiza a apresentação das personagens, sendo parte integrante de suas vidas.

Outro cenário recorrente em todos os episódios é a escola ou sede da organização na qual os jovens fazem parte. Nesse aspecto, as cenas em que aparecem as escolas empregam uma tonificação didática à narrativa do filme, com explicação da ação que irá ser praticada pelos jovens. Além disso, a escola configura-se como o ponto fundante das iniciativas ambientais. No entanto, as cenas nesse local imprimem uma certa controvérsia com o cenário de apresentação das personagens. Com o recurso desse cenário somado às falas explicativas das personagens, geralmente de um professor, o programa pontua que a tomada de consciência e as iniciativas de preservação da natureza não partem tão somente da vivência dos jovens com ambiente que os cerca. É como se afirmasse que se faz necessário o papel da escola como disparador da ação de preservação da natureza e que as cenas que apresentam a aproximação dos jovens com o cenário-tema seria insuficiente para motivação da ação dos protagonistas.

Também de modo intermediário, o cenário que cumpre uma função específica na narrativa remete à mobilização, que, em alguns dos episódios, corre nas ruas, com abordagens de terceiros. No caso de *Río Colorado*, a mobilização se dá através da mídia, a partir da cena de uma telespectadora assistindo de sua casa a chamada na TV, na qual um dos jovens protagonistas convidando os cidadãos da localidade a participarem do dia de atividades de preservação da água. Por fim, o cenário remonta a ação propriamente dita, como ápice da narrativa, na qual os jovens interagem com diversas pessoas para o dia de atividades em prol da preservação do rio e de conscientização da água. O documentário termina na costa do rio Colorado, com a participação de crianças e artistas, sob a condução dos jovens protagonistas.

Figura 23 - Cenários nas cenas do episódio *Río Colorado*



Imagem (01): Introdução que situa o local onde vai se passar a história



Imagem (03): escola o local onde surgem as iniciativas dos personagens



Imagem (02): apresentação dos personagens Facundo e Angelo



Imagem (04): O protagonista dá entrevista na TV sobre a atividade que o grupo irá realizar, enquanto é assistido por uma cidadã local.



Imagem (05): O personagem Facundo conversa com crianças sobre a conscientização da água

Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em maio de 2015

Os significados dos cenários são ressaltados pela fusão das imagens com recursos de *som in*⁷⁹. Trata-se de ruídos de água, pássaros e músicas típicas da região de Misiones, que complementam a representação do cenário como elemento fundamental da narrativa. Cada episódio do programa do *canal Encuentro* destaca uma determinada região da Argentina e isso é reforçado pela trilha musical que acompanha as imagens. Essa trilha contém músicas regionais que fazem parte da paisagem em questão, formando um composto audiovisual que contribui para a localização geográfica e faz emergir os sentidos que contemplam o cenário. A

⁷⁹ “Qualquer som (ruídos, vozes, música, etc) cuja fonte está no *espacio in* no momento em que é ouvido. *Espacio in* é o espaço exibido em tela”. (PUCCI JR. 2008, p. 269)

música missioneira é considerada a partir da troca cultural entre as regiões fronteiriças do Paraguai, da Argentina, do Brasil e do Uruguai, com o uso de instrumentos de origem guarani, chocalhos e tambores, e o acréscimo de instrumentos de corda. Nas imagens do episódio *El Chatén*, por exemplo, sobre as geleiras no sul da Argentina, a paisagem fria e quase deserta é enaltecida pelo som do vento e pelas notas da música folclórica típica da região da Patagônia. Da mesma forma, o capítulo *Misiones* introduz a imersão pelas suas paisagens ao som musical do chamamé⁸⁰ e caracteriza a natureza com os sons de passarinhos e do movimento das águas.

Figura 24 - Paisagem e a sua caracterização pelo som do vento



Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em maio de 2015

A marcação da narrativa pelos cenários no programa do *Canal Encuentro* em muito ocorre por uma construção praticamente ficcional que a série documental apresenta para narrar as histórias. Os cenários constituem a encenação dentro do documentário que segue uma linha tênue com a ficção, algo que fica bem claro também pela atuação das personagens dentro do quadro. Como menciona Penafria (2004), a obra não deixa de ser um documentário, apenas reflete e aumenta o grau de aproximação da ficção, devido às construções de cena e de personagens serem feitas propositalmente para ela.

Sobre a atuação dos atores dentro do quadro, observamos que, em algumas cenas, como no episódio *El Chatén*, assistimos o direcionamento das personagens para a câmera, que

⁸⁰ Estilo musical tradicional da província de *Corrientes*, Argentina, apreciado também no Paraguai e em vários locais do Brasil

ocorre em um momento de apresentação de cada um. Não há um entrevistador ou qualquer intermediário entre câmera e personagem. Os jovens, nos episódios, em geral, atuam dentro da representação de seu próprio cotidiano, um exemplo é o episódio *Rio Colorado*, quando os dois estudantes, após serem apresentados, aparecem em cena na margem do rio planejando a ação sobre a qual o documentário irá tratar (imagem 02, figura xx). Essa cena faz uso de certa teatralização como recurso para explicar de modo mais didático o envolvimento das personagens na ação ambiental. Isso também é utilizado no capítulo *Reciduca*, quando, na introdução dos personagens, o protagonista Franco encena o seu próprio universo ao ser interpelado pela mãe enquanto toca uma guitarra em seu quarto. Franco segue a encenação atualizando o *blog* da ONG e logo após inicia o trabalho de coleta pelo bairro, conforme sequência⁸¹:

Figura 25 – Sequência da apresentação de Franco



Imagem (01): Apresentação do personagem que encena o seu próprio cotidiano

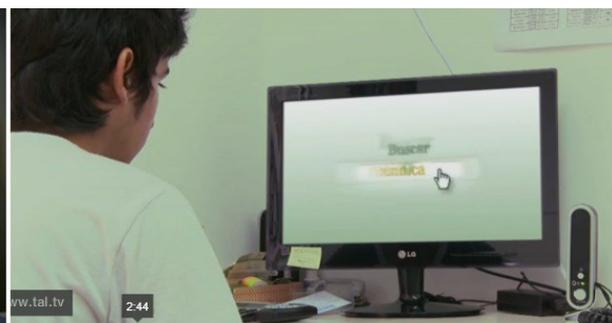


Imagem (02): Franco acessa o blog da ONG

Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em maio de 2015

Outra questão da atuação das personagens dentro do quadro é a metalinguagem utilizada nas cenas em que eles manejam em suas mãos uma câmera, registrando o seu olhar sobre o tema e ação que apresenta o foco do capítulo. Essas imagens produzidas pelos protagonistas são diferenciadas das imagens do realizador do episódio pela tonalidade, tremor da filmagem e enquadramento de terceiros, entre outras características. Esses recursos criam um efeito que alterna o formato de um *making off* com imagens capturadas que passam a fazer parte do quadro visual da série.

81 Trecho narrativo com uma unidade dramática, pode conter uma ou mais cenas. (PUCCI JR. 2008, p. 269)

Figura 26 - Protagonistas filmando dentro do quadro



Imagem (01): protagonistas filmam dentro da cena

Imagem (02): imagem capturada pelos protagonistas como quadro da cena

Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em maio de 2015

No quadro acima, exemplificamos nossa observação com a cena dos protagonistas filmando outros participantes da ação (imagem 01) e, em seguida, é representada a tomada (imagem 02) captada por eles e inserida como parte das filmagens do documentário. Quando são postas em quadro, as imagens dos protagonistas passam a constituir a cena do documentário, tornando isso um recurso de realização que atribui um segundo campo de visão dentro da narrativa documental, além do estabelecido pelo diretor. Esse segundo campo de visão é também uma forma de proporcionar uma ação de protagonismo das personagens como agentes da produção audiovisual, não somente como entrevistados, mas como realizadores dos programas. Apesar de nem todos eles utilizarem esse recurso, o protagonismo no “fazer” audiovisual nos deixa clara a preocupação do diretor em colocar em foco a visão das personagens quando as mostra filmando e entrevistando em cena. E, principalmente, quando faz uso das imagens captadas por essas personagens, o diretor demonstra emergir o sentido contra-hegemônico da produção, que não busca representar apenas uma abordagem ambiental periférica, de contexto, personagens e cenários, mas também dar voz a essa realidade que objetiva retratar.

6.1.2 Bolívia TV

O programa boliviano é também dividido em quatro capítulos, mas, diferentemente do *Canal Encuentro*, tenta apresentar uma unidade temática e narrativa entre as peças audiovisuais. Os capítulos denominados *Santiago por Santiago*, *La Utopía del Agua*, *El*

Nuevo Santiago e *La Lucha Continúa* possuem em comum personagens que atravessam os quatro episódios. Um deles é Santiago, um jovem guia turístico local que no primeiro capítulo, *Santiago por Santiago*, tem a construção da sua personagem e do lugar onde vive e trabalha: *Santiago del Chiquito*. Ambos, personagem e lugar, possuem o mesmo nome e são descritos no filme pelas paisagens, pelos olhares e falas das pessoas da comunidade que ora falam de Santiago lugar, ora falam de Santiago pessoa. Nessa primeira inserção no universo de Santiago e de seu povoado, o questionamento central é a sua permanência na pequena localidade rural, sem sucumbir à evasão para a cidade, como relata ser o destino da maioria dos jovens em busca de um futuro promissor.

No terceiro capítulo, a personagem assume a condução narrativa e se torna um mediador do filme. Santiago entrevista e problematiza as condições ambientais da sua comunidade através de conversas com moradores nativos e com jovens que assim como ele optaram por não sair da cidade e construir o seu futuro em *Santiago del Chiquito*. No filme, questionam suas vidas e a relação com a natureza e o modo de vida local, refletindo o seu compromisso em permanecer e preservar a sua comunidade. Os demais personagens que atravessam os episódios surgem no segundo capítulo, nominado *La Utopía del Agua*. Trata-se de um grupo de jovens criadores da *Patrulla Juvenil H2O Vida*, que problematiza, por meio da realização de um documentário, a contaminação da água, como na baía de *Cohana*, um dos lugares mais afetados pela poluição do lago *Titicaca*.

No último episódio, *La Lucha Continúa*, as personagens, seus questionamentos e cenários, apresentados nos capítulos anteriores, são amarrados narrativamente. Ocorre, nesse momento, um contraponto entre as lutas pelas causas ambientais, pela preservação da reserva natural e da água, nos dois contextos, o urbano e o rural. As personagens principais, Santiago e o grupo de jovens da *Patrulla H2O Vida*, seguem, no último episódio do programa boliviano, como um recurso narrativo que compara suas batalhas pela preservação do meio ambiente no campo e na cidade. Nesse capítulo, são entrelaçadas as narrativas anteriores através das paisagens e das falas das personagens em seus contextos, embora o capítulo enfoque, principalmente, na ação do grupo de jovens que prepara o experimento de uma ducha ecológica para o festival de conscientização da água, o *Festiagua*, em El Alto, La Paz.

Além do programa trabalhar essa unidade narrativa por meio do entrelaçamento de personagens, temas, cenários, também observamos isso ocorrer através da trilha musical. As músicas que dialogam com as cenas, transmitindo um aspecto regional e interiorano são

composições com notas típicas da música da Bolívia, que se caracteriza pelo uso de instrumentos andinos, como o tambor, a flauta e o charango. Os temas musicais *Santiago*, *Salve Água*, *Jaime*, *Totora de Cohana* estão em todos os episódios.

A unidade é ainda mais enfatizada no último capítulo, que faz o desfecho narrativo com base na comparação entre as lutas dos jovens pela preservação ambiental no campo e na cidade, afirmando a importância da consolidação de ambas. Essa comparação pode ser analisada nos componentes visuais da trama por meio do entrecruzamento dos cenários, do quadro das personagens seguindo sua vida e sua luta em seus contextos e nos depoimentos dos protagonistas de ambos eixos narrativos dos episódios. A existência desses dois eixos narrativos entrelaçados na comparação do último capítulo é também existente nos anteriores, mas é no âmbito de *La Lucha Continúa* que essa estratégia fica mais evidente.

Notamos através da composição das cenas que a comparação não é uma estratégia de diferenciação e sim de unidade entre contextos e indivíduos diversos na luta pelo meio ambiente. Essas imagens do último capítulo traduzem o propósito do programa que é criar um eixo condutor entre os episódios da Bolívia TV. Como exemplo, temos a comparação entre os cenários, na imagem (01), na qual vemos a demarcação do espaço urbano por meio das pessoas que observam a cidade, o trânsito caótico e a frequência de tempo acelerada. A demarcação do campo surge com a imagem (02) e a imensidão da paisagem rural, a natureza e o silêncio inspirado pelo enquadramento do horizonte testemunhado apenas pelas formações rochosas do vale em *Santiago de Chiquito*.

Os cenários inserem essa comparação nas sequências de cenas do campo e da cidade, que introduzem o desfecho do programa e que ocorrem, também, no nível dos personagens, pois cada sequência é seguida de cenas com os respectivos protagonistas. Com isso, retorna Santiago (imagem 04), em meio ao vale, e relata sua opinião sobre a relação do seu trabalho e a defesa do meio ambiente que o cerca: “*el turismo es ahora lo único que esta dando desarrollo a Santiago, si paramos eso talvez tengamos que dedicar a deforestar, a sacar madera para vender, es una cosa que vá a depredar esta inmensidad del bosque, esta hermosura que nosotros tenemos acá*”⁸². Do mesmo modo, as personagens urbanas refletem a relação das suas atividades em benefício da preservação da água em meio ao seu cenário urbano de atuação.

82 “O turismo é o único que está desenvolvendo Santiago, se paramos com isso, talvez tenhamos que desmatar, cortar madeira para vender, é uma coisa que vai depredar a reserva, e toda essa beleza que temos aqui”. Tradução minha.

Figura 27 - Cenas comparativas que entrelaçam campo e cidade no último capítulo



Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em maio de 2015

O mesmo ocorre na cena em que o protagonista da mobilização pela água acompanha o grupo de jovens da *Patrulla Juvenil H20*, em seu experimento da ducha ecológica, e agradece a presença do pequeno público presente durante o *Festiagua*. Nesse momento, o personagem é questionado, pelo realizador do documentário, sobre a pouca adesão da população local ao dia de mobilização e responde: *“Ignorante, sin más! Si hubiera una fiesta, la gente corre! Cuando hay cerveza, cuando hay outros tipos de placeres, los jóvenes corren como moscas, pero esta es nuestra lucha, no vamos rendir porque de alguna manera, la lucha sigue, no?”*⁸³.

As cenas dos personagens em meio às suas práticas de preservação dirigem-se ao realizador do documentário, elas são uma pausa da câmera que segue os jovens por todos os capítulos e introduzem a indagação do diretor que os chama para refletirem sobre a sua atuação face às dificuldades que o próprio cenário, urbano e do campo, impõe sobre a causa de cada um na preservação da natureza. Essas cenas se complementam com a narrativa da

⁸³“Ignorantes, apenas! Se tem uma festa as pessoas vêm, quando tem cerveja, quando tem outros tipos de prazeres, os jovens vêm como moscas. Mas esta é nossa luta, não vamos desistir porque de alguma forma, a luta segue...”. Tradução minha.

finalização do capítulo, com os personagens seguindo cada um dentro de sua realidade, que, por sua vez, é expressa pelo quadro do grupo de jovens caminhando pela cidade e de Santiago seguindo sua caminhada pelo campo. Assim, todos percorrem seus passos dentro de seu contexto geográfico e social, comprometidos com a qualidade de vida desse espaço, cada um com sua respectiva função e atividade e permanecendo na luta pela preservação, apesar das dificuldades.

No terceiro episódio do programa, *El Nuevo Santiago*, o protagonista assume a condução do capítulo, entrevistando os moradores do povoado e um grupo de jovens que, assim como ele, buscam um futuro na sua comunidade de origem. Os jovens seguem os passos de Santiago, tentando uma formação como guias turísticos locais e, nas conversas e caminhadas pela reserva, refletem a sua condição como membros da comunidade, responsáveis por essa natureza e pelo seu próprio futuro profissional. Nesse contexto, é Santiago quem os questiona e conduz a narrativa, e não o diretor do documentário. Assim, o protagonista, no papel de entrevistador, torna-se um mediador, peça-chave da narrativa contada por ele mesmo.

Figura 28 - Santiago personagem, protagonista e entrevistador



Imagem (01): Santiago entrevista moradora local



Imagem (02): Santiago entrevista o grupo de jovens guias turísticos

Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em maio de 2015

O mesmo ocorre com o grupo *Patrulla Juvenil H2O Vida*, de *El Alto*, que é acompanhado pelo documentarista em sua tarefa de também realizar uma produção sobre a contaminação da água na *Bahía de Cohana*. O grupo é acompanhado desde o planejamento até a edição das filmagens. Simultaneamente, temos, no episódio, o encontro de duas câmeras,

dos dois olhares: uma é o enquadramento⁸⁴ que filma os jovens e a outra é o enquadramento dos jovens que filmam o documentário, também denominado como *La Utopía del Agua*. Com texturas distintas, as duas cenas, a do diretor e a dos jovens documentaristas, entrecruzam-se formando uma sequência:

Figura 29 - Sequência formada pelo encontro das duas câmeras



Imagem (01): cena filmada pelo diretor do episódio

Imagem (02): cena filmada pelos jovens realizadores do documentário

Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em maio de 2015

A importância e protagonização dos cenários se deve à disposição narrativa que intercala cada ambiente, enfatizando as peculiaridades de cada um por meio dos movimentos, das paisagens e das sonoridades que os caracterizam. Mais do que isso, a relativização dos cenários e a circunscrição de personagens que comprometem-se a melhorar as condições ambientais desse entorno nos trazem a noção de comunidade. Isso ocorre porque os depoimentos que revelam as ações de ambos os grupos, o urbano e o do campo, problematizam o potencial transformador que gera o envolvimento dos jovens com a sua comunidade, ora buscando meios de conscientização, ora desenvolvendo o local por meio da força de trabalho sustentável. Essas premissas são evidenciadas por meio de escolhas, tais como a participação dos protagonistas como realizadores audiovisuais, principalmente porque transcendem os alicerces de personagens e atuam também como entrevistadores das pessoas que correspondem àquela realidade da qual também são parte.

⁸⁴ Formado por planos, vai do mais aberto ao mais fechado. Já os planos são segmentos de filme entre dois cortes, segundo Pucci Jr. (2008).

6.1.3 TAL

A TAL disponibilizou equipe própria para a gravação do programa brasileiro, por meio do qual roteirizou a história de jovens em distintas regiões do país que atuam como protagonistas em variadas frentes de ação ambiental. Cada um dos programas apresentou seus personagens e os seus contextos de atuação, problematizando o desenvolvimentismo acelerado em todos eles. No primeiro capítulo, *Abaetetuba*, acompanhamos a história de Daynara e suas amigas que têm a missão de criar estratégias de comunicação na escola e na comunidade onde vivem, para tentar reverter o quadro de abandono do projeto de uma agroindústria de açaí. Com a sua divulgação, elas tentam estimular a reativação da agroindústria capaz de gerar energia a partir do caroço de açaí seco. Em seguida, temos o episódio *Horizonte*, sobre um coletivo de jovens que prepara uma peça de teatro para conscientizar sobre o desmatamento. A apresentação teatral ocorre em diferentes espaços de sua cidade, incluindo sua estreia para mais de mil funcionários de uma fábrica.

Como terceiro capítulo, temos *Cananeia* e a história de um projeto pioneiro de proteção dos botos, que visa capacitar jovens para difundirem o conhecimento sobre preservação do ecossistema em um cruzeiro de educação ambiental pelas praias isoladas da região. E, por fim, *Cabuçu* é um episódio sobre a realização de um documentário sobre o ponto de cultura Chico Mendes, na Serra da Cantareira. O capítulo mostra o documentário como um exercício de preparação dos três jovens para assumir o ponto de cultura e, assim, buscar adesão para essa nova fase do projeto.

Uma das questões pertinentes na abordagem ambiental dos episódios, além da construção dos personagens em seu cotidiano, foi a problemática levantada pelas personagens sobre o descaso das autoridades públicas com projetos de vida sustentável e com o desenvolvimento econômico em detrimento do meio ambiente. As cenas justapostas a esses diálogos por vezes são motivadas por planos mais fechados na fisionomia dos jovens, quando ressaltam a preocupação com essa temática, ou por planos mais abertos, quando a assertiva requer a demonstração do contexto ao qual se referem, complementando a fala com demonstração do cenário. Vejamos:

Figura 30 - Problematizações centrais dos episódios



Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em maio de 2015

Conforme podemos ver, apesar de cada episódio apresentar uma temática independente, todos têm em comum a construção de problematizações que, de um modo amplo, dizem respeito ao desenvolvimento acelerado e ao descaso do poder público com a situação que os personagens buscam enfrentar com suas iniciativas ambientais. Nas cenas (imagem 01 e 02, fig.30), observamos com as falas “Não há uma política para o meio ambiente” e “O outro governo não deu continuidade e foi então que o projeto ficou abandonado” a questão do descompromisso governamental com o meio ambiente nas comunidades locais. Na primeira, a escolha do plano de conjunto dos integrantes do coletivo teatral enfatiza essa opinião, não apenas como sendo do interlocutor, mas do grupo como um todo. E a segunda não destaca a problematização diretamente como opinião da protagonista Dayane, mas como reflexo do trabalho que ela realiza ao ouvir a comunidade local.

Na cena seguinte, a escolha pelo plano geral visa mais justificar a opinião do interlocutor do que destacar a sua fala. O bairro ao qual ele se refere é a iconografia posta como plano de fundo na cena e torna-se uma problematização em torno do crescimento acelerado das cidades. Da mesma forma, a última imagem trata do mesmo problema, mas por meio do testemunho da protagonista em relação à crença de seu pai, que acredita que o desenvolvimento só pode vir se for acompanhado pelo avanço industrial. Para enfatizar esse testemunho da protagonista e a questão do desenvolvimentismo econômico, é escolhido o

plano de meia figura, com o foco na interlocutora.

Um aspecto que chamou bastante a atenção nesse programa realizado pela TAL, embora também tenha sido recorrente em algumas das produções anteriores, é a ênfase mais na construção da ação do que na ação propriamente dita. A câmera enfatiza a ação temática dos episódios acompanhando a preparação das personagens para a sua efetivação, focando nesse aspecto apenas como desfecho do capítulo. A narrativa é construída com objetivo de demonstrar o esforço e o planejamento dos jovens para a realização da atividade e não centrar-se na atividade em si. Essa é uma forma de dirigir-se a um público também juvenil e mostrar o quanto é possível atuar na transformação das mazelas ambientais de sua própria comunidade, principalmente com ações simples, como demonstra o exemplo na figura abaixo:

Figura 31: Cenas de preparação da ação e a ação como desfecho do episódio



Imagem (01): Preparação da ação em *Cananéia*



Imagem (02): Ação como desfecho do episódio *Cananéia*

Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em maio de 2015

Embora pelas imagens estejamos apenas mostrando o contraponto entre as cenas que revelam a preparação da ação e a ação como desfecho do episódio, é importante ressaltar que cenas como a primeira marcam a maior parte da narrativa. Assim, elas são demonstrativas que acompanham explicações de como procederam os jovens para realizar a atividade pela preservação ambiental. O próximo passo aqui é fazer um adendo em relação à qualidade técnica das filmagens, pelas quais foi possível observar uma limitação de capacitação profissional ou de recursos como equipamentos para as filmagens. Essa questão é evidente na iluminação das cenas, as quais dependeram somente da luz ambiente para suas filmagens, como podemos constatar em diferentes tomadas escuras dos episódios. Como demonstrativo, selecionamos duas tomadas do capítulo *Abaetetuba*:

Figura 32: Iluminação escura nas tomadas dos episódios



Imagem (01): iluminação escura na filmagem interna de *Abaetetuba*

Imagem (02): iluminação escura na filmagem externa de *Abaetetuba*

Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em maio de 2015

Outro ponto importante de ressaltar e que aparece pela primeira vez nessa análise é a construção da personagem com relato da sua história de vida. O programa da TAL, através do episódio *Abaetetuba*, diferente dos outros canais que focaram na construção do personagem por meio do envolvimento com a comunidade local, buscou na história de vida de Dayana representar as dificuldades da comunidade em desenvolver sua cidadania. Não se trata, assim, da construção apenas de uma personagem, mas de todas as pessoas da comunidade que Dayane representa. Isso fica claro com o relato que faz sobre a realidade dela mesma, de sua mãe e de sua avó, em meio às imagens de seu cotidiano naquela cidade ribeirinha da Amazônia paraense.

Figura 33: A construção da personagem Dayane no episódio *Abaetetuba*



Imagem (01): depoimento de Dayane sobre sua vida

Imagem (02): a história de Dayane se entrelaça com a de sua mãe e avó

Imagem (03): perspectivas de Dayane quanto ao futuro

Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em maio de 2015

E, por fim, analisamos a questão da metalinguagem e do protagonismo das personagens centrais no que diz respeito à própria construção do episódio e também do

programa em geral. Como nos outros programas, notamos que esse protagonismo não ocorre apenas pelo fato das personagens estarem com uma câmera em punhos, mas também por serem utilizadas imagens que elas mesmas produziram, de modo a intercalar a visão do diretor do episódio e dos jovens. Esse outro aspecto também os torna protagonistas da produção do programa e justifica-se pela proximidade das personagens com o contexto no qual atuam. Isso atribui, ainda mais, um sentido de envolvimento dos jovens com o local onde efetivam sua ação ambiental, pela mediação que realizam com as pessoas da comunidade ao ocuparem também o posto de entrevistadores. Observamos esses exemplos nas imagens do episódio *Cabuçu*, primeiro, quando os jovens filmam (01); segundo, quando as tomadas de suas câmeras são intercaladas com as do diretor (02); e, por último, quando o jovem realiza uma entrevista (03):

Figura 34: protagonismo dos jovens na realização audiovisual do episódio Cabuçu



Imagem (01): Jovens filmando em *Cabuçu*

Imagem (02): Imagem produzida pela câmera dos jovens

Imagem (03): Jovem atua como entrevistador

Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em maio de 2015

6.1.4 *Señal* Colômbia

Com a proposta de fazer um programa com um eixo narrativo que mantém uma unidade na sequência de episódios, o canal *Señal* Colômbia realiza um registro itinerante pelo país com o testemunho de Sônia, uma jovem de 16 anos da capital Bogotá. Mas a personagem não está sozinha, ela faz sua travessia de descobrimento de uma Colômbia culturalmente diversa e, com seus passos, vai conhecendo os problemas ambientais existentes em cada região. Sônia é acompanhada por jovens de vários locais que, além de serem seus guias, também intercambiam com ela a visão sobre a sua comunidade através da fotografia.

Em *Colômbia de Mis Ojos I, II, III, IV*, a televisão colombiana apresenta, até o momento de nossa análise, um formato diferenciado, com uma única protagonista a atravessar

todos os capítulos. Além disso, diferente dos outros programas, a personagem não possui vínculo com a comunidade ou região a qual retrata, ela está em diáspora para falar de um território mais amplo, que é o seu país, como podemos observar na diversidade cultural apresentada, por Sônia, em cada capítulo. Vamos descobrindo os locais através e junto com a Sônia, visto que ela também não os conhece e vai nos levando pelo universo intercultural de um mesmo país, Como ocorre em sua viagem por regiões como a andina, as costas do Pacífico e Atlântico, Urabá de Antioquia e Amazônia. Esses contrastes de um mesmo país e o tom de descobrimento da diversidade da cultura e do ecossistema colombiano podem ser observados ao longo da narrativa visual, nas falas de Sônia e dos habitantes que ela encontra nas suas andanças.

Figura 35 - A diversidade cultural da Colômbia sob os olhos de Sônia



Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em junho de 2015

A ênfase da cultura regional que forma a diversidade colombiana, por meio da jornada de Sônia, é traduzida na imagem (01), que representa um povoado da costa atlântica, através das danças típicas e musicalidade do local. A forma como aquela comunidade de pescadores se expressa e se diverte traduz a descoberta e o olhar de Sônia sobre sua experiência nesse contexto tão peculiar da Colômbia, com as cenas e trilhas sonoras da cultura que esteve visitando. De outro modo, na imagem (02, fig.35), por exemplo, podemos observar isso na *voz off*⁸⁵ de Sônia que finaliza o episódio, em justaposição às imagens da cultura específica,

85 Segundo Pucci Jr (2008), são as narrações fora de campo, ou seja, qualquer fala em que não se tem em cena a imagem de quem a produz.

relatando a vida dos moradores da selva Amazônica e o seu convívio familiar sem os excessos da civilização, como os aparatos tecnológicos que acabam, muitas vezes, por distanciarem as pessoas. Essas observações são falas conclusivas da experiência da protagonista em meio a essa comunidade amazônica. Enquanto são exibidas imagens da família à luz de velas, esquentando a comida no fogo de lenha e interagindo entre si, a personagem afirma: “ficam um tempo conversando em família, e isso é bom, porque não tem televisão ou um computador que divida-os”.

Na imagem (03, fig.35), por exemplo, a finalização do episódio enfatiza a cultura pela transmissão oral do conhecimento, de avós para netos, de mães para filhos, como ocorre no mangue que Sônia visitou na costa do Pacífico, com a tradição da pesca manual de caranguejos e conchas negras no mangue. Nessa finalização, a fala de Sônia que diz “Toda a cultura depende de uma geração, principalmente das crianças que se não multiplicaram o que suas avós sabem, isso se perderia” é intercalada com a imagem das mãos de Leidy, sua guia, a cavocar contando as conchas que encontra no mangue. Na última imagem (04, fig.35), o foco é na própria Sônia que fala sobre os monocultivos de bananas na região que acabam com a paisagem. Apesar das cenas finais estarem centradas na protagonista e não nas pessoas da comunidade, como nos outros episódios, a cultura local é expressa aqui através das tranças nos cabelos de Sônia, que absorve esse costume durante o seu trajeto pela zona de Tucunaré. Um território com a maioria da população negra e que transmite a Sônia o costume das tranças, como um adereço, mas também como parte da sua história e crença.

Como estamos observando, o envolvimento dos jovens protagonistas com a comunidade local, ressaltada nos programas analisados anteriormente das demais televisões latino-americanas, é mantido. Porém, isso ocorre de modo indireto e através dos guias que acompanham Sônia pela sua jornada nas diferentes regiões da Colômbia. Esse envolvimento se dá pelas trocas entre Sônia e cada jovem local, em meio a um cenário que caracteriza cada região especificamente. Em cada localidade visitada pela protagonista, ela buscou aprender os ofícios praticados pelas crianças locais, que, além de serem os guias das suas visitas, também contaram a Sônia um pouco da sua vida, de suas relações familiares e do seu entorno social e comunitário.

Figura 36 - Envolvimento local da personagem através dos guias



Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em junho de 2015

Conforme podemos ver, Sônia está descobrindo as regiões através dos guias ou habitantes locais que ensinam para ela a dinâmica sobre o ambiente em que residem, como, por exemplo, as atividades que executam. Nesse sentido, as imagens são demonstrativas de cenas em que ela aprende a pescar no rio e no mar, coleta no mangue e circula pela plantação de bananas em Tucunaré. Outro elemento importante de ser ressaltado que, embora marque esse aspecto estilístico diferenciado da TV colombiana em relação aos demais programas da série *Mi País, Nuestro Mundo*, é o formato que converge imagem em movimento e fotografia.

Figura 37 - Fotos produzidas pelos guias e intercaladas nas imagens dos episódios



Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em junho de 2015

Entretanto, ao mesmo tempo que esse recurso diferencia, ele unifica a opção por demarcar o protagonismo na realização audiovisual do programa, também encontrado nas edições anteriores. Um aspecto que aponta ser um elemento comum, até então, a todos os episódios, com o objetivo de fortalecer a ideia de uma visão sobre a situação ambiental de cada país, produzida pelos próprios jovens protagonistas da série. As fotos dos guias locais são disparadas entre as filmagens dos programas, como foi possível constar nas imagens da figura 37.

6.1.5 *Ecuador TV*

O programa elaborado pela emissora *Ecuador TV* também apresenta uma unidade narrativa entre os capítulos, um argumento que atravessa linearmente do primeiro ao quarto episódio. Composto, inicialmente, por uma construção das personagens; seguida do desenvolvimento da trama com o encontro entre eles e a cultura e o ambiente diferentes do seu; e o desfecho com a reflexão sobre sua realidade e as descobertas durante a jornada documental; esta série televisiva realiza, particularmente, algumas escolhas diferenciadas dos demais programas até anteriormente listados. Uma das particularidades da série equatoriana é não formar capítulos independentes para cada protagonista, no caso deles representarem perspectivas distintas. Assim, os protagonistas dividem a narrativa nos quatro episódios, transcorrendo, simultaneamente, o relato de diferentes universos. Um paralelo marcado por cenários, personagens e temáticas em relação ao contexto que cerca os jovens quanto à conjuntura que resulta do descobrimento sobre novas culturas e lugares no seu próprio país.

Embora tematizem o mesmo questionamento em torno do contexto e o futuro dos jovens a partir do encontro com outras realidades em seu próprio país, as narrativas não convergem entre si para além desse aspecto. É mantido, durante todo o programa, esse paralelismo formal que intercala imagens específicas de cada cenário, de cada protagonista e as culturas que os interpelam. Paúl e Miriam, dois jovens equatorianos, representam uma jornada para locais de preservação distintos, além de serem provenientes das zonas urbana e rural, respectivamente. Dessa forma, do primeiro ao último capítulo são transcorridas, paralelamente, as histórias de Paúl e Miriam, sem apresentar uma estrutura narrativa e visual que possa, em algum ponto do documentário, convergir as personagens, a não ser o fato de serem dois jovens em busca de um Equador por eles desconhecido.

Desse modo, Paúl, um *skatista* que vive na zona urbana de Quito, embarca em uma viagem em plena floresta amazônica, onde é despertado o seu interesse, por meio de um guia local, sobre os povos isolados e a invasão cultural dessas comunidades em prol de interesses de exploração econômica. Enquanto Miriam, que vive na comunidade do Vale de Huasalata, viaja para Galápagos, para conhecer o mar e reencontrar sua prima que migrou para essa região. Para Miriam, a viagem implica no aprendizado sobre a diversidade e a preservação da fauna e da flora nas ilhas galápagos e, também, na descoberta, através de sua prima, da situação da cultura salasaca em outras terras. Ambos acabam deparando-se com os elementos que ameaçam esses locais de preservação ambiental, principalmente a exploração econômica e de mercado industrial e turístico que afetam o ecossistema desses lugares, mesmo que de forma indireta. Esses aspectos geram nos jovens uma profunda reflexão sobre suas vidas e a relação entre o ser humano e a natureza em seu país, um pensamento e descobertas que irão compartilhar com o telespectador do documentário.

Sobre os elementos em cena, vamos nos deter na construção dos personagens que desponta com sendo um aspecto central da narrativa do programa do canal equatoriano. Essa construção se dá por meio dos capítulos dedicados à apresentação dos jovens exploradores ambientais da série televisiva com marcações de cenário, exposição do cotidiano e das relações familiares dos protagonistas. Além disso, caracteriza-se pelas passagens relacionadas à preparação deles para a viagem, focando nos seus anseios e expectativas. O destaque para os jovens protagonistas segue pelo desfecho da viagem e as descobertas que vinculam os lugares desconhecidos às suas próprias histórias.

Vejamos as escolhas estilísticas que cumprem com a função de reforçar a centralidade da construção dos personagens na narrativa. No primeiro capítulo, o cenário é um recurso de marcação do contexto em que vivem Paúl e Miriam. Paúl, por exemplo, é apresentado andando de skate em meio ao subúrbio da cidade de Quito. As imagens dos varais de roupa, das crianças brincando nas ruas, das calçadas com muros pichados, das moradias sobrepostas umas às outras, que expressam o território populoso e comprimido do subúrbio, revelam o entorno e a personalidade do personagem. Essas imagens sobrepõem-se à fala de Paúl, que afirma que gostaria de dedicar-se ao skate após a saída do colegial. No entanto, na mesma fala, ele revela a oposição do pai aos seus planos esportivos e, mais uma vez, o cenário do subúrbio endossa o argumento do pai que menciona a necessidade de ele ter uma profissão para ser alguém na vida. Paúl diz que seu pai gostaria que ele fosse algo como engenheiro,

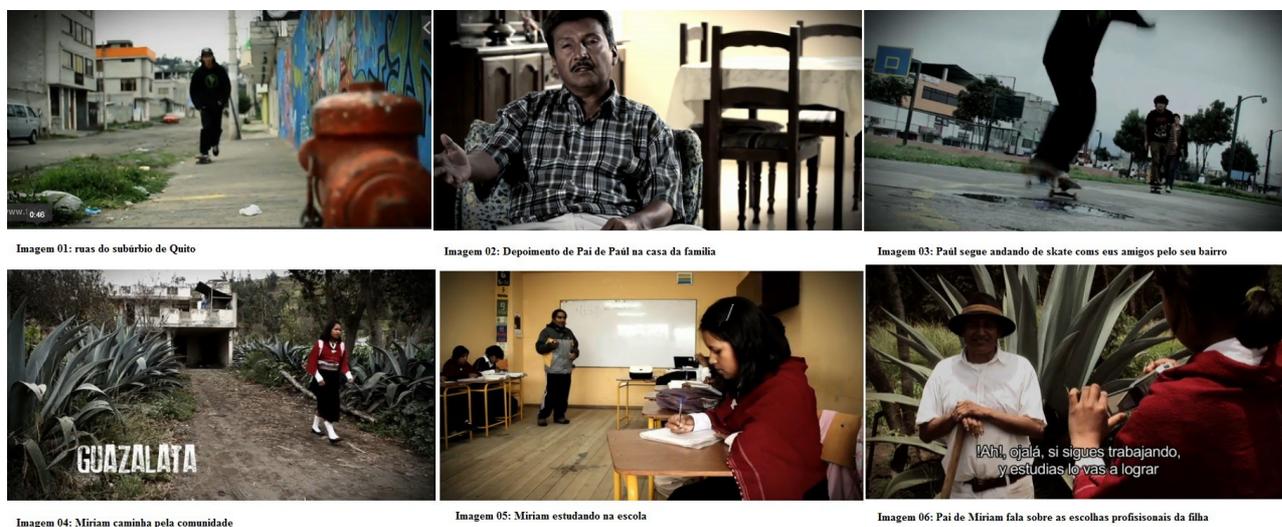
arquiteto, administrador ou gerente de banco e “ser alguém na vida”, no entendimento do seu pai, é algo distante daquilo que é demonstrado pelo cenário, é como se precisasse estudar para ser qualquer coisa que o levasse fora daquela realidade.

O pai de Paúl é introduzido na narrativa imerso a objetos e ambientes da casa da família, por meio de depoimento no qual afirma a sua vontade para que o garoto largue o esporte e siga com seus estudos após o término do colegial. Mas Paúl parece estar mais interessado naquilo que o faz feliz e segue andando de skate com seus amigos pela periferia de Quito. Nesse momento, a câmera acompanha a sua rotina, o seu encontro com amigos e a prática do skate. Paúl afirma que se considera um ecologista, pois pensa na limpeza de seu bairro, dizendo que não gosta de ver o lixo pelos espaços em que ele e seus amigos circulam. Em meio a essa fala, surgem imagens do lixo jogado no chão das pistas de skate. Isso demonstra que aquele garoto também tem uma preocupação ambiental, mesmo que restrita ao seu universo, e está apto a embarcar na jornada por outros nichos e lugares.

Em contraste com a apresentação de Paúl, surge o contexto de Miriam, introduzido por imagens do mar, da personagem despertando em sua casa, tomando café com seus pais e andando pelas estradas de barro de sua comunidade. Os sons de pássaros, dos galos e do vento também demarcam a zona rural que define a protagonista e sua personalidade pelo lugar que vive. Esses elementos sonoros contrastam com o fundo musical, o *rap*, que se justapõe com a apresentação de Paúl, demarcando a periferia de Quito. Enquanto o primeiro protagonista era filmado patinando nas horas em que não estava em sua casa, a segunda personagem é filmada na escola. A imagem sugere que, ao contrário de Paúl, a garota dedica-se e interessa-se pelos estudos. Outra comparação se dá pela figura paterna, no caso de Miriam, seu pai aparece trabalhando e incentivando a filha nas suas escolhas, demonstra orgulho pela sua atuação e opção para o futuro, o jornalismo.

O destaque na construção dos personagens e os seus contrastes segue também no desenvolvimento do programa e no seu desfecho, remetendo à questão de que tanto os jovens da zona urbana, quanto da zona rural podem interessar-se por ecologia e contribuir para a preservação do meio ambiente. Por mais que essa comparação tenha como objetivo agregar e identificar um amplo grupo de jovens telespectadores para o programa, essa contradição é exposta de modo a desqualificar o cenário e a conjuntura do jovem suburbano, que parece representar aquele que não tem interesse por estudar, que só quer diversão, relacionando isso com esportes de rua. Vejamos a construção das personagens conforme figura abaixo:

Figura 38: Apresentação dos personagens



Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em junho de 2015

Podemos observar um paralelo que se utiliza da justaposição dos personagens fazendo uso de redes sociais e relatando os preparativos de cada um para a viagem. Enquanto Miriam aparece entusiasmada com a experiência em vídeo do *youtube*, Paúl descreve em uma rede social o quanto está desmotivado para a viagem. Em depoimento, ele afirma que está indo em decorrência da pressão de seus pais para que escolha uma carreira profissional durante esse tempo na selva.

A exposição da interface *online* durante a apresentação dos jovens personagens mostra que, apesar de serem cultural, simbolicamente e espacialmente situados em uma dada comunidade, eles estão conectados em contextos interplanetários e projetam o seu cotidiano para outras distâncias. Cada um em menor ou maior grau de adesão ao desenvolvimento da sua realidade social. Paúl que relata seus anseios e reflexões de conflitos familiares e Mirian que realiza reportagens ecológicas problematizando o seu entorno social. Em ambos os casos, observamos dois jovens que desterritorializam sua realidade em fragmentos, por meio da internet:

Figura 39: Os protagonistas relatam suas expectativas com a viagem



Imagem 01: Miriam relata suas expectativas com a viagem para Galápagos



Imagem 02: Paúl comenta que não quer realizar a viagem para a selva equatoriana

Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em junho de 2015

A construção dos personagens segue como aspecto central da narrativa também quando inicia a viagem, uma vez que Miriam está indo em busca da compreensão de sua própria cultura salasaca em outros territórios e Paúl estima encontrar, nesse deslocamento para a selva equatoriana, o seu próprio futuro. Na jornada de Miriam, ela encontra uma prima, que passa a guiar a personagem pelos caminhos da cultura salasaca nas ilhas galápagos. Assim, elas visitam sedes, atividades e conformação da comunidade salasaca no local. Em quadro do segundo episódio, Miriam conta que o povo salasaca migrou em busca de melhores condições de vida. Já Paúl descobre na vida da floresta um interesse pelos povos isolados e a disputa com a invasão da indústria petrolífera.

Figura 40: Desfecho dos protagonistas



Imagem 01: Miriam no centro cultural salasaca em Galápagos



Imagem 02: Paúl em expedição na selva

Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em julho de 2015

Como podemos ver, Paúl e Miriam obtêm na viagem o reencontro com a sua própria história, com as possibilidades de futuro e com o entendimento de suas escolhas. Essas

descobertas são enfatizadas pelos cenários que percorrem os personagens: a câmera acompanha os passos de Miriam com sua prima pelos centros culturais e atividades que visam prevalecer as tradições de sua comunidade, mesmo que em outras terras; e a câmera também acompanha Paúl mergulhando na profundidade da floresta, por meio de expedições pelas quais ele toma conhecimento dos povos isolados e decide ser antropólogo. As imagens deixam essas intenções bem claras, mas a atuação dos personagens na tela sugerem que eles estão contracenando desde o primeiro momento com suas famílias, na apresentação de seu cotidiano, assim como nas viagens. No entanto, a encenação e os diálogos ensaiados não transformam o documentário em uma ficção, apenas demarcam uma construção cênica e estruturada do formato documental.

6.1.6 Sistema Jalisciense de Radio y Televisión

Os episódios do canal Mexicano possuem qualidade técnica visivelmente superior aos demais programas da série. Nos quadros dos episódios é possível verificar que a realização do programa mexicano obteve mais recursos em equipamentos e também profissional. As imagens são construídas com um rigor maior de elementos, tais como a qualidade de filmagem, o enquadramento, foco, nitidez, movimento de câmera, tratamento de cores e efeitos visuais, um trabalho que valoriza a montagem e a edição na pós-produção.

Figura 41: Quadro de imagens dos episódios



Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em julho de 2015

Diferente dos outros programas vistos até este momento, na produção do Canal mexicano há um trabalho de luz com a utilização de equipamentos de maior tecnologia e uma proposta de iluminação que privilegia a nitidez para planos fechados, como demonstrado com o rosto do entrevistado, na figura acima. A iluminação e o tratamento de cores imprimem, também, maior destaque para todos os elementos da imagem, como ocorre nos subsequentes quadros, sem estourar o fundo em cenários externos ou escurecer o plano em ambientes internos. Além disso, o tratamento de cores, nessas imagens, possibilitam, por meio dos contrastes, visualizar detalhadamente grande parte de seus elementos, como vemos as nuvens, as torres, as montanhas, a silhueta do ator e as faíscas no exemplo citado. Ademais, o programa contou com recurso de efeitos visuais, também uma técnica da pós-produção bastante presente no último episódio.

As imagens do quadro fazem parte dos quatro capítulos que relatam histórias sobre o percurso de jovens mexicanos e suas iniciativas sustentáveis. O primeiro deles narra o retorno de Escar para seu povoado *Nahua de Ayotitlán*, depois de passar um tempo trabalhando em Guadalajara. Ele retorna na tentativa de retomar as suas origens ameaçadas pelas culturas dominantes: “a vida em Guadalajara é um pouco difícil para um *Nahua*, não tem trabalho, me sentia perdido, e hoje volto a me reencontrar com minhas raízes”, afirma o personagem enquanto anda pelos caminhos que o levam à sua comunidade. No segundo episódio, *Cuauhtemoc*, um jovem estudante desenvolve uma solução para evitar a forte deterioração ambiental na cidade de *Autlán de Navarro*, devido ao abastecimento de água que provém do subsolo e gera a poluição do ar e a erosão do solo. O terceiro capítulo traz a história de Samuel, que encontrou uma forma de gerar energia a partir da adaptação de bicicletas usadas para fazer uso de diferentes utensílios domésticos, como liquidificador, máquina de lavar, entre outros. E, por fim, o capítulo que acompanha Ananda, uma jovem que decide elencar dez ações em seu cotidiano que podem ajudar a salvar o planeta.

Não há, entre os capítulos do programa mexicano, uma conexão que os vincule por meio de temas, histórias ou personagens, são episódios independentes, mas que remetem, de certo modo, a programas dos outros canais. Pelos temas, verificamos que há, também, assim como em outros programas, episódios sobre a iniciativa e empreendimento tecnológico, quando os protagonistas desenvolvem projetos de preservação ambiental com propostas inovadoras. E, ainda como a maioria dos programas, esse também apresenta um episódio sobre a valorização da cultura local pelos jovens, expressando o engajamento comunitário das

personagens. A novidade do programa mexicano é um capítulo que mais se aproxima da ficção em termos de linguagem, independente da personagem Ananda realmente existir. Considerando a perspectiva de Penafria (2004), sobre a diferenciação entre ficção e documentário, para a qual é uma questão de maior ou menor grau de um dos gêneros em decorrência do tratamento cinematográfico, nesse caso, o episódio Ananda apresenta maior roteirização e encenação do ator em quadro, e a utilização de recursos de efeitos visuais como *stop motion*⁸⁶, que desempenha função central na construção narrativa.

Outro aspecto a considerar em relação ao rigor técnico do programa é que provavelmente isso justifica a escolha por não disponibilizar câmeras para os protagonistas, a exposição de suas visões é restrita por declarações e depoimentos em cena. Além dos elementos formais que convergem para enfatizar os depoimentos, como ocorre no episódio Escar, no qual imagem e texto complementam-se denotando o reencontro do protagonista com suas origens. Nesse reencontro, Escar não possui uma câmera, mas seus passos pelo cenário e diálogo com o povo da comunidade de *Nahua de Ayotitlán* causam o efeito de ser ele a conduzir a tomada das cenas que transcorrem a sua experiência de retorno.

A valorização da comunidade local, nesse primeiro episódio, é clara e evidenciada com essa perspectiva do retorno no início do vídeo, que faz referência à narração do personagem, o qual afirma que a vida em outro lugar, na cidade grande, não era fácil. Ao mesmo tempo, seus passos aproximam-se do vilarejo e são filmados em plano detalhe, intercalando com imagens do cenário da zona em que se localiza a comunidade. Trata-se de uma sequência, conforme figura abaixo, que demonstra que o protagonista pertence à comunidade da qual estava afastado e agora volta na intenção de se reintegrar e fortalecer a sua própria cultura.

Figura 42 - Personagem retorna ao vilarejo



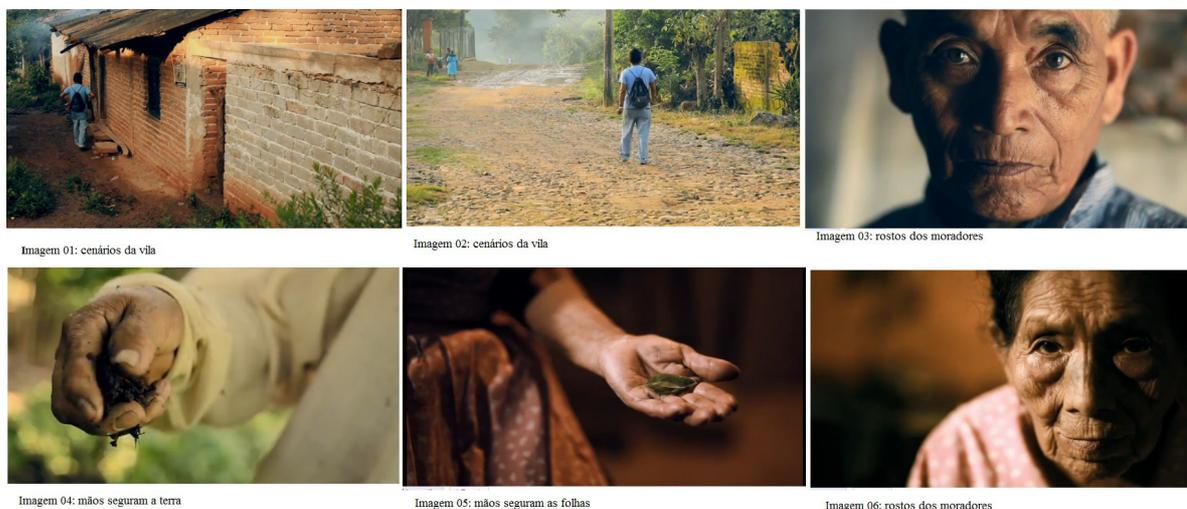
Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em julho de 2015

Durante o trajeto de retorno de Escar para seu povoado, ele vai caminhando em meio

⁸⁶ Movimento parado, técnica que faz uso de sequências fotográficas para atribuir movimento a cena.

ao cenário que denota os costumes rurais e dos pequenos agricultores do vilarejo. A câmera acompanha o personagem adentrando a vila, as casas e se deparando com os moradores locais. Entre o encontro marcado por imagens do cenário, do caminhar de Escar, surgem os diálogos com os moradores que fazem o personagem refletir sobre o valor da terra para aquelas pessoas e para a subsistência do lugar e sua cultura tradicional.

Figura 43 – Imagens da comunidade de Escar



Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em julho de 2015

Nas imagens (fig.43) acima, observamos esses significados por meio dos cenários, do plano fechado nas mãos que seguram a terra e as folhas. A cultura do povoado também é descrita nas falas e rostos de pessoas idosas que dialogam com a personagem, mas direcionam seu olhar para a câmera que cumpre o lugar do espectador. A construção visual que intercala esses eixos narrativos, os passos de Escar, o testemunho sobre a terra dos moradores com os planos fechados em suas mãos e os seus velhos rostos reforçam a reflexão, no final do episódio, de que o lugar e sua comunidade precisam que jovens como ele assegurem continuidade da cultura *Nahua*. Portanto, isso coloca o êxodo como um problema ambiental.

6.1.7 TV Pública *Paraguay*

Dos programas apresentados até então, o canal paraguaio produz o conteúdo que mais enfatiza a noção de comunidade, que torna-se a própria protagonista dos episódios. A

comunidade conhecida por *Comuneros* é um assentamento do movimento campestino do Paraguai e é retratada pelo documentário através do testemunho de jovens e adultos que acreditam que a vida organizada coletivamente e em torno de práticas sustentáveis é uma forma de resistir ao domínio do agronegócio. Todos os episódios narram as concepções, histórias, estruturas e relações que fundam e mantêm viva a comunidade de *Comuneros* e, principalmente, a sua configuração frente ao conflito de disputa pela terra, em uma região de significativo avanço da exploração do campo e destruição da agricultura familiar. Entre os assuntos expostos pelas televisões, este é o de maior densidade em termos de tratamento audiovisual e reflexão temática apresentado na série.

Os capítulos do programa paraguaio intercalam quatro aspectos centrais para compreensão da configuração da comunidade *Comuneros* e da relação entre a luta pela terra e as causas ambientais. Os capítulos são divididos entre o cotidiano dos assentados, incluindo a jovem campestina Paola, a tradição e o cultivo da agricultura familiar, a educação no campo e as lutas e formas de organização que constituem essa vivência e o coletivo rural como uma comunidade. Todos os capítulos iniciam com a mesma introdução, um resumo do contexto que antecede a criação da zona de *Comuneros*.

Figura 44 – Abertura do programa paraguaio



Imagem 01 e 02: arquivos que mostram a luta campestina

Imagem 03: campos de lavoura de soja

Imagem 04: Jovens da comunidade

Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em julho de 2015

Na introdução, conforme figura acima, há uma síntese das lutas dos campestinos pelo direito à terra, por meio de imagens de arquivo que retratam desde a violência do cerco policial até as coberturas midiáticas geralmente favoráveis ao agronegócio. Além disso, a introdução apresenta imagens do campo, destacando a imensidão territorial das lavouras de soja, cortando em contraste para a pequena área rural de *Comuneros*, finalizando com o caminhar de duas jovens campestinas pela estrada de chão e a tranquilidade da vila rural.

A introdução comum a todos os episódios, assim como os relatos dos campestinos,

evidenciam o conflito pela terra como um fator central que uniu aquelas pessoas e as configurou, junto com a apropriação daquele território, como uma comunidade. A questão do conflito territorial entre camponeses e latifundiários é relatada nos quatro capítulos e declarada por muitos dos entrevistados, como podemos observar nas palavras de uma das jovens entrevistadas: *“Los sojeros nos perjudican con la plantación mecanizada de soja tan cerca nuestro”*. Além da iminência de contaminação pelo veneno do modelo agroexportador, há uma revolta com a pouca valorização e exploração do trabalho no campo. Fatores que se agravaram com a tomada das terras da região pelo capital estrangeiro, *“por culpa de los extranjeros que se adueñan de nuestro territorio, nosotros ya no tenemos lugar para sembrar nuestra comida”*, afirma a jovem moradora de *Comuneros*.

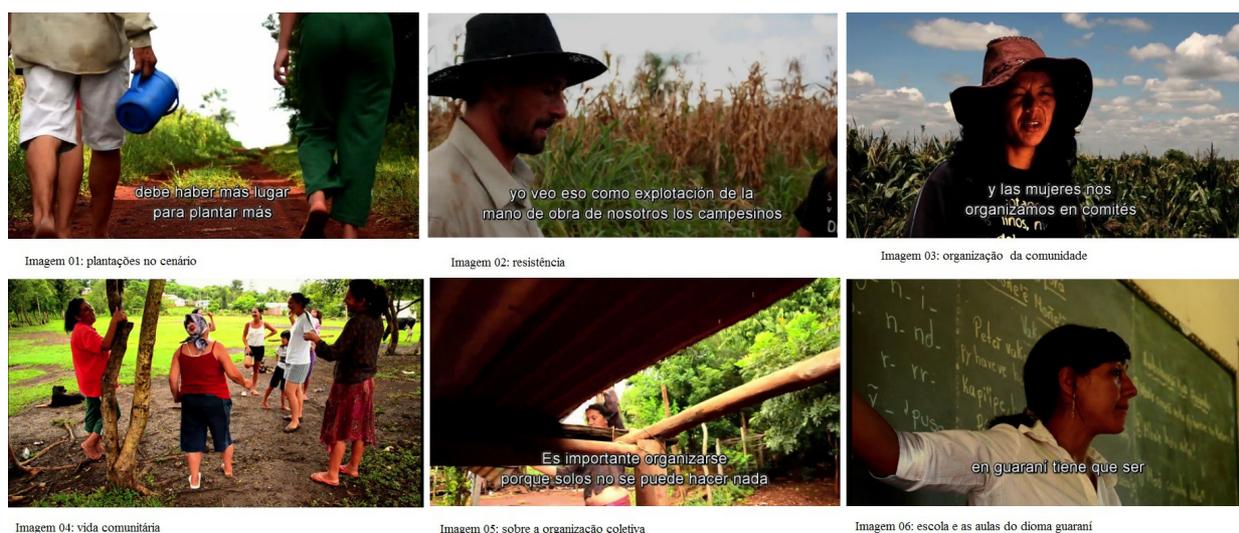
Nos diálogos dos entrevistados, outros fatores emergem como elementos fundamentais do grupo de habitantes da área rural localizada na cidade de *Mingua Guasú*, no Paraguai. Entre esses fatores está a organização da vida coletiva das pessoas como em comitês, *“entre veinte mujeres conformamos un comité y estamos trabajando para avanzar de a poco y es difícil hacer algo bien si no nos juntamos”*, afirma uma das integrantes. Esses elementos são encontrados, também, na questão da agricultura familiar e do cultivo sustentável, afirmado por eles como a produção para seu próprio consumo. Essa é a base do modo de vida camponês que entra em conflito com o modelo latifundiário, *“usan en balde nuestra tierra, en vez de que podamos sembrar mandioca para comer”*, frase dita pela jovem camponesa que resume bem essa contradição.

Assim, o documentário vai trazendo uma definição da vida comunitária e sintetiza a comunidade de *Comuneros*. Como nas palavras de um morador que relata o início da luta e a conquista de suas terras, *“nosotros en un año, casi dos años, ya teníamos caminos, electrificación trifásica, agua potable, teníamos escuela y viviendas, esas cosas tenés que asegurar para que la comunidad se desarrolle”*. Os objetivos dessa coletividade vão estabelecendo-se na justaposição das imagens da vila e das plantações aos diálogos simples e impactantes dos moradores do assentamento, que fazem uma reflexão sobre ecologia, vida sustentável e conflitos da reforma agrária.

Apesar das falhas técnicas de exibição do documentário - pois algumas imagens congelam e não dão sequência à sua rodagem na página da série *Mi País, Nuestro Mundo* -, no *site* da TAL, o programa do canal da TV pública paraguaia abordou a relação direta entre a reforma agrária e a preservação ambiental. Uma questão enraizada nos problemas do país que

é a exploração agrária e a desigualdade territorial que aflige uma quantidade enorme de famílias no Paraguai. Ainda como estratégia de resistência e garantia de continuidade da comunidade está a educação, com as filmagens da escola do campo e as aulas de guarani para as crianças. Esses são relatos de estratégias sobre a organização coletiva como resistência e que mantêm viva *Comuneros* e sua gente, o que observamos por meio das entrevistas e das imagens que contrastam os imensos campos de soja e o plantio sustentável dos moradores do lugar. Nesse sentido, os camponeses afirmam que a organização e a vida comunitária colaboram para a preservação do ecossistema., reflexão instigada no decorrer dos planos e dos sujeitos em quadro, com os cenários da zona de *Comuneros*, conforme figura abaixo:

Figura 45 – Organização comunitária de *Comuneros*



Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em julho de 2015

Embora o documentário tenha tangenciado o formato estabelecido de modo geral pelos demais programas, abordando personagens múltiplos, nem todos eles são jovens. Além disso, não são eles os realizadores de imagens, como ocorreu na maioria dos episódios anteriores.

No entanto, apesar de o formato escolhido pelo canal paraguaio tenha destoado dos demais, as entrevistas do programa foram profundas e esclarecedoras, bem como atuais às realidades latino-americanas, colocando a comunidade local de *Comuneros* como a protagonista não só da série, mas de uma conjuntura de todo um continente.

6.1.8 TEVÉ *Ciudad*

Este programa é mais um produto da série que trabalha com uma narrativa contínua entre os capítulos. Ele conta a história do grupo *Ecología Costera*, que tem como objetivo preservar o ecossistema da costa do Uruguai. Nos episódios que seguem, o grupo vai investigar outros coletivos ambientais que atuam em outras realidades e por meio de distintas experiências. Para isso, lançam olhar sobre outras regiões de seu país através de Giannina, uma integrante do grupo que irá guiar a viagem e o encontro com outros coletivos. Em sua opinião sobre a viagem, Giannina afirma que: “Me dei conta que somos parte do problema e, portanto, podemos encontrar a solução. Para isso, tem que inserir-se no tema, falando com os vizinhos, somando e informando-se, por isso me pareceu uma boa ideia fazer vídeos, para ter um material que nos aproxime das pessoas”. Interessante na fala da protagonista é a sua pontuação sobre o audiovisual, afirmando ser este um meio de aproximação entre as pessoas, algo que é possível pela acessibilidade das imagens para a percepção comum das realidades.

Durante o programa, acompanhamos o intercurso de Giannina atravessando diferentes regiões no embalo e no fluxo de uma bicicleta. A bicicleta talvez não tenha sido o transporte utilizado por ela para ir de um lugar a outro, mas no programa funciona como uma elipse de espaço para conectá-los e fundamentar seu encontro com cada um dos grupos em uma mesma narrativa, conforme é ilustrado na figura 46.

Na visualização das transições acima, observamos que a protagonista percorreu desde a cidade até o campo para encontrar outras realidades e grupos que trabalham tal qual o seu coletivo, *Ecología Costera*, em benefício do meio ambiente. Assim, as passagens na bicicleta, além de funcionarem como transição e ponto de conexão entre os diferentes locais, são mecanismos para a fruição de diferentes ângulos que possibilitam uma visualização sensorial do movimento da protagonista, detalhando seus cabelos ao vento e a lateralização com outros veículos e transeuntes. Como no plano detalhe que mostra o seu pé no pedal da bicicleta, as cenas enfatizam o movimento e o protagonismo de Giannina na busca por grupos ecológicos nos arredores do Uruguai.

Figura 46 - A bicicleta como elipse de espaço



Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em julho de 2015

Em cada lugar, a personagem deparou-se com experiências que somaram à atuação conhecida por ela e seu grupo em relação à temática ambiental. Não foram só as realidades distintas umas das outras, mas também os modos de operação e as iniciativas dos outros jovens. Em um dos episódios, ela encontra o grupo *Tribhumedal*, que tenta preservar a área protegida dos *Humedales*, do rio Santa Lúcia, uma zona que tem sofrido com a ação humana, colocando em risco a vida de várias espécies e do desenvolvimento da região. Em seguida, ela chega ao alcance de crianças que formam um clube de ciências escolar, que se dispôs a comprovar o estado do rio *Miguelete* e descobrir se no seu curso de água, que percorre *Montevideo*, existe vida. Nessa experiência, a jovem acompanha a análise da água coletada pelas crianças. Por fim, ocorre o desfecho do seu grupo, com a apresentação do vídeo que fizeram pelos pontos de preservação na região, estimulando conectar mais jovens a essas ideias.

Figura 47 – Encontro dos grupos ecológicos



Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em julho de 2015

Na figura acima, observamos a articulação entre os grupos de jovens por meio da escolha de planos conjuntos que enfatizam a ação coletiva. A articulação do grupo tem o eixo na protagonista Giannina e na sua trajetória que parte desde a organização de preservação com o coletivo *Ecología Costera* e o registro do ecossistema no seu entorno, seguido dos encontros com os jovens que visam preservar o rio Santa Lúcia e o rio *Miguelete*. Nessas passagens, ela acompanha e envolve-se com práticas que vão desde a divulgação de informação e sinalização de pontos de preservação, até a pesquisa de microrganismos nas águas que circundam a capital uruguaia.

Por fim, toda a trajetória é interconectada e passa a fazer sentido com o encontro final dos jovens e Giannina, quando, após a exibição do resultado audiovisual da viagem, eles conversam entre si e destacam o quanto é importante integrar as zonas, pessoas e iniciativas para transformar realidades. Nessa perspectiva, os cenários e os atores em quadro são fundamentais para endossar o propósito discursivo do documentário que é essa itinerância e, ao mesmo tempo, convergência das problemáticas ambientais no Uruguai. Para isso, o programa do canal uruguaio valeu-se de uma qualidade técnica superior aos demais canais da série, pelo rigor fotográfico, pela iluminação apropriada e pela condução do programa por uma personagem feminina, que guia os focos e olhares dos episódios não por empunhar em mãos uma câmera, mas por ser ela a conduzir, por seus próprios pés, as descobertas e conexões que talvez não tivesse objetivo de encontrar nessa narrativa da busca.

Figura 48 – Fotografia do programa uruguaio



Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em julho de 2015

6.1.9 Vive TV

Por fim, chegamos ao nosso último programa da série *Mi País, Nuestro Mundo*, com a produção do canal venezuelano. Embora o programa da Vive TV apresente quatro histórias independentes nos seus capítulos, é clara a narrativa construída em torno da relação das pessoas com a terra, sob o aspecto do seu tratamento, cultivo e consumo sustentável. É este o ponto que centraliza a abordagem ambiental do canal venezuelano e, a partir dele, da ecologia da terra. Além disso, é através dos diversos tipos de apropriação da terra que este programa nos traz algo comum aos demais que é a noção de comunidade.

No primeiro episódio, a comunidade retratada é sazonal e pertence a um parque na zona oeste da capital Caracas, uma área verde frequentada por jovens que buscam praticar, nesse espaço, as mais diversas modalidades de esportes e danças de rua. Nesse universo, encontram-se Candy, Winker, Katire y Elsy, um grupo de jovens que descobre no viveiro do parque a possibilidade de reflorestar áreas da cidade, preparando mudas, a fertilização da terra através da compostagem natural e o plantio. Durante o episódio, eles participam do plano de plantio de uma espécie nativa da região, desenvolvendo todas as etapas do reflorestamento e agregando mais jovens para esta missão. Para cumprir com essa construção narrativa, o grupo é enquadrado pela câmera nas diferentes etapas que envolvem a preservação da área verde, sendo utilizados, principalmente, planos fechados nas mãos dos jovens em contato com a natureza. Nessa construção, o cenário do bosque não é central, visto que o foco está na ação dos protagonistas e no seu contato com a terra. A partir disso, o capítulo demonstra como eles constituem-se como uma comunidade, mesmo que de conveniência, na busca por um objetivo e aprendizado comum, que é a preservação de uma espécie.

Já o segundo episódio retrata a ação de três amigos, Igor, Fidel e Abraham, moradores,

desde a infância, de uma área de preservação ambiental, o parque Nacional *Waraira Repano*, onde buscam monitorar as aves do local. Em uma de suas expedições acabam por descobrir algumas aves mortas em decorrência do uso de agrotóxicos. Desde então, começam um trabalho de conscientização das pessoas que vivem nesse lugar. Em terceiro, surge a experiência de uma comunidade no estado de Lara, que pratica, há décadas, a agricultura orgânica, realizando desde o processo de cultivo até o de comercialização. O episódio também traz a perspectiva do consumo nas feiras de produtos orgânicos e como se dá a organização em ampla escala do cultivo dessas hortaliças, além de abordar o vínculo que esse processo tem na constituição da comunidade local.

Por último, o programa traz a questão da terra, por meio da luta e da cooperação da comunidade de uma cidade turística do interior, que visa combater a poluição causada pelo lixo a céu aberto, situação que contrasta com a beleza natural do lugar. Em todos os episódios do programa, observamos a configuração dessa noção de comunidade formar a construção visual do programa através da relação das pessoas com a terra, focando na ação das personagens em torno dos processos de tratamento, cultivo, consumo e como isso influencia as comunidades, sazonais ou fixas, em benefício da preservação. Essa relação pode ser constatada na construção das cenas da figura 49.

Um dos planos que destacam essa relação dos personagens com a terra e como isso constitui como comunidade é o enquadramento fechado nas mãos e pés das pessoas que ora dependem do solo, ora demandam compromisso com a preservação. Esses planos detalhes são recorrentes em todos os episódios, como observamos nas imagens da figura 49. No primeiro, temos as mãos que se juntam na tentativa de criar fertilizantes naturais por meio da compostagem e, assim, cumprir a missão de reflorestar determinadas espécies de plantas nativas da região.

Figura 49 – Programa Venezuela



Fonte: tal.tv/coproducoes, consultado em julho de 2015

Essa imagem trata daquela comunidade sazonal, que convergiu pela conveniência de participar de uma ação comum, sendo configurada por um grupo de transeuntes do parque do oeste, em Caracas, de modo que a união das mãos na ação de compostagem orgânica demonstra o que os constitui como grupo. Após, temos as mãos que apontam e descobrem as causas de morte das aves da região em que vivem, seguindo da ação de conscientização da comunidade. Em terceiro, temos a imagem dos pés arando a terra, seguido da coleta dos produtos orgânicos para serem vendidos na feira, configurando toda uma prática que nomeia o grupo como comunidade há décadas.

Por fim, exhibe-se a cena com o plano nas mãos entreabertas que dialogam com seus pares, na busca por soluções e políticas públicas de reciclagem e desintoxicação da terra, onde vive um grupo que reúne-se para encontrar a solução. Na luta, no cultivo, no consumo e/ou na informação que aprendemos com a ação coletiva dos personagens, e não com iniciativas individualizadas e isoladas, a TV Venezuela traz um elemento bem importante para a América Latina que é a comunidade e a defesa do bem comum, com foco na valorização do território regional.

6.2 Composição televisual em movimento

Mesmo com a participação de um número significativo de televisões públicas na produção da série documental *Mi País, Nuestro Mundo*, os aspectos aqui analisados não pretendem definir as características de cada um dos programas ou o modo de produção de cada um dos canais latino-americanos. Por outro lado, pretendemos estabelecer um panorama

da atuação coletiva dessas emissoras no que se refere ao conteúdo produzido em uma série em rede, a partir dos elementos e escolhas televisuais que visam uma composição capaz de alinhar temática, estética visual e formatos por meio de categorias emergentes de interpretação. Analisamos, através do conteúdo, os elementos que ora convergem e ora destoam da tentativa de integrar diferentes televisualidades latino-americanas em um só produto. Cabe mencionar, ainda, que houve apenas uma inspiração no modelo de análise audiovisual do estilo proposto por Jeremy Butler. Isso significa fidelizar o modelo que o autor propõe em uma análise que privilegia interpretar sincronicamente tantos produtos ao mesmo tempo. Assim, a análise estilística serviu mais para direcionar o olhar em cada produto com o propósito de ver em que medida o estilo figurou os significados pretendidos pela série.

Com base no que foi pautado no capítulo três, sobre a produção da série, sabe-se que o desenvolvimento dos programas que a compõe decorre da articulação dos canais sob a coordenação da TAL. Nessa articulação, são estabelecidas lógicas de coprodução com os investimentos e direitos de cada emissora, bem como as concepções temáticas e estruturais da série. No entanto, não sabemos de antemão se houve uma articulação mais profunda que coordenasse também o alinhamento estético dos programas dessa série especificamente. Sabemos que existem acordos de produção que vão desde o financiamento até a concepção dos programas, e, geralmente, as propostas de coprodução e as adesões são lançadas em reunião de trabalho entre as emissoras participantes da rede de cooperação da TAL. Mesmo assim, cada uma se responsabiliza pela criação do seu respectivo programa e, nesse contexto, há algumas disparidades pois umas disponibilizam mais recursos que outras.

Apesar das escolhas estéticas refletirem, em muito, as influências de cada cultura, elas também revelam, em muitos casos, as limitações estruturais das televisões públicas nos países latino-americanos. Essas limitações, nessa condição de coprodução transnacional, tornam ainda mais evidente as disparidades econômicas e, muitas vezes, políticas de consolidação da TV pública na região. Essas alianças acabam, por muitas vezes, emergindo desigualdades em termos de recursos técnicos, na capacitação profissional e nas políticas públicas de comunicação nos distintos cenários de cada país. Conforme já destacado em capítulos anteriores, é de conhecimento as dificuldades das televisões públicas latino-americanas, que, nas suas origens, passaram por entraves desde a imposição do capital estrangeiro até aos ditames dos aparatos do Estado. Desse modo, justifica-se o objetivo central da TAL, que é o fortalecimento das televisões públicas, educativas e culturais, por meio da atuação conjunta

dos canais. No entanto, as desigualdades sobrepõem-se nessas produções em rede, visto que, como já observamos, alguns programas apresentam mais qualidade que outros no que diz respeito a roteiro, fotografia e imagem.

Com base no que já antecipamos, os programas compõem a série coproduzida por meio de uma temática comum: a preservação ambiental. No entanto, o tema ambiental em si mesmo não configura uma representação cultural da América Latina, pois é uma questão que afeta o mundo todo e não se trata de uma problemática de cunho regional. Desse modo, em princípio, o caráter latino-americano é evidenciado pelo esforço de coprodução televisual que envolve oito canais públicos da região e a TAL. Principalmente, porque não vemos a transnacionalidade que motiva essa coprodução ser também transparecida no conteúdo da série “*Mi País, Nuestro Mundo*”. Em outras palavras, o que ocorre em nível de produção não é possível ser visualizado em tela, pois cada programa aborda o meio ambiente dentro do seu próprio contexto. Mesmo que em alguns momentos seja feito um paralelo da questão a nível global, não há, nos programas, uma concepção latino-americana que atravesse a representação estabelecida pelas bordas dos territórios nacionais.

Entretanto, mesmo que nenhuma das realidades seja categorizada na concepção de América Latina, os episódios de todos os canais possuem em comum o recorte da temática ambiental pela ótica de protagonistas periféricos. E essa é mais uma característica semelhante entre os programas, porque a escolha dos protagonistas parte de uma posição contra-hegemônica de tratamento da questão ambiental. As narrativas são guiadas a fim de relatar a realidade de jovens de periferias rural e urbana do Brasil, do Equador, do México, do Paraguai, da Bolívia, da Venezuela, da Argentina e da Colômbia, que trazem iniciativas das mais diversas naturezas. Ainda assim, entre a maioria dos programas que buscam uma representação da juventude de zona periférica, há alguns exemplos nos quais o condutor da narrativa não se enquadra nessa classificação, como ocorre com o programa colombiano em que uma estudante de Bogotá vai ao encontro de realidades diferentes da sua.

Nesse caso, só jovens da periferia urbana e rural são representados pelos encontros com a protagonista, que não é parte desse contexto. Há, também, programas, como o do canal mexicano, que mesclam episódios com protagonismos da periferia e do centro, com personagens que fazem parte de comunidades vulneráveis e outros provenientes de conjunturas privilegiadas, como o jovem de escola superior que obtém reconhecimento acadêmico sobre sua descoberta científica. E há, por fim, programas como o da TV uruguaia

que nem a protagonista e nem a realidade relatada por ela emergem de um contexto de periferia. Esse lugar de fala e a escolha dos personagens são aspectos que convergem a maioria dos programas, mas também demonstram que não é uma unidade em termos de representação dos jovens periféricos nas televisões públicas participantes dessa coprodução. Desse modo, podemos interpretar que a abordagem ambiental sob a perspectiva da periferia não tenha sido preestabelecida entre os canais envolvidos na coprodução, e que esse recorte seja um aspecto fundamental para problematizar questões desse caráter na América Latina.

De qualquer modo, a questão ambiental, pelo ponto de vista da periferia, é um aspecto que atribui a essa série o caráter contra-hegemônico por inserir e dar voz a atores que não veem ressoar suas questões ambientais na esfera global. Primeiro, porque os programas trazem relatos de iniciativas que são retratadas sob diversas conjunturas, mas que apresentam como ponto comum o enfrentamento a problemas ecológicos provenientes da exploração de grupos dominantes, como a luta pela terra, o turismo sustentável e a revitalização de uma usina de energia renovável. Além dos depoimentos, essas problemáticas são evidenciadas por meio da utilização de imagens de arquivo de noticiários locais que demonstram a veiculação praticamente só do ponto de vista do agronegócio, dos empresários e do governo. Também pela constante demarcação do cenário e dos elementos que caracterizam os povoados e os sistemas comunitários, como as casas e seus interiores, a alimentação, as reuniões coletivas, as cenas que enfatizam o trabalho de subsistência e o contato direto das personagens com a terra. Outro fator que acarreta no aspecto contra-hegemônico da série é o protagonismo midiático empregado pelos realizadores, ao possibilitar a realização de imagens pelos personagens, introduzindo essas cenas no documentário e, ainda, fazendo uso das cenas captadas por eles.

Como exemplo, citamos dois programas que tem como contexto o descaso governamental e a exploração de comunidades rurais em benefício do agronegócio e da geração de energia. Um quadro que acarreta do subdesenvolvimento dessas comunidades e, conseqüentemente, acaba por afetar o ecossistema. Processo que, apesar de estar presente, mesmo que implicitamente, em grande parte dos programas, é bem destacado nas propostas do canal paraguaio e da TAL. No primeiro, temos o movimento campesino que disputa a terra com o agronegócio e luta pelo direito de garantir uma agricultura de subsistência para a sua comunidade.

Nesse programa, é evidenciado o quão prejudicial pode ser esse modelo de exploração

do campo para o meio ambiente, além de enfatizar que a sustentabilidade e a produção de orgânicos são uma resistência a um estado vigente de organização da vida rural e que submetem comunidades camponesas, inclusive, a criminalização, principalmente pela mídia que apoia o agronegócio por conta de interesses comerciais e políticos. Outro exemplo é o episódio *Abaetetuba* da TAL, gravado no norte do Brasil e que testemunha o abandono de um projeto de geração de energia a partir do caroço do açaí, que iria transformar a vida de uma comunidade. A narrativa concentra-se na iniciativa da jovem protagonista que denuncia essa situação por meio de estratégias de comunicação para chamar atenção das autoridades.

Quando interpretamos a série sob a luz da contra-hegemonia é importante definir como entendemos o termo e como ele instiga nossa reflexão em relação às representações audiovisuais em disputa no campo midiático e que encontram espaço de visibilidade em produtos como essa produção apresentada pela TAL. No entanto, antes de buscar uma concepção de contra-hegemonia na ação comunicativa é necessário compreender o sentido da palavra oposta, a hegemonia. Considerada por Paiva (2008), com base na concepção *gramsciana*⁸⁷, a hegemonia é:

(...) uma forma de poder caracterizada por uma postura totalizante, generalizada, mas que se dá com o consentimento ou a aceitação dos demais. É assim uma configuração particular de dominação ideológica. A passividade daquele que aceita e se converte à posição de seguidor ou dominado pode ser reconhecida desde uma infinidade de ângulos, da posição subalterna até a escravidão consentida. Pode-se também vislumbrá-la como condição imposta e à qual se acedeu sem chance de opção e livre escolha. O fato é que se corrobora, em quaisquer das vertentes, a existência de uma situação de menor ou nenhum poder arbitral, apenas de cumprimento e aceitação de uma situação dada. (PAIVA, 2008, p. 164)

No entanto, a precisão oposta do sentido do termo para a compreensão de contra-hegemonia não é tão evidente quanto aparenta ser. Para entender a contra-hegemonia não basta fazer uma correlação de forças contrárias, a serem revezadas na disputa por determinados postos. E o aspecto central do movimento contra-hegemônico é proporcionar outras reflexões, que são marcadas muito mais pelos novos formatos e conteúdos que produz do que a posição que ocupa, não se tratando, apenas, de mera substituição. Citamos o exemplo acima descrito dos episódios da série *Mi País, Nuestro Mundo*, que dão voz às minorias rurais e ao movimento camponês no Paraguai, nos quais o fator que faz emergir a categoria contra-

87 Segundo Netto (2008), embora Gramsci seja o marco teórico dos estudos do conceito de hegemonia, não há em sua obra uma definição explícita, um conceito pronto e acabado. Para ele, é preciso empreender uma leitura cuidadosa da obra de Gramsci, levando em conta o seu conjunto, para não correr o risco de interpretações unilaterais.

hegemônica dessa representação recorrente na série da TAL é a possibilidade de novas leituras sobre a questão agrária e a ampliação do debate através da inserção de novos atores. Em outras palavras, é uma estratégia de mídia contra-hegemônica dar voz aos mesmos atores que, em uma mídia hegemônica, são representados de modo unilateral e parcial aos interesses de grupos de domínio do capital econômico.

É nesse sentido, e com base nessas concepções e na nossa leitura da série, que compreendemos a contra-hegemonia como uma categoria central dos programas analisados, porque as produções abrem espaço para grupos que quase nunca ocupam lugar de fala na mídia convencional e, muitas vezes, são estigmatizados por esses veículos. É nesse aspecto de fazer frente e ampliar o debate e a circulação de vozes distintas que reside o movimento contra-hegemônico da série, pois a finalidade do programa não é cumprir com o mesmo papel da grande mídia. Assim, a contra-hegemonia significa que:

A radicalidade do que pode se configurar como contra-hegemonia talvez resida no fato de não se desejar nunca o lugar de sujeito hegemônico, no fato de a contra-hegemonia se orientar por uma razão fundamental que se configure de modo contrário e oposto à hegemonia. É uma contraposição que pode vir acompanhada de uma reflexão contundente sobre o status quo, e que, necessariamente, vem harmonizada com o desejo de recusa da situação dominante. (PAIVA, 2008, p. 165)

A própria questão da comunicação midiática é outro ponto comum de resistência e de reforço do caráter contra-hegemônico da construção da série, mas que difere em alguns pontos de tratamento visual e narrativo em cada programa. Algumas televisões pontuaram a comunicação midiática como estratégia de enfrentamento às problemáticas ambientais, como é o caso da TAL, descrito no parágrafo anterior. Por mais que a mídia alternativa e comunitária não seja o aspecto central de todos os programas, ela aparece de alguma forma nas produções, salvo algumas exceções. Na maioria delas, há um momento de publicização da ação dos jovens protagonistas por meio da participação em programas de rádio nas localidades. Em alguns, o foco principal era fazer um documentário como ferramenta de conscientização ambiental.

Outra forma de pontuar a importância da comunicação midiática para a preservação ambiental, no que diz respeito à mobilização e informação, é o empoderamento dos atores em cena, captando e veiculando suas próprias imagens no conteúdo dos episódios. Poucos foram os programas que não se utilizaram desse recurso na estrutura e na montagem dos programas. O método consistia em entregar uma câmera para o protagonista fazer seus próprios registros

durante a expedição ambiental. E, em muitos dos episódios, as imagens foram parte da montagem das cenas, incluindo um aspecto metalinguístico ao vídeo, no qual era possível ver a perspectiva do diretor do programa e, também, a dos entrevistados, sendo distinguidas pela própria coloração e textura da imagem, como também pelo posicionamento da câmera.

Essa estratégia revela, mais do que tudo, a necessidade de autonomia para que os personagens possam inserir as suas versões das histórias através das imagens ou mesmo de entrevistas com outros atores em cena. Recurso que ocorre, por exemplo, no episódio Santiago, no qual o próprio jovem realiza as entrevistas com as pessoas de seu povoado, resgatando, ele mesmo, as histórias do local. Assim, a câmera é posicionada de modo a representar essa intervenção de dentro, empreendida pelo personagem que aparece realizando as entrevistas em quadro. Isso também ocorre quando os protagonistas filmam e manipulam as câmeras em quadro ou, ainda, quando as imagens capturadas por eles são introduzidas nas narrativas dos episódios, tal como *La Utopía del Agua*, *Cabuçu* e *Reciduca*, principalmente.

Essa é mais uma prerrogativa contra-hegemônica da representação latino-americana nessas televisualidades em rede, que pontua a necessidade de uma visão autóctone da região, para que os latino-americanos possam apropriar-se não apenas das ferramentas e linguagens audiovisuais, mas que possam inserir seus registros e relatos em espaços alternativos de circulação midiática. Se a apropriação midiática é um movimento de resistência, um aspecto fundamental de estratégia contra-hegemônica para os produtos da TAL, reforça-se, então, a ideia de que a região e suas problemáticas não possuem lugar de fala na mídia convencional e, portanto, surge força contrária a essa hegemonia midiática que, “diante da dificuldade do diverso, limita-se ao reconhecimento da pluralidade” (SODRÉ, 2008, p. 33).

É importante destacar, também, que há um conflito comum nos tópicos principais da maioria dos programas que é o comprometimento dos jovens com a sua comunidade local. Em muitos deles, o enredo e a dimensão visual centraram-se nas mudanças que jovens da periferia rural e urbana poderiam alcançar por meio de conhecimento, formação e engajamento em sua própria realidade. Uma abordagem que envolve, mais uma vez, a questão territorial, como já visto na análise do dispositivo, mas que, nesse âmbito, adquire caráter de identidade coletiva. Nessa etapa, o território está relacionado a concepções como o engajamento social para transformação da realidade local.

Aqui, a visualização do território converge com a noção de comunidade e identidade coletiva. Muitos programas trouxeram a reflexão sobre o compromisso dos jovens com as

problemáticas ambientais da sua região, foram relatos que buscaram mostrar os benefícios sociais que a permanência e a contribuição dos jovens podem desenvolver tanto na comunidade como para si mesmos. Raros foram os episódios que não citaram, como exemplos de sustentabilidade, o envolvimento dos jovens com a sua comunidade local, equilibrando a experiência apresentada no programa com o seu futuro. Conforme destacamos no programa da Bolívia TV, jovens da zona rural e urbana ocupam-se de estudar e investir na sua educação, com o objetivo de contribuir com a preservação de suas localidades por meio da economia sustentável, da difusão de informação e da valorização de sua cultura. Como foi possível observar, muitos programas fizeram um contraponto aos fluxos globais de desenvolvimento como formas de desequilíbrio ambiental, considerando a preservação da vida comunitária como estratégia para a transformação social para grupos periféricos.

Esse conflito predominou nas produções, problematizando localmente uma questão global como o meio ambiente, trazendo a discussão para comunidades urbanas e rurais dos países da América Latina. Isso pode ser observado em episódios como *Santiago por Santiago*, da Bolívia TV, que imprime o olhar de um jovem sobre sua própria comunidade e as práticas do turismo sustentável que propiciam oportunidades de trabalho e preservação ambiental através do investimento na mão de obra e economia local. O mesmo ocorre no episódio *Misiones*, do *Canal Encuentro*, no qual são abordados os esforços de conscientização sobre o rio Colorado por parte de um grupo de jovens que realiza atividades de lazer na cidade que contorna o rio. Esses e outros exemplos tratam da questão ambiental, abordando realidades e identidades coletivas, com base em modos de vida, tradições, espaços e significados que organizam processos sociais de grupos específicos, entrelaçando o tema central da série à categoria de comunidade.

A comunidade concebida como categoria que diferencia grupos específicos nos programas de cada televisão pública, é representada, nessa coprodução seriada, por uma respectiva sociedade⁸⁸, desloca a visão romântica de identidade que considera “os membros de cada país como pertencentes a uma única cultura homogênea” (CANCLINI, 2008, p. 42). Além disso, evoca a reflexão sobre a heterogeneidade cultural existente no interior de cada nação e, em um sentido mais amplo, da própria ideia de uma identidade latino-americana,

88 Embora a palavra sociedade tenha sido frequentemente citada neste trabalho, é, nesse momento, um ponto crucial de discussão sobre comunidade e identidades coletivas que cabe definir a sua conceitualização conforme Canclini (2009, p. 39), no qual é “o conjunto de estruturas mais ou menos objetivas que organizam a distribuição dos meios de produção e do poder entre os indivíduos e os grupos sociais, e que determinam as práticas sociais, econômicas e políticas”.

“uma entidade espacialmente delimitada, onde tudo aquilo que era compartilhado por seus habitantes – língua, objetos, costumes – marcaria diferenças nítidas em relação aos demais” (CANCLINI, 2008, p. 45).

A noção de comunidade ou de identidades coletivas diversas no interior das fronteiras geográficas, que refuta a ideia de uma cultura homogênea como representação de cada nação, também não se resume à simples exaltação de tradições locais, nem em sua reflexão conceitual e, menos ainda, na dramaticidade apresentada na série da TAL. No contexto globalizado no qual as sociedades tornam-se cada vez mais complexas e difusas, a perspectiva comunitária não está restrita a uma afirmação identitária isolacionista. Pelo contrário, cada vez mais, movimentos e agrupamentos de reivindicação local estão articulados com influências e aspirações dos fluxos globais de desenvolvimento social, econômico e cultural.

Essa difusão translocal da cultura, e o conseqüente apagamento dos territórios, vem se acirrando não apenas devido às viagens, aos exílios e às migrações econômicas. Também pelo modo como a reorganização de mercados musicais, televisivos e cinematográficos reestrutura os estilos de vida e desagrega imaginários comuns. (CANCLINI, 2008, p. 34)

As comunidades às quais nos referimos estão conformadas em “identidades culturais mais ou menos autocontidas para processos de interação, confrontação e negociação entre sistemas socioculturais diversos” (CANCLINI, 2009, p. 49). Tomamos, por exemplo, o primeiro capítulo do canal equatoriano que narra o cotidiano de Miriam, que vive na comunidade rural de *Huasalata* e, desse local, realiza reportagens sobre ecologia com base na experiência e no cenário em que vive. Pelos trajes típicos utilizados por Miriam e seus pais, pelo cotidiano da vida rural de uma jovem que caminha pela estrada de chão para ir a escola, pelas relações de trabalho da agricultura familiar que aparentam representar uma comunidade remota, poderíamos pressupor que ela e sua família estariam longe de estabelecerem qualquer tipo de conexão com outros territórios e culturas. No entanto, pelo alcance e apropriação das tecnologias de informação e ação comunicativa através da internet, Mirian conecta o modo de vida da sua família a outras realidades.

A constante utilização da linguagem virtual e das narrativas que predominam o uso de ferramentas audiovisuais, além da inserção dos jovens em veículos de mídia como o rádio e a TV, demonstram que a série não aborda essas comunidades de modo isolado. Não há uma representação desses grupos sem conectar-se às influências globais a que estão submetidos e que transformam os seus cotidianos, ao mesmo tempo em que projetam para outras distâncias

as suas culturas.

Outros aspectos desterritorializados da comunidade no programa do canal equatoriano são as problemáticas ambientais locais relacionadas com o ecossistema global, que enfatiza o quanto a preservação de comunidades e suas formas de vida estão entrelaçadas com a preservação do meio ambiente. No mesmo episódio, a emissora aborda a jornada de Miriam, que sai da zona rural de Salasaca para um lugar de intenso fluxo turístico como as ilhas Galápagos e observa o vínculo entre a preservação da cultura de sua comunidade, que migra para a região em busca de trabalho e, mesmo em deslocamento, busca a valorização de sua cultura para o benefício de uma vida sustentável em harmonia com a diversidade do lugar. Assim como é o caso do jovem Escar, da TV mexicana, que enfatiza o reconhecimento e valorização de sua comunidade como forma de preservação ambiental para além das ações já conhecidas como despoluição de rios, redução do consumo e reciclagem, retratadas em outros episódios da série.

É por meio desses movimentos e reflexões que está conformada a categoria comunidade em *Mi País, Nuestro Mundo*, concepção que contrapõe o processo de coprodução da série, que divide o conteúdo dos programas pela representação de cada país pelo canal correspondente. Em outras palavras, cada televisão pública restringe a sua produção ao seu próprio território, ficando o contexto mais amplo de América Latina aquém das televisualidades em cena. Por mais que as comunidades representadas transpassem a lógica nacional imposta pelo processo de produção, não há uma clara imersão e escolha temática ou formal em dar visibilidade a isso.

Uma pretensa unidade estética significaria entrelaçar e convergir realidades em sua diferenciação, por meio de produtos que expressam a interculturalidade também em tela, e não apenas no processos produtivos. Afinal, essas comunidades e grupos atravessam a noção de estado-nação e sugerem Américas Latinas múltiplas, e não um conglomerado de países articulados em uma coprodução transnacional para fazer representar somente a si mesmos. Além disso, “o significado da latino-americanidade não pode ser definido apenas observando o que acontece dentro do próprio território historicamente delimitado como América Latina. As respostas sobre os modos de ser latino-americano vêm também de fora da região” (CANCLINI, 2008, p. 33). Por mais que, a priori, essa articulação possibilite que as televisões públicas dos países da região trabalhem juntas, para falar em representação televisual da cultura latino-americana, nesses espaços, é preciso ir mais além.

7 CONCLUSÃO: América Latina, um texto inacabado

Em todo o nosso processo de pesquisa foi consolidada a ideia de que não estávamos tratando da busca de uma identidade comum da América Latina, menos ainda de uma categoria que a unificasse representativamente em um espaço de produção e circulação midiática. Mas sim, de um lugar comum que articula e preserva as diferenças. Um lugar de reconhecimento da cultura latino-americana em sua diversidade e do qual emergem algumas categorias que identificam o modo de representá-la televisualmente e de modo cooperativo. As categorias foram encontradas no decorrer de nossas análises, que pontuaram interpretações sobre a produção, o dispositivo e o conteúdo, conforme adaptação da perspectiva do circuito cultural proposta e descrita no capítulo metodológico.

Nossa análise seguiu pelas camadas do circuito da TAL em busca das categorias centrais que dão sustentação à representação cultural latino-americana por meio das televisualidades articuladas em rede. Uma das principais preocupações para o emprego dessa metodologia foi não esgotar a análise em uma abordagem isolada e desconexa da natureza dinâmica e complexa do objeto. Em outras palavras, não pretendíamos analisar o *site* ou a série documental, mas sim, a relação entre as instâncias do dispositivo, do conteúdo e da produção para compreender a produção audiovisual na TAL em sua totalidade.

Para isso, elencamos uma combinação de instrumentos capazes de conduzir as respostas da problemática de nossa pesquisa, a compreensão de como a TAL configura um modelo colaborativo de televisão ao buscar promover a diversidade e a integração da cultura latino-americana via intercâmbio televisual de produtores dos diferentes países da região. As possibilidades da TAL poder proporcionar a inserção de novos atores e configurar novas relações produtivas de fomento ao audiovisual latino-americano com base neste modelo colaborativo que visa formular estratégias alternativas para a esfera midiática de exibição e produção televisual. Por essa razão, adequamos a análise do dispositivo, o trabalho de campo e a análise formal às fases do circuito da TAL, visando compreender a *representação* como elemento central desse conjunto midiático. Além disso, buscamos considerar os processos de exibição e circulação de conteúdo em consonância com os propósitos da rede, as suas relações produtivas e seus modelos de cooperação audiovisual, bem como seus produtos finais, que são as séries documentais.

Nossa perspectiva metodológica pautou-se, principalmente, no movimento e

condicionou-se em acompanhar as referências que constroem a unidade entre as diferentes identidades latino-americanas presentes nos processos e elementos que configuram a TAL. Centrou-se, também, em agrupar as referências que diferenciam essas identidades, no conjunto que engloba a unidade e a diferenciação das formas de dizer televisualmente a América Latina em rede.

Claro que quando falamos em representação televisual, não estamos tratando de qualquer tipologia de televisão, mas de um modelo específico de colaboração pelo qual nos interessa saber o entremeio, os pontos que unem e diferenciam as televisões públicas e culturais da região em situação de convergência e cooperação, assim como ocorre no espaço da TAL. Além disso, as televisões que fazem parte deste quadro diferem do potencial produtivo e de alcance das emissoras comerciais, tradicionalmente influentes e detentoras do capital midiático na América Latina. Desse modo, a rede representa, antes de tudo, uma estratégia de contra-hegemonia - principalmente quando observamos os propósitos da TAL -, por meio do vínculo entre o fortalecimento das redes públicas de televisão e, ao mesmo tempo, devido ao conhecimento sobre a diversidade cultural da região por meio da articulação entre os canais.

As categorias contra-hegemonia, periferia, integração, interculturalidade, comunidade e rede encontradas na análise dos momentos do circuito garantiram uma interpretação transversal do movimento que une e difere as televisualidades latino-americanas em todos os processos que envolveram a cooperação transnacional entre as TV. Isso pode ser observado por meio das dinâmicas de trabalho realizadas nos encontros anuais, ocorridos constantemente no *Docmontevideo*; nos vídeos dos programas de cada canal participante da série *Mi País, Nuestro Mundo*; assim como nas páginas do *site* da TAL, que demonstram as múltiplas funções e interações que constituem a rede. Mais do que por interferências tecnológicas, sem desconsiderar o impulso que mecanismos como a internet deram para o desenvolvimento da rede, a TAL vem alcançando muitos pontos de cooperação para além das bordas continentais. Pontuamos isso com base em acordos e dinâmicas de produção com instituições e emissoras de TV parceiras, provenientes de regiões da Europa e da Ásia. Esses aspectos podem ser exemplificados com o lançamento de projetos futuros, como *Big Cities* e, até mesmo, de veiculação de produtos, como as séries *Why Poverty* e *Cores do Futebol*.

Essas ações demonstraram, acima de tudo, como a finalidade em fortalecer as televisões e veicular a diversidade da região implica, também, em relacionar-se para além das fronteiras latino-americanas, tanto geográfica como simbolicamente localizadas. Ainda na análise de

conteúdo, a etapa final do circuito, na qual optamos por não proceder isoladamente, mas considerando aspectos formais e os esquemas observados nos sistemas de produção e circulação de conteúdo, refletimos os modos de dizer televisivamente e de representar em rede a América Latina. Essas etapas, mais do que fases de análise, corresponderam às atividades exercidas pela TAL para sustentar seus propósitos no contexto midiático global.

Em cada um dos eixos de análise, observamos que a mera integração por meio das relações produtivas, da distribuição e da exibição audiovisual não garante a representação da cultura latino-americana na TAL. A questão que pauta essa representação ocorre muito mais pela articulação dos agentes televisivos envolvidos, do que uma tentativa de representar culturalmente, em seus produtos, a América Latina. Isso não quer dizer que haja uma ausência dessa representação, pelo contrário, ela consiste em um processo movido por experiências de integração midiática, como o proposto pela TAL e seus associados. A cultura latino-americana não é visivelmente representada nas séries documentais, em sua maioria, como um objeto determinado. Ela é o processo, a inter-relação que reside no conjunto heterogêneo das coproduções das séries televisivas, do compartilhamento da programação que faz com que as realidades de determinados países sejam entrelaçadas umas às outras, por meio da inserção de produtos estrangeiros nas grades de cada canal.

O entendimento da representação da cultura latino-americana como processo consiste, também, nas trocas e na capacitação mútua, possibilitadas pelos encontros de trabalho e pelas dinâmicas anuais de cooperação entre os associados, bem como nas parcerias intercontinentais com outras redes e organizações que fazem dialogar a TAL e seus associados como um bloco regional. Essas trocas são possibilitadas, ainda, pela *WebTV*, que armazena todo o acervo audiovisual, disponibilizando-o e, ao mesmo tempo, descentralizando as produções de cada TV pública às possibilidades de alcance de espectadores e usuários de qualquer país latino-americano. O fluxo de exibição no *site* da TAL resulta dos processos de cooperação da rede e agrega informações que contêm e interessam o agenciamento audiovisual de toda a região.

Por essa razão, reafirmamos que a representação da cultura latino-americana, nas televisualidades em rede da TAL, consiste nos processos gerados pelo intercâmbio entre as relações produtivas, em detrimento da representação em tela. Temática e formalmente, mesmo na série precursora *Os Latino-Americanos*, bem como na primeira coprodução da rede, *Mi País, Nuestro Mundo*, não há uma tematização da cultura da região. Em ambas, cada país representa a sua realidade local e o conjunto dos programas, por meio da convergência de

temas e conflitos que constroem o enredo das personagens; operam determinadas escolhas estilísticas e modelos de produção; e direcionam para a representação cultural da região compreendida como América Latina. Isso ocorre mesmo que os programas, individualmente, não tenham feito uso dessa representação.

De todo modo, reconhecermos a representação da cultura latino-americana na TAL, por intermédio de seus processos, não inibe as possibilidades de, futuramente, encontrarmos, de fato, produtos que transpareçam em tela esse lugar do latino-americano, por meio de produtos com maior unidade narrativa e formal. Sob esse viés, o objetivo é de traduzir televisualmente essa heterogeneidade que integra as realidades e os modos de dizer a América Latina, experiência realizada nos anos de desenvolvimento da TAL, que partiu da tentativa de criar um acervo e memória audiovisual da região e culminou, recentemente, nas coproduções e na articulação mais profunda entre os agentes televisivos da região.

Falamos de uma representação que possa transcorrer a diversidade apreendida da cooperação em rede para as telas, e que não seja, simplesmente, a junção temática de episódios criados conforme a particularidade de cada contexto e cultura. Não se trata de unificação, mas de proporcionar produtos que expressem o latino-americano em projetos mais efetivos de cooperação produtiva, capazes de estabelecer diálogo, em um mesmo produto, entre a técnica colombiana, a narrativa chilena, a experiência argentina e uma história brasileira, por exemplo. É evidente que nossa observação gira em torno do plano das ideias e sabemos que, para a efetivação de programas assim, demandaríamos de bases financeiras e estruturais bem mais flexíveis das quais gozam as realidades das televisões públicas latino-americanas atualmente.

Em nossas etapas de análise, encontramos semelhanças e diferenças entre temas, formas e realidades que contemplam as características da coprodução e do compartilhamento de conteúdo audiovisual em rede. Essas características são correspondentes às especificidades das televisões públicas e culturais de cada país da América Latina, quando postas em um espaço de convergência como a TAL. Dessa forma, a rede é a categoria central da apresentação cultural latino-americana na TAL, é ela que movimenta todas as demais. As categorias encontradas ao longo dos períodos de análise, tais como periferia, contra-hegemonia, interculturalidade, integração e comunidade só tiveram a possibilidade de emergir do sistema de configuração da TAL devido à articulação em rede.

A criação de uma rede foi o primeiro esforço da TAL desde o seu fundamento, com o garimpo de registros audiovisuais pelas produtoras televisivas e independentes dos países da

região. Desde então, a concepção de rede, baseada no modelo e potencialidades das novas tecnologias como a internet, aproximou e desenvolveu vias reticulares de subsistência dos realizadores audiovisuais latino-americanos. A rede, desde os primórdios da TAL, é uma forma de garantir a circulação, produção e exibição dos conteúdos. Ela demonstra que o entendimento do dispositivo vai além da exibição *online*, da tecnologia e do acervo, visto que ele implica nesses aspectos, mas influencia, também, práticas que visam conduzir, convergir e integrar, audiovisualmente, a América Latina, por meio da cooperação televisiva e da formação de públicos para a produção local.

Estar em rede significa, talvez, a única forma de fortalecer as televisões públicas latino-americanas, convergindo suas competências e descentralizando suas produções, para não dependerem, unicamente, das políticas de investimento nacional em relação aos sistemas de TV. Frente a essas questões levantadas, a coprodução aponta como sendo uma importante estratégia contra-hegemônica diante das dificuldades econômicas e da escassez de recursos humanos e tecnológicos às quais as televisões públicas latino-americanas têm sido submetidas. Isso devido à vulnerabilidade das políticas governamentais para a comunicação, assim como pelo impacto imperativo do comando das leis de mercado audiovisual sobre os segmentos culturais, educativos e comunitários da mídia.

A organização em rede revela as discrepâncias dos cenários de fomento televisivo entre os países latino-americanos e as lacunas existentes na falta de integração entre essas culturas, considerando, principalmente, as suas diferenças e as possibilidades de aproximação entre os povos por meio do audiovisual. Integrar por intermédio da estrutura em rede e do entrelaçamento de telas, públicos, produtos e acervo não resulta, apenas, no fortalecimento das televisões públicas, mas colabora para construir um lugar que contemple a diversidade das representações da cultura latino-americana.

Assim, a atuação da rede, como uma estratégia de integração cultural pela esfera midiática, confronta as desigualdades econômicas, territoriais e políticas que circundam a representação televisual da região, de modo que a interculturalidade emerge do campo de representação periférica da cultura latino-americano e pelo qual multiplica as identidades que se fazem parecer conciliáveis neste espaço, mesmo não sendo homogêneas. Acima de tudo, refletimos a interculturalidade como um desafio diante dos aspectos que a coprodução, o dispositivo e o conteúdo podem ocasionar, como a sobreposição ou hibridismo de estilos, a diversidade de representação cultural da região através do duplo movimento entre os pontos

comuns e o que as diferencia diante da ação conjunta de produções televisuais.

Esses processos reafirmam a TAL como uma rede televisiva capaz de efetivar a integração de uma região tão diversa como a da América Latina, por meio das telas. É uma organização para interconectar televisões e audiências dispersas e isoladas pela exclusão dos processos e produtos midiáticos hegemônicos. Uma rede capaz de aproximar periferias, não para ocupar os espaços de domínio, mas a fim de criar alternativas e fazer emergir as distintas culturas da América Latina, por meio de seu próprio modo de transcrevê-las audiovisualmente.

Além das corporações midiáticas, a hegemonia que atinge diretamente o campo das representações culturais da América Latina advém da herança imposta pela história de dominação econômica, política, militar e cultural da Europa e Estados Unidos sobre outros continentes, inclusive o território latino-americano. Esse controle veio sob a expropriação maciça de terras, a destruição de povos e culturas locais, assim como pelo controle distante dos recursos humanos e naturais e pela expansão imperialista. Além dessas mazelas, esse controle culminou na destituição das narrativas históricas e das identidades culturais dos povos latino-americanos.

Atualmente, a América Latina não parece ser apenas um texto inacabado, mas também um texto em distorção, tecido pelos novos movimentos políticos e grupos que reivindicam espaço social, político e midiático, buscando o reconhecimento de suas tradições orais, costumes e expressões, para além do entorno local de suas ações. No entanto, isso não significa na revitalização endógena dessas culturas, mas pelas tecituras em deslocamentos e fluxos interculturais que significam a América Latina para dentro e para fora de seus limites territoriais. Isso inclui a perspectiva dos imigrantes europeus, norte-americanos, asiáticos e outros universos que veem na América Latina um pouco de si mesmos.

No campo das representações das identidades coletivas na comunicação global, é preciso analisar, também, as recusas, os confrontos e as discriminações que ocorrem em relação ao outro, como as identidades percebem em si mesmas, mas também na diferença com outras representações. Assim, a interface com o processo comunicativo contra-hegemônico pode caracterizar as relações produtivas de bens culturais, nas quais ocorre o intercâmbio de significados cada vez mais impulsionados pelo desenvolvimento tecnológico, bem como pelas práticas sociais que convergem estratégias, produtos e atores, para a criação de novas vias de visibilidade e representação cultural, conforme observamos ao longo da experiência da TAL.

Apesar de serem muitos os objetivos que formam os vínculos da rede, as motivações que trazem os canais para a mesa de cooperação da TAL, suas possibilidades e finalidades norteiam-se com base em uma conjuntura de expansão tecnológica e lucrativa do mercado audiovisual, muitas vezes contraditória, mas também simbólica, quando surge a necessidade de interferir na representação sobre seu continente através das imagens. As janelas em rede revelam as potencialidades e as fragilidades, assim como as afinidades e os contrastes não só entre as TVs, mas dos países de onde elas provêm.

Desse modo, a representação cultural latino-americana que buscamos não está resumida em um ou outro canal, mas na convergência deles em torno de processos como a coprodução televisual em rede e a exibição dos conteúdos em suas telas ou no *WebTV* da TAL. No entanto, não determinamos como sendo única a representação televisual periférica da cultura latino-americana apenas por meio da rede. Ao contrário, com base no pensamento do autor, consideramos a cultura latino-americana como um espaço sociocultural diverso, pelo qual são sustentadas, ao mesmo tempo, estratégias de integração e conflitos étnicos, territoriais, políticos e econômicas que dão sentido a múltiplas formas de reconhecimento.

REFERÊNCIAS

- ABRIL, Gonzalo. *Análisis Crítico de textos Visuales: mirar lo que nos mira*. Madri: Sintesis, 2007.
- ADORNO, Theodor W. “A indústria Cultural” In: COHN, Gabriel (Org.) *Adorno, Theodor W. - sociologia*. Trad. de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1986, p.92-99.
- AGAMBEN, Giorgio, O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Tradução: Vinícius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BANDEIRAS DE CASTRO, Leticia, e TAVARES, Denise, *As estratégias de Integração Latino-Americana: o caso TAL*. VI CONECO, Rio de Janeiro: UERJ, 2013.
- BELTRÁN, Germán Rey. Panorama: o cenário móvel da televisão pública, alguns elementos do contexto, in: RINCÓN, Omar (org). *Televisão Pública: do Consumidor ao Cidadão*, São Paulo: FES, 2002.
- BRIGNOL, Liliane Dutra. *Sur o no Sur: a construção transnacional da América Latina desde as migrações e os usos sociais da internet*. Revista Ciberlegenda. Rio de Janeiro, UFF, mês 2, N 23, 2010.
- BRUNNER, José Joaquín. *Espejo Trizado: Ensayos Sobre Cultura y Políticas Culturales*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales – FLACSO: Santiago, Chile, 1988.
- BUTLER, Jeremy G. *Televisión Style*, NY: Routledge, 2010.
- CANCLINI, Nestor García. *Globalização Imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- _____. Campo Intelectual y crisis socioeconômica, in: In: ARROSA SOARES, M. S. (Org.). *Os intelectuais nos processos políticos na América Latina*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1985. p. 150-161.
- _____. *Diferentes, Desiguais e desconectados*. 3.ed, UFRJ: Rio de Janeiro, 2009.
- _____. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CANNITO, Newton, *Televisão na era Digital: a Interatividade Convergência e Novos Modelos de Negócio*. São Paulo: Summus, 2010
- CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo, Paz e Terra, 2001.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.
- CODATO H; LOPES F. M. E. Semiologia e semiótica como ferramentas metodológicas. In: DUARTE J. e BARROS A. (orgs.) *Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação*. 2ª ed.

São Paulo: Atlas, 2010.

CORRÊA, Paula, A Experiência da TAL-Televisión América Latina – TAL.tv, In: RINCÓN, Omar (editor) *Zapping TV: El Paisaje de la Tele Latina*. Bogotá: FES Comunicación, 2013.

CRUZ NETO, Otávio, O trabalho de campo como descoberta e criação. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 29. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, cap 3, 2010 p.51-66.

DACAS, Michele, *A internet como mecanismo de movimentação dos fluxos sociopolíticos no tempo espaço globalizado*. 2010, 138f. Dissertação (Mestrado em Ciências sociais) Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

DELEUZE, Gilles. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Veja, 1996.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ECO, H. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva-USP, 1932.

ESCOSTEGUY Ana Carolina D. *Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. Uma releitura de um Clássico dos Estudos Culturais: as utilizações da cultura. In: GOMES, Maria Mota Itania; JUNIOR, Jeder Janoti (Org). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: Edufba, 2011.

GETINO, Octavio. *Cine y Televisión em América Latina*. Buenos Aires: Ciccus, 1999.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2012.

HAESBAERT, Rogério, *Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade*, UFF: Geographia, Vol. 9, No 17, 2007.

HALL, Stuart; EVANS, Jessica; NIXON, Sean. *Representation*, London: Sage Publications. 2013.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. Quem precisa de Identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 11ª ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

_____. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 22, nº2, 1997, p. 15-46.

HAMELINK Cees J. Globalização e Cultura do Silêncio. In: HAUSSEN, Doris F. (Org),

Sistemas de Comunicação e identidades da América Latina. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1993.

RAUBER, Aurélio Athayde. *Guerra, Atrocidade e Mediação: o franco-atirador de Bagdá entre o espetáculo e a crítica*. 2007, 114f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), PUC/RS, Porto Alegre.

HERLINGHAUS, Herman; WALTER, Monika. *Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlin: Astrid Large, 1994.

IASBECK, L. C. Assis. Método Semiótico. In: DUARTE, Joge; BARROS, Antônio. (Org). *Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação*. 2ª ed. São Paulo: Atlas, 2010.

JAMESON, Frederic. *Conflictos interdisciplinarios en la investigación sobre cultura*. N° 5, México: Revista Alteridades, 1993, p. 93-117.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*, São Paulo: Aleph, 2009.

JÚNIOR, Wilson Correa da Fonseca. Análise de conteúdo. In: DUARTE, Jorge e BARROS Antonio (Org) *Técnicas de pesquisa em Comunicação*. 2ª ed. São Paulo: Atlas, 2010.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. *A construção do Saber*. Porto Alegre: Editora UFMG, 1999

LEMOS, André; LEVY, Pierre. *O futuro da internet: em direção a uma ciberdemocracia planetária*. São Paulo: Paulus, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6ª ed, Rio de Janeiro: editora UFRJ, 2009.

_____. *Ofício de Cartógrafo: Travessias Latino-Americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola, 2004.

_____. *Seminário Políticas culturales: cuestiones claves del debate*, Guadalajara, 2002, Departamento de Estudios Socioculturales, ITESO.

MCCHESENEY, Robert W. Mídia, neoliberalismo e imperialismo, In: *Por uma outra comunicação: Mídia, mundialização cultural e poder*, MORAES, Dênis, (Org). São Paulo: Record, 2 ed. 2004, p 217-242

MITCHELL, W. J. T. *What Do Pictures Want?* Chicago: University of Chicago Press, 2005.

MOTA GOMES, Itania Maria. Raymond WILLIAMS e a hipótese cultural da estrutura do sentimento. In: GOMES, Maria Mota Itania(Org). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: Edufba, 2011.

MORAES, Dênis, *Comunicação, Hegemonia e Contra-hegemonia: a contribuição teórica de Gramsci, dossiê comunicação e política*, Porto Alegre: Revista Debates, v.4, N.1, 2010, p. 54-77.

_____. *Vozes Abertas da América Latina: Estado, políticas públicas e democratização da comunicação*, Rio de Janeiro: Mauad, 2011

_____. O capital da mídia na lógica da globalização, In: *Por uma outra comunicação: Mídia, mundialização cultural e poder*, MORAES, Dênis, (org), São Paulo: Record, 2004, 2 ed. p 187-216

NETTO. Jose Paulo, Universidade, caldo de cultura pós-moderna e a categoria de hegemonia contra hegemonia, In: COUTINHO, Eduardo G. (Org). *Comunicação e contra - hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: Documentário e narrativa ficcional*. Vol. II, São Paulo: SENAC, 2005.

NOGUEIRA, Fernando. Operações, In: TELEVISIÓN AMÉRICA LATINA, *Tal 10 anos*. 2013.

OROFINO, Maria Izabel, *Mediações na produção de TV: um estudo sobre o Auto da Compadecida*, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006

ORTÍZ -ALVAREZ, Maria Luisa. *A questão da diversidade cultural no processo de Integração latinoamericana: o grande desafio do século XXI*. Brasília: Revista Intercâmbio dos Congressos Internacionais-UnB, 2008

PAIVA, Raquel, Contra-Mídia -Hegemônica, In: COUTINHO, Eduardo G. (Org). *Comunicação e contra - hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008

PARÉS I MAICAS, Manuel. Consideraciones sobre La identidad cultural. In: MARQUES Melo de (Org). *Identities culturais latino-americanas em tempo de comunicação global*. Cátedra Unesco de Comunicação para o Desenvolvimento Regional. São Paulo: IMS, 1996.

PENAFRIA, Manuela. O documentarismo do cinema, vol 1, N7, Recife: Revista ícone-UFPE, 2004, pp.61-72

PERINI, Roberta; TAVARES, Denise. *O audiovisual e as estratégias de integração latino-americana: o caso DOCTV América Latina*, XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação) 2012, Ouro Preto.

PUCCI JR. Renato Luiz, Cinema Brasileiro Pós-moderno: o Neon-realismo, Porto Alegre: Sulina, 2008

RABELO, Desirée Cipriano. Da linguagem às mediações. In: MELO, José Marques de e GARCIA; Paulo da Rocha (Org) *Comunicação, Cultura, Mediações: O Percurso intelectual de Jesús Martín-Barbero*. São Paulo: UMEESP, 1999.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A Mise-en-scène do documentário*, N 4, ISSN 1852 - 4699 Venezuela: Revista Cine Documental, 2011.

RINCÓN, Omar. *Televisão Pública: do Consumidor ao Cidadão*, São Paulo: FES, 2002.

SANTAELLA, L. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. *A ecologia pluralista da comunicação: conectividade, mobilidade, ubiquidade*. São Paulo: Paulus, 2010.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4a ed. São Paulo: Editora USP, 2006.

SENNA, Orlando. As pontes da TAL. In: TELEVISIÓN AMÉRICA LATINA, *Tal 10 anos*. 2013.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SODRÉ, Muniz. O jogo contra-hegemônico do diverso. In: Eduardo G. COUTINHO (Org). *Comunicação e contra - hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

TABARES, Sahily, A Camisa Quitada, In: RINCÓN, Omar (editor) *Zapping TV: El Paisaje de la Tele Latina*. Bogotá: FES Comunicación, 2013.

UNESCO, *Nossa diversidade criadora*. São Paulo: Unesco/ Papyrus, 1997.

VERÓN, Eliseu. *A produção de sentido*, São Paulo: Cultrix - EDUSP, 1981.

_____. *Fragmentos de um tecido*. São Leopoldo, Unisinos, 2004.

VIANA, Malu. O que é a TAL? In: TELEVISIÓN AMÉRICA LATINA, *Tal 10 anos*. 2013.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell*, Petrópolis: Vozes, 2011.

Néstor García-Canclini. In: Estudos sobre cultura: uma alternativa latino-americana aos cultural studies. Porto Alegre: Revista FAMECOS, vol. 01. Nº 30, 2006.

BARRERA TYSZKA, Alberto, Me Gustaría ver una Televisión que Tuviera Menos Miedo. In: RINCÓN, Omar (editor) *Zapping TV: El Paisaje de la Tele Latina*. Bogotá: FES Comunicación, 2013.

AMADO, Adriana, Televidente-Ciudadano Busca televisión Televisiva, In: RINCÓN, Omar (editor) *Zapping TV: El Paisaje de la Tele Latina*. Bogotá: FES Comunicación, 2013.

Sites

www.tal.tv consultada entre janeiro de 2013 e março de 2014

www.aljazeera.com/aboutus consultada em março de 2014

www.docmontevideo.com/es/ consultado em março de 2014

Mídias sociais: www.facebook.com/tvamericalatina2 consultado em março de 2014
www.programaibermedia.com/pt/
www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/festival-internacional-de-cinema-document-rio-da-cidade-do-mexico-abre-inscri
www.riocontentmarket.com.br/
www.fkahlo.com
www.proyectomigropolis.com/la-serie

APÊNDICE A- QUESTIONÁRIO APLICADO AOS CANAIS ASSOCIADOS

1. Como você pensa a ampliação de conteúdos audiovisuais para a internet e de qual forma tem sido a atuação do seu canal quanto a convergência.

2. Como o seu canal relaciona a produção de conteúdo com a questão da América Latina.

3. Há quanto tempo o canal integra a rede de televisões públicas e culturais da A.L (TAL), e por quais mecanismos que concretizam esta parceria.

4. Quais produtos audiovisuais foram resultados dessa associação:

- Coproduções
- Distribuição de conteúdo exclusivo para outros canais
- Exibição de conteúdos de outros canais na sua TV

5. Quais as características dessa rede de televisões em relação as seguintes categorias:

- Produção
- Recepção
- Circulação de conteúdo
- Capacitação profissional

APÊNDICE B-QUESTIONÁRIO APLICADO AOS COORDENADORES DE PRODUÇÃO DA TAL

1. Como você define a coprodução e qual a importância desse modelo para o fortalecimento das televisões públicas e realizadores independentes da América Latina.
2. Em que aspectos você considera que este tipo de produção contribui para a difusão de conteúdos sobre a A.L
3. Quem são os atuais parceiros das coproduções da TAL e quais as perspectivas para ampliar esta linha de atuação.
4. Quais as dificuldades para coproduzir no cenário atual
5. Porque é importante coproduzir além das fronteiras latino-americanas
6. Em que termos a coprodução colabora para a capacitação profissional
7. Como a coprodução pode contribuir para a inserção de realizadores locais (latino-americanos) no mercado global do audiovisual.
8. Como ocorreu a coprodução das séries *Why poverty* e *Colores del futbol*.

APÊNDICE C- QUESTIONÁRIO APLICADO AOS DIRIGENTES DA TAL

1. Defina a TAL e qual o seu principal objetivo
2. Como é a estrutura da rede, equipe, localização, associados
3. Quais os principais pilares de atuação da TAL
4. Quais as principais fragilidades da rede
5. Qual a maior contribuição da TAL para a produção audiovisual latino-americana
6. Juridicamente e financeiramente como a TAL se mantém
7. Como ocorreu a primeira coprodução da TAL, e quais seus resultados e motivações
9. Quais os principais aspectos da plataforma *online* de exibição
10. E como se dá o processo de distribuição de conteúdo da TAL
11. Como a TV pensa a formação de público e a distribuição para além da região