

**TVs Públicas e Cinema na América Latina: Territórios em  
Hibridização**

**TV Pública y Cine en América Latina: Territorios en  
Hibridación**

**Public TV and Cinema in Latin America: Territories in  
Hybridization**

**Marize Torres Magalhães**

Doutoranda do programa de Pós-graduação em  
Comunicação e Culturas Contemporâneas da  
Universidade Federal da Bahia (UFBA)- Brasil

Contato: marizetorresmaga@gmail.com

Submetido em 01/04/2019  
Aprovado em 03/07/2019

## Resumo

Este artigo aponta reflexões sobre como a TV e o cinema latinoamericano se desenvolvem em contínuos processos de hibridização. A partir de interpretações sobre conceitos de híbrido, globalização, localização, glocalização e de hibridização, o trabalho busca compreender as heterogeneidades, as homogeneidades e fusões geradas pelas indústrias de mídia na América Latina. Em um diálogo entre a Economia Política da Comunicação e os Estudos de Cultura, lançamos olhares sobre as TVs públicas e o cinema latinoamericano diante da configuração regida por forças opostas, tais quais as TVs comerciais e a indústria hollywoodiana, e observamos que os campos convivem em processos homogeneizantes, heterogeneizantes e hibridizantes.

Palavras-chave: Hibridização; TVs; TV Pública; Cinema Latinoamericano

## Resumen

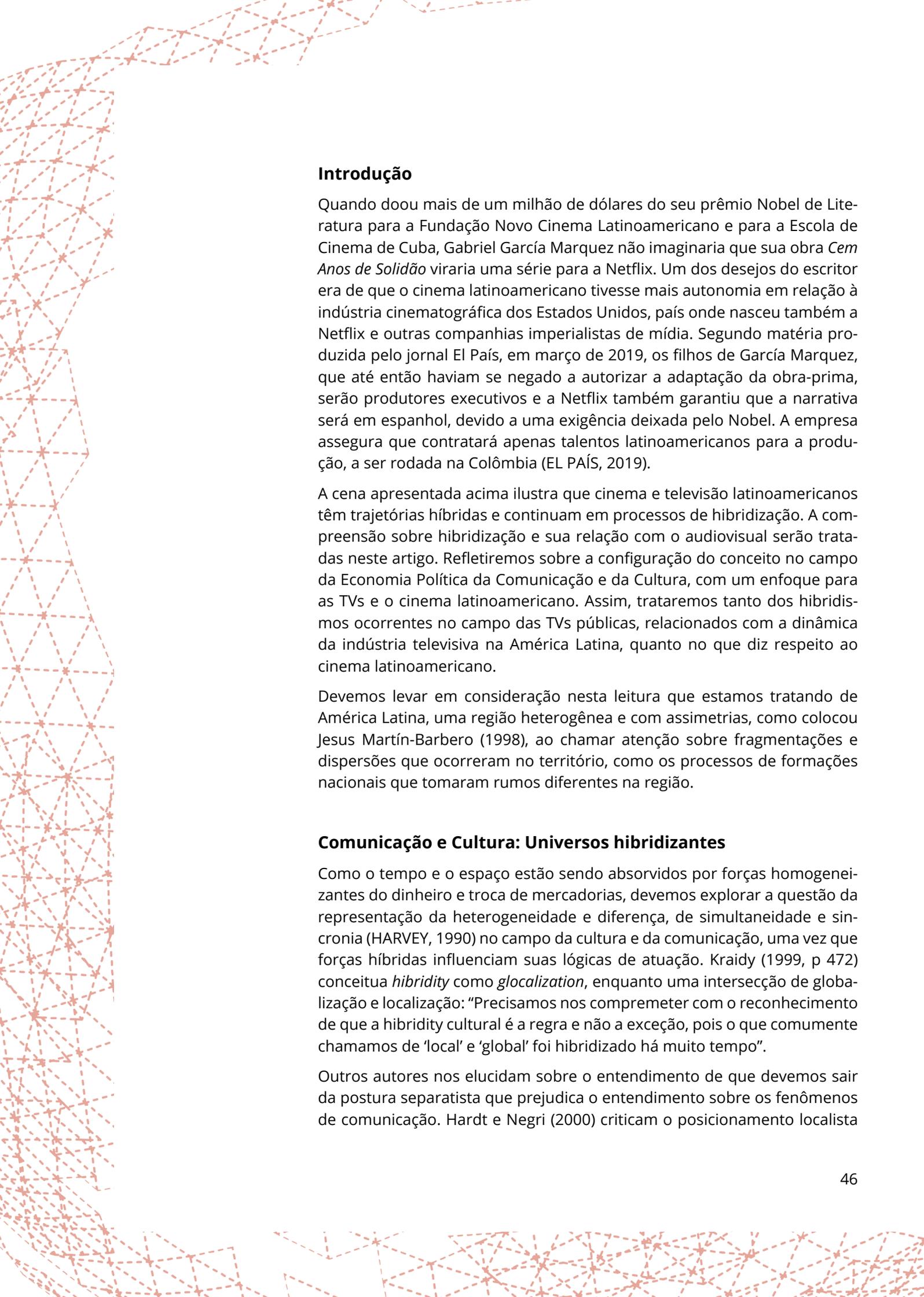
Este artículo apunta reflexiones sobre cómo la TV y el cine latinoamericano se desarrollan en continuos procesos de hibridización. A partir de interpretaciones sobre conceptos de híbrido, globalización, localización, glocalización y de hibridización el trabajo busca comprender las heterogeneidades, las homogeneidades y fusiones generadas por las industrias de medios en América Latina. En un diálogo entre la Economía Política de la Comunicación y los Estudios de Cultura, lanzamos miradas sobre las televisiones públicas y el cine latinoamericano ante la configuración regida por fuerzas opuestas, tales como las televisiones comerciales y la industria hollywoodiana, y observamos que los campos conviven en procesos homogeneizantes, heterogeneizantes y hibridizantes.

Palabras clave: Hibridación; Televisión; TV pública; Cine Latinoamericano

## Abstract

This article points out reflections on how Latin American TV and cinema develop in continuous processes of hybridization. From interpretations on concepts of hybrid, globalization, localization, glocalization and hybridization the work seeks to understand the heterogeneities, homogeneities and fusions generated by the media industries in Latin America. In a dialogue between the Political Economy of Communication and Culture Studies, we looked at public TV and Latin American cinema in the face of the configuration governed by opposing forces such as commercial TVs and Hollywood industry, and we observed that the camps coexist in homogenizers, heterogenizers and hybridizers processes.

Keywords: Hybridization; TVs; Public TV; Latin American Cinema.



## Introdução

Quando doou mais de um milhão de dólares do seu prêmio Nobel de Literatura para a Fundação Novo Cinema Latinoamericano e para a Escola de Cinema de Cuba, Gabriel García Marquez não imaginaria que sua obra *Cem Anos de Solidão* viraria uma série para a Netflix. Um dos desejos do escritor era de que o cinema latinoamericano tivesse mais autonomia em relação à indústria cinematográfica dos Estados Unidos, país onde nasceu também a Netflix e outras companhias imperialistas de mídia. Segundo matéria produzida pelo jornal El País, em março de 2019, os filhos de García Marquez, que até então haviam se negado a autorizar a adaptação da obra-prima, serão produtores executivos e a Netflix também garantiu que a narrativa será em espanhol, devido a uma exigência deixada pelo Nobel. A empresa assegura que contratará apenas talentos latinoamericanos para a produção, a ser rodada na Colômbia (EL PAÍS, 2019).

A cena apresentada acima ilustra que cinema e televisão latinoamericanos têm trajetórias híbridas e continuam em processos de hibridização. A compreensão sobre hibridização e sua relação com o audiovisual serão tratadas neste artigo. Refletiremos sobre a configuração do conceito no campo da Economia Política da Comunicação e da Cultura, com um enfoque para as TVs e o cinema latinoamericano. Assim, trataremos tanto dos híbridos ocorrentes no campo das TVs públicas, relacionados com a dinâmica da indústria televisiva na América Latina, quanto no que diz respeito ao cinema latinoamericano.

Devemos levar em consideração nesta leitura que estamos tratando de América Latina, uma região heterogênea e com assimetrias, como colocou Jesus Martín-Barbero (1998), ao chamar atenção sobre fragmentações e dispersões que ocorreram no território, como os processos de formações nacionais que tomaram rumos diferentes na região.

## Comunicação e Cultura: Universos hibridizantes

Como o tempo e o espaço estão sendo absorvidos por forças homogeneizantes do dinheiro e troca de mercadorias, devemos explorar a questão da representação da heterogeneidade e diferença, de simultaneidade e sincronia (HARVEY, 1990) no campo da cultura e da comunicação, uma vez que forças híbridas influenciam suas lógicas de atuação. Kraidy (1999, p 472) conceitua *hybridity* como *glocalization*, enquanto uma intersecção de globalização e localização: “Precisamos nos comprometer com o reconhecimento de que a *hybridity* cultural é a regra e não a exceção, pois o que comumente chamamos de ‘local’ e ‘global’ foi hibridizado há muito tempo”.

Outros autores nos elucidam sobre o entendimento de que devemos sair da postura separatista que prejudica o entendimento sobre os fenômenos de comunicação. Hardt e Negri (2000) criticam o posicionamento localista



por considerar falso e danoso, considerando que o problema é pobremente colocado, com falsa dicotomia entre global e local, pondo que o global implica na homogeneização enquanto que o local preserva a heterogeneidade e a diferença. O problema central das interações globais de hoje é a tensão entre homogeneização cultural e heterogeneização cultural (APPADURAI, 1990).

Concordar com a hibridização não significa aceitar que as culturas e consequentemente seus produtos são exclusivamente miscigenados, sem considerar suas especificidades e necessidade de preservação. Hibridização não é exatamente o mesmo que o termo “mestiçagem”, que no caso da América Latina a partir dos anos 1990 tomou uma conotação para servir a uma ideologia de elite hegemônica, se referindo a uma “europeização” nos projetos dos países (GRAHAM, 1990; WHITTEN; TORRES, 1992 *apud* PIETERSE, 2009).

Barbero (2001) tece uma crítica sobre o marginalismo alternativo e sua crença em uma “autêntica comunicação” que se produziria fora da contaminação tecnológico/mercantil dos grandes meios. Pondera também sobre a metafísica da autenticidade ou pureza que, desde as propostas da Escola de Frankfurt, tem visto na indústria um instrumento espesso de desumanização e, na tecnologia, um aliado obscuro do capitalismo. Para ele, o marginalismo da comunicação alternativa é o melhor álibi que a visão hegemônica foi capaz de encontrar: “que melhor para ela do que o confinamento da busca e a construção de alternativas às margens da sociedade e experiências de micro-grupos, libertando o ‘centro do campo?’” (BARBERO, 2001, p. 71)

Podemos pensar que para a comunicação internacional vale refletir sobre a hibridização “para além de modelos flutuantes de resistência e padrões não auspiciosos de dominação” (KRAIDY, 1999, p. 473). Ou seja, devemos considerar os fluxos existentes das diferentes presenças que definirão as dinâmicas dos mercados, das culturas, das políticas entre outras dimensões influenciadoras na comunicação.

Pieterse (2009) defende que a hibridização é um antídoto para o diferencial cultural das doutrinas raciais e nacionalistas porque toma como ponto de partida precisamente aquelas experiências que foram marginalizadas. O desenvolvimento da política global e a densidade das relações interestaduais são consideradas pelo autor como um foco para entender as relações internacionais no que diz respeito à compreensão da globalização como hibridização. Em termos estruturais, a globalização é o aumento nas formas disponíveis de organização: transnacional, internacional, macro-regional, micro-regional, municipal e local (PIETERSE, 2009). Em economia política, nós podemos identificar uma ampla variedade de formações híbridas. Na teoria da dependência, pode ser lida como uma teoria de hibridização estrutural, cujo capitalismo dependente mistura a categoria em que as lógicas do capitalismo e do imperialismo têm fusão (PIETERSE, 2009)



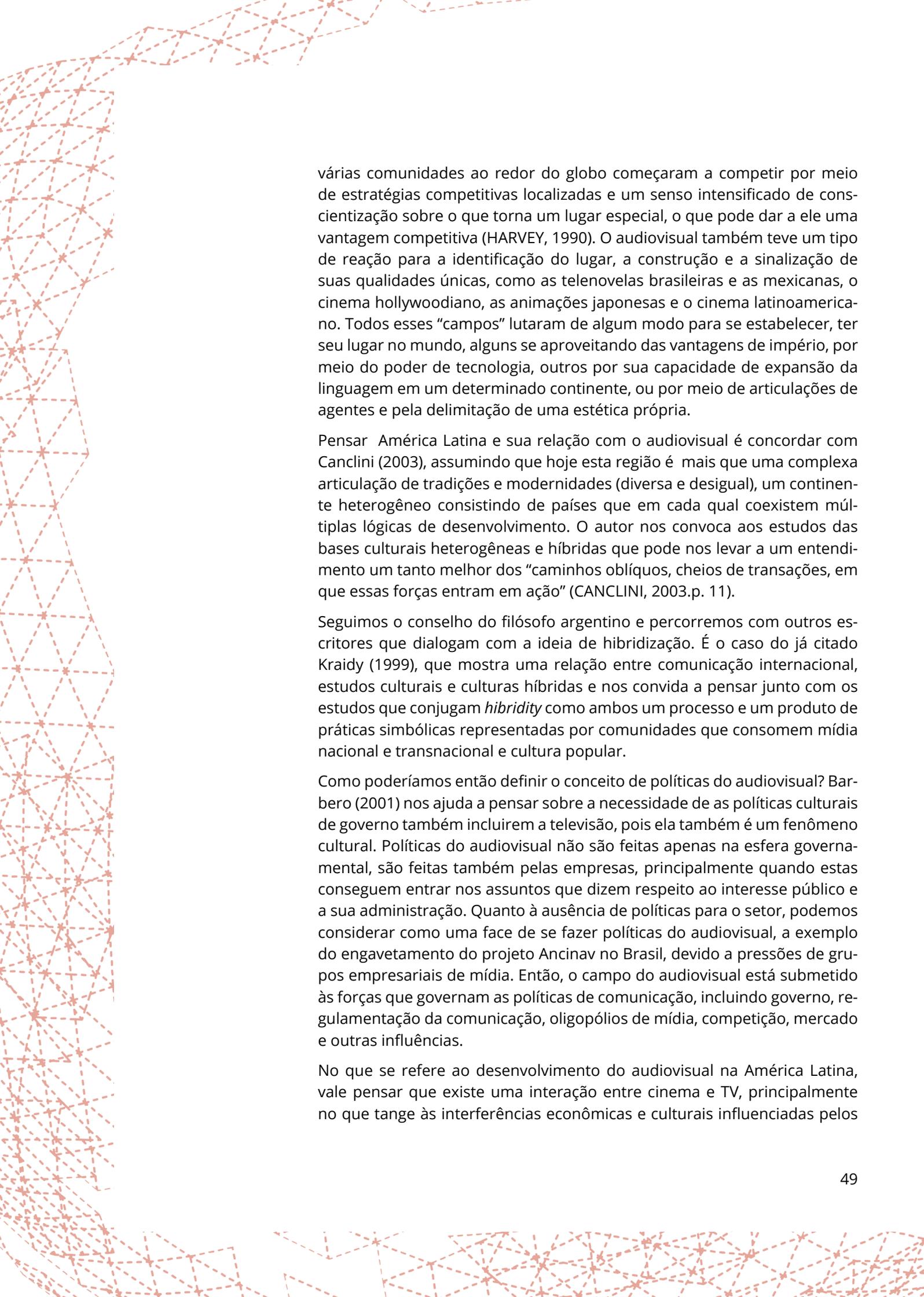
Barbero (2001) coloca que a teoria da dependência e a crítica ao imperialismo cultural tende ao reducionismo, negando à comunicação especificidade alguma enquanto espaço de processos e práticas de produção simbólica e não só de reprodução ideológica. Em diálogo com Canclini, Barbero trata da multidimensionalidade dos processos comunicativos e sua gravitação cada dia mais forte sobre os movimentos de desterritorialização e hibridizações que a modernidade latino-americana produz. Sobre a globalização, o autor considera que não equivale a uma maior difusão de produtos, mas à rearticulação das relações entre países a partir de uma descentralização que concentra o poder e a um desenraizamento que hibridiza as culturas. Para ele, o que está em jogo na hibridização não é só a mestiçagem, mas as reorganizações do campo cultural de uma lógica que derruba as experiências culturais de nichos e repertórios de grupos étnicos e classes sociais, de oposições entre modernidade e tradição, modernidade e modernização, novas formas de conceber as lutas entre mercado e produção simbólica, entre cultura e poder, entre a modernização e a democratização.

Numa linha de pensamento mais afinada com cultura e desenvolvimento, Furtado (1996), coloca que a diversidade cultural somente pode ser apreendida a partir da ideia de inovação, transformação e desenvolvimento. Formulações que nos ajudam a pensar como as instituições do audiovisual administradas pelo governo de cada país são geridas em um contexto que atravessam as fronteiras do Estado-nação, por exemplo, imersas em uma conjuntura em hibridização, como as novidades do audiovisual que atingem TVs públicas e cinema da América Latina. Nesse sentido, vale pensar em pluralização das formas de organização (PIETERSE, 2009). Também podemos visualizar quais seriam as fronteiras no plano das instituições que gerem setores de natureza tão híbrida como o do audiovisual e porque já vemos rotas de produção cinematográfica que atravessam tais demarcações.

O desafio está em conciliar a corrente teórica em pauta com a literatura empírica sobre o audiovisual, especialmente no que diz respeito ao campo do cinema latinoamericano e da TV Pública, o qual geralmente tem como referências assimetrias associadas à TV comercial versus TV Pública e hegemonia hollywoodiana versus “resistência” do cinema da América Latina. Resistência essa que fazia muito sentido nos anos 60 e 70, no auge do Cinema Novo e outros cinemas da região, mas que hoje vem assumindo outra configuração espaço-temporal.

### **A heterogeneidade latinoamericana e o desenvolvimento do audiovisual**

Ao invés de perceber as interações global/local em termos de opressão e resistência, nós devemos focar nas diferenças de poder como elas são manifestadas na vida diária (KRAIDY, 1999). Com o encolhimento do espaço,



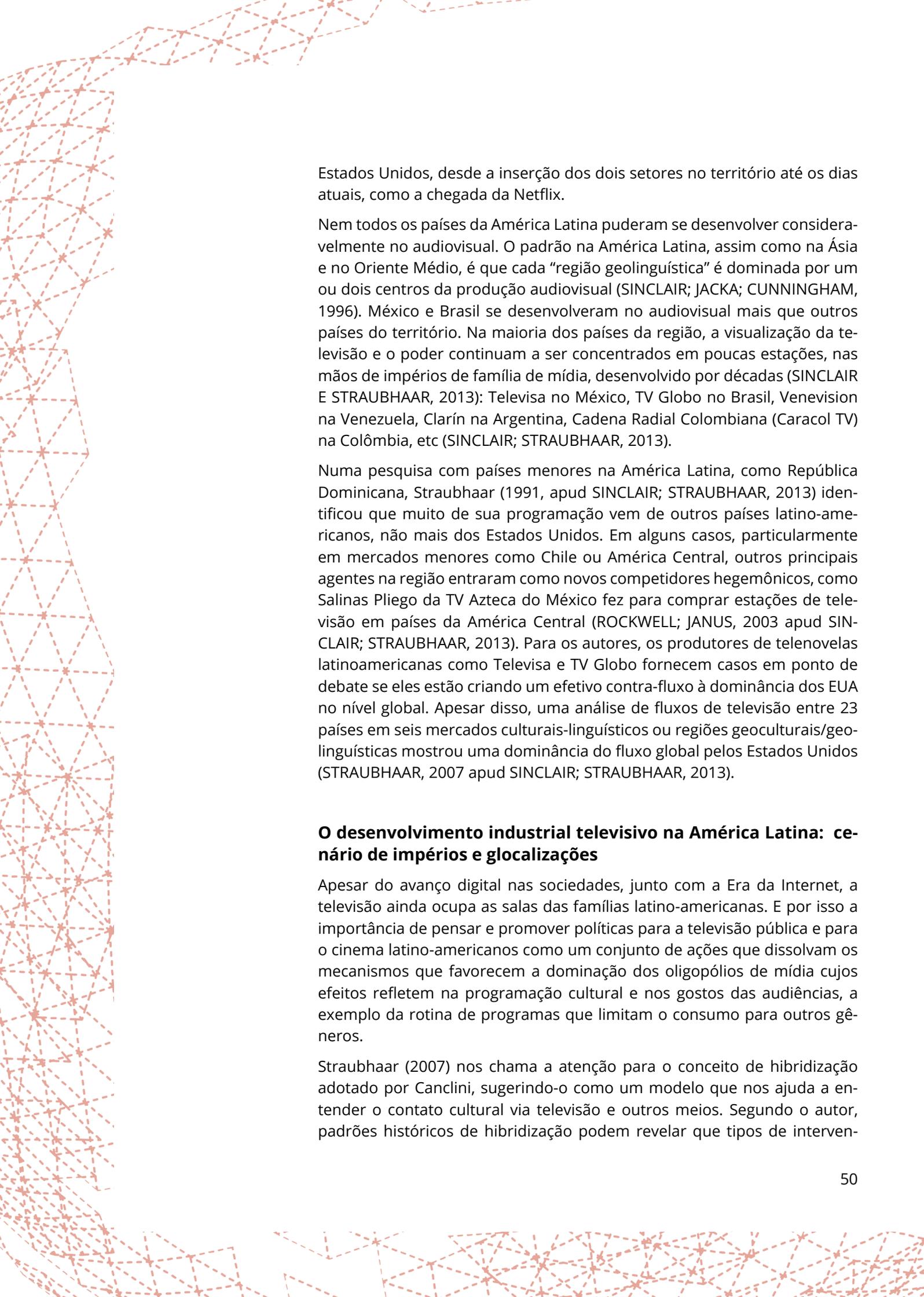
várias comunidades ao redor do globo começaram a competir por meio de estratégias competitivas localizadas e um senso intensificado de conscientização sobre o que torna um lugar especial, o que pode dar a ele uma vantagem competitiva (HARVEY, 1990). O audiovisual também teve um tipo de reação para a identificação do lugar, a construção e a sinalização de suas qualidades únicas, como as telenovelas brasileiras e as mexicanas, o cinema hollywoodiano, as animações japonesas e o cinema latinoamericano. Todos esses “campos” lutaram de algum modo para se estabelecer, ter seu lugar no mundo, alguns se aproveitando das vantagens de império, por meio do poder de tecnologia, outros por sua capacidade de expansão da linguagem em um determinado continente, ou por meio de articulações de agentes e pela delimitação de uma estética própria.

Pensar América Latina e sua relação com o audiovisual é concordar com Canclini (2003), assumindo que hoje esta região é mais que uma complexa articulação de tradições e modernidades (diversa e desigual), um continente heterogêneo consistindo de países que em cada qual coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento. O autor nos convoca aos estudos das bases culturais heterogêneas e híbridas que pode nos levar a um entendimento um tanto melhor dos “caminhos oblíquos, cheios de transações, em que essas forças entram em ação” (CANCLINI, 2003.p. 11).

Seguimos o conselho do filósofo argentino e percorremos com outros escritores que dialogam com a ideia de hibridização. É o caso do já citado Kraidy (1999), que mostra uma relação entre comunicação internacional, estudos culturais e culturas híbridas e nos convida a pensar junto com os estudos que conjugam *hybridity* como ambos um processo e um produto de práticas simbólicas representadas por comunidades que consomem mídia nacional e transnacional e cultura popular.

Como poderíamos então definir o conceito de políticas do audiovisual? Barbero (2001) nos ajuda a pensar sobre a necessidade de as políticas culturais de governo também incluírem a televisão, pois ela também é um fenômeno cultural. Políticas do audiovisual não são feitas apenas na esfera governamental, são feitas também pelas empresas, principalmente quando estas conseguem entrar nos assuntos que dizem respeito ao interesse público e a sua administração. Quanto à ausência de políticas para o setor, podemos considerar como uma face de se fazer políticas do audiovisual, a exemplo do engavetamento do projeto Ancinav no Brasil, devido a pressões de grupos empresariais de mídia. Então, o campo do audiovisual está submetido às forças que governam as políticas de comunicação, incluindo governo, regulamentação da comunicação, oligopólios de mídia, competição, mercado e outras influências.

No que se refere ao desenvolvimento do audiovisual na América Latina, vale pensar que existe uma interação entre cinema e TV, principalmente no que tange às interferências econômicas e culturais influenciadas pelos



Estados Unidos, desde a inserção dos dois setores no território até os dias atuais, como a chegada da Netflix.

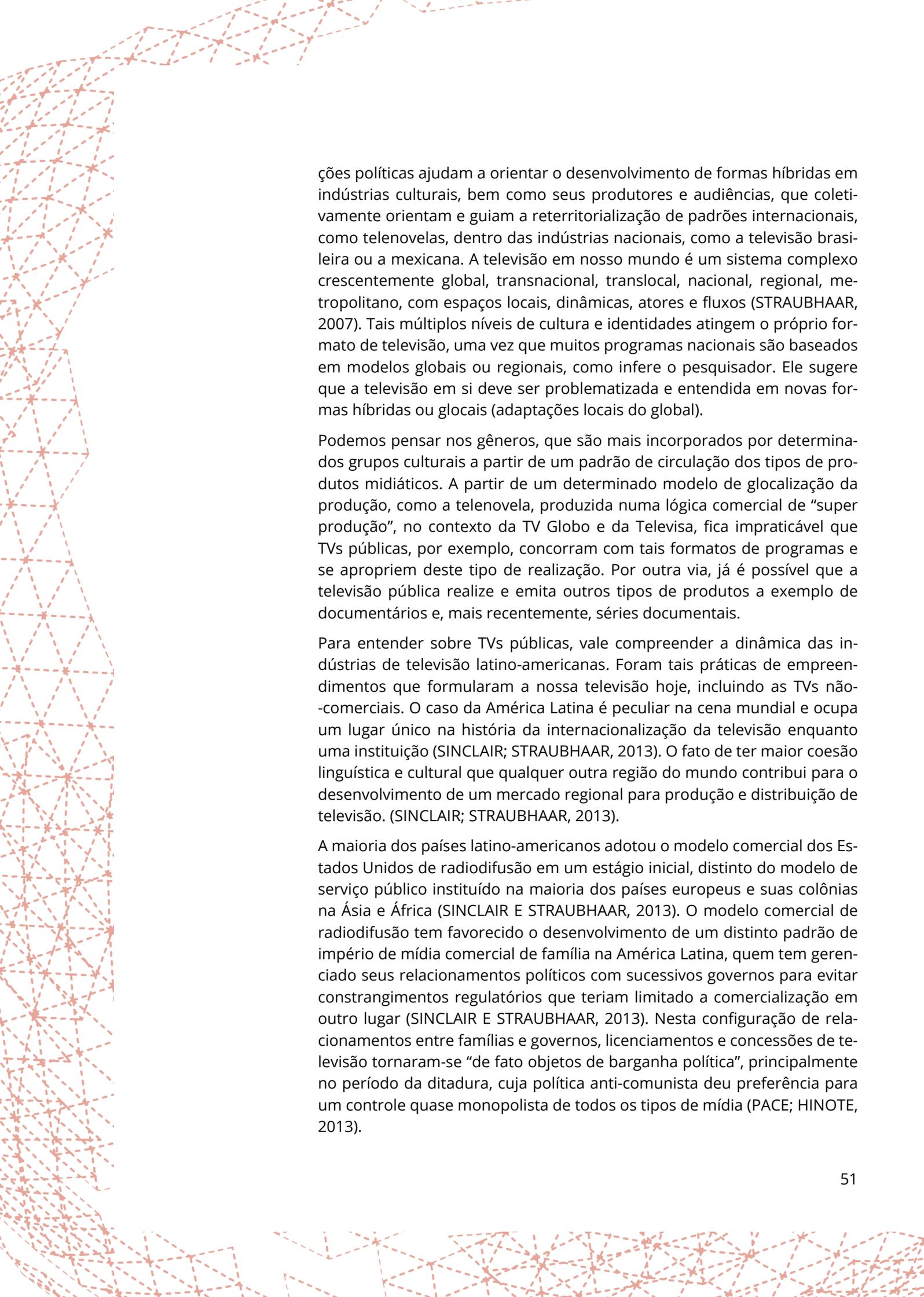
Nem todos os países da América Latina puderam se desenvolver consideravelmente no audiovisual. O padrão na América Latina, assim como na Ásia e no Oriente Médio, é que cada “região geolinguística” é dominada por um ou dois centros da produção audiovisual (SINCLAIR; JACKA; CUNNINGHAM, 1996). México e Brasil se desenvolveram no audiovisual mais que outros países do território. Na maioria dos países da região, a visualização da televisão e o poder continuam a ser concentrados em poucas estações, nas mãos de impérios de família de mídia, desenvolvido por décadas (SINCLAIR E STRAUBHAAR, 2013): Televisa no México, TV Globo no Brasil, Venevision na Venezuela, Clarín na Argentina, Cadena Radial Colombiana (Caracol TV) na Colômbia, etc (SINCLAIR; STRAUBHAAR, 2013).

Numa pesquisa com países menores na América Latina, como República Dominicana, Straubhaar (1991, apud SINCLAIR; STRAUBHAAR, 2013) identificou que muito de sua programação vem de outros países latino-americanos, não mais dos Estados Unidos. Em alguns casos, particularmente em mercados menores como Chile ou América Central, outros principais agentes na região entraram como novos competidores hegemônicos, como Salinas Pliego da TV Azteca do México fez para comprar estações de televisão em países da América Central (ROCKWELL; JANUS, 2003 apud SINCLAIR; STRAUBHAAR, 2013). Para os autores, os produtores de telenovelas latinoamericanas como Televisa e TV Globo fornecem casos em ponto de debate se eles estão criando um efetivo contra-fluxo à dominância dos EUA no nível global. Apesar disso, uma análise de fluxos de televisão entre 23 países em seis mercados culturais-linguísticos ou regiões geoculturais/geolinguísticas mostrou uma dominância do fluxo global pelos Estados Unidos (STRAUBHAAR, 2007 apud SINCLAIR; STRAUBHAAR, 2013).

### **O desenvolvimento industrial televisivo na América Latina: cenário de impérios e glocalizações**

Apesar do avanço digital nas sociedades, junto com a Era da Internet, a televisão ainda ocupa as salas das famílias latino-americanas. E por isso a importância de pensar e promover políticas para a televisão pública e para o cinema latino-americanos como um conjunto de ações que dissolvam os mecanismos que favorecem a dominação dos oligopólios de mídia cujos efeitos refletem na programação cultural e nos gostos das audiências, a exemplo da rotina de programas que limitam o consumo para outros gêneros.

Straubhaar (2007) nos chama a atenção para o conceito de hibridização adotado por Canclini, sugerindo-o como um modelo que nos ajuda a entender o contato cultural via televisão e outros meios. Segundo o autor, padrões históricos de hibridização podem revelar que tipos de interven-



ções políticas ajudam a orientar o desenvolvimento de formas híbridas em indústrias culturais, bem como seus produtores e audiências, que coletivamente orientam e guiam a reterritorialização de padrões internacionais, como telenovelas, dentro das indústrias nacionais, como a televisão brasileira ou a mexicana. A televisão em nosso mundo é um sistema complexo crescentemente global, transnacional, translocal, nacional, regional, metropolitano, com espaços locais, dinâmicas, atores e fluxos (STRAUBHAAR, 2007). Tais múltiplos níveis de cultura e identidades atingem o próprio formato de televisão, uma vez que muitos programas nacionais são baseados em modelos globais ou regionais, como infere o pesquisador. Ele sugere que a televisão em si deve ser problematizada e entendida em novas formas híbridas ou glocais (adaptações locais do global).

Podemos pensar nos gêneros, que são mais incorporados por determinados grupos culturais a partir de um padrão de circulação dos tipos de produtos midiáticos. A partir de um determinado modelo de glocalização da produção, como a telenovela, produzida numa lógica comercial de “super produção”, no contexto da TV Globo e da Televisa, fica impraticável que TVs públicas, por exemplo, concorram com tais formatos de programas e se apropriem deste tipo de realização. Por outra via, já é possível que a televisão pública realize e emita outros tipos de produtos a exemplo de documentários e, mais recentemente, séries documentais.

Para entender sobre TVs públicas, vale compreender a dinâmica das indústrias de televisão latino-americanas. Foram tais práticas de empreendimentos que formularam a nossa televisão hoje, incluindo as TVs não-comerciais. O caso da América Latina é peculiar na cena mundial e ocupa um lugar único na história da internacionalização da televisão enquanto uma instituição (SINCLAIR; STRAUBHAAR, 2013). O fato de ter maior coesão linguística e cultural que qualquer outra região do mundo contribui para o desenvolvimento de um mercado regional para produção e distribuição de televisão. (SINCLAIR; STRAUBHAAR, 2013).

A maioria dos países latino-americanos adotou o modelo comercial dos Estados Unidos de radiodifusão em um estágio inicial, distinto do modelo de serviço público instituído na maioria dos países europeus e suas colônias na Ásia e África (SINCLAIR E STRAUBHAAR, 2013). O modelo comercial de radiodifusão tem favorecido o desenvolvimento de um distinto padrão de império de mídia comercial de família na América Latina, quem tem gerenciado seus relacionamentos políticos com sucessivos governos para evitar constrangimentos regulatórios que teriam limitado a comercialização em outro lugar (SINCLAIR E STRAUBHAAR, 2013). Nesta configuração de relacionamentos entre famílias e governos, licenciamentos e concessões de televisão tornaram-se “de fato objetos de barganha política”, principalmente no período da ditadura, cuja política anti-comunista deu preferência para um controle quase monopolista de todos os tipos de mídia (PACE; HINOTE, 2013).

1. Consiste em sistemas, dispositivos, canais que, independentemente de seus conteúdos, surgiram de uma restrição estética, um interesse político, um objetivo que aponta para o uso social e educacional da tecnologia, do serviço público com um alcance massivo e são atribuídos a alguma instância do Estado. Presumimos, pela experiência mexicana, que todos eles dependiam de financiamento do governo e eram instituições da nação. Acontece que essa definição ficou aquém, porque, por exemplo, no Brasil, existem canais e redes que não são governamentais e não pertencem ao que se chama de “campo público” e operam sem fins lucrativos. Além disso, tanto no Brasil como na Venezuela existem os chamados emissores comunitários, que no México não existem (ALCARAZ, 2011, tradução nossa).

## TVs públicas: Convivências híbridas em contexto industrial e de poderes

Existe uma estrutura de aproximação entre as nações latino-americanas com a televisão comercial, dificultando o desenvolvimento das televisões públicas em termos de audiências e submissão à dinâmica estrutural de mercado televisivo. Como a televisão comercial na América Latina consolidou seu próprio gênero televisivo, produtos como telenovelas, que exigem produções caras, acentuou a concorrência com emissoras públicas no sentido de programação.

A televisão pública na América Latina tem sido estudada por região ou países, carecendo de uma visão de conjunto de aprofundamento e interpretação de dados, devido à extensão territorial para abarcar tal investigação sobre as televisoras do continente e a não-existência de um organismo ao modo da União Europeia, que regule a televisão pública e dê conta de suas realidades (ALCARAZ, 2011). Em “*Desafios de la television pública*”, uma publicação que inclui TVs públicas da América Latina, podemos entender como estas se desenvolvem em cada um dos países. Dadas às diferenças nacionais da América Latina, são diversos os conceitos de TV pública, e a coletânea considerou o seguinte:

Consiste en los sistemas, aparatos, canales que, independientemente de sus contenidos, han surgido de un apremio estético, un interés político, un objetivo que apunta al uso social y educativo de la tecnología, del servicio público con un alcance masivo y están adscritas a alguna instancia del Estado. Supusimos, a partir de la experiencia mexicana, que todas ellas dependían para su financiamiento del gobierno y eran instituciones de la nación. Resulto que dicha definición se quedo corta, ya que, por ejemplo en Brasil, hay canales y redes que no son gubernamentales y sin embargo pertenecen a lo que allá se denomina “el campo público” y operan sin fines de lucro. También, que tanto en Brasil como en Venezuela hay emisoras denominadas comunitarias, lo que en México no existe (ALCARAZ, 2011)<sup>1</sup>.

As diferenças existentes na formação e desenvolvimento da TV pública de cada país da região estão voltadas tanto aos aspectos de configuração jurídica na formação enquanto característica institucional quanto em termos de cultura política do audiovisual. Na maior parte das nações, o início da televisão pública e/ou cultural-educativa sucedeu depois da privada (ALCARAZ, 2011). Em várias nações em que a televisão nasceu como estatal converteu-se, com os anos, em mista: Argentina, Chile, Bolívia, Colômbia e Venezuela (neste último por alguns meses) (ALCARAZ, 2011). No fim dos anos 80 para o início dos anos 90, apareceu uma nova coincidência nas televisões públicas dos países: a parte da indústria audiovisual até esse momento nas mãos do Estado se vendeu completamente ou em partes, deixando para uso social algumas emissoras (ALCARAZ, 2011).



Nas nações que sofreram golpes de Estado, com a imposição de governos militares, a televisão pública se pôs a serviço das ditaduras, enquanto que a privada se aliou com o poder político para que este apoiasse seus negócios (ALCARAZ, 2011): Batista em Cuba, Perón na Argentina, Péres Jimenez na Venezuela, Rojas Pinilla na Colômbia, Odría no Peru, Stroessner no Paraguai e Ovaldo Candía na Bolívia (FILHO, 2015). As televisões públicas da América Latina existem com estruturas ainda autoritárias (OTONDO, 2008) e a maioria delas herdaram uma estrutura administrativa centralizada, marcada pela atuação sem independência editorial e financeira (BIANCO; ESCH; MOREIRA, 2013).

No caso do Brasil e México, a televisão nasceu e cresceu em grande medida a partir da iniciativa privada e sob o modelo comercial. Mesmo sendo adotada primeiramente pela iniciativa privada, tanto no Brasil quanto no México a televisão foi se desenvolvendo com sólidos vínculos com o poder público (FILHO, 2005). O curso rumo à comercialização dos sistemas televisivos é avassalador e absorve as iniciativas públicas ou não lucrativas, instaurando uma quase completa hegemonia privada nas TVs consideradas públicas da região (SOUZA, 2014).

Sucessão de gestores também interfere nas políticas de programação e na forma de gestão das TVs públicas, configurando “crises de identidades”. Elas acabam implantando uma espécie de “estilo” ou de “visão” de programação, muito mais atentos à gestão e ao serviço governamental do que à preocupação social enquanto instituições públicas (MILANEZ, 2015). Dificuldades nas TVs públicas da América Latina estão relacionadas com as contingências políticas e econômicas que geram instabilidade contínua, e as leis não são garantia suficiente para uma “boa televisão” como coloca Otondo (2008), indicando o alerta de Barbero, segundo o qual países latino-americanos precisam como nunca precisaram da existência clara e operante de uma TV pública (OTONDO, 2008).

Ao lado dos fundos e incentivos direcionados à produção, uma parte das TVs públicas passou por mudanças significativas, na última década, especialmente na renovação de equipamentos de produção e transmissão e na reorganização da grade de programas como a TV Pública Argentina, TV Señal Colômbia, Ecuador TV e TV Brasil (BIANCO, et.al, 2013).

Entre outros desafios do campo da TV Pública num cenário cada vez mais híbrido está o de garantir sua participação na convergência digital para ampliar e democratizar os serviços que estes meios podem oferecer à sociedade (RAMIREZ, 2011).

### **Cinema latinoamericano: hibridizações nas “resistências”**

Vimos que é na percepção da hibridização que podemos evidenciar as diferenças dentro de configurações aparentemente homogêneas. No cinema



2. Nelson Pereira foi um dos nomes lembrados no principal evento do cinema hollywoodiano, a cerimônia do Oscar, em 2019, na homenagem aos profissionais que morreram desde a última edição do evento. O que nos mostra mais um caso de evidência de que os campos se comunicam, no sentido que um cineasta que defendia um cinema popular foi lembrado por uma evento internacional que tem como carro-chefe a indústria cinematográfica dos Estados Unidos.

latinoamericano, ocorreram diversas sincronias dentro da heterogeneidade de que o constituía. Villaça (2008) evidencia que o cineasta argentino Fernando Birri defendia os “fotodocumentários”, o cubano Santiago Alvarez vestia a camisa do “cinema urgente”, Nelson Pereira, cineasta brasileiro, assumia um “cinema popular”<sup>2</sup>, o baiano Glauber Rocha um “cinema novo”, os argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino defendiam um “tercer cine” e, por fim, o “cine imperfecto” pelo cubano Julio García Espinosa.

No Primeiro Encontro de Cineastas Latinoamericanos (Viña Del Mar-1967), eclodiram aspirações e iniciativas da Escola Documental de Santa Fé, Novo Cinema Argentino, Novo Cinema Brasileiro, etc (GETINO, 1989). Neste mesmo ano nasceu *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Proibido pela ditadura no Brasil, foi exibido e premiado no Festival de Cannes. Os festivais estrangeiros de que cineastas latino-americanos participavam eram considerados em sua maioria poucos democráticos e elitistas, ao mesmo tempo que eram espaços de oportunidade, reconhecimento e difusão internacional do cinema latino-americano (VILLAÇA, 2008).

O cinema latino-americano continua tentando superar a conjuntura desfavorável de dependência. No caso das nações menos desenvolvidas, dependiam do mundo industrializado para capital, tecnologia, modelos e a maioria dos produtos importados (STRAUBHAAR, 2007). Isso foi visível principalmente nos movimentos do fim dos anos 60, quando documentaristas trabalhavam em condições precárias, o que gerou “a estética do cinema imperfeito” e a “estética da fome”.

Atualmente, em contextos de imperialismo de mídia como Netflix, HBO e Discovery, que vem crescendo na região latino-americana, a produção cinematográfica também continua exigente para aqueles produtores que não possuem o capital econômico para garantir qualidade técnica de suas produções, desfavorecendo países que não possuem condições para produzir tecnologia e conseqüentemente exportar produtos que necessitam destas.

Em 1990, Getino chamava a atenção que uma película produzida nos EUA saía muito mais barata que outras realizadas, por exemplo, no Peru, que custariam em torno de US\$ 80 mil. No EUA, a primeira teria alcance nos circuitos de comercialização mundial, a segunda carecia de circuitos próprios em seu país. Entretanto, atualmente, cabe relativizar esta configuração de dependência, com o barateamento dos custos de produção e a possibilidade de difusão das obras via internet, que tem viabilizado de algum modo núcleos de produção em diversos países sem tradição industrial no setor.

As indústrias de comunicação dos Estados Unidos têm essencialmente forçado a comercialização global na maioria dos países e na comunicação internacional como um todo (SHILLER,1976; apud STRAUBHAAR, 2007), o que se aplica para televisão, cinema e outras produtos de mídia. No que diz respeito aos filmes, a distribuição na maioria dos países ainda é dominada pelos Estados Unidos, e o tempo de tela na maioria deles ainda é norte-americano (MILLER et al., 2005, apud STRAUBHAAR, 2007). Em ter-



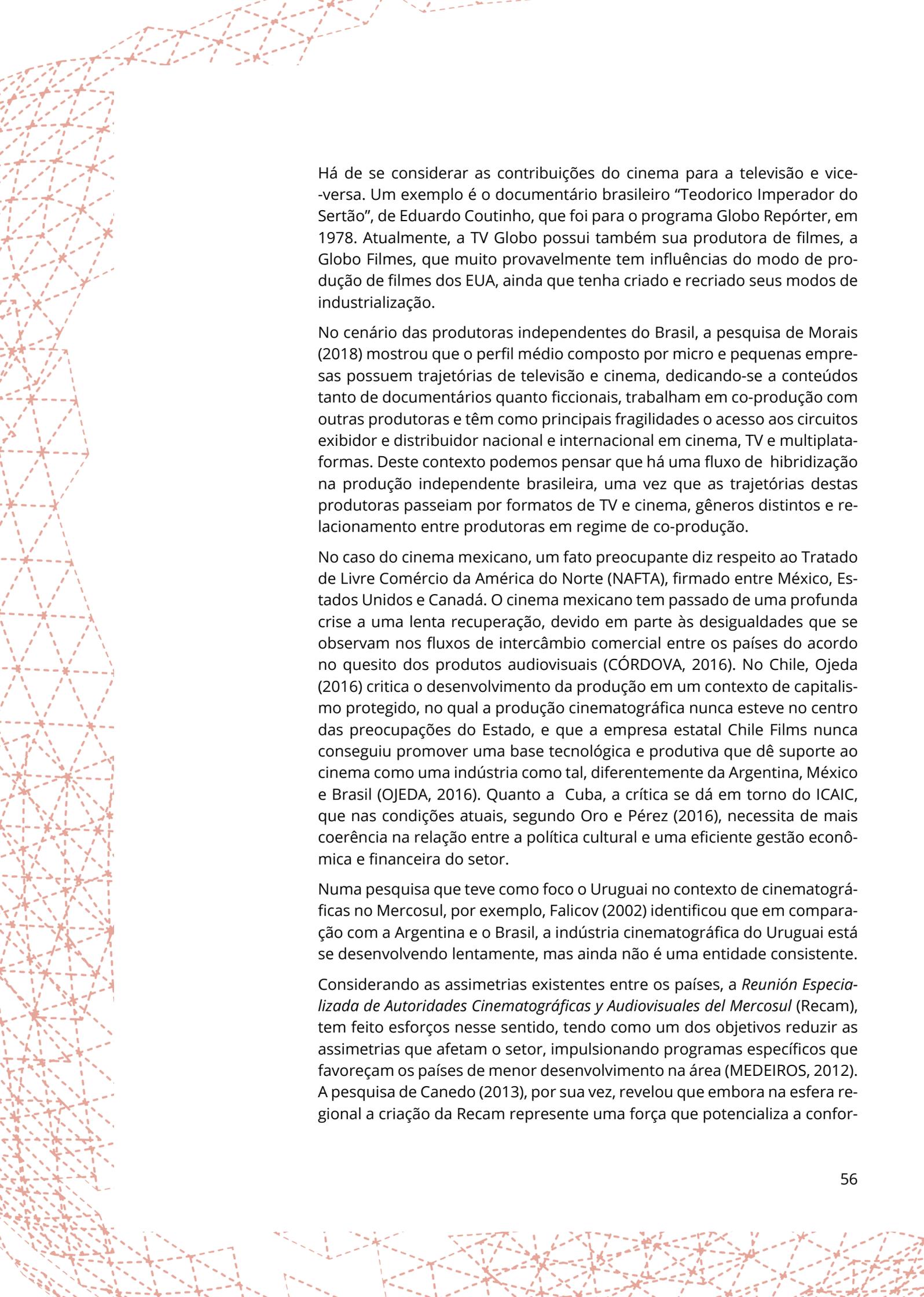
mos de ideologia, tal configuração favoreceu o país também por ele conseguir espalhar padrões de indústria cultural que apoiaram o capitalismo (STRAUBHAAR, 2007).

Organizadamente, Hollywood se espalhou pelo mundo e influenciou os padrões de produção de mídias e conseqüentemente seus moldes de indústrias de filmes foram se adaptando, ou seja, hibridizando e glocalizando com as diferentes formas de fazer cinema em outros países. Críticas e resistências ocorreram e continuam ocorrendo, pois, como vimos, cineastas latino-americanos se articularam para constituir um cinema próprio da região. Entretanto, é inegável que, para o desenvolvimento das indústrias de mídia em geral, a indústria cultural capitalista dos Estados Unidos se constituiu como um “carro-chefe”.

Remetendo a Featherstone (1990), Straubhaar (2007) nos convoca a pensar sobre perspectivas focadas menos nos processos homogeneizantes e mais em uma diversidade de processos, códigos, símbolos e produtos que podem ser locais e globalizados. Pensando no desenvolvimento do cinema na América Latina a partir da metade do século XX, podemos lembrar que o neo-realismo italiano contribuiu para a cinematografia latino-americana, sendo referência para os cineastas da época assim como a “nouvelle vague”, estilo francês. A trajetória da busca de um Nuevo Cine Latinoamericano passou pelo Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, que era frequentado nos anos cinquenta por jovens cineastas latino-americanos que também tiveram como referências de formação o cinema épico de Sergei Eiseinstein, o neo-surrealismo de Luis Buñuel e o free-cinema inglês (VILLAÇA, 2009). Ou seja, o Novo Cine Latinoamericano é fruto de hibridizações estéticas e logicamente de produções. Estas trocas tiveram alguns efeitos positivos, pois alguns cineastas puderam também levar seu cinema para a Europa, apresentando em festivais.

O Cinema Novo, no Brasil, o Cine Liberación, na Argentina e o Cine Rojo, que foi lançado na revista Cine Cubano foram feitos de trocas entre cineastas de centros de produção cinematográficas vigentes nas grandes cidades latino-americanas (Buenos Aires, Cidade do México, Rio de Janeiro) (VILLAÇA, 2008). Isso significa que nestes grandes centros urbanos por si só já carregam vivências híbridas. Então podemos pensar que tal busca por uma identidade cinematográfica latino-americana não se dá apenas pelo fato da supremacia dos Estados Unidos, mas por uma busca de definição de uma identidade no cinema que internamente já possuía diversas esferas de hibridização.

O desafio em pauta é conciliar a literatura do campo deste cinema de subversão aos modelos homogeneizantes e perceber como padrões de algum modo hibridizaram com as produções latino-americanas no decorrer de sua história e sobre o que se discute na atualidade.



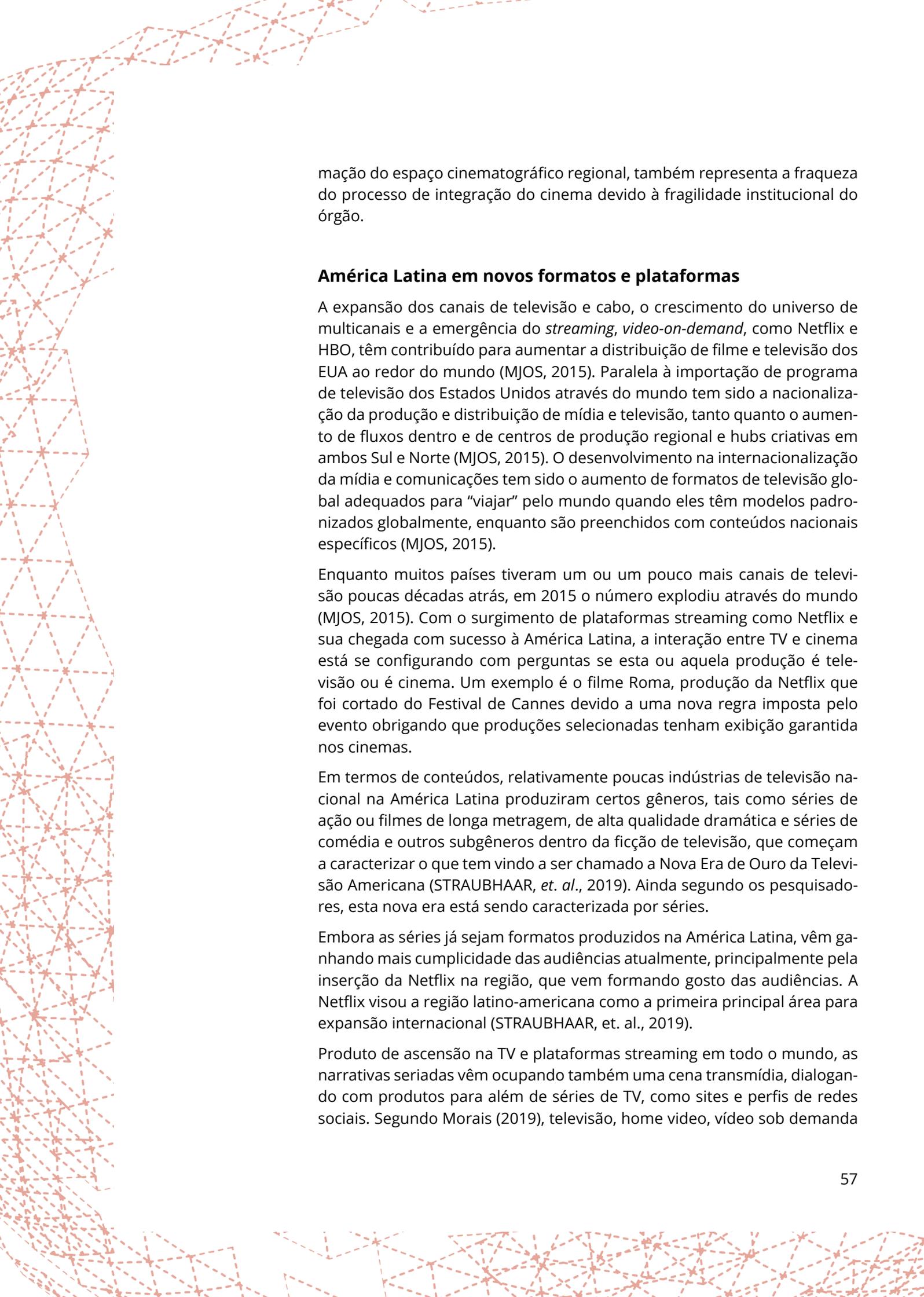
Há de se considerar as contribuições do cinema para a televisão e vice-versa. Um exemplo é o documentário brasileiro “Teodorico Imperador do Sertão”, de Eduardo Coutinho, que foi para o programa Globo Repórter, em 1978. Atualmente, a TV Globo possui também sua produtora de filmes, a Globo Filmes, que muito provavelmente tem influências do modo de produção de filmes dos EUA, ainda que tenha criado e recriado seus modos de industrialização.

No cenário das produtoras independentes do Brasil, a pesquisa de Moraes (2018) mostrou que o perfil médio composto por micro e pequenas empresas possuem trajetórias de televisão e cinema, dedicando-se a conteúdos tanto de documentários quanto ficcionais, trabalham em co-produção com outras produtoras e têm como principais fragilidades o acesso aos circuitos exibidor e distribuidor nacional e internacional em cinema, TV e multiplataformas. Deste contexto podemos pensar que há um fluxo de hibridização na produção independente brasileira, uma vez que as trajetórias destas produtoras passeiam por formatos de TV e cinema, gêneros distintos e relacionamento entre produtoras em regime de co-produção.

No caso do cinema mexicano, um fato preocupante diz respeito ao Tratado de Livre Comércio da América do Norte (NAFTA), firmado entre México, Estados Unidos e Canadá. O cinema mexicano tem passado de uma profunda crise a uma lenta recuperação, devido em parte às desigualdades que se observam nos fluxos de intercâmbio comercial entre os países do acordo no quesito dos produtos audiovisuais (CÓRDOVA, 2016). No Chile, Ojeda (2016) critica o desenvolvimento da produção em um contexto de capitalismo protegido, no qual a produção cinematográfica nunca esteve no centro das preocupações do Estado, e que a empresa estatal Chile Films nunca conseguiu promover uma base tecnológica e produtiva que dê suporte ao cinema como uma indústria como tal, diferentemente da Argentina, México e Brasil (OJEDA, 2016). Quanto a Cuba, a crítica se dá em torno do ICAIC, que nas condições atuais, segundo Oro e Pérez (2016), necessita de mais coerência na relação entre a política cultural e uma eficiente gestão econômica e financeira do setor.

Numa pesquisa que teve como foco o Uruguai no contexto de cinematográficas no Mercosul, por exemplo, Falicov (2002) identificou que em comparação com a Argentina e o Brasil, a indústria cinematográfica do Uruguai está se desenvolvendo lentamente, mas ainda não é uma entidade consistente.

Considerando as assimetrias existentes entre os países, a *Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosul* (Recam), tem feito esforços nesse sentido, tendo como um dos objetivos reduzir as assimetrias que afetam o setor, impulsionando programas específicos que favoreçam os países de menor desenvolvimento na área (MEDEIROS, 2012). A pesquisa de Canedo (2013), por sua vez, revelou que embora na esfera regional a criação da Recam represente uma força que potencializa a confor-



mação do espaço cinematográfico regional, também representa a fraqueza do processo de integração do cinema devido à fragilidade institucional do órgão.

### **América Latina em novos formatos e plataformas**

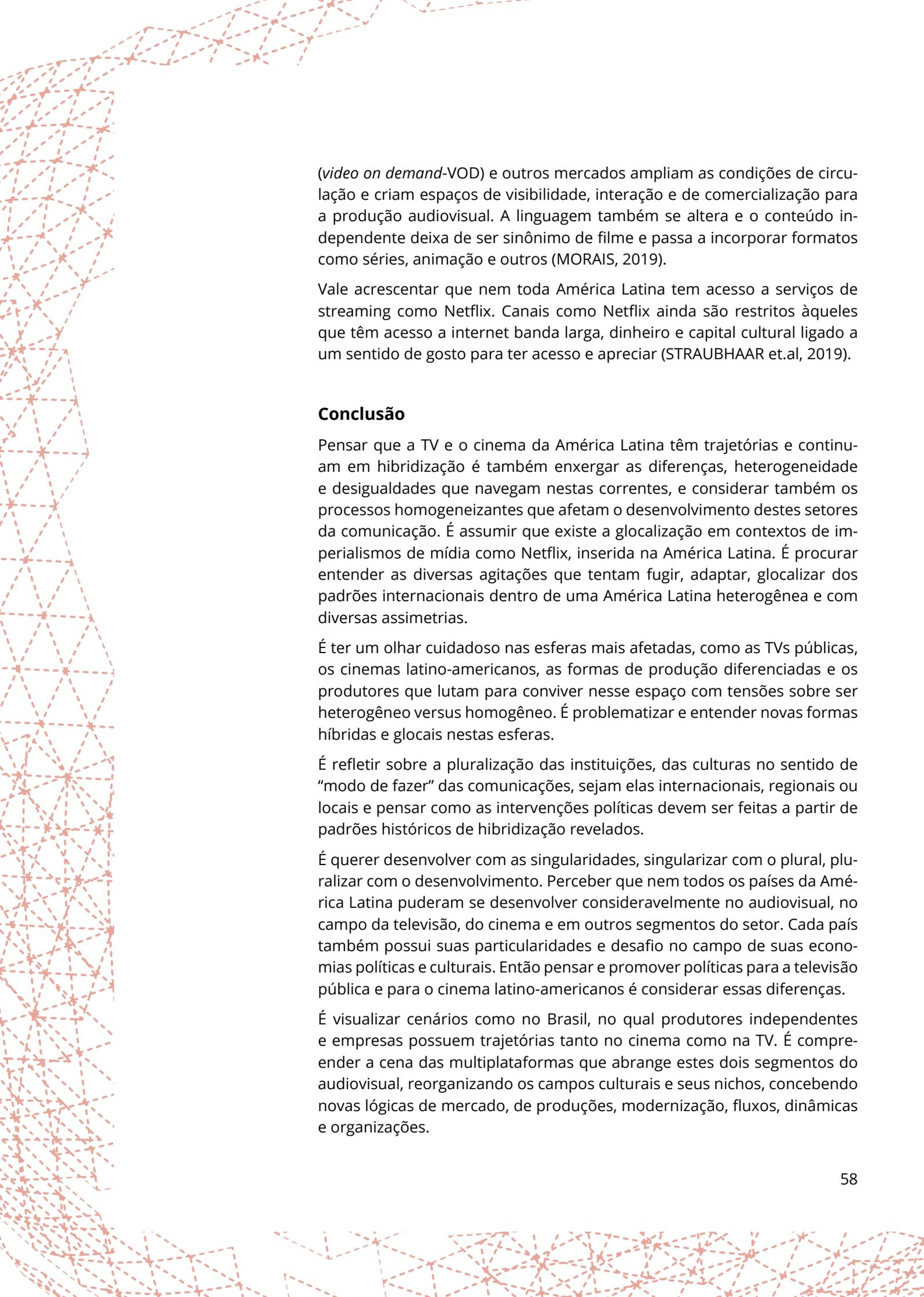
A expansão dos canais de televisão e cabo, o crescimento do universo de multicanais e a emergência do *streaming*, *video-on-demand*, como Netflix e HBO, têm contribuído para aumentar a distribuição de filme e televisão dos EUA ao redor do mundo (MJOS, 2015). Paralela à importação de programa de televisão dos Estados Unidos através do mundo tem sido a nacionalização da produção e distribuição de mídia e televisão, tanto quanto o aumento de fluxos dentro e de centros de produção regional e hubs criativas em ambos Sul e Norte (MJOS, 2015). O desenvolvimento na internacionalização da mídia e comunicações tem sido o aumento de formatos de televisão global adequados para “viajar” pelo mundo quando eles têm modelos padronizados globalmente, enquanto são preenchidos com conteúdos nacionais específicos (MJOS, 2015).

Enquanto muitos países tiveram um ou um pouco mais canais de televisão poucas décadas atrás, em 2015 o número explodiu através do mundo (MJOS, 2015). Com o surgimento de plataformas streaming como Netflix e sua chegada com sucesso à América Latina, a interação entre TV e cinema está se configurando com perguntas se esta ou aquela produção é televisão ou é cinema. Um exemplo é o filme *Roma*, produção da Netflix que foi cortado do Festival de Cannes devido a uma nova regra imposta pelo evento obrigando que produções selecionadas tenham exibição garantida nos cinemas.

Em termos de conteúdos, relativamente poucas indústrias de televisão nacional na América Latina produziram certos gêneros, tais como séries de ação ou filmes de longa metragem, de alta qualidade dramática e séries de comédia e outros subgêneros dentro da ficção de televisão, que começam a caracterizar o que tem vindo a ser chamado a Nova Era de Ouro da Televisão Americana (STRAUBHAAR, *et. al.*, 2019). Ainda segundo os pesquisadores, esta nova era está sendo caracterizada por séries.

Embora as séries já sejam formatos produzidos na América Latina, vêm ganhando mais cumplicidade das audiências atualmente, principalmente pela inserção da Netflix na região, que vem formando gosto das audiências. A Netflix visou a região latino-americana como a primeira principal área para expansão internacional (STRAUBHAAR, *et. al.*, 2019).

Produto de ascensão na TV e plataformas streaming em todo o mundo, as narrativas seriadas vêm ocupando também uma cena transmídia, dialogando com produtos para além de séries de TV, como sites e perfis de redes sociais. Segundo Morais (2019), televisão, home video, vídeo sob demanda



(*video on demand-VOD*) e outros mercados ampliam as condições de circulação e criam espaços de visibilidade, interação e de comercialização para a produção audiovisual. A linguagem também se altera e o conteúdo independente deixa de ser sinônimo de filme e passa a incorporar formatos como séries, animação e outros (MORAIS, 2019).

Vale acrescentar que nem toda América Latina tem acesso a serviços de streaming como Netflix. Canais como Netflix ainda são restritos àqueles que têm acesso a internet banda larga, dinheiro e capital cultural ligado a um sentido de gosto para ter acesso e apreciar (STRAUBHAAR et.al, 2019).

### **Conclusão**

Pensar que a TV e o cinema da América Latina têm trajetórias e continuam em hibridização é também enxergar as diferenças, heterogeneidade e desigualdades que navegam nestas correntes, e considerar também os processos homogeneizantes que afetam o desenvolvimento destes setores da comunicação. É assumir que existe a glocalização em contextos de imperialismos de mídia como Netflix, inserida na América Latina. É procurar entender as diversas agitações que tentam fugir, adaptar, glocalizar dos padrões internacionais dentro de uma América Latina heterogênea e com diversas assimetrias.

É ter um olhar cuidadoso nas esferas mais afetadas, como as TVs públicas, os cinemas latino-americanos, as formas de produção diferenciadas e os produtores que lutam para conviver nesse espaço com tensões sobre ser heterogêneo versus homogêneo. É problematizar e entender novas formas híbridas e locais nestas esferas.

É refletir sobre a pluralização das instituições, das culturas no sentido de “modo de fazer” das comunicações, sejam elas internacionais, regionais ou locais e pensar como as intervenções políticas devem ser feitas a partir de padrões históricos de hibridização revelados.

É querer desenvolver com as singularidades, singularizar com o plural, pluralizar com o desenvolvimento. Perceber que nem todos os países da América Latina puderam se desenvolver consideravelmente no audiovisual, no campo da televisão, do cinema e em outros segmentos do setor. Cada país também possui suas particularidades e desafio no campo de suas economias políticas e culturais. Então pensar e promover políticas para a televisão pública e para o cinema latino-americanos é considerar essas diferenças.

É visualizar cenários como no Brasil, no qual produtores independentes e empresas possuem trajetórias tanto no cinema como na TV. É compreender a cena das multiplataformas que abrange estes dois segmentos do audiovisual, reorganizando os campos culturais e seus nichos, concebendo novas lógicas de mercado, de produções, modernização, fluxos, dinâmicas e organizações.

Hibridização, com todos os cuidados necessários sobre sua compreensão, deve estar em pauta nos estudos da Economia Política de Comunicação e da Cultura, principalmente as com enfoque sobre TV e cinema desta América Latina que vivemos hoje.

## Referências

ALCARAZ, F. T. **Desafíos de la televisión pública**. Ciudad del Mexico: Universidad Nacional Autonoma de Mexico, 2011.

APPADURAI, A. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. **Theory, Culture & Society**, v. 7, p. 295-310, 1990.

BARROS FILHO, E. A. de B. A Televisão Educativa no Brasil e no México: Intercâmbios para seu Desenvolvimento, 1964-1981. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28., 2015, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: Anpuh, 2015.

CANCLINI, N. G. **Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity**. Translated by Christopher L. Chiappari and Silvia L. Lopez. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

CANEDO, D. **Todos contra Hollywood?** Políticas, redes e fluxos do espaço cinematográfico do Mercosul e a cooperação com a União Europeia. 2013. 451 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

CÓRDOVA, L. H. El cine mexicano en tiempos de acuerdos y tratados internacionales: crisis, transformaciones y continuidades. **Chasqui**, Revista Latinoamericana de Comunicación, v. 132, p. 47-64, ago.-nov. 2016.

FALICOV, T. L. **Canadian Journal of Communication**, Toronto, p. 33-46, 2002.

FURTADO, C. Criatividade e Desenvolvimento. **Eptic**, v. 21, n. 1, jan.-abr. 2019.

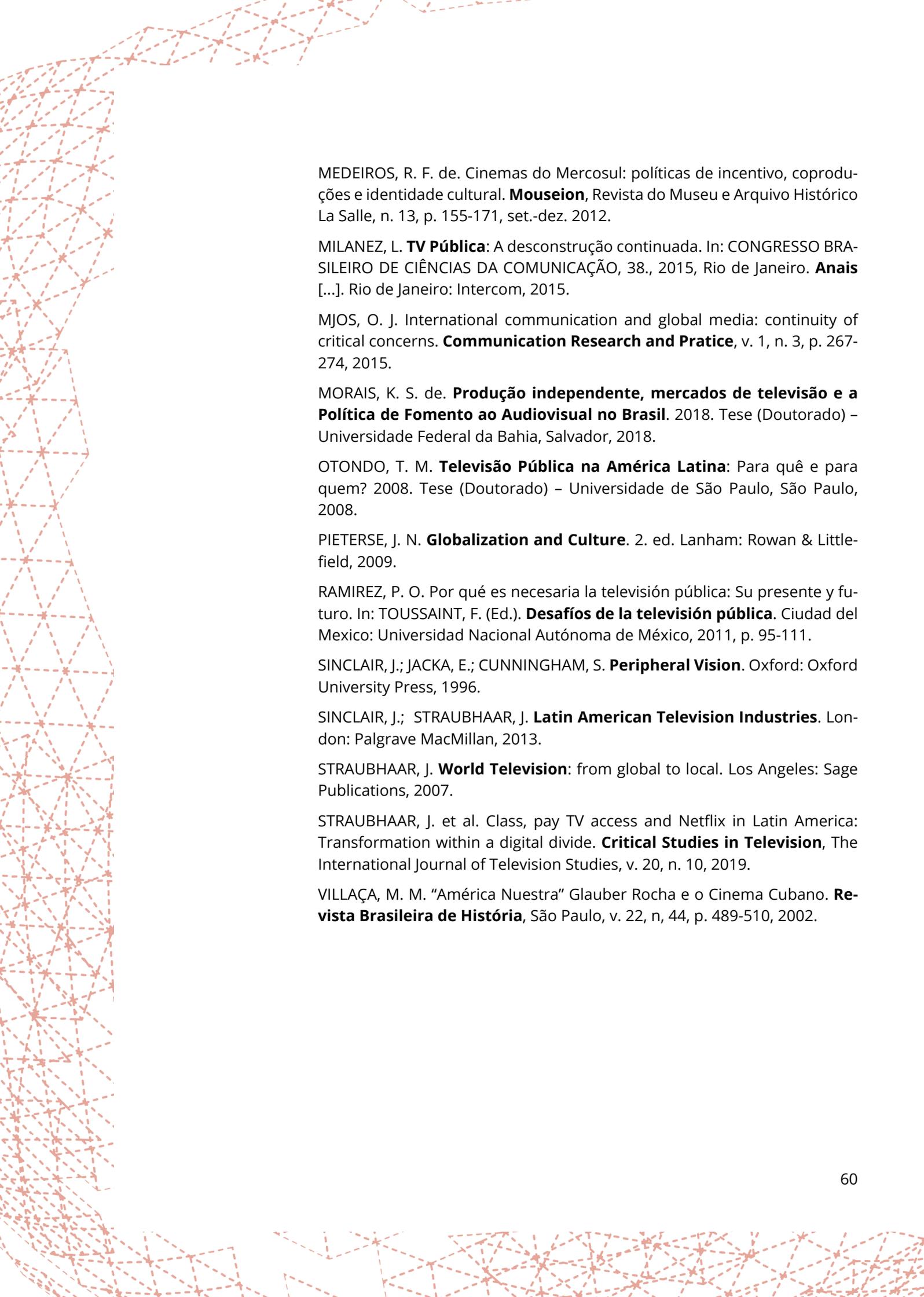
GETINO, O. **La potencialidad del espacio iberoamericano**. Caracas: Equipo Comunicación, 1989.

GETINO, O. **Cine y dependencia: el cine en la Argentina**. Buenos Aires: Puntosur, 1990.

HARVEY, D. **The Condition of Postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change**. Oxford: Blackwell, 1990.

KRAIDY, M. M. The Global, the local, and the hibridity: a native ethnography of glocalization. **Critical Studies in Mass Communication**, v. 16, 1999.

MARTÍN-BARBERO, J. **Al sur de la modernidad**. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana; Universidad de Pittsburgh, 2001. (Serie Nuevo Siglo).



MEDEIROS, R. F. de. Cinemas do Mercosul: políticas de incentivo, coproduções e identidade cultural. **Mouseion**, Revista do Museu e Arquivo Histórico La Salle, n. 13, p. 155-171, set.-dez. 2012.

MILANEZ, L. **TV Pública**: A desconstrução continuada. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., 2015, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Intercom, 2015.

MJOS, O. J. International communication and global media: continuity of critical concerns. **Communication Research and Practice**, v. 1, n. 3, p. 267-274, 2015.

MORAIS, K. S. de. **Produção independente, mercados de televisão e a Política de Fomento ao Audiovisual no Brasil**. 2018. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

OTONDO, T. M. **Televisão Pública na América Latina**: Para quê e para quem? 2008. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PIETERSE, J. N. **Globalization and Culture**. 2. ed. Lanham: Rowan & Littlefield, 2009.

RAMIREZ, P. O. Por qué es necesaria la televisión pública: Su presente y futuro. In: TOUSSAINT, F. (Ed.). **Desafíos de la televisión pública**. Ciudad del Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, p. 95-111.

SINCLAIR, J.; JACKA, E.; CUNNINGHAM, S. **Peripheral Vision**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

SINCLAIR, J.; STRAUBHAAR, J. **Latin American Television Industries**. London: Palgrave MacMillan, 2013.

STRAUBHAAR, J. **World Television**: from global to local. Los Angeles: Sage Publications, 2007.

STRAUBHAAR, J. et al. Class, pay TV access and Netflix in Latin America: Transformation within a digital divide. **Critical Studies in Television**, The International Journal of Television Studies, v. 20, n. 10, 2019.

VILLAÇA, M. M. “América Nuestra” Glauber Rocha e o Cinema Cubano. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 22, n. 44, p. 489-510, 2002.