

OBSERVATÓRIO IBERO-AMERICANO DA FICÇÃO TELEVISIVA

OBITEL 2013

Memória Social e Ficção Televisiva em Países Ibero-Americanos

*coordenadores
gerais* **Maria Immacolata Vassallo de Lopes
Guillermo Orozco Gómez**

*coordenadores
nacionais* **Morella Alvarado, Gustavo Aprea, Fernando Aranguren,
Alexandra Ayala, Borys Bustamante, Giuliana Cassano, James A.
Dettleff, Catarina Duff Burnay, Isabel Ferin Cunha, Valerio
Fuenzalida, Francisco Hernández, César Herrera, Pablo Julio
Pohlhammer, Mónica Kirchheimer, Charo Lacalle, Juan Piñón,
Guillermo Orozco Gómez, Rosario Sánchez Vilela e Maria
Immacolata Vassallo de Lopes**



UNIVERSIDADE

SÍNTESE COMPARATIVA DOS PAÍSES OBITEL EM 2012

Maria Immacolata Vassallo de Lopes,
Guillermo Orozco Gómez

Esta primeira parte do Anuário Obitel apresenta um panorama comparativo e sintético dos principais dados do monitoramento realizado no ano de 2012 da produção, circulação e recepção de programas de ficção televisiva inéditos em países ibero-americanos nesse ano.

Foram registrados programas ficcionais de 75 canais de televisão aberta, privados e públicos, de alcance nacional, nos 12 países que constituem o âmbito geocultural do Obitel¹.

Tabela 1. Países membros do Obitel e canais analisados – 2012

Países Obitel	Canais privados	Canais públicos	Total de televisões
Argentina	América 2, Canal 9, Telefé, El Trece	Televisión Pública	5
Brasil	Globo, Record, SBT, Band, Rede TV!	TV Brasil	6
Chile	UCV TV, Canal 13, Telecanal, Red, Chilevisión, Mega	TVN	7
Colômbia	RCN, Caracol, Canal Uno	Señal Colombia, Canal institucional	5
Equador	Teleamazonas, RTS, Ecuavisa, Canal Uno	ECTV, Gama TV, TC Televisión	7
Espanha	Antena3, Tele5, Cuatro, LaSexta	La1, La2	6 ²

¹ Em 2012, o Peru passou a integrar o Obitel.

² A Espanha possui 30 canais de televisão autônoma, não analisados neste capítulo comparativo, que reúne somente as emissoras de cobertura nacional em cada país. Os dados mais significativos desses canais regionais ou locais podem ser encontrados no capítulo da Espanha neste anuário.

Estados Unidos	Azteca America, Estrella TV, MundoFox, Telemundo, UniMás, Univisión, V-me		7
México	Televisa, TV Azteca, Cadena Tres	Once TV, Conaculta	5
Peru	Frecuencia Latina, América Televisión, Panamericana Televisión, ATV, Global TV	TV Perú	6
Portugal	SIC, TVI	RTP1, RTP2	4
Uruguai	Montecarlo TV, Saeta, Teledoce / La Tele	Televisión Nacional (TNU)	4
Venezuela	Canal I, Globovisión, La Tele, Meridiano, Televen, TV Familia, Vale TV, Venevisión	ANTV, Tves, C.A. Tele Sur, VTV, Vive TV	13
Total	54	21	75

No universo de 75 canais abertos de alcance nacional dos 12 países Obitel, as emissoras de capital privado totalizam 54 (72%), ou seja, mais que o dobro das públicas, que são 21 (28%). O único país que possui a mesma quantidade de emissoras privadas e públicas é **Portugal**. Na **Colômbia**, **Equador** e **México**, o número de emissoras públicas fica muito próximo ao de emissoras privadas. Nos outros países, predominam largamente as emissoras privadas. Os **Estados Unidos** são o único país em que não existe canal público, no nosso caso, dirigido à população hispânica.

1. O contexto audiovisual nos países Obitel

Alguns fatos chamaram a atenção no **panorama das comunicações** nos países do âmbito Obitel. O primeiro deles refere-se ao cenário de transformações que temos observado em relação às novas formas de consumir conteúdo televisivo. O assunto, que foi registrado como tema do ano no Anuário Obitel 2010, vem se destacando nas análises efetuadas pelo Observatório desde então, e continua apresentando-se como um dos grandes desafios para as empresas especializadas em medições da audiência, conforme discutem alguns países. Buscam-se novas metodologias de aferição de audiência em

um contexto de ampla e complexa transformação das tecnologias de produção, circulação e recepção dos meios, dando origem ao assim chamado ecossistema comunicativo ou midiático.

Essas transformações impactam de maneira flagrante os “modos de fazer” e os “modos de dizer” (De Certeau, 2007) dos meios tradicionais baseados na verticalidade dos processos de comunicação. Nesse contexto, verificou-se nos países Obitel, em 2012, o aumento expressivo no uso da internet, da telefonia móvel e a consolidação dos meios digitais como plataforma de informação e comunicação. A dinâmica desse movimento tem por base o crescimento do número de usuários de redes sociais e a ampliação da oferta de conteúdos televisivos para tecnologias móveis.

O desafio que então se coloca, tanto para os pesquisadores acadêmicos como para os pesquisadores das empresas de monitoramento da audiência, reside principalmente na busca de mecanismos para a compreensão dos novos modos de fazer e de dizer que encontram seu *locus* por excelência nas redes sociais e nos dispositivos móveis de recepção e distribuição de conteúdo televisivo, caracterizando a *mass self communication* (Castells, 2009). A preocupação com essa busca está subjacente nos capítulos dos países que compõem o presente anuário e no resumo que apresentamos nesta síntese comparativa.

Outro aspecto a ser destacado no cenário ibero-americano de televisão em 2012 refere-se às políticas de comunicação voltadas para ampliar a oferta de conteúdos nacionais na televisão, como é o caso da **Argentina**, **Equador** e, principalmente, **Brasil**.

Panorama da audiência

No cenário das **audiências** em 2012, observa-se o destaque que **México**, **Brasil** e **Portugal** dão à utilização de novas técnicas de medição para mapear o movimento das audiências que não mais se circunscrevem ao conteúdo veiculado exclusivamente pela plataforma televisiva. Esse movimento, acompanhado pelo Obitel desde 2010, é marcado por possibilidades múltiplas de recepção exigindo metodo-

logias diferenciadas para acompanhar, por exemplo, o consumo de ficção por meio de dispositivos móveis e *video on demand* (VoD).

No **México**, destaca-se acordo para veiculação de conteúdo ficcional da Televisa na plataforma de VoD Netflix. Na **Argentina**, houve a manutenção da média geral de *rating* da TV aberta com a America2 liderando em *rating* e a Telefé em *share*. No **Brasil**, a Globo continuou a liderar com grande vantagem os índices de audiência e *share* da programação de ficção. Já a **Colômbia** observou a ascensão, devido ao sucesso de sua programação de ficção, do canal Caracol, que superou, pela primeira vez em muito tempo, em *rating* e *share* a RCN. No **Equador**, a emissora líder de audiência e *share* foi a Ecuavisa, enquanto a TV Televisión comandou a audiência dos programas de ficção. Na **Espanha**, a Tele5 liderou em termos de *share*. Nesse país, o tempo de consumo televisivo diário bateu recorde, atingindo 46 minutos por telespectador. Além disso, a ficção foi o gênero com maior espaço na grade televisiva espanhola. A Televisa manteve a liderança no **México** e, em **Portugal**, a TVI comandou os índices de audiência e *share*, com a SIC ganhando peso no *prime time* através da exibição de telenovelas brasileiras. No **Uruguai**, a emissora com maior audiência e *share* foi Teledoce/La tele, e na **Venezuela**, a Venevisión manteve a liderança, com expressivos 80% da audiência. Já nos **Estados Unidos** a Univision Communications **liderou com folga o *rating*, principalmente quando se somam as audiências das duas irmãs da rede (Univisión e UniMás), chegando a atingir 70%.**

Investimento publicitário

Mesmo em um cenário cada vez mais fortemente marcado pela concorrência com as mídias digitais, houve crescimento do **investimento publicitário** em TV aberta na **Argentina, Brasil, Colômbia, México e Peru.**

Já a crise econômica observada na **Espanha** e em **Portugal** foi apontada como a principal responsável pela diminuição de investimento publicitário nos dois países ibéricos. Na **Argentina**, apesar

do aumento no investimento publicitário, o tempo destinado às propagandas na TV aberta diminuiu. Mesmo em um cenário de queda de investimento publicitário, em **Portugal** a televisão recebeu 75% do investimento publicitário. No **Peru** alcançou a marca de 72%, enquanto no **Brasil, Equador e México**, a TV recebeu mais da metade do total de investimento publicitário.

No **Brasil**, os principais anunciantes foram os setores de varejo, beleza, mercado financeiro e bebidas. Na **Venezuela**, foram alimentação, saúde e vestuário, e motivo de destaque são os anúncios de serviços de segurança e seguradoras. Na **Espanha, Equador e Venezuela**, entre os anunciantes, destacam-se as instituições públicas. Em relação aos investimentos publicitários em internet e redes sociais, observa-se um crescimento significativo no **Brasil, Espanha, Portugal e Uruguai**.

Quanto aos gêneros televisivos, observa-se que na **Colômbia** as faixas horárias que exibem ficção receberam o maior investimento em publicidade, e, no **Equador**, verificou-se que entre 2007 e 2011 as telenovelas captaram um terço dos investimentos publicitários. No **México**, ganham destaque as chamadas “telenovelas de marca”, produções que utilizam um modelo conhecido como “publicidade narrativa”, formato que apresenta determinada marca como elemento narrativo.

Merchandising e merchandising social

Os países do âmbito Obitel continuam a exibir o *merchandising* comercial, também chamado de *product placement*, inserido nas tramas de suas ficções. A prática é mais comum em países como **Argentina, Brasil, Colômbia, México e Peru**, e concentra-se no horário nobre. Os produtos mais comumente anunciados são eletrodomésticos, alimentos e cosméticos. Ressalte-se que o *product placement* é proibido na **Venezuela**.

Em muitos países, as narrativas ficcionais apresentam temas sociais abordados de maneira educativa, o chamado *merchandising social*. Em 2012, um dos temas mais presentes foi a discriminação,

abordada em ficções na **Argentina**, nas minisséries *El paraíso*, *Los pibes del puente* e *La viuda de Rafael*; no **Brasil**, nas telenovelas *Avenida Brasil* e *Aquele beijo*; no **México**, na série *Kipatla: para tratarnos igual*, e no **Peru**, na série *Solamente milagros* (temporadas 1 e 2) e na minissérie *Conversando con la luna*. Também o *bullying* foi tratado na série *Graduados*, da **Argentina**, e na *soap opera* *Malhação* e na telenovela *Rebelde*, no **Brasil**. Os dois países também apresentaram em comum o tema da violência contra mulheres, na telenovela *Maltratadas*, da **Argentina**, e nas telenovelas *Vidas em jogo* e *Corações feridos*, do **Brasil**. O alcoolismo foi tema nas telenovelas *Rebelde* e *Corações feridos*, do **Brasil**, e em episódios da série *Tu decides*, na **Venezuela**.

As ficções do **Brasil** também inseriram em suas tramas assuntos como adoção de crianças, nas telenovelas *Salve Jorge* e *Vidas em jogo*; tráfico de pessoas, na telenovela *Salve Jorge*; e direitos das trabalhadoras domésticas, na telenovela *Cheias de charme*. O **México** apresentou, ainda, a discussão sobre o combate ao narcotráfico na série *La teniente* e as condições de trabalho da Cruz Vermelha na série *Paramédicos*.

Um aspecto importante do *merchandising* social refere-se a ações socioeducativas que incidem fortemente em campanhas sociais para além das telas. Foi o que ocorreu no **Brasil** com a participação de atrizes da telenovela *Cheias de charme* em campanha sobre os direitos dos trabalhadores domésticos promovida pelas Nações Unidas para a Igualdade de Gênero e o Empoderamento das Mulheres (ONU Mulheres) e pela Organização Internacional do Trabalho (OIT); e dos atores de telenovela na **Colômbia** que participaram da “Caminata Solidaridad por Colombia” e do “Carnaval de Barranquilla”, campanhas de causas humanitárias e sociais.

Políticas de comunicação

Dois fatos de **políticas de comunicação** ganharam relevância no cenário dos países *Obitel*: a implantação da Televisão Digital

Terrestre (TDT) e a adoção de medidas específicas em relação à produção e à transmissão de conteúdo audiovisual.

Observam-se estágios bastante diferentes entre os países analisados em relação à implantação da TDT. **Portugal** celebrou o fim da transmissão analógica em abril de 2012, enquanto o **Uruguai** aprovou, em maio do mesmo ano, o regulamento para a instalação da TV digital no país, o mesmo acontecendo no **Equador**, que teve aprovado, em outubro de 2012, o plano de transição para a Televisão Digital Terrestre. Já na **Colômbia** a implantação da TDT está em andamento, com cobertura abrangendo apenas as maiores cidades, como Bogotá e Medellín. Tal como no **Peru**, cuja televisão digital iniciou transmissões em 2010 e encontra-se em implementação, no **Chile**, a TDT também está em fase de implementação, sem uma legislação para subsidiá-la. Nesse país, há debate sobre a capacidade do mercado publicitário de suportar as demandas de segmentação dos canais digitais, que abrem competição direta com a TV por assinatura.

No que tange à produção de conteúdos para televisão, houve de comum em diversos países do âmbito Obitel a adoção de medidas e de legislação que buscam não apenas salvaguardar a exibição de produtos nacionais, mas também promover o desenvolvimento ou fortalecimento da indústria nacional. No **Brasil**, as principais mudanças decorrentes da Lei 12.485/2012, chamada de “lei do cabo”, devem-se à obrigatoriedade de exibição de cotas de ficção nacional nos canais de TV paga. Essa política vem provocando mudanças de grande importância no cenário audiovisual brasileiro, sendo responsável pela formação de tendências como: aumento no número de produtoras independentes; migração de profissionais da publicidade e cinema para a TV; proporcionalidade de canais nacionais e independentes nos pacotes oferecidos pelas operadoras; e aumento dos recursos disponíveis para a produção televisiva. Essa nova frente de produção tem ainda propiciado o surgimento de algumas produções marcadas por experimentações em temas e formatos ficcionais. Na **Argentina**, está em trâmite desde 2009 a Lei de Serviços de Comunicação Au-

diovisual. Além disso, o Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales prossegue com o desenvolvimento do Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino, que vem impulsionando a produção audiovisual nacional a partir de empresas independentes. Algo parecido acontece no **Ecuador**, que pretende dinamizar a produção nacional de audiovisual para se adaptar ao modelo digital (por meio do *Plan Maestro de Transición a la Televisión Digital Terrestre en el Ecuador*, aprovado em 2012), visto que a programação no país é fortemente marcada por conteúdos estrangeiros.

No **Uruguai**, a constituição do Comitê Consultivo pelo direito das crianças e dos adolescentes, liberdade de expressão e meios de comunicação impulsionou debates sobre a regulamentação da comunicação. Também no **Peru**, o Consejo Consultivo de Radio y Televisión (CONCORTV) realizou audiências públicas pelo país que colocaram em pauta assuntos como infância, gênero e igualdade.

Por outro lado, a **Venezuela** destaca que as políticas de intervenção do Estado preocupam jornalistas, acadêmicos e defensores dos direitos humanos, devido ao controle da informação e à censura, que ocultam a violência no país. No **México**, o movimento de base popular #YoSoy132 cresceu nas redes sociais e denunciou o favoritismo que os meios garantiam ao então candidato, hoje presidente, Peña Nieto. O movimento, composto principalmente por estudantes universitários, também reivindica direitos relacionados à democratização da comunicação. Em **Portugal**, o governo apresentou projetos para concessão de canais públicos da RTP a setores privados com o objetivo de diminuir os gastos públicos. Na **Colômbia**, foi estabelecida uma política de redução de custos objetivando atrair a gravação de filmes estrangeiros no país.

No que diz respeito ao sistema *broadcasting*, notam-se mudanças especialmente no **Chile**, **Espanha** e **Estados Unidos**. O mercado televisivo no **Chile** continua apresentando mudanças relativas à privatização de emissoras, digitalização da TV e aquisição ou fusão entre emissoras. O canal CHV (antigo canal da Universidade do Chile), adquirido em 2010 pela Turner Broadcasting System, da

Time Warner, lançou um projeto ambicioso que inclui a criação de novos estúdios com a intenção de produzir conteúdos para a TV nacional e internacional. A **Espanha** sofre mudanças principalmente relacionadas à fragmentação do sistema televisivo e à crise econômica. Em 2012, houve a fusão dos canais Tele5 e Cuatro, enquanto a Antena3 absorveu a LaSexta. No cenário de crise, também as emissoras autônomas estão em risco de privatização. Os **Estados Unidos** passam por um momento de reposicionamento das emissoras, que buscam a audiência entre públicos mais jovens. A Telefutura passou a se chamar UniMás, e foi criado o canal MundoFox, com programação da RCN colombiana.

TV pública

De maneira geral, os canais de **TV pública** dos países Obitel enfrentam dificuldades para alcançar ou impactar um público maior. No **Brasil**, o único canal público, a TV Brasil, apresenta problemas de sintonização do sinal analógico no país, mas possui um canal internacional, o TV Brasil-Canal Integración, que transmite via satélite para países da América Latina, Estados Unidos, Portugal e África. As TVs públicas de **Portugal** e **Espanha** sofrem com a crise econômica e, como foi dito, há perspectivas de passarem para a iniciativa privada. Na **Colômbia**, apesar do valor educativo e cultural da programação, os canais públicos apresentaram pouca audiência. Já a **Argentina** continua investindo na rede nacional pública, que também distribui canais abertos de TV digital.

Em relação ao conteúdo das ficções, no **México** os canais públicos procuraram modificar os estereótipos do indígena apresentado geralmente como submisso e ignorante, ao mesmo tempo em que ficcionalizaram ações governamentais de combate ao crime organizado. No **Equador**, o canal público ECTV foi o que apresentou maior produção nacional, com programas ficcionais em diferentes formatos, mas também exibiu séries dos Estados Unidos e telenovelas japonesas e coreanas. A **Venezuela** apresentou conteúdos importados do Japão, Coreia do Sul, China, França, Itália e Reino Unido.

A abrangência nacional dos canais públicos foi amplamente utilizada no **Peru** e na **Venezuela** para a veiculação de propagandas do governo e de atos oficiais. No **Peru**, observou-se que o último capítulo da única ficção produzida no ano pela TV Perú foi interrompido para a transmissão do discurso do presidente da República, sendo que os dez minutos finais desse capítulo acabaram não sendo transmitidos.

TV paga

Também em relação à **TV paga** observam-se entre os países do âmbito Obitel situações diversas, que vão do crescimento e expansão do setor, como ocorreu no **Brasil, Colômbia, México e Uruguai**, até a suspensão de alguns serviços e o forte aumento de impostos, como registrados na **Espanha**.

Colômbia, Uruguai e Brasil apresentaram crescimento no número de assinantes. No **Brasil** enfatiza-se o importante aumento na base de assinantes de TV paga relacionado diretamente à ascensão da chamada “nova classe C”, fato que vem sendo destacado nos dois últimos anuários Obitel. Além disso, há um forte estímulo à produção nacional devido à “nova lei do cabo”, regulamentada em 2012.

Na **Argentina**, a TV paga possui grande penetração, atingindo 76% das residências. O **Chile** e a **Venezuela** demonstraram a intenção de futuramente reformular e/ou regulamentar o setor. Nos **Estados Unidos**, o setor apresentou pouca movimentação, destacando-se a expansão da Univisión. Já em **Portugal** foram realizadas alterações nas metodologias de aferição das audiências, fato que ressaltou o papel da televisão a cabo. É interessante notar que o **Peru** registra a presença de empresas informais de TV paga operando em seu território.

Tecnologias da informação e da comunicação

Observou-se nos países Obitel, em 2012, a tendência ao aumento no uso da internet e da telefonia móvel e a consolidação dos

meios digitais como plataforma de informação e comunicação. As emissoras de televisão procuraram ampliar a oferta de conteúdos para **tecnologias móveis**. Além disso, os usuários das redes sociais continuaram crescendo. O Facebook atingiu a liderança entre as redes sociais no **Brasil** e na **Colômbia**. Em **Portugal**, a utilização da internet ocorreu mais intensamente entre estudantes e nas classes sociais mais elevadas, enquanto no **Brasil** o aumento do uso da internet deveu-se ao aumento da classe C, responsável por metade dos acessos ao Facebook e ao Twitter.

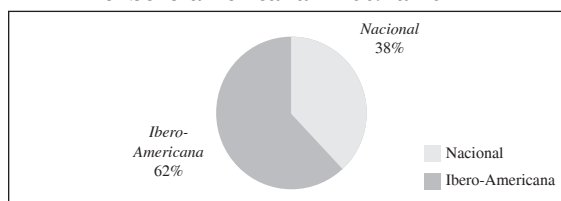
Em relação à **tecnologia digital**, observa-se que no **México**, apesar da transição digital já iniciada, grande parte da população não possui equipamento para receber o conteúdo digital. O **Peru**, através da América Televisión, produziu conteúdo digital via tecnologia sem fio para celulares com sintonizador digital, e o **Brasil** ofereceu sua programação de televisão em diversas telas móveis. Na **Argentina** destaca-se a produção de webséries para celulares, enquanto na **Espanha** chamam a atenção os conteúdos produzidos para iPhone e Android. No **Chile** e **Venezuela**, na área da telefonia, o número de celulares superou o de habitantes.

No âmbito Obitel, constatou-se no ano de 2012 que a relação entre televisão e internet se estreita e se combina, confirmada por processos de convergência e de transmidiação.

2. Comparação da ficção televisiva nos países ibero-americanos em 2012

Nesta seção do Obitel oferecemos um panorama comparativo, sincronicamente e diacronicamente, dos últimos quatro anos de observação nos países membros da rede. Recebem destaque, por razões óbvias, os resultados da análise do ano em questão, mas foi feito um esforço especial para dimensioná-lo historicamente, visando ter uma perspectiva de tendência no desenvolvimento e na troca da produção, transmissão e recepção de ficção televisiva na região.

Tabela 2. Oferta de horas de ficção nacional e ibero-americana – 2009 a 2012

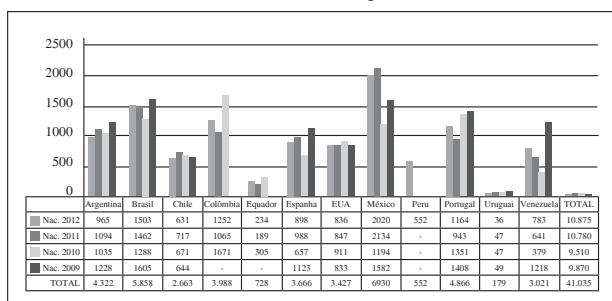


OFERTA GLOBAL DE HORAS	2012		2011		2010		2009		TOTAL
	Nacio-nal	Ibero	Nacio-nal	Ibero	Nacio-nal	Ibero	Nacio-nal	Ibero	
	10.875	18.915	10.780	20.220	9.510	20.702	9.690	13.769	
TOTAL	29.790	31.000	30.212	23.459	114.461				

A oferta nacional e ibero-americana global diminuiu, em 2012, com respeito ao ano anterior, embora a oferta total de ficção nacional tenha aumentado em pouco mais de cem horas, em parte devido à incorporação do **Peru**, mas também porque países como **Brasil**, **Equador**, **Colômbia** e **Portugal** aumentaram consideravelmente o número de horas de ficção nacional.

Tabela 3. Oferta de horas de ficção nacional e ibero-americana por país – 2009 a 2012³

Oferta de horas de ficção nacional

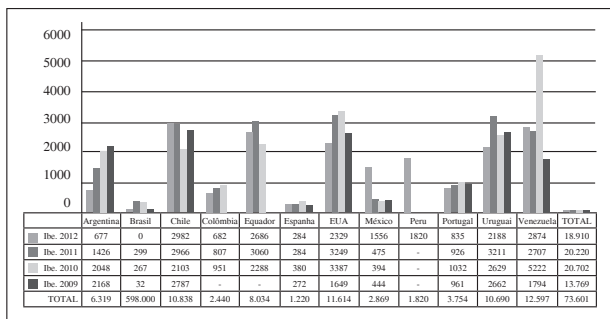


³ Em todas as tabelas, um espaço vazio representa a ausência desse país no ano de referência. Quando aparece o número “0”, significa que esse país não apresentou o dado de referência.

As horas de ficção nacional ofertadas são a prova mais confiável do tamanho das indústrias em cada um dos países, isto é, de sua capacidade produtiva. Como é possível ver na tabela acima, o grupo de países com maior produção de ficção nacional nos últimos quatro anos está constituído pelo **México, Brasil e Portugal**. A seguir está o grupo formado por **Argentina, Colômbia e Espanha**. O terceiro grupo é integrado pelos **Estados Unidos, Venezuela e Chile**; e o quarto por **Equador, Peru e Uruguai**.

No ano de 2012, a oferta anual de horas de ficção nacional aumentou na metade dos países, o que é indicador de mais tempo de ficção nacional na tela. São eles **Brasil, Colômbia, Equador, Portugal e Venezuela**. Os outros países, **Argentina, Chile, Espanha, Estados Unidos, México e Uruguai**, caíram em comparação com o ano anterior.

Oferta de horas de ficção ibero-americana

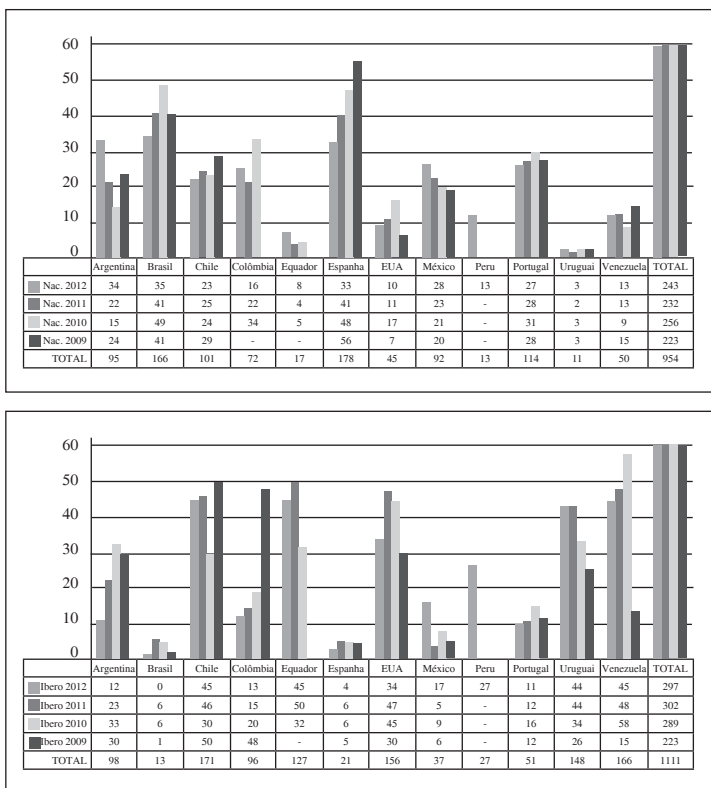


Os países Obitel que mais transmitem ficção ibero-americana são **Chile, Equador, Estados Unidos, Peru, Uruguai e Venezuela**. Contudo, a tendência não é a mesma em todos, uma vez que enquanto **Equador, Estados Unidos e Uruguai** diminuíram o número de horas de ficção ibero-americana, o **Chile** e a **Venezuela** aumentaram em 2012, levemente, a transmissão dessa ficção.

O **Peru** passa a fazer parte dessa lista de países que importam ficção ibero-americana, uma vez que o número de horas de ficção

nacional é três vezes menor que a quantidade de horas de ficção ibero-americana. Destaca-se o caso do **Brasil**, porque em 2012 não apresentou nenhuma hora de ficção ibero-americana.

Tabela 4. Oferta de títulos de ficção nacional e ibero-americana 2009-2012



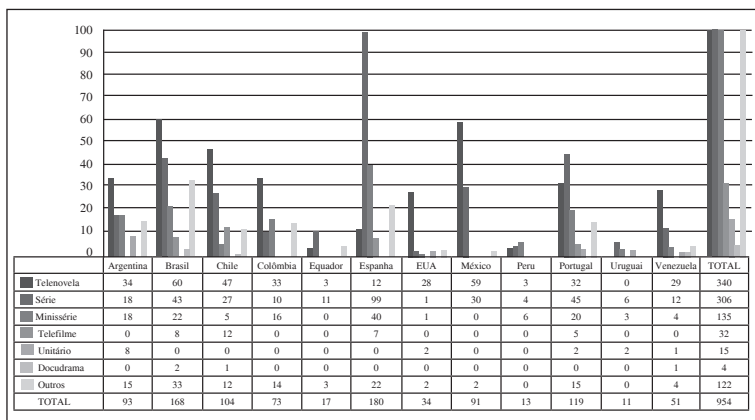
Com exceção da **Argentina**, **Equador** e **México**, que aumentaram a produção de títulos de ficção nacional, e da **Venezuela**, que manteve a mesma quantidade que no ano passado, no resto dos países do Obitel a produção de títulos de ficção nacional diminuiu. Cabe destacar o caso do **Equador**, em que o aumento do ano de 2011 para o de 2012 foi de quatro para oito títulos de ficção. A redu-

ção de títulos de ficção nacional em **Portugal** e nos **Estados Unidos** foi mínima, enquanto no resto dos países chegou a 25%.

Quais seriam as razões dessa redução? De acordo com o que foi reportado em cada um dos capítulos deste anuário, alguns países, como **Portugal** e **Espanha**, diminuíram sua produção devido aos problemas econômicos que frearam a produção de ficção nos canais públicos. No caso de **Brasil**, **Colômbia** e **Chile**, a redução de títulos responde a fatores empresariais, pois algumas das emissoras que produziam ficção não estrearam títulos em 2012. Isso, como no caso do **Brasil**, não significou uma diminuição nas horas de transmissão de ficção.

Em relação aos títulos de ficção ibero-americana, com exceção do **Uruguai**, que manteve em suas telas o mesmo número de ficções que no ano anterior, e do **México**, que aumentou significativamente os seus títulos, os outros países do Obitel diminuíram a oferta de títulos de ficção ibero-americanos, o que quer dizer que importaram menos. Ao mesmo tempo, **Chile**, **Equador**, **Uruguai** e **Venezuela** estrearam mais de 40 títulos de ficção ibero-americana em suas programações.

Tabela 5. Formatos de ficção nacional e número de títulos – 2009 a 2012



* O tempo contado exclui os cortes comerciais.

A Tabela 5 mostra o número de títulos e formatos da ficção no âmbito do Obitel de 2009 a 2012. **Espanha** e **Brasil** são líderes no quesito produção de títulos, seguidos por **Portugal**, **Chile**, **Argentina**, **México** e **Colômbia**.

Em relação aos formatos, em 2012 a telenovela continua reinando na ficção, apesar do crescimento constante do formato Série, que ameaça acabar com essa hegemonia, pois faltam apenas 40 para que atinja o mesmo número de títulos. Contudo, é preciso dar o desconto de que 1/3 do total das séries está concentrado em um único país, a Espanha. A telenovela continua sendo o produto líder em países como o **Brasil** e o **México**, que se destacam na quantidade de sua produção de ficção, com 60 e 59 títulos nacionais. O **Chile** tem 47 títulos de telenovela, enquanto **Argentina**, **Colômbia**, **Portugal**, **Estados Unidos** e **Venezuela** estão na faixa dos 30 títulos. O **Equador** e o **Peru** produziram apenas três títulos desse formato de ficção.

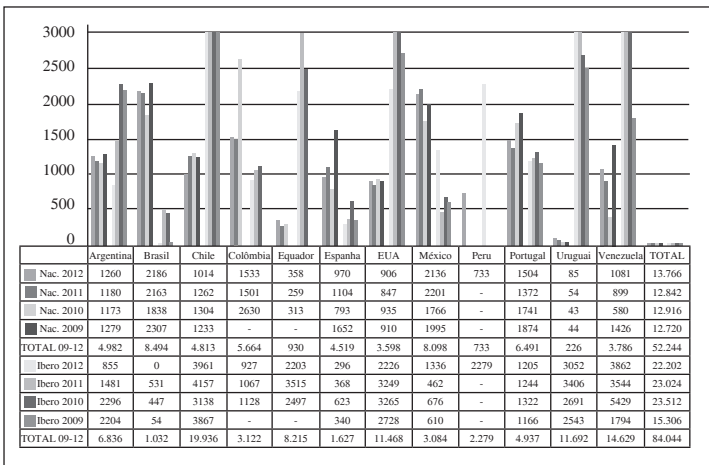
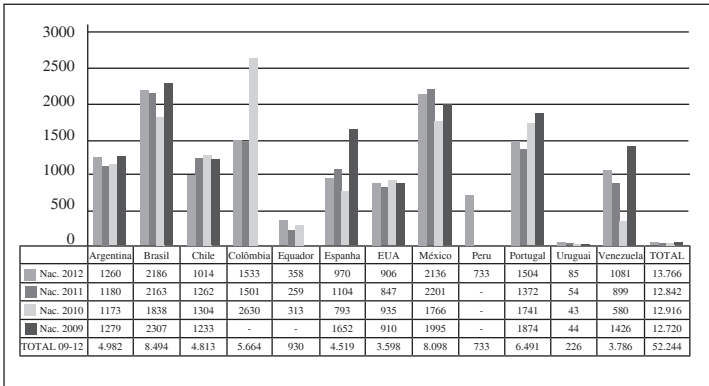
O formato Série continua sendo o que tem mais títulos na **Espanha**, com quase cem. **Brasil** e **Portugal** vêm a seguir, com 43 e 42 títulos, respectivamente, enquanto o **México** está em quarto lugar, com 30. Esses dados indicam, em geral, uma crescente produção do formato Série na ficção ibero-americana, apesar de haver países do Obitel, como o **Peru** e os **Estados Unidos**, que produziram menos de cinco, e o **Uruguai**, que tem seis títulos.

No formato Minissérie também se observa uma situação desigual entre os países. Enquanto a **Espanha** é o país que produziu mais títulos, com 40, **Brasil**, **Portugal**, **Argentina** e **Colômbia** estão na faixa dos 20 títulos em 2012. Os outros países tiveram em torno de cinco títulos, e o **México** e o **Equador** não apresentaram nenhum.

No formato Telefilme, o **Chile** e o **Brasil**, com 12 e oito títulos, respectivamente, seguidos pela **Espanha**, com sete títulos, são praticamente os únicos que produzem esse tipo de formato. No Dramatizado Unitário, destaca-se a **Argentina**, com oito títulos, seguida pelos **Estados Unidos** e pelo **Uruguai**, com dois cada um, e pela **Venezuela**, com um título. Os outros países do Obitel não

produziram esse tipo de formato em 2012. Quanto ao Docudrama, somente registraram produção o **Brasil**, com dois títulos, e o **Chile** e a **Venezuela**, com um título cada país.

Tabela 6. Oferta de capítulos/episódios de ficção nacional 2009-2012



Destacam-se aqui o **Brasil** e o **México**, com mais de 2 mil capítulos ou episódios de ficção nacional, seguidos pela **Colômbia** e **Portugal**, com mais de 1.500, tudo isso em 2012. O país que me-

nos produção registrou nessa rubrica foi o **Uruguai**, com apenas 85, seguido por **Equador**, **Peru**, e **Espanha**, que não ultrapassam os mil. Contudo, é preciso assinalar que tanto o **Uruguai** quanto o **Equador** tiveram um aumento muito significativo em sua produção de ficção nacional em comparação com o ano anterior, uma vez que o incremento desses países ficou na casa dos 30%.

Em relação ao histórico 2009 a 2012, o **Brasil** e o **México** mantêm uma grande distância com respeito ao resto dos países do Obitel, uma vez que estão acima dos 8 mil capítulos. Seus competidores mais próximos estão na faixa dos 4 e 3 mil episódios.

Este ano de 2012 foi significativo no que se refere ao aumento de títulos no âmbito Obitel, já que em 2011 foram cerca de mil capítulos ou episódios.

Resulta muito significativo pensar na tradução da quantidade de capítulos ou episódios em produção de ficção de longa ou curta serialidade e na valorização cultural e capacidade produtiva demonstrada por um país.

Quanto a capítulos e episódios de ficção ibero-americana, a maioria dos países do Obitel diminuiu seu registro. O **Brasil** deixou de transmitir ficção ibero-americana completamente neste ano, e o **México** e a **Venezuela** foram os únicos países que aumentaram consideravelmente sua transmissão ibero-americana, com mais de 1.300. Apesar do caso desses dois últimos países, o conjunto tem como resultado a redução de mil capítulos em comparação com 2011.

Da mesma maneira, o gráfico mostra os países que dependem da importação de ficção, por exemplo, **Chile**, **Equador**, **Estados Unidos**, **Uruguai** e **Venezuela**. Por sua vez, o **Peru**, em 2012, mostra a mesma tendência, dado que foi um dos países que transmitiu mais episódios ibero-americanos.

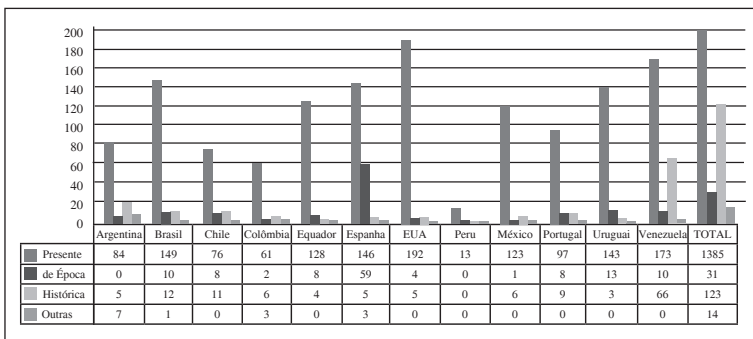
Tabela 7. Coproduções 2009- 2012

CO-PRO- DUÇÕES	Argentina	Brasil	Chile	Colômbia	Equador	Espanha	Estados Unidos	México	Peru	Portugal	Uruguai	Venezuela	TOTAL
2012	0	1	0	0	0	2	3	1	7	2	9	0	25
2011	1	0	0	3	6	0	3	0	-	0	1	2	16
2010	1	3	0	0	0	2	1	1	-	1	3	0	12
2009	3	0	2	-	-	6	0	1	-	0	4	2	18
TOTAL 2009-12	5	4	2	3	6	10	7	3	7	3	17	4	71

No que se refere a coproduções, o **Uruguai** e o **Peru** são os que tiveram o maior número neste ano. O primeiro país se destaca com nove, e o segundo, com sete. Os **Estados Unidos** estão a seguir, com três, a **Espanha** e **Portugal** com dois e o **Brasil** com uma. O **México**, que não costuma fazer coproduções ultimamente, teve uma em 2012. Apesar dos poucos casos de coprodução em 2012, há um aumento em relação a 2009, o que pode guardar relação com o caso peruano, uma vez que em 2009 foram registrados 18 casos, e em 2012 foram 25 casos.

Em relação ao histórico 2009-2012, o **Uruguai** e a **Espanha** são os países que mais usam o modelo de coprodução. Destaca-se o caso dos **Estados Unidos**, país que cresceu na indústria da ficção com base nesse tipo de processo. Caso contrário ao da **Argentina**, que, apesar de ter realizado cinco coproduções, vem diminuindo esse número desde 2009, e em 2012 não apresentou nenhuma. Os outros países tiveram um desempenho irregular no que se refere a coproduções.

Tabela 8. Época da ficção por título 2009-2012



A Tabela 8 mostra um histórico da época da ficção a partir de 2009, e os números que são apresentados são os totais dessa soma. Aqui se destaca que a grande maioria da ficção ibero-americana está ambientada no presente. Isso não significa necessariamente que não haja reminiscências do passado, exatamente o tema do ano desta análise 2012, uma vez que a reconstituição da memória

acontece pela maneira com que se olha para o passado a partir do presente.

A ficção histórica é a segunda em importância, embora o número de títulos represente menos de 10% dos títulos ambientados no presente, no âmbito do Obitel, a partir de 2009. A ficção de época tem apenas 31 títulos, o que pode ocorrer devido aos altos custos de produção envolvidos na realização dessas ficções.

Quanto aos países, a **Espanha** é o que mais exhibe ficção de época, seguida por **Uruguai, Brasil, Equador e Chile**. Em compensação, em ficção histórica a **Venezuela** é o país que se destaca, com um alto número de títulos: 66; o **Brasil** tem 12, e o **Chile**, 11 títulos desse tipo de ficção. Países como **México, Equador, Peru e Uruguai** apresentam-se como indústrias nas quais o presente é a principal referência temporal em suas ficções, embora isso não signifique que a partir daí se gere consciência sobre as problemáticas atuais, como ocorre de modo permanente com o **Brasil** ou, recentemente, com a **Argentina** e a **Colômbia**.

3. As dez ficções mais vistas do ano

Como é possível ver no histórico comparativo de todos os *top ten* de cada país, continua sendo o **Brasil** o que mais títulos de ficção coloca nesse *ranking* a nível ibero-americano, ocupando oito dos dez primeiros lugares, todos produzidos pela Globo. Os outros dois títulos correspondem a dois países: o **Chile**, em oitavo lugar, com uma telenovela do canal público 13, e o **México**, em décimo, com uma telenovela da Televisa.

Se esse parâmetro for estendido para os 20 primeiros títulos, a supremacia no *rating* que **Brasil** e **México** atingem se combina com os níveis de audiência que alcançam países como o **Chile**, que tem quatro títulos, a **Argentina**, com um título, e, surpreendentemente, o **Uruguai**, que emplacou uma telenovela de origem brasileira no posto 19. No total, o **Brasil** tem 11 títulos entre os primeiros 20 lugares, levando-se em consideração que *Insensato coração*, trans-

mitida no **Uruguai**, é uma telenovela brasileira também transmitida naquele país.

Tabela 9. Os dez títulos mais vistos: origem, formato, audiência e share

	Título	Aud. %	Share %	Formato	Canal	Casa produtora	TV privada ou pública	País de origem roteiro	País de exibição
1	<i>Fina estampa</i>	42,12	67,30	Tele-novela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2	<i>Avenida Brasil</i>	41,51	66,50	Tele-novela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
3	<i>Cheias de charme</i>	33,92	58,30	Tele-novela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
4	<i>Salve Jorge</i>	32,80	56,40	Tele-novela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
5	<i>Tapas & beijos</i>	27,83	48,00	Série	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
6	<i>Aquele beijo</i>	27,49	50,30	Tele-novela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
7	<i>A grande família</i>	27,48	48,40	Série	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
8	<i>Soltera otra vez</i>	26,80	37,00	Tele-novela	Canal 13	Canal 13	Pública	Argentina	Chile
9	<i>Amor eterno amor</i>	26,16	49,60	Tele-novela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
10	<i>Abismo de pasión</i>	25,83	37,25	Tele-novela	Canal 2	Televisa	Privada	México	México
11	<i>Los 80, más que una moda</i>	25,80	37,50	Série	Canal 13	Canal 13 A.Wood	Pública	Espanha/Chile	Chile
12	<i>Amores verdaderos</i>	25,64	38,96	Tele-novela	Canal 2	Televisa	Privada	Argentina	México
13	<i>Doce de mãe</i>	25,60	47,40	Telefilme	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
14	<i>Guerra dos sexos</i>	24,92	48,20	Tele-novela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
15	<i>Porque el amor manda</i>	24,15	37,02	Tele-novela	Canal 2	Televisa	Privada	Colômbia	México
16	<i>Graduados</i>	23,60	33,43	Série	Telefé	Underground Contendidos; Endemol Argentina e Telefé	Privada	Argentina	Argentina
17	<i>Por ella soy Eva</i>	23,60	35,46	Tele-novela	Canal 2	Televisa	Privada	Colômbia	México

18	<i>Pobre rico</i>	20,70	33,70	Tele-novela	TVN	TVN	Pública	Chile	Chile
19	<i>Insensato corazón</i>	20,70	32,00	Tele-novela	Teledoce	TV Globo	Privada	Brasil	Uruguai
20	<i>Separados</i>	19,50	27,50	Tele-novela	TVN	TVN	Pública	Chile	Chile
21	<i>Dulce Amor</i>	19,27	29,78	Tele-novela	Telefé	LC Acción Producciones / Telefé	Privada	Argentina	Argentina
22	<i>Herederos de una venganza</i>	19,07	30,17	Tele-novela	El Trece	Pol-ka	Privada	Argentina	Argentina
23	<i>La que no podía amar</i>	18,73	29,59	Tele-novela	Univision	Televisa	Privada	México	EUA
24	<i>Abismo de pasión</i>	18,24	28,3	Tele-novela	Univision	Televisa	Privada	México	EUA
25	<i>Qué bonito amor</i>	18,24	30,19	Tele-novela	Canal 2	Televisa	Privada	Colômbia	México
26	<i>El hombre de tu vida</i>	18,16	24,46	Minis-série	Telefé	100 bares	Privada	Argentina	Argentina
27	<i>Amores verdaderos</i>	18,16	28,27	Tele-novela	Univision	Televisa	Privada	México	EUA
28	<i>La dueña</i>	18,12	25,83	Tele-novela	Telefé	Telefé	Privada	Argentina	Argentina
29	<i>Amor bravío</i>	17,91	29,56	Tele-novela	Canal 2	Televisa	Privada	México	México
30	<i>Peleles</i>	17,30	25,80	Tele-novela	Canal 13	TVN	Pública	Chile	Chile
31	<i>Sos mi hombre</i>	17,20	29,00	Tele-novela	Teledoce	Pol-ka	Privada	Argentina	Uruguay
32	<i>Un refugio para el amor</i>	16,94	32,21	Tele-novela	Canal 2	Televisa	Privada	Venezuela	México
33	<i>La familia peluche</i>	16,87	27,65	Série	Canal 2	Televisa	Privada	México	México
34	<i>Al fondo hay sitio (4ª temporada)</i>	16,56	53,82	Tele-novela	América Televisión	América Televisión	Privada	Peru	Peru
35	<i>Reserva de Família</i>	16,30	22,40	Tele-novela	TVN	TVN	Pública	Espanha	Chile
36	<i>Aquí mando yo</i>	16,30	30,90	Tele-novela	TVN	TVN	Pública	Chile	Chile
37	<i>Por ella soy Eva</i>	15,82	25,46	Tele-novela	Univision	Televisa	Privada	México	EUA
38	<i>La mujer del vendaval</i>	15,76	28,99	Tele-novela	Canal 2	Televisa	Privada	Venezuela	México
39	<i>Amor bravío</i>	15,56	25,56	Tele-novela	Univision	Televisa	Privada	México	EUA
40	<i>Dama y obrero</i>	15,50	33,00	Tele-novela	TVN	TVN e Alce	Pública	Chile	Chile

41	<i>Mi amor el wachimán</i>	15,42	46,11	Minis- série	Améri- ca Tele- visión	Del Barrio Produc- ciones	Privada	Peru	Peru
42	<i>El rempla- zante</i>	15,40	22,50	Série	TVN	Parox	Pública	Chile	Chile
43	<i>Sos mi hombre</i>	15,27	21,86	Tele- novela	El Trece	Pol-ka	Privada	Argen- tina	Argen- tina
44	<i>Dancin' days</i>	15,10	30,90	Tele- novela	SIC	SIC/SP Televisão/ TV Globo	Privada	Brasil/ Portu- gal	Portugal
45	<i>Cachito de cielo</i>	15,05	27,56	Tele- novela	Canal 2	Televisa	Privada	México	México
46	<i>Mi proble- ma con las mujeres</i>	15, 98	26,64	Minis- série	Telefé	13 Mares Produc- ciones & Vincent Entertain- ment Telefé	Privada	Peru	Peru
47	<i>Escobar, el patrón del mal</i>	14,95	38,15	Série	Caracol Tele- visión	Caracol Televisión	Privada	Colôm- bia	Colôm- bia
48	<i>Passione</i>	14,80	29,00	Tele- novela	Tele- doce	TV Globo	Privada	Brasil	Uruguay
49	<i>El Astro</i>	14,80	25,00	Tele- novela	Tele- doce	TV Globo	Privada	Brasil	Uruguay
50	<i>Una familia con suerte 1</i>	14,78	24,49	Tele- novela	Univi- sion	Televisa	Privada	México	EUA
51	<i>Mi amor, mi amor</i>	14,59	22,44	Tele- novela	Telefé	El árbol Endemol Argentina Telefé	Privada	Argen- tina	Argen- tina
52	<i>Escrito en las estrellas</i>	14,50	28,00	Tele- novela	Tele- doce	TV Globo	Privada	Brasil	Uruguay
53	<i>Cuchicheos</i>	14,20	27,50	Tele- novela	Tele- doce	TV Globo	Privada	Brasil	Uruguay
54	<i>Herede- ros de una venganza</i>	14,20	24,00	Tele- novela	Tele- doce	Pol-ka	Privada	Argen- tina	Uruguay
55	<i>La reina de las carretillas</i>	14,11	43,37	Minis- série	Améri- ca Tele- visión	Del Barrio Produc- ciones	Privada	Peru	Peru
56	<i>Violeta se fue a los cielos</i>	14,10	19,20	Tele- filme	CHV	A.Wood	Privada	Peru	Chile
57	<i>Fina estampa</i>	14,10	28,00	Tele- novela	Tele- doce	TV Globo	Privada	Brasil	Uruguay

58	<i>Águila roja</i>	13,80	29,80	Série	TVE1	Globome- dia	Pública	Es- panha	Espanha
59	<i>El capo 2</i>	13,70	21,50	Tele- novela	TC	RCN	Privada	Colôm- bia	Equador
60	<i>Los únicos</i>	13,21	19,55	Comé- dia	El Trece	Pol-ka	Privada	Argen- tina	Argen- tina
61	<i>Un refugio para el amor</i>	13,07	22,73	Tele- novela	Univi- sion	Televisa	Privada	México	EUA
62	<i>Lobo</i>	13,00	22,32	Tele- novela	El Trece	Pol-ka	Privada	Argen- tina	Argen- tina
63	<i>El combo amarillo 3D (3ª tem- porada)</i>	13,00	22,20	Série	Ecu- avisa	Ecuavisa	Privada	Equa- dor	Equador
64	<i>Louco amor</i>	13,00	29,20	Tele- novela	TVI	TVI / Plural Entertain- ment	Privada	Portu- gal	Portugal
65	<i>El combo amarillo (2ª tempo- rada)</i>	12,90	21,30	Série	Ecu- avisa	Ecuavisa	Privada	Equa- dor	Equador
66	<i>La mari- posa</i>	12,49	34,78	Série	RCN	Fox Tele- colombia	Privada	Colôm- bia	Colôm- bia
67	<i>Dulce amor</i>	12,30	20,00	Tele- novela	Mon- tecarlo	L.C. Acción Produc- ciones y Telefé	Privada	Argen- tina	Uruguai
68	<i>El Joe</i>	12,20	17,40	Tele- novela	TC	RCN	Pública	Colôm- bia	Equador
69	<i>Corazón apasio- nado</i>	11,90	17,30	Tele- novela	TC	Ve- nevisión Internac- ional	Pública	Vene- zuela – EUA	Equador
70	<i>La faraona</i>	11,88	35,13	Minis- série	Améri- ca Tele- visión	América Televisión	Privada	Peru	Peru
71	<i>Tres mila- gros</i>	11,70	16,20	Tele- novela	TC	Teleset / RCN	Pública	Colôm- bia	Equador
72	<i>La que no podía amar</i>	11,64	35,10	Tele- novela	Améri- ca Tele- visión	Televisa	Privada	México	Peru
73	<i>El capo II</i>	11,63	35,06	Série	RCN	Fox Tele- colombia	Privada	Colôm- bia	Colôm- bia
74	<i>Cuéntame cómo pasó</i>	11,40	24,80	Série	TVE1	Grupo Ganga Produc- ciones	Pública	Es- panha	Espanha
75	<i>Maltrata- das</i>	11,40	25,00	Uní- tário	Tele- doce	Flor Latina	Privada	Argen- tina	Uruguai

76	<i>Fina estampa</i>	11,30	16,90	Tele-novela	Ecuavisa	O Globo	Privada	Brasil	Equador
77	<i>Doce tentação</i>	11,10	28,30	Tele-novela	TVI	TVI / Plural Entertainment	Privada	Portugal	Portugal
78	<i>Casa de reinas</i>	11,01	32,36	Minis-série	RCN	RCN Televisión	Privada	Colômbia	Colômbia
79	<i>La mariposa</i>	10,90	15,80	Tele-novela	TC	Fox Telecolombia / RCN	Pública	Colômbia	Equador
80	<i>El man es Germán</i>	10,90	15,50	Tele-novela	TC	RCN	Pública	Colômbia	Equador
81	<i>Corona de lágrimas</i>	10,90	18,53	Tele-novela	Univision	Televisa	Privada	Mexico	EUA
82	<i>Corazones blindados</i>	10,87	32,80	Série	RCN	Teleset	Privada	Colômbia	Colômbia
83	<i>Rafael Orozco. El ídolo</i>	10,76	32,55	Tele-novela	Caracol TV	Caracol TV	Privada	Colômbia	Colômbia
84	<i>Mi recinto (13ª temporada)</i>	10,60	16,90	Série	TC	TC	Pública	Equador	Equador
85	<i>Dónde carajos está Umaña</i>	10,35	30,42	Tele-novela	Caracol TV	Caracol TV	Privada	Colômbia	Colômbia
86	<i>Solamente milagros (2ª temporada)</i>	9,96	35,64	Série	América Televisión	América Televisión	Privada	Peru	Peru
87	<i>La que se avecina</i>	9,60	22,70	Série	Tele5	Alba Adriática	Privada	Espanha	Espanha
88	<i>Rosa fogo</i>	9,60	26,60	Tele-novela	SIC	SIC/SP Televisão	Privada	Portugal	Portugal
89	<i>Dónde está Elisa</i>	9,55	32,36	Tele-novela	RCN Televisión	RCN Televisión	Privada	Chile	Colômbia
90	<i>A mano limpia</i>	9,54	30,95	Série	RCN Televisión	RCN Televisión	Privada	Colômbia	Colômbia
91	<i>Gamarra</i>	9,47	31,38	Minis-série	América Televisión	Del Barrio Producciones	Privada	Peru	Peru
92	<i>Remédio santo</i>	9,40	28,60	Tele-novela	TVI	TVI / Plural Entertainment	Privada	Portugal	Portugal
93	<i>Isabel</i>	9,30	19,70	Série	TVE1	DiagonalTV	Pública	Espanha	Espanha
94	<i>La reina del sur</i>	8,90	29,28	Tele-novela	ATV	Telemundo/RTI	Privada	EUA	Peru

95	<i>El talismán</i>	8,62	19,79	Tele-novela	Univision	Univisión/Venevisión	Privada	EUA	EUA
96	<i>Pablo Escobar: el patrón del mal</i>	8,54	8,54	Tele-novela	Tele-mundo	Caracol Tv	Privada	Colômbia	EUA
97	<i>El laberinto</i>	8,40	24,93	Série	Caracol TV	Coproducción Caracol TV y Sony Picture Televisión	Privada	Colômbia	Colômbia
98	<i>Doida por ti</i>	8,40	22,00	Tele-novela	TVI	TVI / Plural Entertainment	Privada	Portugal	Portugal
99	<i>Mi gitana</i>	8,20	19,40	Minisérie	Tele5	Producciones Mandarina	Privada	Espanha	Espanha
100	<i>Yo no me llamo Natacha 2</i>	7,99	30,92	Minisérie	América Televisión	Del Barrio Producciones	Privada	Peru	Peru
101	<i>Aída</i>	7,60	16,50	Série	Tele5	Globomedia	Privada	Espanha	Espanha
102	<i>Morangos com açúcar IX: segue o teu sonho</i>	7,60	21,90	Série	TVI	TVI / Plural Entertainment	Privada	Portugal	Portugal
103	<i>Con el culo al aire</i>	7,30	17,20	Série	A3	Notro TV	Privada	Espanha	Espanha
104	<i>Fenómenos</i>	7,20	16,60	Série	A3	Aparte Producciones	Privada	Espanha	Espanha
105	<i>Anjo meu</i>	6,90	28,30	Tele-novela	TVI	TVI / Plural Entertainment	Privada	Portugal	Portugal
106	<i>Gran Hotel</i>	6,40	14,70	Série	A3	Bambú producciones	Privada	Espanha	Espanha
107	<i>Os Compadres</i>	6,40	19,80	Série	RTP1	RTP1/ Cinecool	Pública	Portugal	Portugal
108	<i>Luna, el misterio de Calenda</i>	6,30	15,30	Série	A3	Globomedia	Privada	Espanha	Espanha
109	<i>A família Mata</i>	6,30	19,10	Série	SIC	SIC/SP Televisão	Privada	Espanha	Portugal

110	<i>Corazón de fuego</i>	6,23	22,52	Telenovela	ATV	Grupo ATV	Privada	Peru	Peru
111	<i>Mi ex me tiene ganas</i>	5,38	40,17	Telenovela	Venevisión	Venevisión	Privada	Venezuela	Venezuela
112	<i>Flor salvaje</i>	5,12	38,16	Telenovela	Televen	Radio Televisión Interamericana	Privada	EUA	Venezuela
113	<i>¡Válgame dios!</i>	4,64	32,38	Telenovela	Venevisión	Venevisión	Privada	Venezuela	Venezuela
114	<i>La casa de al lado</i>	4,64	39,34	Telenovela	Televen	Telemundo	Privada	Chile	Venezuela
115	<i>La traicionera</i>	4,57	40,32	Telenovela	Venevisión	FOX Telecolombia	Privada	Argentina	Venezuela
116	<i>Natalia del mar</i>	4,44	30,71	Telenovela	Venevisión	Venevisión	Privada	Venezuela	Venezuela
117	<i>Abismo de pasión</i>	4,06	32,49	Telenovela	Venevisión	Televisa	Privada	México	Venezuela
118	<i>La que no podía amar</i>	3,99	29,54	Telenovela	Venevisión	Televisa	Privada	EUA	Venezuela
119	<i>Emperatriz</i>	3,81	34,52	Telenovela	Venevisión	TV Azteca	Privada	Venezuela	Venezuela
120	<i>Retrato de una mujer</i>	3,74	32,94	Telenovela	Venevisión	FOX Telecolombia	Privada	Colômbia	Venezuela

Se uma coisa se destaca nos 120 títulos que fazem parte da tabela anterior, é que entre os países do Obitel ocorre uma troca de produções e/ou roteiros para a criação de séries e telenovelas, principalmente. O que não significa que a transmissão de uma telenovela tenha, em um país, o mesmo sucesso que em outro. Por exemplo, *Amores verdaderos*, do canal 2 da Televisa, México, que esteve nos *top ten* gerais em seu país de origem, conquistou apenas o lugar 27 quando foi transmitido pela Univisión nos Estados Unidos.

Conforme o que já vinha sendo assinalando no Anuário 2012, a transnacionalização dos produtos de ficção é o que, em certo sentido, dá dinamismo à indústria de ficção ibero-americana, mas também é o que vai situando cada país em um determinado lugar, seja porque é produtor e exportador nato, como ocorre com o **Brasil** e o **México** (embora os resultados da tabela confirmem que a presença deste último país está se tornando cada vez mais fraca); ou porque são eficientes na criação e exportação de roteiros, como ocorre com a **Argentina**, **Colômbia** e **Espanha**, que, em coprodução com o

Estados Unidos	10	0	0	0	0	0	0	0	0	9	1
México	9	1	0	0	0	0	0	0	3	7	0
Peru	4	1	5	0	0	0	0	0	0	10	0
Portugal	7	3	0	0	0	0	0	0	1	9	0
Uruguai	9	0	0	0	1	0	0	0	2	6	2
Venezuela	10	0	0	0	0	0	0	0	4	3	3
Total	78	27	10	1	1	0	3	0	12	99	9

Em relação ao relatório geral dos *top ten* 2012 de todos os países do Obitel e em correlação com o formato e a faixa horária de transmissão, os títulos mais vistos correspondem ao formato Tele-novela (78 títulos), sendo transmitidos no horário nobre. A seguir, posiciona-se o formato Série, com 27 títulos, dos quais 21 foram transmitidos também no horário nobre. Isso enfatiza a importância que vem adquirindo a série não apenas em termos de produção, mas também em termos da aceitação desse formato pela audiência, principalmente em países como a **Espanha**, onde é incontestável essa preferência cultural. Além disso, países voltados para o formato de telenovela, como o **México** e o **Brasil**, passaram a incorporar, a partir de 2009, a série em seus *top ten*. Por outro lado, destacam-se países como **Estados Unidos**, **Uruguai** e **Venezuela**, nos quais a telenovela tem uma forte presença.

Outros formatos, como a Minissérie e o Telefilme, tiveram aumento no número de títulos e, inclusive, entraram no *top ten* de países como **Argentina**, **Brasil**, **Chile** e **Espanha**; o **Peru** destaca-se porque a metade de seus títulos mais vistos são minisséries.

Em relação à faixa horária, confirma-se que a ficção, independentemente do formato, é o gênero que concentra a maior audiência e, em consequência, é a que fica com o melhor horário televisivo, o horário nobre. Nesse horário foram transmitidos 99 dos 120 títulos nacionais que foram ao ar em 2012. Os outros títulos foram transmitidos durante a manhã (12) e no horário noturno (9). Esses dados confirmam uma importante descoberta feita pelo Obitel já em seu início, a de que, definitivamente, *nos países ibero-americanos o horário nobre é nacional*.

**Tabela 11. Perfil de audiência dos dez títulos mais vistos:
gênero, idade, nível socioeconômico⁴**

País	Gênero %		Faixas de idade %						Nível socio- econômico %		
	Mu- lheres	Ho- mens	4 a 12	13 a 18	19 a 24	25 a 34	35 a 44	45+	AB	C	D
Argentina	56,1	43,9	18,3	22,1	21,3	–	22,3	16,0	21,5	49,7	28,8
Brasil	63,7	36,3	8,8	8,7	9,1	33,7	21,3	18,4	33,1	52,0	14,4
Chile	64,0	36,0	8,0	7,0	10,0	15,0	24,0	36,0	36,1	7,2	50,7
Colômbia	61,5	38,5	12,7	21,1	17,7	–	22,5	26,2	47,5	32,5	20,0
Estados Unidos	61,3	38,7	13,5	5,4	8,8	17,7	25,2	29,4	–	–	–
Peru	60,7	39,3	15,8	15,7	14,3	18,5	14,7	21,0	20,9	35,1	44,0
Portugal	61,8	38,2	7,8	7,8	11,3	11,3	12,3	49,5	11,5	57,8	30,7
Uruguai	68,5	31,5	5,4	5,8	7,3	11,2	20,7	40,6	23,1	41,2	35,7
Venezuela	63,1	36,9	–	–	–	–	–	–	23,1	32,5	44,4

De acordo com a Tabela 11, é possível estabelecer que o perfil médio da audiência da ficção ibero-americana corresponde ao de uma mulher maior de 45 anos, pertencente à classe média (estrato C), embora essa medida possa variar em países como **Chile**, **Peru** e **Venezuela**, onde aqueles que mais assistem ficção pertencem à classe baixa (estrato D). Por outro lado, é interessante notar que a **Colômbia**, o **Chile** e o **Brasil** são os países nos quais há mais audiência de ficção pertencente à classe alta (estratos A e B).

Em relação às idades, em países como a **Argentina** e o **Brasil** a idade média da audiência situa-se entre 34 e 44 anos. A **Argentina**, a **Colômbia** e o **Peru** também se destacam por apresentar um equilíbrio similar nas idades de suas audiências. A **Argentina**, inclusive, é o país que tem o maior número de audiências infantis e juvenis, o que se explica pelo sucesso de suas ficções dirigidas a essas faixas etárias. No resto dos países, essas audiências não superaram a barreira dos 10%. Destaca-se que **Portugal** é o país com maior audiência de

⁴ Na elaboração dessa tabela, alguns países não puderam ser comparados devido a não ter sido facilitada essa informação, ou porque a que foi facilitada não corresponde aos indicadores desejados. Os países que ficaram de fora são Equador, Espanha e México. Os espaços com hífen correspondem a dados que não foram informados pelas equipes do Obitel.

idade mais elevada, tendo quase 50% dos telespectadores com mais de 45 anos.

4. O mais destacado do ano nos países Obitel

Ao longo do ano de 2012, as produções ficcionais dos países Obitel abriram espaço para discussões de problemas da sociedade que inquietam a população, como veremos a seguir no detalhamento por país. A aproximação entre ficção e realidade ganha repercussão e chama atenção para diversas questões sociais.

Nesse sentido, o debate que a televisão fomenta na sociedade traz à tona assuntos importantes que nem sempre são tratados em outros programas de televisão ou mesmo em outras mídias. Esse cenário destaca o papel social da ficção como instância de debate público e de representações da identidade nacional. Ao mesmo tempo, houve preferência pela forma leve e pelo tom humorístico de temas do cotidiano. No que se refere ao funcionamento da indústria televisiva, o destaque foi para as políticas de incentivo à produção nacional de conteúdos.

Demandas sociais e ficção “à la carte”

Países como **Chile**, **Colômbia**, **Equador** e **México** apresentaram em sua programação uma forte influência de temas ligados ao narcotráfico, como a dependência de substâncias ilegais, o combate ao tráfico ou os jovens no mundo das drogas, abordando, por meio da ficção, a problemática realidade cotidiana.

A ficção “à la carte”, patrocinada e desenvolvida com intenções políticas, voltou a marcar o ano no **México**, assim como havia ocorrido em 2011. Articulado ao marketing político, o narcotráfico foi tema de *La teniente*, que abordou o combate do exército ao tráfico, fazendo dos militares os heróis nessa luta. Outro caso de marketing político explícito foi o *reality show* *Lo que mis ojos ven y mi corazón siente*, protagonizado pela futura primeira-dama, uma atriz de televisão muito famosa no país. Disponibilizado durante a campanha eleitoral no YouTube, os 23 episódios do programa tive-

ram mais de um milhão de visualizações e funcionaram como importante trampolim para a campanha política do atual presidente da República. O programa apresentou, em forma de narrativa ficcional, os bastidores da campanha política e a vida privada do candidato à presidência, misturando realidade e ficção. No **México**, ainda houve o fechamento da empresa de pesquisa de audiência Ibope AGB e a abertura da Nielsen-Ibope.

Em 2012 a televisão aberta do **Chile** continuou apresentando queda de audiência, fato que vem ocorrendo desde 2003. Houve preferência por temas ligados à realidade, entre os quais ganharam destaque: pedofilia, narcotráfico, crise no sistema de educação, *bullying*, precariedade das relações familiares, exclusão social, reabilitação de alcoólatras e dependentes químicos. O melhor exemplo foi a série *Solita camino*, sobre abuso sexual de menores, produzida com financiamento público, e que, mesmo sem alcançar altos índices de audiência, foi um dos destaques do país. Em termos de linguagem, as séries do ano trouxeram narrativa mais lenta e introspectiva, além de redução do número de personagens.

No **Equador**, a ficção transmidiática tem ganhado espaço no país. Como prova, o principal destaque não esteve nos formatos convencionais, mas na primeira webnovela, *Resaka*, financiada pela TC Televisión, que alcançou altos índices de audiência. Destinada aos jovens, cada vez mais presentes no ambiente virtual, a webnovela aborda temas relacionados ao tráfico de drogas. Mereceram menção também os esquetes criados pelo coletivo equatoriano *Enchufe. tv* em seu canal no YouTube, que lidaram com o cotidiano de maneira sarcástica e se converteram nos programas mais vistos do país.

Na **Colômbia**, em 2012, foram destaque quatro produções que retrataram problemas sociais. As séries *Escobar, el patrón del mal*, com a melhor audiência do ano, *La mariposa* e *El capo II*. O narcotráfico, a ilegalidade e a corrupção foram assuntos que causaram impacto e geraram debate entre a população. A quarta produção foi a série policial *Corazones blindados*, que mostrou policiais e agentes combatendo o crime organizado e a violência.

Temas polêmicos que buscaram retratar a sociedade também foram objeto das produções da **Argentina**: pornografia, problemas psicológicos, doação de esperma, mundo do boxe, romance entre pessoas de classes sociais distintas, comédia familiar que foge dos moldes tradicionais e comédia policial. Através do melodrama, questionaram os moldes clássicos da sociedade e da família. Os exemplos foram: *Graduados*, *La Pelu* e *El donante*, esta última sobre um doador de esperma que descobre, anos depois, ter 144 filhos.

A exclusão, o racismo, a violência e as questões socioeconômicas foram alguns dos temas presentes na ficção *Conversaciones con la luna*, do **Peru**. Houve a produção da telenovela *La Tyson*, um remake do sucesso *Muñeca brava*. As minisséries, em grande número (6), tiveram duração curta, poucos episódios e carga melodramática. Entre os temas, destacaram-se: biografias, conflitos, medos, sonhos alcançados, histórias de imigrantes.

O destaque do ano do **Brasil** também envolveu temas cotidianos, especialmente referentes à classe média, em grande crescimento no país. A telenovela *Avenida Brasil* polarizou as atenções não apenas dos habituais telespectadores ou comentaristas de telenovelas, mas também de veículos de comunicação internacionais que buscavam entender o “fenômeno” *Avenida Brasil*. O enorme sucesso da telenovela levou a fatos inusitados, como o Operador Nacional do Sistema Elétrico ter que redimensionar o sistema de transmissão de energia para atender a um aumento estimado de mais de 5% no consumo de energia durante a exibição do último capítulo da trama. Houve mudanças e até mesmo adiamento de eventos públicos planejados para o mesmo horário de exibição da telenovela. Tamanho sucesso foi creditado, principalmente, à trama centrada nos hábitos e práticas de vida da chamada “nova classe C”, à hibridização com o formato série realizada pelo autor e à caracterização de um afortunado elenco de atores. A audiência do último capítulo da telenovela alcançou 81% de *share*. Todo o cenário midiático que foi sendo construído ao longo de sua exibição levou a considerar *Avenida Brasil* como um *popular media event*, ou seja, como um

“evento midiático popular” que, entre outras coisas, altera a rotina estabelecida e imprime características de ritual que favorecem a integração das sociedades (Couldry; Hepp, 2010).

As questões mais descontraídas do cotidiano da população

Outro eixo temático das ficções ibero-americanas refere-se ao tratamento de assuntos mais leves e descontraídos, por vezes voltados para a comédia, característicos das *sitcoms*. Diferentemente das temáticas anteriores, outras produções exibidas em 2012 possuem foco em fantasia, relações amorosas e biografias idealizadas.

A busca da **Argentina** para atrair o público é demonstrada pelas estreias de *Supertorpe* e *Violetta*, dedicadas à infância e adolescência, exibidas no horário matutino. Também no **Chile** as produções mais assistidas trouxeram temáticas leves e descontraídas, como nas telenovelas *Dama y obrero*, *Pobre rico* e *Soltera otra vez*. Esta última misturou os formatos telenovela, *sitcom* e unitários, e inspirou a telenovela argentina *Ciega a citas*. A comédia romântica *Soltera otra vez* fala dos desafios da vida moderna de uma profissional que, ao lado de três amigas, enfrenta problemas de relacionamento amoroso e infidelidade. A trama foi um dos produtos audiovisuais mais assistidos do ano na televisão chilena, chegando a obter 90% de *share*.

A **Colômbia** reuniu entre as maiores audiências de 2012 produções leves ligadas à cultura caribenha, como a minissérie *Casa de reinas* e as telenovelas *Rafael Orozco, el ídolo* e *Dónde carajos está Umaña?*. A telenovela *Dónde está Elisa?* e o seriado *El laberinto* também retratam situações adversas de forma descontraída, nas quais os valores morais se sobrepõem ao final. O seriado *A mano limpia* foge aos estereótipos socioculturais, mostrando a união de classes sociais, que superam as diferenças econômicas e profissionais.

A comédia é o ponto forte do **Equador**, onde, pelo segundo ano consecutivo, as telenovelas não apareceram nos *top ten*. O humor tem sido a forma mais utilizada nas ficções para alcançar a

audiência, com sarcasmo e irreverência nas narrativas, sejam elas na televisão ou na internet.

Na **Espanha** e na **Venezuela** estiveram presentes temas fantásticos nas ficções de 2012. Na **Venezuela**, algumas ficções mostraram forte ligação com temas míticos e religiosos, como *Traición y perdón*. Na **Espanha**, a emissora com maior número de títulos próprios em 2012, a Antena3, apresentou ficções que abordam fenômenos paranormais, lobisomens e aventuras. Outra emissora que se destaca é a Tele5, com oito produções em 2012. Suas ficções com maior audiência foram *La que se avecina* e *Aída*, que tratam de temas como amor, família e amizade.

O cenário da produção audiovisual e a audiência

Em alguns países, os destaques do ano não se referem somente ao conteúdo das ficções, mas também às mudanças no mercado audiovisual, à transnacionalização e ao comportamento da audiência. Foi o caso da **Espanha**, onde o mercado de produção de ficção encontra-se em um processo de transnacionalização, com vendas de programas e formatos para diversos países. Destaque para *Águila roja*, que obteve mais de 6 milhões de espectadores no país e foi comercializada para mais de 20 países, seguida de *Cuéntame como pasó*, outra série de sucesso longo, com mais de 5 milhões de assistentes.

Nos **Estados Unidos**, o foco em 2012 não foram as produções, mas sim o reordenamento da indústria televisiva hispânica no país, com novas alianças entre emissoras. A produção hispânica frustrou as previsões para 2012. A telenovela do *prime time* *El talismán*, uma coprodução da Univisión e da venezuelana Venevisión, não obteve o sucesso esperado. Os mais de 5 milhões de espectadores na estreia não foram suficientes para evitar a redução no número de capítulos e a mudança para o horário da tarde. De resto, os assuntos mais tratados pela mídia hispânica foram as Olimpíadas e a eleição presidencial.

No **Peru**, recebeu destaque internacional a ficção *Al fondo hay sitio*, telenovela que em sua quarta temporada alcançou 800 capítulos

e obteve o maior índice de audiência, chegando a 50 pontos, o que é incomum no país. A ficção já foi comercializada para cinco países.

Um dos destaques de audiência em **Portugal** foi o *remake* da telenovela brasileira *Dancin'n days*, coproduzida com a Globo. Chamaram atenção as ações de *merchandising* (*product placement*) que ocorreram dentro da ficção. As telenovelas brasileiras também obtiveram bons índices de audiência com a reprise de *Páginas da vida* e a estreia de *Avenida Brasil*. Vale ressaltar ainda que o canal líder de ficção, a TVI, teve como destaque no ano a exibição de 26 telefilmes do projeto *Filmes TVI*.

No **Uruguai**, a produção da primeira *sitcom* nacional e as adaptações literárias foram os destaques de 2012, com o unitário *Somos* e a série *Bienes gananciales*, que misturou ficção e realidade. As produções com financiamento internacional ou coproduções foram estratégias utilizadas no país. Na **Venezuela**, houve financiamento público para programas de ficção, cuja produção vem diminuindo desde 2010.

Incentivos públicos e fomento à produção independente

Os programas de incentivo governamental nos países ibero-americanos têm aumentado o número de produções nacionais e oferecido segurança aos realizadores para trabalharem novos formatos, estilos narrativos e estéticos, além de incentivar a produção independente ou de pequenas produtoras. As principais formas de incentivo são assistência à captação de investimento, patrocínio ou financiamento das ficções.

Em **Portugal**, a produção de 2012 passou por mudanças, como a diminuição de títulos por canais, as características das ficções e a oferta e consumo, abrindo espaço para novos modos de produzir conteúdo ficcional no país. A produção do canal público RTP se manteve a mesma do ano anterior, apesar da crise econômica. A abordagem de temas diversificados ocorreu como estratégia para alcançar públicos diferentes. Unindo informação e ficção, a RTP produziu a série de 12 telefilmes *Grandes histórias: toda gente conta*.

Outro fato destacado na televisão pública portuguesa foi a parceria com universidades para a produção da série *Contos de Natal*, ligando mercado e academia. Inovações de formato também ocorreram na **Argentina**, em ficções com financiamento do governo, que apresentaram novos formatos, estilos e gêneros, ampliando o espaço para novas produtoras e aumentando a concorrência por audiência. Já com o **Uruguai**, a inovação estética ocorreu por falta de recursos. O TNU, canal público do país, exibiu *REC: una serie casera*, marcando seu retorno às produções em televisão aberta. Na série, um jovem produz seu próprio vídeo com estética e estilo que, refletindo o título da ficção, remete à falta de condições para uma produção mais elaborada.

Na **Venezuela**, os destaques podem ser agrupados em quatro tipos: 1) a estatização da ficção; 2) a produção ficcional a partir de espaços comunitários; 3) a ficção seriada vinculada a aspectos míticos e religiosos; e 4) o financiamento público para a produção audiovisual. Fundos públicos financiaram a telenovela *Teresa em tres estaciones*, que retrata a vida de mulheres venezuelanas. Também séries contaram com esse financiamento, entre as quais: *Barrio sur*; *Hotel de locura*; *Nos vemos en el espejo*; *La residencia*; *El diario de Bucaramanga*.

Já no **Chile** o destaque foi a série *Solita camino*, também produzida com investimento público. Mesmo não tendo alcançado uma boa posição em questões de audiência por disputar o mesmo horário com um dos *top ten*, *El reemplazante*, a ficção foi referência no país por abordar temas como pedofilia, *bullying*, medo e poder com base em uma trama sobre o mundo dos adolescentes e com alta carga emotiva.

5. Ficção televisiva e recepção transmidiática: interação através das redes⁵

Desde que em 2009 o Obitel decidiu incorporar em sua análise a recepção transmidiática, observa-se como o que começou como

⁵ Agradecemos a colaboração especial de Darwin Franco, do Obitel México, na análise desta seção.

uma prática marginal, promovida pelo uso da internet, mas pouco valorizada por seu potencial justamente transmidiático, transformou-se em um elemento-chave para as interligações que, a partir da ficção, se estabelecem tanto com outras telas quanto com os novos hábitos que suas audiências estão gerando. Hábitos que vão do reconhecimento de seu consumo amplificado (Orozco-Gomez, 2011), até suas cada vez mais constantes ações de interatividade (Lopes, 2009).

Isso reflete uma forte e profunda mudança sociocultural que, contudo, ainda não se generalizou no tipo de interação mídia-audiências, mas já permite observar um movimento de trânsito de audiências de mídias para usuários/produtores de conteúdos.

Ano a ano, os fãs de ficção televisiva – nos 12 países que agora fazem parte do Obitel – deram sinais que indicam que, pouco a pouco, a emotividade que os mobiliza nas redes sociais (Facebook, Twitter, YouTube etc.) para falar de sua ficção favorita os está levando a gerar outros tipos de conteúdo, que começam a superar as práticas recopilatórias (editar vídeos dos momentos cruciais de sua telenovela, por exemplo, o romance dos protagonistas) para se situarem na criação de outro tipo de narrativa. Embora ainda estejam longe das narrativas transmidiáticas (*transmedia storytelling*), que atualmente são desenvolvidas com filmes e séries, principalmente norte-americanas, já é um primeiro passo para que as audiências, a partir da produção, terminem apropriando-se das telenovelas e séries ibero-americanas.

Da mesma maneira, percebe-se que as indústrias televisivas dos 12 países do Obitel estão fazendo múltiplos esforços para mudar para o que Scolari (2008) chama “hipertelevisão”, que envolve a simulação ou emulação das interfaces interativas que atualmente oferece a internet. Em uma espécie de “Tvmorfose” (Orozco-Gomez, 2012), a televisão tem estado a procurar maneiras de interagir mais com as suas audiências e de gerar, a partir dessa relação, recepções múltiplas que a tenham como referência principal das novas práticas midiáticas. Por isso, como pontuávamos no início desta seção, a

recepção transmidiática transformou-se em um nexu importante da ficção com suas audiências.

A recepção transmidiática nos países do Obitel

Para o Anuário 2013, a análise da recepção transmidiática sofreu algumas mudanças em sua metodologia, pois, diferentemente dos anos anteriores, neste ano a análise não foi centrada em dar conta de toda a oferta transmidiática dos *top ten* de cada um dos países do Obitel, mas naquela ficção selecionada entre as ficções preferidas, seja pela importância do próprio título de ficção ou porque um título constituiu um caso interessante especificamente pela sua proposta transmidiática.

Em qualquer um desses casos, a análise foi centrada na maneira em que interagiram as audiências com sua ficção, seja por meio das redes sociais ou dos sites oficiais das séries ou telenovelas selecionadas. O centro do olhar foi focalizado na análise dos comentários, opiniões e práticas que ali deixaram as audiências, mas também nos modos de apropriação e nas produções que puderam ser geradas.

Figura 1. Os 12 títulos selecionados e sua oferta transmidiática

País	Título	Formato	<i>Top Ten</i>	Oferta transmidiática
Argentina	<i>Graduados</i>	Série	1º Lugar	Site oficial Facebook Twitter
Brasil	<i>Avenida Brasil</i>	Telenovela	2º Lugar	Site oficial Página de Facebook BrasilNovela Twitter oficial Blog Oioioi Tienda Media Out of Home
Chile	<i>Soltera otra vez</i>	Telenovela	1º Lugar	Site oficial Página de Facebook Twitter Canal no YouTube
Colômbia	<i>Escobar, el patrón del mal</i>	Telenovela	1º Lugar	Página de Facebook Página oficial Página de Twitter Página de YouTube

Equador	<i>Enchufe.tv</i>	Webcomédia	Não	Página oficial Conta no Facebook Conta no Twitter Canal no YouTube
Espanha	<i>El barco</i>	Série	Não	Site oficial Facebook oficial Twitter oficial
Estados Unidos	<i>El talismán</i>	Telenovela	9º Lugar	Página oficial Página de Facebook Página de Twitter Página de YouTube
México	<i>Te presento a Valentín</i>	Webnovela	Não	Página oficial Página de Facebook Página de Twitter
Peru	<i>Al fondo hay sitio</i>	Telenovela	1º Lugar	Página oficial Página de Facebook Página de Twitter Página de YouTube
Portugal	<i>Dancin' days</i>	Telenovela	1º Lugar	Página oficial Página de Facebook
Uruguai	<i>REC. Una serie casera</i>	Série	Não	Site oficial Página de Facebook Grupo de Facebook
Venezuela	<i>Flor salvaje</i>	Telenovela	2º Lugar	Site oficial Página de Facebook

Fonte: Obitel

Um dos primeiros elementos que devem ser destacados na oferta transmidiática dos 12 títulos selecionados pelos países do Obitel é a força que tomaram as redes sociais como plataformas de base para os processos de transmediação da ficção ibero-americana. Em 2011, o site oficial constituía o nó central desse processo; contudo, passado um ano, essa importância agora é compartilhada com sites como Facebook, Twitter e, em menor grau, YouTube, que agora são lugares a partir dos quais as ficções ibero-americanas buscam estender redes para interagir com suas audiências para além da televisão. Muitos dos títulos da Figura 1 estabeleceram estratégias (baseadas em promoções e em *videochats* com os protagonistas) que consistiam em concursos que obrigavam as audiências a transitarem por suas diversas ofertas transmidiáticas para resolver as perguntas ou atividades que os levariam a participar no bate-papo com seus personagens/atores favoritos.

A esse respeito, *Avenida Brasil* é um dos melhores exemplos do que foi colocado, uma vez que esse título da Globo conseguiu uma inusitada conexão com suas audiências por meio do Twitter, ao ponto que, em suas últimas transmissões, o *hashtag* #AvenidaBrasil posicionou-se como um dos mais replicados a nível mundial, o que significa que a interação no momento da transmissão da telenovela ocorria também, de forma paralela, através das redes sociais.

Esse fenômeno, ainda que em menor escala, é algo que começa a ocorrer em todos os países do Obitel; contudo, o caso do **Brasil** foi significativo, porque evidencia a aposta da Globo em gerar não apenas uma estratégia multiplataforma, mas uma interatividade em tempo real com os fãs de suas telenovelas por meio de plataformas como YouTube.

Um elemento a se destacar é que três dos 12 países analisaram produtos criados na ou exclusivamente para a internet, o que já é um segundo passo para a ficção ibero-americana, que até 2011 tinha levado suas produções para a rede, mas havia feito poucos esforços para produzir ficção pensada para ser transmitida apenas *on-line*.

O **Ecuador**, em um formato similar aos *videoblogs*, selecionou a webcomédia *Enchufe.tv*. Essa proposta produz microficcões, de dois a cinco minutos, que carrega no canal do YouTube da produtora Touché Films. Seu site tem mais de 2 milhões de assinantes e seus vídeos já foram reproduzidos mais de 250 milhões de vezes. Essa quantidade de seguidores vai daí para os seus perfis em redes sociais e constitui uma verdadeira aposta de interatividade, mas ainda não de transmidiação.

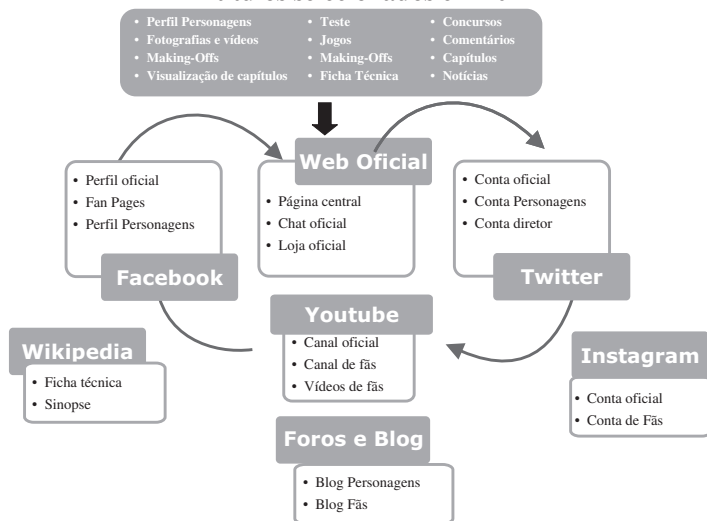
Outro elemento inovador em 2012 foi o surgimento das primeiras webnovelas em países como o **México** e o já citado **Ecuador**, que lançaram duas telenovelas para transmissão exclusiva na internet. *Te presento a Valentín* foi a primeira aposta da Televisa para explorar a expansão de suas telenovelas na internet; em compensação, *Resaka*, auspiciada e financiada pela TC Televisão, foi uma proposta experimental do Instituto Superior de Estudos de Televisão, ITV, com sede em Guayaquil, que posteriormente foi adotada pelo canal equatoriano.

Te presento a Valentín, produção criada para ser transmitida apenas na internet e para ser distribuída por meio de dispositivos móveis em todo o **México** e em regiões dos **Estados Unidos**, tentou estabelecer uma interatividade nova com as audiências mexicanas; contudo, sua penetração foi fraca, porque, além dos conselhos de amor que deu no Twitter, jamais promoveu uma verdadeira participação das audiências. O efeito ficou apenas na visualização. O mesmo ocorreu com *Resaka*, que não conseguiu ter uma penetração forte, como ocorreu com *Enchufe.tv* no próprio **Equador**.

A **Espanha**, com *El barco*, explorou a transmissão de “twitter-sódios”, que complementavam os enredos da ficção televisiva por meio dos *tweets* que os personagens (não os atores) postavam em tempo real no Twitter, sem dúvida um modelo inovador no âmbito do Obitel, em que essas conexões são realizadas pela produção, mas não diretamente a partir do que possa opinar ou sentir algum personagem de ficção.

A **Argentina**, por exemplo, realmente teve uma interação direta com seus fãs no Twitter ou no Facebook, mas fez isso não através de seus personagens, mas por meio de perguntas que os fãs podiam responder sobre o que aconteceria ou não com algum dos personagens de *Graduados*, ficção selecionada. Contudo, pouco se sabe do que era feito com essa informação que a série gerou com os mais de 250 mil *tweets* postados pelos seus seguidores. Talvez nesse exemplo, e com o que foi relatado pela Espanha, seria necessário perguntar-se qual é a utilidade desses comentários para a produção. Poderiam se transformar em matéria-prima para mudar os enredos, ou as características dos personagens, ou a própria narrativa?

**Figura 2. Resumo da oferta transmidiática dos
12 títulos selecionados em 2012**



Fonte: Obitel

Como já foi dito, nos 12 títulos selecionados, o uso do Facebook, Twitter ou YouTube ajuda a potencializar as interações com as audiências, uma vez que inicialmente lhes são oferecidos mais canais para ver e ter notícias sobre sua ficção, mas também mostra o maior interesse dos produtores ou das emissoras pelas estratégias multiplataforma, como já vinha se manifestando em 2011.

Contudo, foram as próprias audiências e os fãs que geraram a expansão das narrativas, criando perfis, contas ou *hashtags* em que ampliam seus gostos e interações, mas também foram capazes de criar – fora desses espaços – foros e blogs onde não apenas falam do que gostariam ou não de ver, mas também procuram um modo de desviar os controles que os sites oficiais ou o próprio YouTube, a pedido das emissoras, foram gerando para proteger os direitos de propriedade intelectual. Os fãs, em resposta, criaram esses outros sites nos quais eles mesmos gravam as telenovelas com seus celulares e fazem *upload* para que outros possam desfrutá-las sem restrições.

Em termos gerais, ainda são poucos os casos que convidam as audiências para criar ou ser parte ativa das produções. O **Uruguai**, com a série *REC*, é um caso peculiar, uma vez que no seu perfil no Facebook a produção convidou qualquer interessado a participar como extra, publicando o dia, hora e os locais onde a série seria gravada.

O ceticismo e a indecisão das emissoras, como expõe a **Venezuela**, são dois dos principais problemas em torno das ofertas de transmediação que podemos ver no âmbito do Obitel. O título selecionado desse país, *Flor salvaje*, mostra esse impasse, pois naquilo que foi oferecido em seu site oficial e em seus perfis de redes sociais ainda se oscilava entre a ideia de ser verdadeiramente interativos (a produção usou um jogo para medir quanto a audiência sabia sobre a telenovela), ou usar esses sites na internet para facilitar a visualização e o acesso a materiais exclusivos, como “por trás das câmeras”.

Também é oferecido, como ocorre em **Portugal**, a “Hora Facebook”, espaço onde os atores/personagens de *Dancin’ days* conversavam com os usuários sobre sua vida e sobre o que aconteceria ou não com o personagem que interpretavam. Nesses casos, e como também aconteceu na **Colômbia** com *Escobar, patrón del mal*, o que está sendo privilegiado é a visualização acompanhada de algumas ações de interatividade, como o já citado *videochat*. Em relação à ficção colombiana que representou a vida do narcotraficante Pablo Escobar, não foi aproveitada a oportunidade de conseguir uma interação maior, dado que ao se tratar de um “fato histórico de alto impacto”, a produção não valorizou os sentimentos que isso provocou nos fãs, que nos comentários deixados em redes sociais ficaram divididos entre “as atividades realizadas pelo *capo* da droga e o personagem retratado na série”. Talvez aí poderia ter sido feita uma aposta transmidiática, convidando a audiência a gerar finais alternativos ao estilo *fan fiction*.

No **Peru**, com a telenovela *Al fondo hay sitio*, a oferta transmidiática padece do mesmo mal, dado que o envolvimento das audiências não é completamente aproveitado, seja porque os próprios

sites dificultam a interação ou porque a página oficial não facilita a interação da ficção com as suas redes sociais.

Esse passo, como já anunciávamos, ainda não se completou porque, conforme é exposto no capítulo dos **Estados Unidos**, as emissoras veem os fãs com um interesse exclusivamente mercantil. Isso evita ou dificulta reconhecer que através de suas práticas midiáticas e recepções múltiplas os fãs são “os melhores embaixadores de seus conteúdos”, uma vez que eles compartilham ou fazem *retweet* dos seus conteúdos de maneira gratuita. Ou seja, os fãs aumentam a promoção, e isso é saudável, como ocorreu com *El talismán*, telenovela que conseguiu um bom tráfego na internet devido à promoção que os fãs (não a produção) fizeram nas redes sociais, gerando um impacto constante, porque o tempo todo mantiveram o fenômeno de *talking about this*.

Essa capacidade de levar e trazer os conteúdos midiáticos por meio das redes sociais fez, inclusive, com que as ficções ou alguns personagens transcendessem os limites do ficcional e se assumissem como líderes de opinião na realidade. No **Chile**, a telenovela argentina *Soltera otra vez*, protagonizada pela personagem de Cristina Moreno, transformou-se em uma referência midiática e do coração, pois no seu perfil no Facebook e nas colunas que escreveu, como personagem, em algumas mídias chilenas, ofereceu à população conselhos para conseguir “o homem ideal”.

Sem dúvida, o ceticismo e a indecisão das emissoras foi o que impediu que, de modo geral, a recepção transmidiática ao longo de 2012 tomasse novos caminhos, embora em casos particulares existam esforços de grandes e pequenas emissoras para fazer que suas ficções não apenas sejam exibidas na internet, mas que a partir delas seja gerada uma transmídiação verdadeira, sustentada na interação e na interatividade com suas audiências.

Interação, a abertura da indústria

Já em 2011 o Obitel relatava como, paulatinamente, as audiências ibero-americanas começavam a ter um compromisso maior

com suas ficções, o que se materializava em processos de interatividade. Contudo, esse emergente fenômeno tem encontrando alguns limites nas ofertas e possibilidades reais de interação que são oferecidas pelas emissoras, para além dos limites derivados das próprias competências que as audiências estão desenvolvendo a partir de suas interações com as chamadas novas tecnologias.

O passo que antecipávamos, que ia da oferta transmidiática sustentada em estratégias de marketing e divulgação de conteúdos para a incorporação verdadeira das práticas dos fãs na internet, é algo que em 2012 ainda não parece ter sido dado. A interatividade e a interação são duas fases em construção nos países do âmbito do Obitel.

Na metodologia que utiliza o Obitel para medir justamente essa **interação**, foram propostos critérios comuns para realizar uma classificação mais homogênea entre os 12 países que agora compõem este anuário. A classificação foi orientada pelo protocolo metodológico do Obitel, e está constituída pelas seguintes categorias:

Interativa: é possível interagir com outros sobre os conteúdos da ficção, mas não é possível assistir aos capítulos.

Interativa em tempo real: interpela as audiências durante a transmissão da ficção.

Visualização: é possível assistir aos capítulos, mas não é possível deixar comentários.

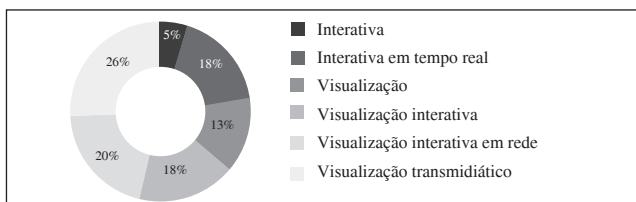
Visualização interativa: é possível deixar comentários e interagir com outras pessoas que visitem o site.

Visualização interativa em rede: é possível ver a ficção, deixar comentários e veicular todos os conteúdos do site nas redes sociais dos usuários.

Visualização transmidiática: no site são oferecidos produtos exclusivos para a visualização na rede e dinâmicas de interação com a ficção.

Entre os 12 títulos selecionados pelos países do Obitel, obtiveram-se 39 itens em relação aos tipos de interação midiática que foram oferecidos pelos produtores nos títulos selecionados.

Gráfico 1. Tipos de interação proposta pelos produtores nos títulos selecionados



Fonte: Obitel

Diferentemente de 2011, destacam-se aqui os níveis de interação propostos pela indústria, os quais estão mais próximos de processos de maior dinamismo entre as ficções e suas audiências. Neste ano, 26% ficaram concentrados na **Visualização transmidiática**, o que supõe que na maioria dos sites dos títulos são oferecidos produtos exclusivos para a visualização na web e dinâmicas de interação com a ficção, coisa que em países como o **México** e o **Equador** foi ainda mais longe, com o estabelecimento das webnovelas, ou na Espanha, com a criação de “twittersódios”.

A Visualização Interativa em Rede (20%), a Visualização Interativa em Tempo Real (18%) e a Visualização Interativa (18%) continuam com essa mudança de visão da produção de ficção. O aumento em relação ao ano passado responde à aposta de usar as redes sociais como meio para interpelar – em tempo real – as audiências sobre aquilo que elas olham nas telas, e também porque elas (segundo os dados observados em todos os países do Obitel) aumentaram o tempo que dedicam às redes sociais. Nesse ponto, destaca-se que essa interatividade seja mais incisiva em países como **Espanha, Brasil, Argentina, Estados Unidos e México**, onde os níveis de conectividade são maiores.

Atrás ficaram as propostas interativas e de visualização que há alguns anos dominaram as estratégias de transmediação oferecidas pela produção e pelas emissoras, o que supõe que o processo de transmediação e transmidialidade entre a televisão e a internet na Ibero-América é um fenômeno lento, mas que tem avançado ano após ano.

A interatividade, o que conseguiram as audiências e o que permitem os produtores

Os resultados em relação à interação pressupõem uma abertura dos produtores de ficção quanto à maneira como podem se vincular com suas audiências, mas também dos modos que elas (fora das propostas oficiais) estão buscando para vincular-se e apropriar-se de seus produtos culturais.

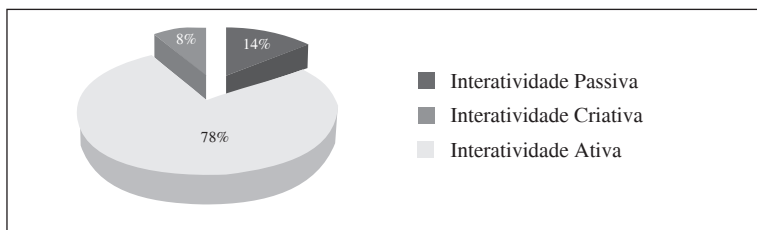
Esse passo ou migração, contudo, é um processo cultural que não se desenvolve da mesma maneira em todos os países do Obitel. Para fazer uma aproximação de como ocorre o processo de interatividade no protocolo metodológico, foram estabelecidas as seguintes categorias para analisar a interatividade:

Interatividade passiva: quando o usuário consome os conteúdos sem dar *feedback*. A interação é apenas reativa quanto ao conteúdo.

Interatividade ativa: o usuário responde a um estímulo dado apenas dentro das próprias condições oferecidas pelo emissor, por exemplo, a participação em alguma pesquisa. A interação é propositiva ou crítica quanto ao conteúdo.

Interatividade criativa: o usuário transforma-se em produtor de conteúdos, criando algo novo a partir daquilo que lhe foi dado. Estimulado pelo produtor original dos conteúdos a emitir alguma resposta, o usuário produz, transpondo sua condição de receptor e atingindo o nível de produtor (Lopes et al., 2009).

Gráfico 2. Níveis de interatividade proposta pelos produtores nos títulos selecionados



Fonte: Obitel

Aqui se destaca o aumento que teve, este ano, a **Interatividade Ativa**. Considerando que agora a análise foi feita apenas com 12 títulos e não com todos os listados nos *top ten*, 78% da interatividade entre ficções e fãs em 2012 foi ativa, o que implicou a resposta das audiências aos múltiplos estímulos que este ano ofereceram os produtores. Por exemplo, sondagens, pesquisas, jogos, dinâmicas para obter prêmios, *chats* e *videochats*, além de participar comentando ou “curtindo” os capítulos.

Contudo, esse é um nível ainda emergente de interatividade a nível geral, que talvez seja mais intenso ou generalizado em alguns países. Dado que a passagem para a “criatividade” (8%), instância em que as audiências se transformam em produtoras de conteúdo, criando algo novo a partir daquilo que lhes foi dado, é algo praticamente inexistente nos países do Obitel, onde – inclusive – a Interatividade Passiva (14%), de mera reação àquilo que se vê, ainda é superior. Isso nos permite ver que embora os produtores ofereçam novos caminhos, a participação e criação de conteúdo (em geral) não é uma prática midiática desenvolvida entre as audiências/usuários nos 12 países participantes.

Embora seja necessário mencionar a Interatividade Ativa, dominante nas ficções selecionadas, é preciso especificar do que cada ficção em particular, nos seus sites oficiais ou perfis em redes sociais, permite que suas audiências participem, uma vez que nem todas as produções estiveram plenamente abertas a participarem diretamente com as audiências. Em cada país do Obitel esses matizes são percebidos vendo, por um lado, a oferta dos produtores e, por outro, analisando as práticas dominantes das audiências, que, por sinal, são ativas, comentando e realizando trocas sobre aquilo que veem, mas produzindo muito pouco conteúdo próprio e inédito. A figura a seguir detalha os níveis de interação e interatividade, assim como as práticas que dominaram entre as audiências em relação a cada título.

Figura 3. Os 12 títulos selecionados, oferta transmidiática, tipos de interação, níveis de interatividade e práticas dominantes dos usuários

País	Título	Oferta transmidiática	Tipos de interação transmidiática	Níveis de interatividade	Práticas dominantes dos usuários
Argentina	<i>Graduados</i>	Site oficial	Visualização transmidiática	Ativa	Comentário Interpretação Remix Paródia Recomendação Imitação Celebração Crítica Coleção Armazenamento Compartilhar Discussão
		Facebook	Interativa em tempo real		
		Twitter	Interativa em tempo real		
Brasil	<i>Avenida Brasil</i>	Site oficial	Visualização interativa em rede	Ativa	Interpretação Compartilhar Ludicidade Recomendação
		Página de Facebook	Visualização transmidiática	Criativa	Interpretação Comentário Compartilhar Recomendação Discussão Celebração Ludicidade Coleção Crítica Paródia Remix
		Brasil-Novela	Visualização transmidiática	Criativa	Interpretação Comentário Compartilhar Recomendação Discussão Celebração Ludicidade Coleção Crítica Paródia Remix
		Twitter oficial	Visualização interativa em tempo real	Ativa	Interpretação Comentário Compartilhar Discussão
		Blog Oioioi	Visualização interativa	Ativa	Consumo Recomendação

Chile	<i>Soltera otra vez</i>	Loja Mídia Out of Home	Visualização	Passiva	Interpretação
		Site oficial	Visualização transmidiática	Criativa	Comentário
		Página de Facebook	Visualização interativa em rede	Ativa	Recomendação
		Twitter	Interativa em tempo real	Ativa	Celebração
		Canal de YouTube	Visualização interativa	Ativa	Crítica
Colômbia	<i>Escobar, el patrón del mal</i>	Página de Facebook	Visualização interativa	Ativa	Armazenamento
		Página oficial	Visualização interativa em rede	Ativa	Compartilhar
		Página de Twitter	Visualização interativa	Ativa	Discussão
		Página de YouTube	Interativa em tempo real	Ativa	
Equador	<i>Enchufe.tv</i>	Página oficial	Visualização	Passiva	Comentário
		Conta no Facebook	Visualização transmidiática	Ativa	Interpretação
		Cuenta en Twitter	Interativa em tempo real	Criativa	Remix
		Canal en YouTube	Visualização interativa em rede		Paródia
Espanha	<i>El barco</i>	Web oficial	Visualização transmidiática	Ativa	Recomendação
		Facebook oficial	Interativa	Activa	Imitação
		Twitter oficial	Interativa em tempo real	Ativa	Celebração
Estados Unidos	<i>El talismán</i>	Página oficial	Visualização	Passiva	Crítica
		Página de Facebook	Visualização transmidiática	Ativa	Coleção
		Página de Twitter	Interativa em tempo real	Ativa	Armazenamento
		Página de YouTube	Visualização transmidiática	Ativa	Compartilhar
					Discussão

México	<i>Te presento a Valentín</i>	Página oficial	Visualização	Passiva	Comentário Discussão Recomendação Imitação
		Página de Facebook	Visualização interativa em rede Visualização transmidiática	Ativa Ativa	
		Página de Twitter	Visualização interativa em rede	Passiva/ Ativa	
Peru	<i>Al fondo hay sitio</i>	Página Oficial	Visualização transmidiática	Ativa	Comentário Interpretação Recomendação Paródia Crítica Discussão
		Página de Facebook	Visualização interativa em rede	Ativa	
		Página de Twitter	Interativa	Ativa	
		Página de YouTube	Visualização interativa em rede	Ativa	
Portugal	<i>Dancin' days</i>	Página oficial	Visualização transmidiática	Ativa	Comentário Celebração Recomendação Compartilhar Interpretação Crítica Coleção Armazenamento Discussão
		Página de Facebook			
Uruguai	<i>REC. Una serie casera</i>	Site oficial			Comentário Celebração
		Página de Facebook	Visualização em tempo real	Passiva	
		Grupo de Facebook	Interativa	Ativa	
Venezuela	<i>Flor salvaje</i>	Site oficial	Visualização transmidiática	Ativa	Comentários Notícias Anúncios especiais sobre a telenovela Críticas Pesquisas Recomendação
		Página de Facebook	Visualização interativa	Ativa	

Fonte: Obitel

Em relação às práticas dominantes dos usuários, a atividade que mais se destacou nas 12 ficções selecionadas foi a de **Comentários** seguida de **Compartilhar** e **Discussão**. Essas três atividades, facilitadas pela interface dos sites em que foram colocados esses títulos, expressa que os usuários de fato estão dispostos a interagir com suas séries e telenovelas, mas a pouca oferta dos produtores ou a falta

de capacidades impedem que realizem outras atividades, como o Remix, a Paródia ou a Imitação. Embora esse tipo de atividade seja desenvolvido em países como **Argentina, Brasil, Equador, Estados Unidos** ou **México**, incluem atividades reativas, mais do que proativas, uma vez que a maioria dos fãs de ficção que entram nos sites que as séries ou telenovelas oferecem fazem isso quase que exclusivamente para assistir a seus capítulos e para, de vez em quando, comentar algo sobre eles, como ocorre, por exemplo, no **Chile, Colômbia, Espanha, Portugal, Peru, Uruguai e Venezuela**.

Observando em conjunto o que é oferecido e o que fazem as audiências nos 12 títulos selecionados, fica claro que a recepção transmidiática será uma realidade mais do que emergente, pelo menos no âmbito do Obitel, não apenas quando os produtores de ficção atribuíam um peso específico aos comentários que recebem diariamente de suas audiências, mas também quando reconheçam sua capacidade de agência e comecem a explorar novas maneiras de interagir com suas ficções e, por que não, quando tomem consciência de sua capacidade como criadores de conteúdos e possam, como ocorreu no **Equador**, gerar seus próprios canais para produzir ficção.

6. Tema do ano: ficção televisiva e memória social

A escolha da inter-relação ficção televisiva e memória social como tema do Anuário Obitel 2013 teve como objetivos buscar revelar novos aspectos da importância da ficção televisiva para os países do Observatório, bem como lançar luz em como as ficções televisivas participam na construção de memórias sociais e de identidades culturais dessas nações.

A trajetória dessa inter-relação em cada um dos países revela em grande medida as práticas sociais, os discursos e os usos que se produzem em torno da ficção televisiva. Essa tarefa se mostrou complexa não apenas pela importância social da ficção televisiva nos países ibero-americanos, mas também pelas diferentes perspectivas abertas pelos estudos sobre a memória social relacionada aos meios de comunicação.

O ponto de partida foi tomar a ficção televisiva como lugar de memória (*lieu de mémoire*, Nora, 1989) e documento de época e compreendê-la como narrativa de construção, manutenção e discussão de memória social, ou seja, como *recurso comunicativo* (Lopes, 2009) de construção de identidade.

A inter-relação memória social e ficção televisiva foi observada nos países Obitel de diversos modos: (1) pelo gênero da ficção histórica que busca retratar o passado de forma ficcionalizada; (2) como arquivo histórico em que as ficções se transformam; (3) pelo interior das tramas onde, por meio do discurso autorreferencial, re-memoram a si mesmas; (4) seja ainda por meio de recursos como *remakes* e *reprises*. Essas modalidades de (re)construção de um discurso sobre o passado serviram para revelar aspectos e usos relacionados ao gênero ficcional e, em especial, ao melodrama como *matriz cultural* (Martín-Barbero, 2001)

A *memória televisiva* foi também tomada como parte da *memória midiática* (*media memory*) (Neiger et al., 2011). No uso permanente da memória coletiva em formas públicas de rituais e cerimônias, a televisão opera como agente dessa memória ao recuperar, por meio de narrativas, a lembrança dos acontecimentos. Isso leva a buscar compreender como a ficção televisiva e, em especial, a telenovela, considerada como uma *narrativa da nação* (Lopes, 2004), produzem sentidos e sentimentos de pertencimento e identidade que ancoram a memória social.

É nesse diálogo entre passado e presente que o gênero ficcional atua como mediação cultural que permite à memória atuar seletivamente trazendo o passado para o presente, ressignificando-o, mostrando novas facetas e esquecendo outras. Esse movimento de atualização do passado é destacado por Ricoeur (2004). Para ele, enquanto a memória trabalha trazendo o passado ao presente, a história faz o movimento inverso. Mesmo que a história seja uma instância crítica frente ao passado, e a memória apresente a tendência a interpretá-lo a partir de categorias e pontos de vista do presente, há uma interdependência entre ambas. A memória é, pois, além de

fonte fundamental, a própria matriz da história, fazendo circular suas interpretações. Nesse sentido, trata-se de uma relação complexa e conflitiva entre duas formas de representação e interpretação do passado.

A reconstrução do passado, segundo Meyers (2007), apresenta três aspectos principais: (1) o processo de selecionar alguns eventos e não outros, que são omitidos, (2) a questão da autoridade de quem apresenta a narrativa e (3) a consideração do julgamento moral implícito para a recuperação da memória a institucionalização do processo do que vai entrar ou não para a memória social. Referindo-se mais diretamente à televisão, Edgerton (2001) argumenta que é um meio pelo qual as pessoas podem aprender história. Dessa forma, podemos considerar a “televisão como historiador”.

A televisão é um poderoso instrumento de narrar o passado e influenciar o modo de pensar do público, principalmente por meio da telenovela, que é considerada um fenômeno cultural na América Latina. A telenovela, como gênero popular, cria um espaço público para compartilhar experiências e discussões da nação (Lopes, 2009). Segundo Porto (2011), as representações nas telenovelas tendem a traçar um paralelo entre as realidades políticas e sociais. Dessa forma, os temas adquirem importância e passam a influenciar os telespectadores, pois, como observa Lopez (1995), viver a nação através da novela é uma possibilidade concreta.

As análises das ficções televisivas feitas pelos países neste anuário mostram as narrativas das telenovelas como agentes da reconstituição do passado que constrói memórias coletivas. Segundo Jelin (2002, p. 22), “o coletivo de memórias é o entrelaçamento de tradições e memórias individuais, em diálogo com os outros, em um estado de fluxo constante”. Sturken (1997) aponta que, diferentemente das imagens fotográficas ou cinematográficas, as memórias não permanecem estáticas com o tempo – elas são reformuladas e reconfiguradas, desaparecem ou são reescritas.

Falamos, então, de memória televisiva como parte da memória midiática (*media memory*) e da televisão como historiador. Segundo

Edgerton (2001), a televisão atua como historiador e deve ser vista como meio pelo qual grandes audiências podem conhecer histórias e figuras do passado e por elas ser cativadas. As lembranças fazem parte de um arquivo ao mesmo tempo pessoal e coletivo, e, como tal, são retratadas e reproduzidas pela mídia a fim de eternizá-las. Assim, os meios geram novos modos de modelagem da memória e formam parte inevitável da vida cotidiana. Mesclam-se, aqui, os “lugares da memória” (Nora, 1989), a “memória coletiva” (Halbwachs, 2006) trabalhada pelas instituições, e a memória individual do recordador/narrador (Benjamin, 1986).

A seguir, procuramos mostrar, com base no princípio da interculturalidade, que rege o Obitel, alguns caminhos trilhados pelos países do Observatório, e cabe ressaltar que o detalhamento de cada uma das análises aqui resumidas encontra-se no capítulo de cada um dos países.

Ficções televisivas e temas da memória

O grande destaque do tema do ano do Anuário Obitel 2012 esteve na própria ficção televisiva histórica como forma de arquivo da nacionalidade e/ou questionamento da história oficial, como fizeram **Chile, Colômbia, Equador, Portugal, México e Uruguai**. No entanto, em muitos países, a construção da memória social e do conhecimento compartilhado do passado permanece através da visão hegemônica da história. As ficções que seguem essa tendência foram destacadas por **Espanha, Peru e Portugal**. A construção de uma memória histórica, que exalta acontecimentos, reconstrói personagens e localiza referências para explicar fenômenos atuais é a forma com que as ficções de **Chile, Peru, México e Venezuela** buscam para alcançar um verdadeiro retrato da memória social recente. Trata-se de formas de narrar, compreender, construir e reconstruir a identidade nacional, seja pela evocação de fatos históricos circunscritos a um determinado período histórico, seja pela evocação e contraposição de fatos de um passado longínquo com os de um passado mais recente. Essas formas estão relacionadas diretamente

à produção de sentidos de nostalgia de uma época considerada, muitas vezes, mais organizada e feliz.

A **Argentina** aborda a construção da memória social por meio da televisão, destacando a capacidade da ficção de elucidar eventos do passado, discutindo as memórias produzidas pelas ficções televisivas e sua participação na construção desse passado. Entra ainda no debate a distinção entre a memória gerada pelos meios de comunicação e aquelas memórias que dependem de um discurso estético, político ou histórico e que vão além da mídia propriamente dita. Nas memórias geradas pelas televisões argentinas são apresentadas três vertentes. A primeira delas refere-se à reiteração dos moldes genéricos de cultura popular em que se recuperam personagens e situações de esquetes teatrais com atmosfera mítica, sem preocupação com a temporalidade, caso da série *Yosoyportenõ* (1962 a 1966 e 1976 a 1982). A segunda é composta pelos casos memoráveis da mídia em que os noticiários policiais ou de suspense oferecem o pano de fundo para o enredo das ficções. É o caso da telenovela *Vidas robadas* (Telefé, 2008), que trata do tráfico e desaparecimento de pessoas. E a terceira vertente são os casos da mídia lembrando-se dela mesma, com a utilização de dados biográficos de pessoas conhecidas que ganham centralidade no tema da ficção. É o caso da telenovela *La dueña* (Telefé, 2012), em que a vida privada da atriz Mirtha Legrand apresenta alguns pontos em comum com a vida da personagem que representa; assim, a realidade e a ficção se imbricam.

Já a reconstrução do período político mais recente da **Argentina** está ligada, em geral, às iniciativas governamentais. A maneira como os eventos históricos são demonstrados nas ficções permite explicitar diferentes formas pelas quais Estado e sociedade constroem a identidade coletiva. As reconstruções históricas ligadas ao período traumático da ditadura mostram o desaparecimento forçado de pessoas comuns, como em *Televisión por la identidad* (Telefé, 2007). Nessa reconstrução, surgem dois pontos de vista: o dos defensores da ditadura e o de suas vítimas, caso da minissérie *Volver a nacer* (Televisión Pública, 2012). Essa questão adquire importân-

cia não somente pelo impacto do ponto de vista social, mas também porque está diretamente relacionada à perda e à recuperação da identidade nacional. Dessa forma, o passado não mais pode ser pensado como um mundo fechado.

O **Brasil** tomou como data inicial para o recorte temporal de sua análise as ficções exibidas de 2006, início das atividades do Obitel, a 2012. Em termos metodológicos, ao analisar a relação entre ficção televisiva e memória, esse país destaca a capacidade e autoridade da televisão de operar como agente da memória coletiva considerando três aspectos. Dois deles são relacionados ao próprio meio como sistema de produção: a TV relembra a ficção em reprises e *remakes*; a TV relembra o passado em narrativas históricas e de época; e o terceiro relacionado à produção de sentidos de memória que se ancora na reapropriação de telenovelas por uma escola de samba no desfile de carnaval no Rio de Janeiro.

As reprises, *remakes*, minisséries e telenovelas funcionam como dispositivos de memória da ficção televisiva. Desde 1980, a Globo exibe o programa *Vale a pena ver de novo*, que reprisa as telenovelas da emissora. Em 2010, a Globo lançou, na TV paga, o Canal Viva, cuja programação é constituída por reprises de ficções e de shows antigos, considerados clássicos da TV e que vem alcançando sucesso, figurando entre os canais mais vistos. Essa audiência traduz muito dos processos de lembrança, memória e história na vida dos telespectadores. Outros canais, como SBT e Record, também reprisam telenovelas e minisséries em sua programação. Os *remakes* possibilitam aos telespectadores a produção de novos sentidos para as histórias já vistas e que estão sendo recontadas. Também funcionam como resgate da “memória midiática” constituída de sensações já vivenciadas por pessoas que conhecem a história original e a comparam com o *remake*, que debatem nas redes sociais com pessoas que não viram o original e veem o remake como se o fosse. Trata-se não apenas da recuperação de emoções, sensações da primeira exibição, mas também da construção de novos significados que se processa pela constante inter-relação presente e passado.

Em 2012, a Globo produziu *remakes* de duas telenovelas: *Gabriela*, grande sucesso de 1975, e *Guerra dos Sexos*, de 1984.

Também ganham destaque as narrativas que rememoram aspectos históricos da sociedade brasileira, mostrando que a relação da mídia com a história é construída a partir do papel central que a televisão desempenha nos dias atuais. Percebemos a memória dos fatos da história em minisséries que abordaram temas históricos, sociais e políticos do país. Por exemplo, o regime militar, com *JK* (Globo, 2006) e *Amor e revolução* (SBT, 2011), a época histórica bíblica, com *A história de Ester*, *Rei Davi* e *Sansão e Dalila* (Record, 2011), e as biografias de época, com *Maysa – Quando fala o coração* (Globo, 2009) e *Dalva e Herivelto* (Globo 2010). As telenovelas também oferecem temáticas históricas, sejam elas fictícias ou reais, como, por exemplo, *Cordel encantado* (Globo, 2011), ambientada no início do século XX numa cidade fictícia, e *Lado a lado* (Globo 2012), com uma reconstituição detalhada da cidade do Rio de Janeiro do início do século XX. Dessa forma, a memória do passado é trazida para a percepção do presente por meio do registro da ficção televisiva.

O **Brasil** notou ainda que a recuperação do passado da telenovela ultrapassou as mídias convencionais (outras telas, revistas, livros etc.) e foi tema do carnaval de 2013, no Rio de Janeiro. O Grêmio Recreativo Escola de Samba São Clemente desfilou no Sambódromo a sua versão da história da telenovela no Brasil. Em termos simbólicos, houve a conjunção de duas das principais matrizes da cultura brasileira, o carnaval e a telenovela. Desfilaram temas, cenas, personagens e histórias que marcaram a memória dos telespectadores em 54 telenovelas, todas da Globo, escolhidas por meio de enquetes realizadas na internet pela própria escola. Foram recontadas, a partir da estética do carnaval, histórias de cinco décadas (1960-2012), com ênfase nos anos 1970 e 1980, através de samba-enredo, música, dança, coreografia e alegorias. Pode-se dizer que dois *media events* – a telenovela e o carnaval – juntos narraram uma “história popular da televisão”, ativando mecanismos de

lembrança e de reconhecimento em milhões de telespectadores que assistiram ao desfile.

O **Chile** destacou as produções de ficção históricas do país especialmente através de telefilmes e documentários. Os temas explorados foram: a biografia de personalidades chilenas dos primeiros cem anos da nação; o cotidiano e a vida militar e política desses sujeitos; a Guerra do Pacífico; e a história do Chile desde o descobrimento. O país classifica em três tipos sua produção ficcional relacionada à memória nos últimos cinco anos: (1) as ficções históricas que relatam os fatos do passado distante do país; (2) as ficções de época que narram o passado ditatorial; e (3) as ficções que retratam a memória social mais recente.

O passado mais distante do **Chile** é retratado por meio dos acontecimentos marcantes para a nação, do ponto de vista da história monumental (representação de fatos históricos fundadores da nação), recuperando episódios de crises e conflitos. Entram nessa categoria as ficções *Heroes*, *Epopéya*, *Paz* e *Algo habrán hecho*. A memória recente do período ditatorial é apresentada por ficções de época, sem a existência de personagens ou fatos reais, como em *Los 80* e *Los archivos del cardenal*. Ambas as séries abordam a violação dos direitos humanos, defendendo a importância do testemunho como denúncia dessa época. Por fim, a memória contemporânea é representada pela ficção *El reemplazante*, exibida em 2012. Ambientada em uma escola de bairro popular, a série sugere novos modos de se relacionar com o passado a partir de uma memória, que ainda não é história, envolvendo o movimento estudantil. Todas as ficções citadas foram financiadas pelo Consejo Nacional de Televisión.

Também a **Colômbia** enfatiza o fato de que a televisão, ao longo dos anos, retratou períodos de descobrimento, conquista e independência, com realismo estético e mescla de ficção e realidade. Essas ficções convidavam os telespectadores a questionar suas crenças sobre a história do país. O país ressalta ainda a relação entre memória social e história a partir de um breve histórico de como o

passado foi recriado pela televisão e quais foram suas razões ideológicas e políticas.

Na **Colômbia**, as ficções históricas mostravam a história a partir de processos e confrontos sociais, da igreja, do governo ou do povo. No entanto, algumas retratavam os fatos históricos de forma diversa daquela contada nos livros de história, como *La independencia*; *La vida y obra de Bolívar*; *Los pecados de Inés de Hinojosa* e *La Pola*. Ressalta, ainda, uma controvérsia referente à maneira com que o realizador dos programas interpreta os fatos históricos, uma vez que este pode privilegiar visões sobre os acontecimentos de acordo com o ponto de vista dos patrocinadores. Debate-se, então, o compromisso social e político que a televisão deve ter por meio do debate sobre a democracia, a inclusão social e a diversidade cultural. São citados exemplos como as ficções *La saga*, *Negocio de familia*, *La historia de Tita*, *Amar y temer*.

Na década de 1990 a telenovela na **Colômbia** adquire notável relevância pela representação regional e nacional, ampliando sua influência a nível mundial e promovendo a imagem do país. Com isso, a telenovela intensificou o debate sobre o significado do *nacional* e o papel da cultura conforme o passado e o presente históricos. Um grande desafio para a produção de ficção televisiva está no tratamento do conflito político e social, que marca e determina o desenvolvimento histórico e atual de cada país. A ficção torna-se símbolo de construção da realidade, de representações compartilhadas e de desenvolvimento da memória social.

Os **Estados Unidos** destacam a realidade do México, transformada pelo narcotráfico em desesperança e ansiedade para os cidadãos mexicanos. Enfatiza como o desânimo social se instaurou pela situação de violência e brutalidade que a presença do tráfico de drogas trouxe ao país, influenciando a cultura e modificando valores e tradições dos velhos tempos por um novo tipo de crime organizado, em que o dinheiro substituiu os valores antigos. Esse ponto de vista é utilizado para discutir as temáticas das telenovelas que mostram a vida dos traficantes num subgênero denominado “narconovelas”, que vem

obtendo grande sucesso na televisão hispânica, como foi o caso da ficção *La reina del sur*, exibida durante o ano anterior pela Telemundo.

Os **Estados Unidos** também lembram a relação intrínseca entre telenovela e realidade social, uma vez que a ficção se torna reflexo dramatizado da realidade social e esta última influencia as temáticas das tramas que são veiculadas na televisão hispânica. Nesse contexto, discute-se como a reconstrução do passado da cultura popular é influenciada pelos valores apresentados nas ficções, e a televisão como o mais popular e poderoso instrumento de narrar o passado cria um espaço público em que a experiência de uma nação é tomada pela temática do narcotráfico, impondo um novo sistema que descaracteriza o melodrama tradicional e abre caminho para a representação da realidade crua da América Latina e dos Estados Unidos. É feita a crítica às temáticas apresentadas pela Telemundo, principalmente considerando o grande sucesso de *La reina del sur* e o contínuo emprego da temática em produções futuras, que, por considerar somente o imenso sucesso do tema do narcotráfico, recobre de *glamour* a vida dos traficantes de drogas e, de certa maneira, inocenta essas atividades ilegais. Em sua defesa, a emissora afirma que apenas oferece aos telespectadores o que eles querem.

A **Espanha** assistiu nos últimos anos a um aumento de produções de época, numa clara recuperação da memória histórica. Em 2012, a crise econômica afetou o ritmo de produção, especialmente nas emissoras públicas. Porém, a própria crise introduziu inovações importantes no sentido de construir e reconstruir imagens da *história cultural* e seus períodos emblemáticos, tais como a Alta Idade Média e o reinado dos reis católicos. Suas quatro ficções classificadas como históricas (*Toledo*, *Isabel*, *Concepción Arenal* e *La conspiración*) mesclam “passado” e “passatempo” (Silverstone, 1999, p. 132), ou seja, levantam a questão de Buonanno (2012, p. 200), que, seguindo Ricoeur, afirma ser preciso pensar na própria distinção entre o passado e a história.

Em termos de produção de ficção de época, a **Espanha** inaugurou com *Cuéntame cómo pasó* (2001) o “grau zero” de uma reflexão

que divide as obras ambientadas no passado a um ‘antes’ e um ‘depois’ da transição democrática. A ficção do país transita por períodos e fases históricas que, retratadas, transformam-se em ferramentas de compreensão, construção e reconstrução de sua identidade. Assim, vê-se a conquista romana em *Hispania, la leyenda* (2010) e em *Imperium* (2012), enquanto *Toledo* (2012) e *Isabel* (2012) abordam a construção do Reino de Espanha misturando realidade e ficção. A Espanha barroca é retratada em *Águila roja*, série em exibição há quatro anos, ambientada no século XVII. Os anos 1920 são retratados em *La memoria del agua* e, principalmente, em *Gran hotel*, uma recriação visual cuidadosa da aristocracia espanhola da época. A notavelmente custosa e longeva *Cuéntame cómo pasó* é ambientada no período de transição do final dos anos 1970 e já está na 13ª temporada, refletindo uma política iluminista.

A memória social na ficção espanhola teve como notável exemplo *Amar en tiempos revueltos*, exibida de 2005 a 2012 e que, em 2013, retornará em nova fase com o título *Amar es para siempre*. Produção de época, esse é um exemplo do caráter didático a que pode chegar a ficção, abordando questões sociais ocorridas entre 1936 e 1956, com grande número de imagens de arquivo. *Amar en tiempos revueltos* também gerou *spin-offs* em forma de telefilmes e três novelas, além de ser vendido para diversos países da América Latina e Estados Unidos.

O **Equador** ressalta a relação entre memória e audiovisual por duas vias: a ficção fornece elementos para recordar e serve como fonte de arquivos de memória. Apesar de ser escassa a produção de ficção televisiva que trata de elementos e histórias do passado, o país destaca três momentos da ficção relacionados à memória social. O primeiro refere-se às primeiras experiências, nas décadas de 1960 a 1980, com as séries *Narcisa de Jesús* (1961) e *El Cristo de nuestras angustias* (1967) e a telenovela *La casa de los Lirios* (1974). Essas ficções trabalharam a memória de maneira mais conservadora, com intuito de recuperar tradições equatorianas e costumes religiosos. O segundo momento ocorre na década de

1990, com encontros entre literatura e ficção televisiva. A época foi o auge das ficções relacionadas a elementos de memória social, buscando recuperar a memória a partir de obras literárias de autores do país. Sete títulos expressam essa função, todos da Ecuavisa: *Cumandá*; *Los sangurimas*; *A la Costa*; *El Chulla Romero y Flores*; *7 lunas, 7 serpientes*; *El cojo Navarrete* e *Polvo y ceniza*. O terceiro e último momento marcante nas ficções é o século XXI, que pode ser chamado de momento da não memória, pois há pouca ficção que recupere a memória social. Dois títulos podem ser mencionados: *Sé que vienen a matarme* (2007) e *Olmedo, el castigo de la grandeza* (2009).

O **Equador** destaca a importância da televisão pública como oportunidade para a memória social, já que não sofre as mesmas pressões de mercado que a televisão privada. O canal público se concentra em programas jornalísticos e documentários, mas em 2012 foram convocados produtores nacionais para promover a ficção, talvez se configurando a chance de realização de ficção com foco na memória social.

No caso do **Peru**, as ficções sobre o passado são resultado de adaptações de obras literárias com elementos populares. Entre as ficções destacadas até a década de 1980 estão: *Tradiciones peruanas* (1959), teleteatro que apresenta um conjunto de tradições que repassam o passado histórico desde a colônia até a jovem república, considerada peça central na construção da nacionalidade; *Matalaché* (1964), sobre um amor inter-racial na época da escravidão; *Nuestros héroes de la guerra del Pacífico* (1979), no centenário da guerra contra o Chile e do governo militar no Peru. Os anos 1980 retratam uma tensão na ficção entre olhar um passado recente e interpretar um passado remoto. Essa tensão entre os dois passados se encontra nas ficções *Gamboa* (1983), que conta casos reais dos arquivos da polícia investigativa do Peru; *Bajo tu piel* (1986) e *Malahierba* (1987), com temáticas sociais como negligência médica e narcotráfico.

No entanto, são as minisséries que se constituem como o melhor vínculo entre ficção televisiva e memória no **Peru**, especial-

mente no final da década de 1980 e início de 1990. As minisséries da época imaginam um passado com personagens históricos e relatos e experiências emblemáticas, como guerra entre índios e espanhóis, conflitos de classe e narrativas com base em personagens reais da história do país. Em 1994, um marco para a identidade do país na ficção foi a telenovela *Los de arriba y los de abajo*, que mostrou o **Peru** como um país culturalmente diversificado, ao contrário do país retratado hegemonicamente em ficções anteriores.

Portugal destacou as produções que relembram momentos importantes da história político-social do país. Temas como a queda da monarquia, a primeira república, a vida familiar e social do Estado Novo foram ficcionalizados. A produção portuguesa considerada histórica, com tramas desenvolvidas em um tempo passado e/ou sobre temas e personalidades reais, totaliza 35 títulos, dos quais 40% situam-se em um passado recente (entre 1930 e 1970), 26% são adaptações de obras de autores canônicos do século XIX e 20% se passam nas duas primeiras décadas do século XX (Primeira República e consequente instabilidade governamental). Em 2012, foram identificados dois títulos considerados históricos – *Perdidamente Florbela* e *Barcelona, cidade neutral* (RTP1) – e um de época – *Anjo meu* (TVI). Comparando os canais, percebe-se que o canal público faz uma aposta continuada nesse tipo de conteúdo (27 títulos), enquanto os canais privados fazem-no de forma irregular.

Em uma constante negociação entre passado e presente, a ficção televisiva do **México** reconstrói o passado a partir de dois eixos narrativos: a vida rural e os anos dourados do cinema mexicano. As emissoras, em parte com o apoio dos governos locais, enfatizaram o cenário rural onde se passaram dramas familiares típicos da construção da identidade nacional do país dos anos 1940. A ficção mostra claramente a transição entre o rural – fonte inesgotável de cenários, temáticas e histórias típicas, como em *Amor bravío* e *Abismo de pasión*, da Televisa, e *Los Rey* e *La mujer de Judas*, da TV Azteca – e o urbano atual, com temas relacionados ao narcotráfico, aborto e homossexualidade, enfatizando o drama da identidade nacional. Com grande visibilidade

de para as músicas rancheiras e nos figurinos, a ficção trouxe para o presente um ambiente *de época* para ressignificar as vivências atuais do país. O resgate do patrimônio rural, do rancheiro, foi quase onipresente nas telenovelas de 2012. A visualidade e sonoridade constantes mostram o regresso desse elemento, como a vestimenta rancheira e a música de mariachi. Ambos os elementos foram centrais no cinema mexicano por todo o século XX, sendo constantemente ressignificados pela indústria cultural (em especial a televisiva).

Poderíamos dizer que as telenovelas habitam uma espécie de “outros tempos”, relacionados ao México pré-revolucionário. Tous-saint (2013) distingue um passado em que a riqueza estava firmemente ancorada às terras de cultivo, e estende esse movimento da telenovela até 2013, com exemplos como *Corazón indomable*, *Amores verdaderos* e *La mujer del vendaval*, todas da Televisa.

O **Uruguai** aborda o tema do ano discutindo a memória social e a ficção televisiva com base na relação entre ficção e realidade, incorporando a complexa relação entre memória e história. São selecionadas algumas ficções televisivas importadas de cunho histórico, como *Pablo Escobar, el patrón del mal*, *Cuéntame*, *Graduados* e *Contámela em colores*. Tais ficções são discutidas considerando o pressuposto aristotélico do limiar entre verdade e plausibilidade na formação da memória social, e assim aceitando que o elemento relevante na ficção é a verossimilhança, ou seja, ela não é a verdade, mas a sua aparência. Dessa forma, a ficção, por meio da plausibilidade, permite ao telespectador vivenciar outras subjetividades através dos personagens, e assim aumentar seu repertório simbólico e moldar as memórias coletivas. É nesse sentido que a ficção televisiva pode ser considerada como parte integrante do processo de construção das memórias coletivas da sociedade.

A memória social, ou narração do passado, apresenta uma dupla vertente quando se observa a ficção televisiva da **Venezuela**. Por um lado, há a memória recente, vinculada à situação sociopolítica do país, representada pelas telenovelas *Barrio Sur* e *Teresa em tres estaciones*; por outro, a memória histórica com o papel de

enaltecer e exaltar acontecimentos e personagens do passado com o fim de compreender os fenômenos atuais. Esses conteúdos se originaram na chamada *telenovela cultural*, e são exemplos: *Por estas calles* (1992), *Amores de fin de siglo* (1995), *Ciudad bendita* (2006) e *Amores de barrio adentro* (2004). Outros conteúdos relacionados à memória social são os baseados em acontecimentos políticos, como *Estefanía* (1979), *Gómez I* (1980), *Gómez II* (1981) e *La dueña* (1984), e/ou os baseados em épocas históricas importantes, como *Pobre negro* (1976), *Sangre azul* (1979) e *Guerreras y centauros* (2012-2013). Também é possível observar uma espécie de memória cultural que surge em conteúdos ficcionais relacionados a épocas importantes da história do país e que lida com temas como heroísmo, questões étnicas e movimentos pela independência. No ano de 2012, a ficção televisiva venezuelana lançou um olhar romântico para o passado com narrativas grandiloquentes de batalhas e lutas pelo poder.

Ao modo de conclusão

Dentro do novo cenário cultural e comunicativo contemporâneo, o tema do ano do Anuário *Obitel* proporcionou a constatação de que vivemos um “boom” de memória, uma volta ao passado em parte marcada pelo fenômeno do arquivamento. A ficção é criadora de um repertório compartilhado e por isso foi entendida pelos 12 países como um lugar onde a memória pode ser exercitada, como um lugar onde representações e imaginários sobre o modo de vida de uma época são depositados, podendo depois ser reapropriados. Ela é, portanto, ao mesmo tempo, memória, arquivo e identidade, um *locus* complexo de construção e reconstrução identitárias, lugar onde assoma a capacidade da narrativa ficcional televisiva de conectar dimensões temporais de presente, passado e futuro, de (re) criar a memória coletiva dentro da nação.

Referências

- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: Walter Benjamin. *Magia e técnica, Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BUONANNO, Milly. *Italian TV drama & beyond. Stories from the soil, stories from the sea*. Bristol, Chicago: Intellect, 2012.
- CASTELLS, Manuel. *Communication power*. New York: Oxford University Press, 2009.
- COULDRY, Nick; HEPP, Andreas. Introduction: Media events in globalized media cultures. In: COULDRY, Nick; HEPP, Andreas; KROTZ, Friedrich. *Media events in a global age*. New York: Routledge, 2010.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: as artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- EDGERTON, Gary R. Television as historian. A different kind of history altogether. In: EDGERTON, Gary; ROLLINGS, Peter (eds.). *Television histories. Shaping collective memory in the media age*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2001.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2006.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. *MATRIZES*, São Paulo, v. 3, dez. 2009.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de et al. Transmediação, plataformas múltiplas, colaboratividade e criatividade na ficção televisiva brasileira. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org). *Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas*. São Paulo: Editora Globo, 2009.
- LOPEZ, A. Ourwelcomed guests: telenovelas in Latin America. In: ALLEN, Robert C. (ed.). *To be continued...soap operas around the world*. London and New York: Routledge, 1995.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MEYERS, Oren. Narrating the 1960s via “The ‘60s”: television’s representation of the past between history and memory. *Paper presented at the annual meeting of the International Communication Association, TBA, San Francisco, CA, May 23, 2007*. Disponível em: <http://citation.allacademic.com/meta/p168345_index.html>

NEIGER, Motti; MEYERS, Oren; ZANDBERG, Eyal (eds). *On media memory*. Collective memory in a new media age. London: PalgraveMacMillan, 2011.

NORA, Pierre. Between memory and history: les lieux de mémoire. *Representations* 26, Spring 1989. The Regents of de University of California. Disponible em: <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/89NoraLieuxIntroRepresentations.pdf>

PORTO, Mauro. Telenovelas and representations of national identity in Brazil. *Media, Culture and Society*, 33, 2011.

OROZCO-GOMEZ, Guillermo. Del consumo amplificado a la participación creativa de las audiencias. Ponencia presentada en el *Congreso Educación Mediática y Competencia Digital*. Segovia, Espanha, 2011.

OROZCO-GOMEZ, Guillermo. *TvMórfosis*: la televisión hacia una sociedad de redes. México: Canal 44 UdeG/Tintable, 2012.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: FCE, 2004.

SCOLARI, Carlos. Hacia la hipertelevisión. Los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo. *Diálogos de la Comunicación*, 77. Lima: Felafacs, 2008. Disponible em: <http://www.dialogosfelafacs.net/77/articulos/pdf/77CarlosScolari.pdf>

SILVERSTONE, Roger. *Why study the media?* London: Sage, 1999.

STURKEN, Marita. *Tangled memories*: the Vietnam war, the AIDS epidemic, and the politics of remembering. Los Angeles: University of California Press, 1997.

TOUSSAINT, Florence. Amores rancheros. *Proceso*, n. 189, 02/03/2013.