

# SÍNTESE COMPARATIVA DOS PAÍSES OBITEL EM 2014

Maria Immacolata Vassallo de Lopes  
Guillermo Orozco Gómez

Esta primeira parte do anuário Obitel apresenta uma síntese comparativa dos principais dados do monitoramento efetuado no ano de 2014 acerca da produção, circulação e recepção de programas inéditos de ficção televisiva levados ao ar em países ibero-americanos.

O monitoramento abrange programas de 77 canais de televisão aberta – 54 privados e 23 públicos – de alcance nacional, nos 12 países que constituem o âmbito geocultural do Obitel. Em 2014, surgiu mais um canal público na Venezuela, país que desde 2012 vem aumentando o número de canais públicos.

**Tabela 1. Países-membros do Obitel e canais analisados em 2014<sup>1</sup>**

Países Obitel	Canais privados	Canais públicos	Total de emissoras
<b>Argentina</b>	América 2, Canal 9, Telefe, El Trece	Televisión Pública	<b>5</b>
<b>Brasil</b>	Globo, Record, SBT, Band, Rede TV!	TV Brasil	<b>6</b>
<b>Chile</b>	UCV, Canal 13, Telecanal, La Red, Chilevisión, Mega	TVN	<b>7</b>
<b>Colômbia</b>	RCN, Caracol, Canal Uno	Señal Colombia, Canal Institucional	<b>5</b>
<b>Equador</b>	Teleamazonas, RTS, Ecuavisa, Canal Uno	ECTV, Gama TV, TC Televisión	<b>7</b>
<b>Espanha</b>	Antena3, Cuatro, Tele5, LaSexta	La1, La2	<b>6<sup>1</sup></b>

<sup>1</sup> A Espanha conta com 24 televisões autonômicas, não analisadas neste capítulo comparativo, que inclui somente as emissoras de cobertura nacional em cada país. O mais significativo desses canais regionais ou locais pode ser encontrado no capítulo sobre a Espanha neste Anuário.

<b>Estados Unidos</b>	Azteca America, Estrella TV, MundoFox, Telemundo, UniMás, Univisión, Vme	—	7
<b>México</b>	Televisa, TV Azteca, Cadena Tres	Once TV, Conaculta	5
<b>Peru</b>	Latina, América Televisión, Panamericana Televisión, ATV, Global TV	TV Perú	6
<b>Portugal</b>	SIC, TVI	RTP1, RTP2	4
<b>Uruguai</b>	Montecarlo TV, Saeta, Teledoce	Televisión Nacional (TNU)	4
<b>Venezuela</b>	Canal I, Globovisión, La Tele, Meridiano, Televen, TV Familia, Vale TV, Venevisión	ANTV, TVES, C.A. TeleSur, VTV, Vive TV, Colombeia, Ávila TV	15
<b>Total</b>	<b>54</b>	<b>23</b>	<b>77</b>

Fonte: Obitel

No universo de 77 canais de televisão aberta dos países Obitel, verifica-se um grande predomínio dos canais de capital privado (70%) sobre os públicos (30%). Essa proporção tem sido mantida ao longo dos anos de nosso monitoramento.

**Portugal** destaca-se como o único país com igual quantidade de canais privados e públicos. Por outro lado, nos **Estados Unidos** não existe nenhum canal público em língua espanhola. A menor diferença entre o número de canais privados e públicos é encontrada na **Colômbia, Equador, México e Venezuela**, enquanto a maior diferença aparece no **Chile, Brasil, Peru e Argentina**.

## 1. O contexto audiovisual nos países Obitel

### *Panorama da audiência*

Há vários anos, no Obitel, entendemos que o crescimento e apropriação da internet nas populações dos 12 países que formam esse projeto não significou um abandono total das telas televisivas; pelo contrário, o que se observa é uma série de transmediações que destacam essa fase de migração tecnológica vivenciada por muitas audiências ibero-americanas em sua relação com “velhas e novas” mídias, com novas e velhas telas.

O que ficou claro em 2014 é que essa migração, em geral, está tendo um forte impacto nas medições de *rating* e *share*, já que a maioria dos países registra uma redução em seus níveis de audiência, pois a forma tradicional de ver televisão está sendo abandonada, principalmente pelos jovens, o que não significa que eles não continuam assistindo programas televisivos. Eles assistem TV, mas em outro tipo de dispositivos ou por meio de plataformas de *Video on Demand* (VoD), por exemplo, Netflix ou Claro Video. Isso está acontecendo não apenas nos países que fazem parte do Obitel, mas é um fenômeno mundial.

A redução generalizada do *rating* também significou uma perda para algumas indústrias televisivas, por exemplo, a chilena, que este ano passou por uma das piores crises de sua história.

O único aumento na medição de audiências que se constata na maioria dos países do Obitel é aquele vinculado à transmissão da Copa do Mundo de Futebol de 2014, no Brasil. O maior êxito esteve nesse campo, o esportivo. A transmissão das partidas da Copa do Mundo fez com que, ao menos no país-sede, a ficção tivesse que ceder tempo de tela para a paixão pelo futebol.

Outro ponto de inflexão no panorama das audiências ibero-americanas esteve relacionado com a aprovação de novas leis no setor das telecomunicações e radiodifusão, ou com a entrada em vigor de reformas anteriores. Foi o caso de **Equador**, **Espanha**, **México** e **Uruguai**.

No **Equador**, entrou em vigor o Regulamento-Geral da Lei Orgânica de Comunicação, que modificou o ecossistema midiático do país a ponto de significar o fechamento de jornais e provocar a saída do ar de programas de ficção que foram considerados impróprios. Foi o caso da popular *sitcom* *Una Pareja Feliz*.

Com uma perspectiva muito diferente, no **Uruguai** entrou em vigor a Lei de Serviços de Comunicação Audiovisual, que estabelece a exigência de que cada canal de televisão estreie duas horas de ficção televisiva e cinema nacionais por semana. Apesar disso, o país não produziu qualquer tipo de ficção em 2014.

Depois de uma longa espera, entrou em vigor, no **México**, a Reforma de Telecomunicações e Radiofusão, mas seus benefícios em matéria de concorrência e maior oferta televisiva terão que esperar mais alguns anos até que comece a operar uma nova rede de televisão nacional do grupo radiofônico Imagem.

Na mesma linha se manteve a **Espanha**, dado que o reordenamento do espaço radioelétrico espanhol não significou a dissolução do duopólio televisivo que tem predominado no país; pelo contrário, ele se fortaleceu após a regulamentação iniciada em 2014.

### ***Investimento publicitário***

Diferentemente do ocorrido em 2013, o investimento publicitário em 2014 cresceu na maioria dos países do Obitel. Uma boa parte desse sucesso deve-se à transmissão da Copa do Mundo de Futebol, realizada no Brasil, mas ele também é resultado das novas estratégias publicitárias multitela, que estão ampliando os cenários comerciais da maioria das emissoras ibero-americanas.

A **Argentina** apresentou um aumento de 7,4%, sendo que a televisão aberta concentrou 31,9% da publicidade total – um caso muito semelhante ao do **Brasil**, que teve um aumento de 7,6% e onde a televisão aberta nacional foi a que obteve mais lucros.

Nos **Estados Unidos**, a televisão hispânica continuou apresentando crescimento de 14,7% – uma cifra muito significativa, levando-se em conta que as audiências latinas representam um lucro anual estimado em 2,5 bilhões de dólares.

Países como **Equador**, **Colômbia**, **Venezuela**, **Peru** e **Uruguai** também apresentaram um aumento do investimento publicitário, com a televisão e, especificamente, a ficção, sendo o espaço e o formato que mais geraram lucros.

O **México** apresentou um cenário publicitário *sui generis*, já que a principal emissora, a Televisa, está apostando na recomposição de suas estratégias comerciais voltadas à futura integração de seus conteúdos em um cenário multiplataforma. O lucro da empresa foi de 5,341 bilhões de dólares em 2014.

Os países ibéricos, **Espanha** e **Portugal**, também tiveram um aumento no investimento publicitário. No caso espanhol, a publicidade aumentou em 5%, enquanto a mídia portuguesa superou seus lucros publicitários em 6,4%.

O **Chile** foi um dos países que tiveram uma redução da publicidade, pois o investimento caiu 5,5%, como consequência da desaceleração econômica no país andino.

### ***Merchandising e merchandising social***

A migração tecnológica não é apenas uma característica das audiências ibero-americanas, mas também um novo panorama para a indústria publicitária relacionada à produção de ficção. À tradicional estratégia de *product placement* (que ainda domina o *merchandising*) vem sendo acrescentada uma estratégia de publicidade transmidiática que inclui não só o uso de redes sociais, mas também a geração de aplicativos e plataformas que permitam ampliar tanto a experiência ficcional quanto o mundo de consumo que é gerado a partir dela.

Países como **Brasil**, **México**, **Colômbia** e **Espanha**, com seus devidos matizes, assistiram a uma evolução na forma como a publicidade se insere dentro e fora das tramas narrativas de suas séries e telenovelas. O **Brasil**, por exemplo, é pioneiro na criação de inserções publicitárias que convidam as audiências a percorrer o universo multitelas das ficções produzidas pela Globo.

Nos casos do **México** e da **Colômbia**, a estratégia não é tão interativa com as audiências, mas são propostos novos esquemas publicitários que incluem não apenas o *merchandising* multitelas, mas também a ampliação das ficções por meio de shows musicais ou pela montagem de peças de teatro.

A **Espanha** aposta na geração de recursos transmídia voltados a potencializar as ficções na internet, o que é feito principalmente com telenovelas inspiradas em obras literárias. Essas obras, em geral, oferecem prequelas (*prequel*) e sequelas (*sequel*) que servem para ampliar não apenas a ficção televisiva, mas também a expe-

riência de suas audiências; por exemplo, a série *Los Misterios de Laura* conta com um jogo on-line que permite que os usuários se transformem na protagonista da história.

No resto dos países do Obitel, o que predomina no *merchandising* é a inserção de publicidade dirigida principalmente às mulheres (produtos de beleza, produtos de limpeza etc.). A **Venezuela** é o único país onde a inclusão de publicidade em uma ficção é proibida, desde 2014, segundo a Lei de Responsabilidade Social em Rádio, Televisão e Mídias Eletrônicas.

Em relação ao *merchandising social*, houve diversas posturas nos 12 países do Obitel; por exemplo, no **México**, manteve-se vigente a ficção *à la carte*, que vem sendo usada desde 2011 para que governos federal e locais possam incluir a promoção de suas ações governamentais em telenovelas ou séries.

Nessa mesma linha política, os **Estados Unidos** e o **Uruguai** usaram algumas das suas ficções para promover o voto. No caso do país sul-americano, essa promoção foi para a eleição presidencial; nos **Estados Unidos**, por sua vez, as telenovelas das emissoras latinas foram usadas tanto para promover o voto entre a comunidade hispânica quanto para apoiar o decreto-lei do presidente Obama voltado a “aliviar” a situação dos milhões de imigrantes que vivem no país sem documentos.

Uma das inclusões sociais que mais chama a atenção é aquela relacionada à diversidade sexual, uma vez que países como **Brasil** e **Portugal** mostraram uma abertura sem precedentes à chamada temática “gay”. No **Brasil**, *Amor à Vida* mostrou o primeiro beijo entre dois homens em uma telenovela brasileira e avançou muito com relação ao mundo narrativo de uma ficção que pensa o amor entre dois homens fora dos estereótipos ou clichês com que os homossexuais haviam sido representados nas telenovelas do país.

**Portugal**, sem mostrar esses níveis de abertura, apostou na discussão narrativa dos direitos das pessoas do mesmo sexo não só ao casamento, mas também à adoção, e assim foi mostrado na telenovela *Sol de Inverno*. A inclusão da temática nessa novela fez

com que recebesse o prêmio Arco-Íris, da Associação de Intervenção Lésbica, Gay, Homossexual e Transgênero de Portugal. Outra ficção portuguesa que também tratou da diversidade sexual foi *Os Nossos Dias*, na qual se tinha planejado mostrar o primeiro beijo entre duas pessoas do mesmo sexo na televisão portuguesa, mas ele foi parcialmente censurado.

Outras temáticas sociais presentes nas ficções ibero-americanas estão relacionadas aos direitos da infância e da adolescência, especificamente com todo o conteúdo vinculado à erradicação do *bullying*. Isso ocorreu em países como **Brasil, Colômbia, Estados Unidos, Peru e Venezuela**.

### ***Políticas de comunicação***

O ano de 2014 foi fundamental para as políticas de telecomunicações e radiodifusão nos países ibero-americanos que fazem parte do Obitel; em primeiro lugar, porque muitos deles começaram a sentir as vantagens e as desvantagens das recentes aprovações de leis e regulamentos do setor; em segundo lugar, porque os processos de digitalização do espectro radioelétrico, com vistas ao “apagão analógico”, significaram uma transformação profunda dos ecossistemas midiáticos.

A **Argentina** vivenciou a concessão das frequências de radiodifusão segundo a Lei de Serviços de Comunicação Audiovisual, o que abriu mais um cenário para a batalha midiática e jurídica entre o governo argentino e o Grupo Clarín – o conglomerado midiático mais importante do país. Não obstante, isso não impediu o programa Argentina Digital, cujos objetivos são a autorização para que as empresas de telefonia operem licenças audiovisuais, a neutralidade da rede e a obrigação das concessionárias de compartilhar suas redes.

Nessa linha, o **Brasil** apresentou o Marco Civil da Internet, que estabelece os direitos e as obrigações dos usuários da rede. Esse marco jurídico é um dos mais importantes do mundo, porque reconhece não apenas a neutralidade da rede, mas também que ela deve

servir à liberdade de expressão e ao respeito à privacidade e aos dados pessoais dos usuários.

Os **Estados Unidos** também avançaram no tema, pois a Comissão Federal de Telecomunicações finalmente adotou a “neutralidade da rede” e declarou a internet como um serviço público básico, colocando-a no mesmo nível da água ou da luz.

Em 2014, o **Chile** iniciou a implementação da televisão digital terrestre, iniciando o processo para chegar ao “apagão analógico”, que, contudo, foi paralisado porque nem todos os habitantes (principalmente as comunidades mais afastadas) contam com equipamentos de recepção. O mesmo aconteceu no **Peru**, país que, em 2014, postergou seu “apagão analógico” para 2024, embora isso não esteja confirmado. O apagão não ocorreu porque não há uma penetração suficiente de televisores digitais. Atualmente, o país andino conta com 26 canais digitais, dos quais um terço é exclusivamente religioso.

A **Espanha**, por sua vez, avançou na reestruturação do espectro radioelétrico com vistas a liberá-lo para dar lugar à tecnologia 4G. Ao mesmo tempo, o governo espanhol anunciou a licitação de cinco canais de televisão digital terrestre (quatro em HD e um em formato padrão). Esse processo de redistribuição do espectro também aconteceu em **Portugal**, onde o governo tem a tarefa de criar mais canais televisivos e estações de rádio em *high definition* (HD). Junto com isso, também se destaca a criação de uma tarifa especial sobre as operadoras de TV para financiar o cinema. Cada assinante atualmente contribui com 1,75 euros para esse fim.

Para evitar esses conflitos, na **Colômbia**, foi iniciado em 2014 o *Plan Vive Colombia*, por meio do qual se busca a ampliação da cobertura de acesso à internet e a criação de conteúdos on-line para consolidar um processo de alfabetização midiática.

Países como **México** e **Uruguai** viveram processos semelhantes com relação à discussão e aos ajustes dos seus novos marcos regulatórios. No **México**, entrou em vigor a Lei de Telecomunicações e Radiodifusão, que pretende acabar com os monopólios midiáticos

para gerar maior concorrência no setor. Uma das primeiras ações implementadas no marco dessa lei, pelo Instituto Federal de Telecomunicações, foi nomear como agentes econômicos preponderantes a Televisa e a América Móvil; contudo, essas grandes empresas encontraram brechas jurídicas suficientes para não somente continuar dominando seu setor, mas também estender suas operações para outros mercados.

O **Uruguai**, em meio a eleições presidenciais, viu ser aprovada a Lei de Serviços de Comunicação Audiovisual, que busca dar prioridade à produção local; contudo, há uma forte polarização em torno dela, porque se critica sua forte política de controle e autocensura.

Esse mesmo contexto de excesso de regulação foi vivenciado pelo **Ecuador** e pela **Venezuela**, pois ambos padeceram de um cenário midiático complicado, devido às férreas legislações que tendem a controlar qualquer conteúdo que possa ser considerado nocivo para a população ou para o governo.

No **Ecuador**, a Regulamentação-Geral da Lei Orgânica de Comunicação se concentra em vigiar os conteúdos midiáticos e em impor sanções ao que for considerado como descumprimento, o que, em muitos sentidos, acaba por ser inconstitucional, pois vai contra a liberdade de expressão estabelecida pela própria lei como um de seus principais baluartes. Por exemplo, as mensagens que emite o presidente “não constituem conteúdo comunicacional”, razão pela qual não podem gerar direito de resposta.

No mesmo sentido, a Lei de Responsabilidade Social em Rádio, Televisão e Mídias Eletrônicas da **Venezuela** foi polêmica, não apenas pelas restrições de conteúdos sexuais e violentos e a proibição de publicidade sobre cigarros, bebidas alcoólicas e drogas ilícitas, mas também pelas sanções a conteúdos que possam gerar agitação, alterar a ordem pública ou desobedecer às autoridades legitimamente constituídas. A cobertura jornalística das marchas contra o governo venezuelano em função dos problemas econômicos foi considerada como conteúdo impróprio para a população por promover a desordem social. Isso significou um duro golpe aos veículos de

comunicação não governamentais ou independentes, que tiveram que se abster de cobrir as multitudinárias marchas para evitar que suas concessões lhes fossem retiradas.

### ***TV pública***

Dos 77 canais de televisão que formam o âmbito do Obitel, 23 são públicos, mas nem todos possuem o mesmo peso e a mesma importância, nem em termos de oferta programática nem de consumo pelas audiências ibero-americanas. Em alguns casos, isso ocorre pela preponderância da televisão comercial sobre a pública e, em outros, porque em muitos países latino-americanos as funções dos meios de comunicação públicos são confundidas com as funções governamentais, como ocorre no **Equador** e na **Venezuela**, e também, embora em menor medida, no **México**. Mas isso não acontece em países como **Espanha** e **Portugal**, que têm uma história midiática mais apegada aos serviços públicos dos meios de comunicação estatais. Não obstante, os dois sistemas ibero-americanos passam hoje por diversas crises financeiras e de credibilidade.

Com esse panorama, muitos dos meios de comunicação públicos dos países do Obitel não apresentam altos níveis de audiência, o que tem impacto sobre sua produção de ficção.

As recentes modificações em leis e regulamentações, em alguns países, possibilitaram o crescimento das mídias públicas, como aconteceu na **Argentina**, onde 33,3% das emissoras de rádio e televisão são públicas.

No **Brasil**, a situação é diferente, mas a única mídia pública, a TV Brasil, continua apresentando audiências muito baixas, embora tenha realizado uma coprodução com a Espanha e transmitido uma rara produção angolana, *Windeck – Todos os Tons de Angola*, com apoio do governo federal.

Um país que viveu uma grave crise em seu sistema público de comunicação foi o **Chile**, uma vez que a televisão estatal TVN sofreu uma perda importante de capital humano e financeiro quando

o ecossistema midiático chileno entrou em crise em função da recessão econômica no país.

O mesmo cenário aconteceu no **Peru** e na **Colômbia**, onde a televisão pública não consegue penetrar de maneira significativa nas audiências, o que provocou uma reconsideração sobre a razão de ser das estações estatais em ambos os países.

Com um panorama muito diferente, mesmo com baixos níveis de penetração, o sistema de televisão pública dos **Estados Unidos** (PBS) lançou, em 2014, o Vme, um sistema de televisão pública dirigido à população hispânica que vive no país, o qual se transmite por subcanais digitais do sistema público norte-americano.

Com uma longa tradição na vida midiática de suas audiências, os meios de comunicação públicos da **Espanha** e de **Portugal** enfrentaram, em 2014, um dos desafios mais importantes de sua história. Na **Espanha**, os problemas financeiros do sistema público, as pressões do governo e a demissão de seus diretores geraram uma crise nunca vista, que provocou a intervenção do governo para reduzir o capital da RTVE em mais de 387 milhões de euros, destinados a compensar a depreciação dos imóveis e restabelecer o equilíbrio patrimonial do conjunto dos meios de comunicação públicos.

**Portugal**, por um caminho muito semelhante, também viveu momentos de dificuldade, que trouxeram de volta os planos de privatização do setor de mídia pública do país (RTP). Para evitar isso, foi criado um Conselho-Geral Independente (esquema muito semelhante ao da BBC de Londres), o qual teria a tarefa de administrar o funcionamento dos meios de comunicação públicos; contudo, a relação do Conselho com o governo foi tensa desde o início, gerando perdas históricas de cerca de 85 milhões de euros.

No **México**, também se apostou em um sistema de mídia pública semelhante ao da BBC, mas a nova Lei de Telecomunicações e Radiodifusão não apoiou de maneira decisiva a criação e o fortalecimento de meios de comunicação públicos e sociais. O sonho de uma BBC mexicana ficou simplesmente suspenso.

Em virtude da Lei de Serviços Audiovisuais, o **Uruguai** criou um Sistema Público de Rádio e Televisão Nacional que vai promover a produção de ficção e cinema nacionais em todos os canais públicos e privados.

Uma situação muito semelhante vivem **Equador e Venezuela**, países onde o plano governamental de comunicação tem como base a criação de sistemas públicos. Contudo, eles funcionam mais como mídias governamentais, que posicionam, acima de tudo, a imagem e as ações do governo do momento, perdendo, com isso, a possibilidade de tornar realidade o direito de suas populações à comunicação livre.

### ***TV paga***

Se algo se pode dizer da televisão paga nos países do Obitel é que ela vem tendo um crescimento constante desde o ano de 2011. Em 2014, a penetração da televisão paga (por cabo ou satélite) superou 50% dos domicílios em todos os países. Inclusive há países, como **Argentina, Peru, Colômbia e Estados Unidos**, nos quais a penetração é superior aos 70%.

No resto dos países, como **Chile, México, Espanha, Portugal, Uruguai e Venezuela**, a porcentagem de domicílios com televisão paga varia entre 50 e 60%. **Brasil e Equador** foram os únicos com uma penetração menor do que 30% do total de domicílios. Em todos os países, em paralelo ao crescimento da televisão paga, deve-se considerar a importância que está adquirindo o *Video On Demand*, pois sistemas como Netflix, Vimeo e Claro TV cresceram de forma considerável em 2014.

O que também adquiriu muita relevância foi a contratação de eventos, como a Copa do Mundo de Futebol de 2014, cuja transmissão gerou lucros para a maioria dos canais privados do âmbito do Obitel.

### ***Tecnologias de informação e comunicação***

Constância é a palavra que mais define o aumento do acesso às tecnologias de informação e comunicação nos 12 países do Obitel,

pois, como vem ocorrendo desde 2011, os governos implementaram diversos planos para obter a “famosa” conectividade de toda a população à internet, que, juntamente com a convergência tecnológico-digital, propiciou a redução nos preços dos pacotes do chamado *Triple Play* (telefonia – fixa e celular –, televisão digital e internet). Por exemplo, isso fez com que a concorrência aumentasse em países como **México** e **Peru**, favorecendo os consumidores, que puderam se conectar à internet a partir de dispositivos móveis por um preço mais baixo.

Levando em consideração essa possibilidade, a Globo, no **Brasil**, começou a emitir alguns programas em *streaming*, através da Globo TV+ e do Gshow. Em ambos os sistemas, existem conteúdos exclusivos para a internet, como webséries, vídeos e tutoriais de moda. Ainda que com diferenças marcadas, o **Peru** também aproveitou o cenário transmidiático e, em 2014, aumentou o número de webséries, produzindo quatro em apenas um ano.

Nos **Estados Unidos**, as emissoras latinas, em termos das práticas transmidiáticas de suas audiências, também criaram estratégias para poder “engancha” os mais jovens em sua programação. A estratégia mais relevante foi a *Television Everywhere*, a qual gerou vários conteúdos que podiam ser consumidos em diversas plataformas e aplicativos.

Assim ocorreu também com **Espanha** e **Portugal**, países onde a penetração do telefone celular concentrou o grosso das estratégias tecnológicas implementadas pelas diversas emissoras, pois foi através do celular que se promoveram os conteúdos multitelas e as diversas estratégias transmidiáticas desenvolvidas a partir da ficção.

A **Colômbia**, por meio do *Plan Vive Colombia*, não apenas buscou diminuir a lacuna digital, como também implementou ações de alfabetização digital para propiciar que as audiências fossem as produtoras de seus próprios conteúdos. Isso significou uma mudança importante, porque os membros da audiência passaram a ser vistos como usuários, e não como meros consumidores.

Sem que isso represente uma aposta no uso de tecnologias e formas de interação com as audiências de ficção, países como **Ar-**

**gentina, Uruguai e Venezuela** destacaram o crescimento na penetração da internet: nesses países houve um aumento de mais de 10% em relação a 2013. O **Equador** é o único país no âmbito do Obitel que não tem mais de 50% da população com conexão à internet: apenas 37,4% dos equatorianos têm acesso à rede.

## 2. Comparação da ficção televisiva nos países ibero-americanos em 2014

A síntese comparativa da ficção televisiva entre os 12 países Obitel será feita com base em *indicadores de produção* estabelecidos no protocolo metodológico comum, sendo os principais: total anual de horas de ficção, total de títulos, formatos, faixa horária, número de capítulos e episódios, dados de circulação (importação, exportação) e de coproduções. Faremos também, quando couber, algumas análises do triênio 2012-2014, buscando dimensionar os dados temporalmente e, principalmente, identificar e analisar tendências mais importantes na ficção televisiva ibero-americana.

**Tabela 2. Oferta de horas de ficção nacional e ibero-americana em 2014**

Oferta Global de Horas	2012		2013		2014		TOTAL
	Nacional	Ibero	Nacional	Ibero	Nacional	Ibero	
	10.875	18.915	11.584	22.335	10.180	20.750	
<b>TOTAL</b>	29.790		33.919		30.930		94.639

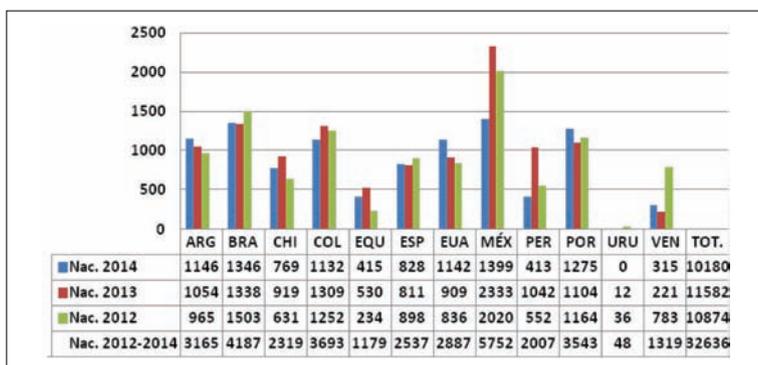
Fonte: Obitel

A oferta global de horas de ficção em 2014 apresentou uma diminuição de aproximadamente 3 mil horas em relação ao ano de 2013, queda de 8,8%, embora esse total seja ainda superior ao observado em 2012. Se considerarmos somente o total de horas nacionais, o ano de 2014 apresentou a menor oferta no triênio 2012-2014. Embora também haja redução em 2014 do número total de horas da ficção ibero-americana, percentualmente há um aumento contínuo no número de horas ibero-americanas no triênio, em relação às na-

cionais, a saber: em 2012 com 63%, em 2013 com 65% e, em 2014 representando 67% do total de horas. Nesse último ano, houve aumento expressivo na exibição de títulos ibero-americanos em países como **Brasil, Argentina, Peru e Uruguai**.

**Tabela 3. Oferta de horas de ficção nacional e ibero-americana por país – triênio 2012 a 2014**

**Tabela 3.1. Oferta de horas de ficção nacional – 2012-2014**



Fonte: Obitel

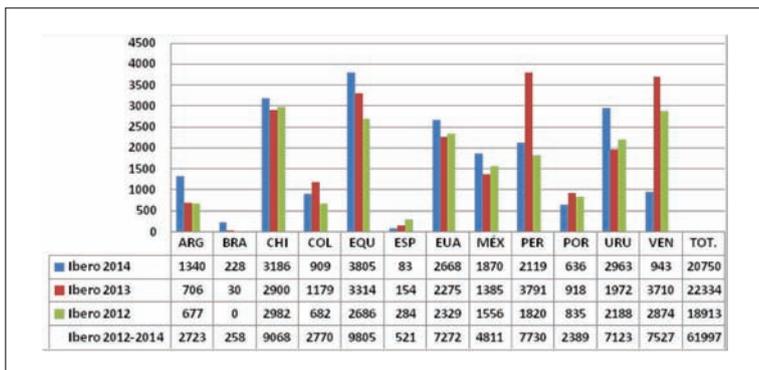
Os dados mostram que, em 2014, **Argentina, Brasil, Espanha, Estados Unidos, Portugal e Venezuela** apresentaram crescimento na **produção de horas de ficção nacional**, enquanto **Chile, Colômbia, Equador, México, Peru e Uruguai** apresentaram recuo. Entre esses países, chama a atenção a queda acentuada nas horas de produção nacional no **México** – mais de 900 horas em relação a 2013 e mais de 600 horas em relação a 2012. Outro país que apresentou forte queda nas horas nacionais produzidas foi o **Peru**, que perdeu mais de 600 horas em relação a 2013.

Em 2014, **México, Brasil, Portugal, Colômbia e Argentina**, nessa ordem, foram os cinco países que mais produziram horas de ficção nacional. Ainda uma vez, **Brasil e México**, mesmo com a queda havida neste país, continuam a ser os maiores produtores de

ficção no espaço ibero-americano. Em contrapartida, **Peru e Equador** tiveram a menor oferta de horas de ficção nacional, enquanto o **Uruguai** não produziu horas de ficção nacional em 2014.

Essa é a mesma tendência notada no triênio 2012-2014, apesar das oscilações. O Obitel considera que produção nacional medida em horas seja o melhor indicador quantitativo da capacidade produtiva em televisão. Assim, temos que **México e Brasil** estão na *faixa de países de grande capacidade produtiva*; **Colômbia, Portugal e Argentina**, na *faixa de países de capacidade produtiva média*; **Estados Unidos, Espanha, Chile e Peru** são países de *capacidade produtiva média baixa*; e **Venezuela e Equador**, de *capacidade produtiva baixa*. O **Uruguai** está muito aquém dessa última faixa, configurando-se como um país essencialmente consumidor de ficção televisiva ibero-americana.

**Tabela 3.2. Oferta de horas de ficção ibero-americana – 2012-2014**



Fonte: Obitel

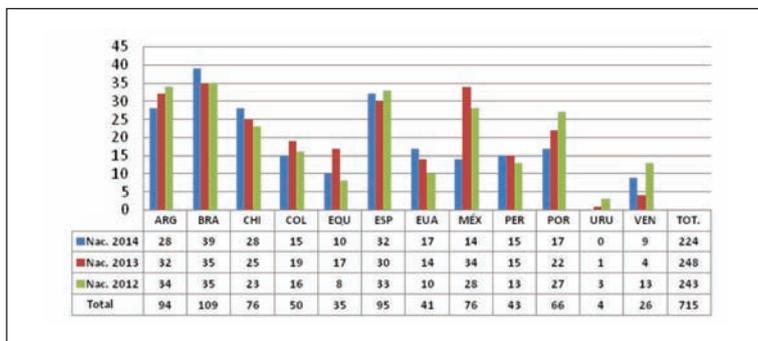
Na **oferta de horas de ficção importada** em 2014 entre os 12 países do Obitel, **Venezuela, Peru, Espanha, Colômbia e Portugal**, em ordem decrescente, apresentaram queda, enquanto nos demais países houve aumento de horas de ficção importada. Chamamos atenção para o fato de o **Brasil** ter multiplicado praticamente sete vezes o número de horas de ficção ibero-americana, embora

continue sendo um número bastante reduzido quando comparado aos outros países do Obitel, só perdendo da **Espanha** em baixa importação.

Ao compararmos o total de horas de ficção nacional e importada por país, temos que, dos 12 países, apenas quatro, **Brasil, Colômbia, Espanha e Portugal**, apresentaram mais horas de produção nacional do que ibero-americana, portanto produziram mais horas do que importaram e onde houve, em 2014, predominância de ficções nacionais sobre as ibero-americanas. Diferentemente, os outros oito países, México incluído, importaram mais do que produziram horas de ficção.

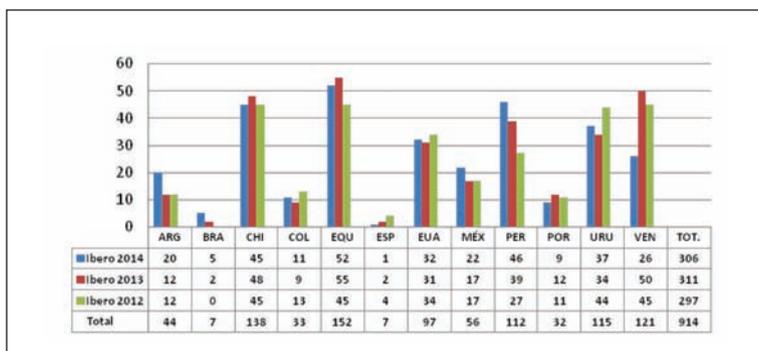
**Tabela 4. Oferta de títulos de ficção nacional e ibero-americana por país – 2012 a 2014**

**Oferta de títulos de ficção nacional**



Fonte: Obitel

### Oferta de títulos de ficção ibero-americana



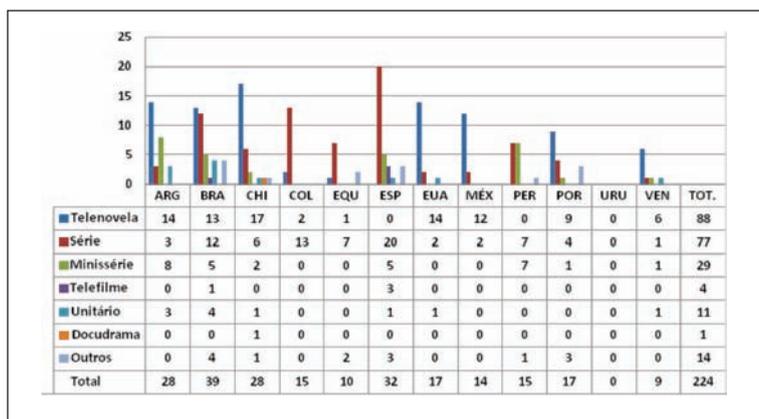
Fonte: Obitel

Ao compararmos o triênio, verificamos que **Brasil, Chile, Estados Unidos e Peru** aumentaram a produção de títulos nacionais e que **Portugal, Uruguai e Venezuela** diminuíram, enquanto **Argentina, Colômbia, Equador, Espanha e México** oscilaram no período. **Argentina e Portugal**, apesar de diminuírem o número de títulos nacionais em comparação ao ano anterior, aumentaram em horas de produção de ficção nacional em 2014, o que indica, nesses dois países, o conteúdo ficcional de longa duração. Já o **México** apresentou diminuição drástica no número de produções nacionais, com 20 títulos nacionais a menos que em 2013, ao mesmo tempo que houve aumento de títulos importados e reprises de antigas novelas e minisséries de sucesso.

Quanto à oferta de títulos importados no triênio (2012–2014), percebemos que **Argentina, Brasil, Equador, México, Peru e Venezuela** apresentaram crescimento no número de títulos, enquanto a **Espanha** apresentou queda. Já **Chile, Colômbia, Estados Unidos, Portugal e Uruguai** oscilaram em número de títulos ibero-americanos. O **Chile** diminuiu o número de títulos importados de países ibero-americanos em relação ao ano anterior, embora tenha sentido a presença crescente da telenovela de origem turca, país fora do âmbito Obitel.

Tabela 5. Formatos de ficção nacional e número de títulos

Tabela 5.1. Formatos de ficção nacional e número de títulos em 2014



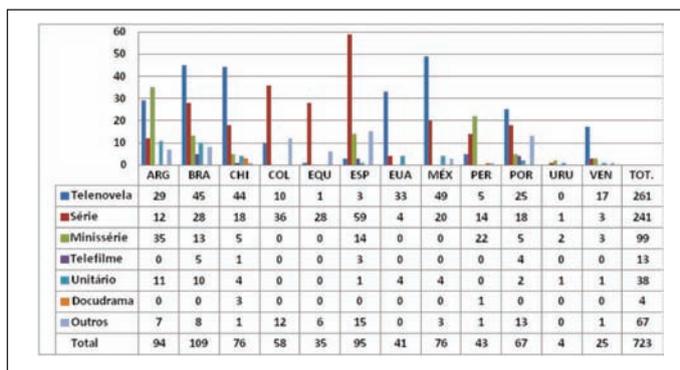
Fonte: Obitel

No ano de 2014 a **telenovela** foi novamente o principal formato ficcional nos países monitorados pelo Obitel. Foram produzidas 88 telenovelas. O país que mais produziu foi o **Chile** (17), em segundo lugar aparecem empatados **Argentina** e **Estados Unidos** (14 cada) e, em terceiro, **Brasil** (13). Destacamos o fato de que o **México**, tradicionalmente um dos maiores produtores de telenovelas, apresentou apenas 12 títulos em relação aos 20 produzidos em 2013, significando uma queda de 40% em sua produção de telenovelas. Também **Colômbia** e **Peru** apresentaram diminuição do formato, chegando este último a não produzir nenhuma telenovela em 2014. Em sentido contrário, deve-se assinalar o crescimento das telenovelas na **Venezuela**, que dobrou sua produção, passando de apenas três telenovelas em 2013 para seis em 2014, e no **Equador**, que não havia realizado nenhuma telenovela em 2013 e que produziu uma em 2014. Já **Brasil** e **Portugal** apresentaram estabilidade em relação a 2013. Em três países, **Espanha**, **Peru** e **Uruguai**, não houve nenhuma produção de telenovela

A exemplo do que ocorreu em 2013, a **série** aparece em segundo lugar, com 77 títulos nos países do Obitel, 11 títulos a menos que a telenovela. O campeão da produção de séries foi a **Espanha**, com 20 títulos, mesmo com a redução de dois em relação a 2013. O segundo lugar ficou com a **Colômbia**, cuja produção saltou de zero em 2013 para 13 títulos em 2014. Em terceiro lugar na produção de séries ficou o **Brasil**, com 12 títulos, um aumento de três títulos em relação a 2013. De todo modo, chamamos atenção para o fenômeno do forte crescimento das séries no conjunto das produções ficcionais no espaço ibero-americano. Em alguns países, como **Colômbia**, **Equador** e **Peru**, a quantidade de séries suplantou em muito o número de telenovelas. Em lado oposto, estão **Estados Unidos** e **México**, que produziram dois títulos cada um, com nova e acentuada queda deste último, que havia produzido sete títulos em 2013.

O terceiro lugar em formatos foi ocupado pela **minissérie**, com 29 títulos nacionais no cômputo geral dos 12 países do Obitel. O maior produtor de minisséries foi a **Argentina**, com oito títulos, seguida por **Peru**, com sete títulos, e, empatados em terceiro lugar, **Brasil** e **Espanha**, com cinco títulos cada. O **Chile** manteve o número de duas minisséries no ano e **Portugal** e **Venezuela** produziram uma minissérie cada.

**Tabela 5.2. Formatos de ficção nacional e número de títulos – 2012 a 2014**



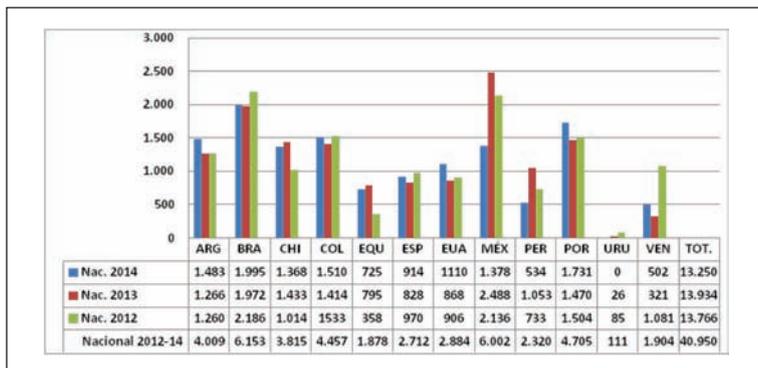
Quando analisamos o triênio **2012-2014**, o **México** continua sendo o maior produtor de telenovelas, seguido de perto por **Brasil** e **Chile**. Embora a **telenovela** ainda seja o formato predominante, o número total de séries foi apenas 10% inferior ao das telenovelas e ainda foi o único formato que teve pelo menos uma produção em cada um dos países do Obitel. O país que mais investe em séries continua sendo a **Espanha**, seguida por **Colômbia** e **Argentina**. O terceiro formato mais produzido no triênio foi a **minissérie**, e entre seus maiores produtores estão **Argentina, Peru, Espanha e Brasil**.

Se somarmos no triênio os dois formatos de **curta serialidade**, que são a série e a minissérie, sua produção chega a 340 títulos, excedendo em 79 títulos o total de telenovelas, que foi de 261. Ficando apenas com os dados de 2014, reforça-se o fato de que os formatos de curta serialidade vêm ganhando espaço no espaço ibero-americano. Na **Colômbia, Equador e Peru**, a produção de séries suplantou em muito a de telenovelas. Nesse sentido, vale também lembrar o destaque dado pelo **Brasil** no próprio título de seu capítulo à escada dos formatos de curta serialidade em sua programação no ano de 2014.

Já o formato **unitário** foi produzido por nove dos 12 países, sendo **Argentina e Brasil** os dois maiores produtores, com 55% da produção desse formato. Os **telefilmes** estiveram presentes apenas em quatro países: **Brasil, Chile, Portugal e Espanha**. E o formato **docudrama** concentrou-se apenas em dois países: **Chile**, onde é tradicional, com três produções, e **Peru**, com apenas uma.

**Tabela 6. Oferta de capítulos/episódios de ficção nacional e ibero-americana no triênio 2012-2014**

**Tabela 6.1. Oferta de capítulos de ficção nacional**

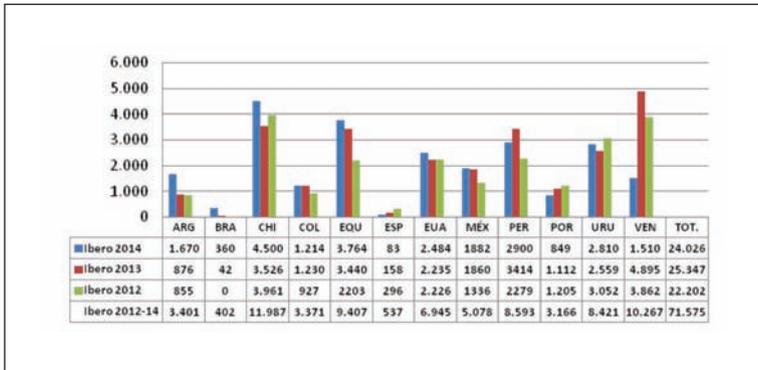


Fonte: Obitel

Os três países em que houve maior oferta de capítulos/episódios de ficção nacional em 2014 foram, pela ordem, **Brasil**, **Portugal** e **Colômbia**, sendo que a oferta brasileira se manteve estável em relação a 2013, enquanto a de **Portugal** e **Colômbia** aumentou. Outros países que também aumentaram a oferta de capítulos/episódios foram **Argentina**, **Espanha**, **Estados Unidos** e **Venezuela**.

Como não podia deixar de ser, chama atenção a grande diminuição da oferta de capítulos/episódios do **México**, que caiu vertiginosamente em 2014 frente aos dois anos anteriores, fato decorrente da forte queda na produção de ficção ocorrida nesse país. O **Peru** foi outro país que apresentou queda acentuada nesse quesito, diminuindo praticamente em 50%.

**Tabela 6.2. Oferta de capítulos de ficção ibero-americana**



Fonte: Obitel

O panorama de oferta de capítulos/episódios mostra que em 2014 houve aumento de exibição de ficções ibero-americana em sete países monitorados pelo Obitel, a saber: **Argentina, Brasil, Chile, Equador, Estados Unidos, México e Uruguai**. Nesse cenário, o país que apresentou maior crescimento de capítulos/episódios foi o **Brasil**, que, embora apresentando um número relativamente baixo de capítulos/episódios, multiplicou por nove essa oferta em razão do aumento das importações de ficções ibero-americanas. **Argentina** foi outro país que chegou praticamente a duplicar essa oferta, enquanto que **Chile** também aumentou em quase 30%. Em sentido oposto, os países que mais diminuíram a oferta de capítulos/episódios ibero-americanos foram, pela ordem, **Venezuela, Espanha, Peru e Portugal**.

Os dados apresentados mostram que houve um bom aumento na distribuição da ficção ibero-americana entre os países Obitel no ano de 2014.

**Tabela 7. Coproduções em 2014**

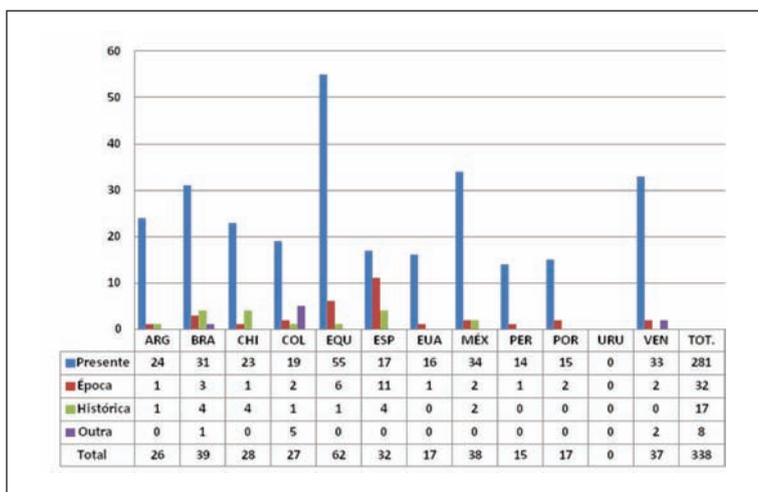
	ARG	BRA	CHI	COL	ECU	ESP	EUA	MÉX	PER	POR	URU	VEN	TOT.
<b>Países Obitel</b>	0	1	0	3	1	1	15	3	5	1	2	5	37
<b>Países não Obitel</b>	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0	0	0	3
<b>Países Obitel + não Obitel</b>	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
<b>Total</b>	0	1	0	3	1	4	15	3	6	1	2	5	41

Fonte: Obitel

Tendo em vista a crescente importância das coproduções no cenário de globalização da produção televisiva, introduzimos no Protocolo Metodológico do Obitel uma tabela exclusiva para as coproduções.

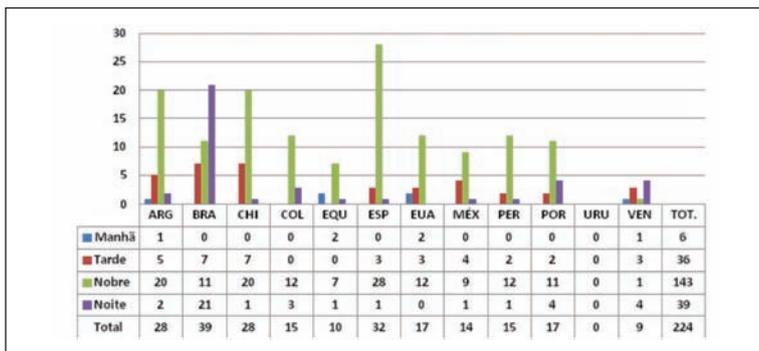
Os **Estados Unidos** destacam-se de forma isolada como o país que mais apresentou coproduções em 2014, pois 15 títulos, que correspondem a 65% da sua ficção nacional, foram produzidos em colaboração com outros países Obitel, especialmente **Colômbia** e **México**. Em seguida surgem **Peru** e **Venezuela**, apresentando seis e cinco coproduções, respectivamente. Numa retrospectiva histórica, os **Estados Unidos** nunca alcançaram um quantitativo tão alto nas coproduções, vindo de três coproduções em 2012 e uma em 2013. Já a **Venezuela** tinha sido a líder em exibição de coproduções em 2013 (seis), enquanto o **Peru** destacou-se nesse quantitativo em 2012 (com sete coproduções). Ambos os países se mantêm ativos nas coproduções em 2014, seguidos pela **Espanha**. Apenas uma coprodução foi realizada por **Brasil**, **Equador** e **Portugal**.

**Tabela 8. Épocas da ficção nacional em 2014**



Em relação ao tempo em que as tramas são localizadas, permanece o grande predomínio das histórias que se passam no tempo **presente**. É o que se dá em 83% das ficções produzidas em 2014. Dentre essas produções, **Estados Unidos, Peru e Argentina** são os países que lideram em ficções no presente. De outro lado está a **Espanha**, seguida numa grande distância por **Colômbia e Brasil**, a qual continua no topo, concentrando 31% do total de ficções ambientadas no passado (históricas e de época), dado que consolida sua forte tradição nesse gênero de ficção e que foi destacado ao longo dos anuários. Em 2014, foram 49 as ficções de época e históricas, todas trazendo fatos situados no passado como motor da narrativa.

**Tabela 9. Títulos de ficção nacional por faixa horária em 2014**



Fonte: Obitel

A exibição de teleficções nacionais em 2014 se concentrou no **horário nobre**. Dos 224 títulos, 143 foram exibidos nessa faixa, correspondendo a mais de 60% dos títulos exibidos em todas as faixas horárias. Em segundo lugar está o período da **noite**, e o **Brasil** é o único país que tem um número expressivo de produções nessa faixa, concentrando 54% das exibições. Em terceiro lugar está o período da **tarde**, no qual **Brasil e Chile** se destacam, com sete produções cada. Por último, o período da **manhã** é o que apresenta o menor número de títulos, apenas seis, no qual **Estados Unidos e Equador** apresentam duas ficções cada.

### 3. As dez ficções mais vistas do ano

**Tabela 10. Os dez títulos mais vistos de cada país em 2014:  
origem, formato, audiência e share**

	Título	Audiência	Share	Formato	Canal	Produtora	TV privada ou pública	País de origem da ideia original ou roteiro	País de exibição
1	<i>Amor à Vida</i>	41,0	66,75	Tele-novela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
2	<i>Império</i>	32,4	53,51	Tele-novela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
3	<i>Em Família</i>	31,4	51,96	Tele-novela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
4	<i>Amores Roubados</i>	29,7	53,35	Minis-série	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
5	<i>Al Fondo Hay Sitio (6ª temp.)</i>	29,1	42,20	<i>Soap Opera</i>	América Televisión	América Televisión	Privada	Peru	Peru
6	<i>Pituca sin Lucas</i>	26,3	43,60	Tele-novela	Mega	Mega	Privada	Chile	Chile
7	<i>O Tempo e o Vento</i>	26,2	50,22	Minis-série	Globo	Globo, Nexus, Panda e Globo Filmes	Privada	Brasil	Brasil
8	<i>Corazón Indomable</i>	24,8	35,00	Tele-novela	América Televisión	Televisa	Privada	México	Peru
9	<i>La Gata</i>	24,6	36,00	Tele-novela	América Televisión	Televisa	Privada	México	Peru
10	<i>Alto Astral</i>	23,4	42,57	Tele-novela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
11	<i>Tapas &amp; Beijos (4ª temp.)</i>	23,1	42,00	Série	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
12	<i>Mi Corazón es Tuyo</i>	23,1	-	Tele-novela	Canal 2	Televisa	Privada	Espanha	México
13	<i>Mi Amor el Wachimán (3ª temp.)</i>	23,1	32,60	Série	América Televisión	Del Barrio Producciones	Privada	Peru	Peru
14	<i>Além do Horizonte</i>	23,0	41,88	Tele-novela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
15	<i>Hasta el Fin del Mundo te Amaré</i>	22,9	-	Tele-novela	Canal 2	Televisa	Privada	Argentina	México

16	<i>A Grande Família</i> (14ª temp.)	22,5	41,90	Série	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
17	<i>Geração Brasil</i>	22,2	38,62	Tele-novela	Globo	Globo	Privada	Brasil	Brasil
18	<i>Los 80</i> (7ª temp.)	21,1	29,40	Série	Canal 13	Canal 13/ Wood	Privada	Chile	Chile
19	<i>Avenida Brasil</i>	20,7	31,05	Tele-novela	Telefe	Globo	Privada	Brasil	Argentina
20	<i>Locura de Amor</i>	20,2	33,50	Série	América Televisión	Del Barrio Producciones	Privada	Peru	Peru
21	<i>Rastros de Mentiras</i>	19,6	35,00	Tele-novela	Tele-doce	Globo	Privada	Brasil	Uruguay
22	<i>Avenida Brasil</i>	19,6	3,01	Tele-novela	Tele-doce	Globo	Privada	Brasil	Uruguay
23	<i>Vuelve Temprano</i>	19,4	27,10	Tele-novela	TVN	TVN	Pública	Chile	Chile
24	<i>La Sombra del Pasado</i>	18,7	-	Tele-novela	Canal 2	Televisa	Privada	México	México
25	<i>La Gata</i>	18,6	-	Tele-novela	Canal 2	Televisa	Privada	Venezuela	México
26	<i>El Niño Rojo</i>	18,3	27,50	Minis-série	Mega	Mega	Privada	Chile	Chile
27	<i>El Amor lo Manejo Yo</i>	18,3	28,40	Tele-novela	TVN	TVN	Pública	Argentina	Chile
28	<i>Somos Los Carmona</i>	17,8	31,50	Tele-novela	TVN	TVN	Pública	Chile	Chile
29	<i>Soltera Otra Vez</i> (2ª temp.)	17,7	25,50	Tele-novela	Canal 13	Canal 13	Privada	Chile	Chile
30	<i>La Malquerida</i>	17,6	-	Tele-novela	Canal 2	Televisa	Privada	México	México
31	<i>Socias</i>	17,0	25,40	Tele-novela	TVN	TVN	Pública	Argentina	Chile
32	<i>El Color de la Pasión</i>	16,9	-	Tele-novela	Canal 2	Televisa	Privada	México	México
33	<i>Guapas</i>	16,8	28,00	Série	Tele-doce	Pol-ka	Privada	Argentina	Uruguay
34	<i>Lo Que la Vida Me Robó</i>	16,5	26,60	Tele-novela	Univision	Televisa	Privada	México	EUA
35	<i>Yo no Creo en los Hom-bres</i>	16,4	-	Tele-novela	Canal 2	Televisa	Privada	México	México
36	<i>Muchacha Italiana Viene a Casarse</i>	15,3	-	Tele-novela	Canal 2	Televisa	Privada	Argentina	México

37	<i>Cholo Powers</i>	15,3	23,10	Minis- série	América Televi- sion	Del Barrio Produc- -ciones	Privada	Peru	Peru
38	<i>Mi Co- razón es Tuyo</i>	15,0	26,00	Tele- novela	Univi- sion	Televisa	Privada	Espanha	EUA
39	<i>Avenida Brasil</i>	14,9	22,4	Tele- novela	Ecuavisa	Globo	Privada	Brasil	Equa- dor
40	<i>Solamente Milagros 3</i>	14,9	25,3	Série	América Televi- sion	América Televi- sion	Privada	Peru	Peru
41	<i>Mar Salgado</i>	14,8	30,60	Tele- novela	SIC	SP Tele- visão	Privada	Portugal	Portu- gal
42	<i>Solamente Vos</i>	14,5	25,00	Tele- novela	Tele- doce	Pol-ka	Privada	Argen- tina	Uru- guai
43	<i>Viudas e Hijos del Rock</i>	14,4	22,05	Comédia	Telefe	Under- ground/ Endemol/ Telefe	Privada	Argen- tina	Argen- tina
44	<i>Avenida Brasil</i>	14,4	-	Tele- novela	Canal 13	Globo	Privada	Brasil	Méxi- co
45	<i>Sol de Inverno</i>	14,0	28,60	Tele- novela	SIC	SP Tele- visão	Privada	Portugal	Portu- gal
46	<i>Mis Ami- gos de Siempre</i>	13,9	22,00	Tele- novela	Tele- doce	Pol-ka	Privada	Argen- tina	Uru- guai
47	<i>Tres Fami- lias</i>	13,8	22,40	Série	Ecuavisa	Ecuavisa	Privada	Equador	Equa- dor
48	<i>La Canci- ón de Tu Vida</i>	13,8	22,00	Unitá- rios	TVN	Invercine	Pública	México	Chile
49	<i>La Ronca de Oro</i>	13,7	52,13	Série	Caracol	Caracol	Privada	Colôm- bia	Co- lôm- bia
50	<i>Siempre Tuya Acapulco</i>	13,4	-	Tele- novela	Canal 13	Tv Azte- ca	Privada	México	Méxi- co
51	<i>Hasta el Fin del Mundo</i>	13,3	22,00	Tele- novela	Univi- sion	Televisa	Privada	Argen- tina	EUA
52	<i>Qué Pobres tan Ricos</i>	13,1	22,00	Tele- novela	Univi- sion	Televisa	Privada	Colôm- bia	EUA
53	<i>Hotel Otelo</i>	13,1	19,20	Minis- série	América Televi- sion	América Televi- sion	Privada	Peru	Peru
54	<i>Rastros de Mentiras</i>	13,0	19,40	Tele- novela	Ecuavisa	Globo	Privada	Brasil	Equa- dor
55	<i>La Guer- rera</i>	13,0	23,00	Tele- novela	Tele- doce	Globo	Privada	Brasil	Uru- guai

56	<i>Beijo do Escorpião</i>	12,9	27,20	Tele-novela	TVI	Plural Entertainment	Privada	Portugal	Portugal
57	<i>Avenida Brasil</i>	12,8	18,20	Tele-novela	ATV	Globo	Privada	Brasil	Peru
58	<i>Santa Diabla</i>	12,7	20,10	Tele-novela	Ecuavisa	Telemundo	Privada	EUA	Ecuador
59	<i>Flor del Caribe</i>	12,7	23,00	Tele-novela	Tele-doce	Globo	Privada	Brasil	Uruguay
60	<i>Guapas</i>	12,6	19,30	Tele-novela	El Trece	Pol-ka	Privada	Argentina	Argentina
61	<i>Camino al Amor</i>	12,3	19,18	Tele-novela	Telefe	L.C. Acción Productores Telefe	Privada	Argentina	Argentina
62	<i>Los Vecinos en Guerra</i>	12,2	23,45	Comédia	Telefe	Underground e Endemol	Privada	Argentina	Argentina
63	<i>Insensato Corazón</i>	12,1	17,30	Tele-novela	Ecuavisa	Globo	Privada	Brasil	Ecuador
64	<i>El Regreso</i>	12,1	24,10	Tele-novela	TVN	TVN	Pública	Chile	Chile
65	<i>El Tiempo Entre Costuras</i>	11,9	26,50	Série	A3	Boomerang TV	Privada	Espanha	Espanha
66	<i>La Patrona</i>	11,9	17,50	Tele-novela	ATV	Telemundo e Argos Comunicación	Privada	México, EUA	Peru
67	<i>El Príncipe</i>	11,7	26,90	Série	T5	Plano a Plano	Privada	Espanha	Espanha
68	<i>Un Refugio para el Amor</i>	11,7	25,00	Tele-novela	Tele-doce	Televisa	Privada	México	Uruguay
69	<i>Sres. Papis</i>	11,6	20,51	Tele-novela	Telefe	Telefe	Privada	Argentina	Argentina
70	<i>Por Siempre mi Amor</i>	11,6	19,00	Tele-novela	Univision	Televisa	Privada	Argentina	EUA
71	<i>Belmonte</i>	11,5	28,60	Tele-novela	TVI	Plural Entertainment	Privada	Argentina	Portugal
72	<i>Niche</i>	11,3	47,67	Série	Caracol	Caracol	Privada	Colômbia	Colômbia
73	<i>En Otra Piel</i>	11,2	18,60	Tele-novela	Ecuavisa	Telemundo	Privada	EUA	Ecuador
74	<i>Cuento Encantado</i>	11,1	17,50	Tele-novela	Ecuavisa	Globo	Privada	Brasil	Ecuador

75	<i>Somos Familia</i>	11,0	18,46	Tele-novela	Telefe	L.C. Acción Producciones e Telefe	Privada	Argentina	Argentina
76	<i>Pulseras Rojas</i>	11,0	23,85	Série	Telefe	Castelao Producciones e Televisió de Catalunya	Privada	Espanha	Argentina
77	<i>Noche &amp; Día</i>	10,9	17,59	Tele-novela	El Trece	Pol-ka	Privada	Argentina	Argentina
78	<i>Mis Amigos de Siempre</i>	10,8	16,97	Comédia	El Trece	Pol-ka	Privada	Argentina	Argentina
79	<i>Jardins Prohibidos</i>	10,8	26,40	Tele-novela	TVI	Plural Entertainment	Privada	Portugal	Portugal
80	<i>Encantadoras</i>	10,7	23,00	Tele-novela	Tele-doce	Globo	Privada	Brasil	Uruguai
81	<i>La Selección II</i>	10,5	43,48	Série	Caracol	Caracol	Privada	Colômbia	Colômbia
82	<i>Destinos Cruzados</i>	10,4	29,60	Tele-novela	TVI	Plural Entertainment	Privada	Portugal	Portugal
83	<i>Mentiras perfectas</i>	10,3	43,38	Série	Caracol	Caracol, Warner, TeleAmazonas	Privada	EUA	Colômbia
84	<i>La Gata</i>	10,2	19,00	Tele-novela	Univision	Televisa	Privada	Venezuela	Estados Unidos
85	<i>El Señor de los Cielos 2</i>	10,0	1,00	Tele-novela	Telemundo	Telemundo Argos	Privada	EUA-México	Estados Unidos
86	<i>El Combo Amarillo (5ª temp.)</i>	9,9	17,10	Série	Ecuavisa	Ecuavisa	Privada	Equador	Equador
87	<i>El Capo III</i>	9,9	42,87	Série	RCN	RCN	Privada	Colômbia	Colômbia
88	<i>Estas Secretarias</i>	9,8	15,00	Série	TC Televisión	TC Televisión	Incautada	Equador	Equador
89	<i>Dama y Obrero</i>	9,7	20,70	Tele-novela	Ecuavisa	Telemundo	Privada	EUA	Equador
90	<i>La Malquerida</i>	9,7	17,00	Tele-novela	Univision	Televisa	Privada	Espanha	EUA
91	<i>Velvet</i>	9,4	21,40	Série	A3	Bambú Producciones	Privada	Espanha	Espanha

92	<i>Fugitivos</i>	9,3	42,460	Série	Caracol	Caracol	Privada	Colômbia	Colômbia
93	<i>Señora Acero</i>	9,1	16,00	Tele-novela	Tele-mundo	Telemundo Argos	Privada	EUA	EUA
94	<i>Comando Elite</i>	9,1	41,84	Série	RCN	RCN	Privada	Colômbia	Colômbia
95	<i>La Que Se Avecina</i>	9,0	22,50	Série	T5	Contubernio	Privada	Espanha	Espanha
96	<i>De Que te Quiero te Quiero</i>	8,9	17,00	Tele-novela	Univision	Televisa	Privada	Venezuela	EUA
97	<i>Farsantes</i>	8,9	30,00	Tele-novela	Tele-doce	Pol-ka	Privada	Argentina	Uruguai
98	<i>Águila Roja</i>	8,8	21,00	Série	La1	Globo-media	Pública	Espanha	Espanha
99	<i>Cuéntame Cómo Pasó</i>	8,5	18,60	Série	La1	Grupo Ganga	Pública	Espanha	Espanha
100	<i>Chiringuito de Pepe</i>	8,2	21,40	Série	T5	Mediaset España		Espanha	Espanha
101	<i>Sin Identidad</i>	8,1	20,10	Série	A3	Diagonal TV	Privada	Espanha	Espanha
102	<i>La Viuda Negra</i>	8,0	40,59	Série	Caracol	Caracol e Televisa	Privada	Colômbia	Colômbia
103	<i>Alias El Mexicano</i>	7,8	39,87	Série	RCN	RCN	Privada	Colômbia	Colômbia
104	<i>Mulheres</i>	7,5	25,20	Tele-novela	TVI	Plural Entertainment	Privada	Portugal	Portugal
105	<i>Bem-vindos a Beirais</i>	7,5	15,10	Série	RTP	SP Televisão	Pública	Portugal	Portugal
106	<i>La Suegra</i>	7,4	39,23	Tele-novela	Caracol	Caracol e Sony	Privada	Colômbia	Colômbia
107	<i>Isabel</i>	7,1	16,40	Série	La1	Diagonal TV	Pública	Espanha	Espanha
108	<i>Vicente Ferrer</i>	6,5	15,40	Telefilme	La1	Ganga, TVE, TVC, Visiona-TV	Pública	Espanha	Espanha
109	<i>Sal</i>	5,9	18,70	Série	SIC	SIC	Privada	Portugal	Portugal
110	<i>Doida por Ti</i>	5,5	20,00	Tele-novela	TVI	Plural Entertainment	Privada	Portugal	Portugal

111	<i>La Ronca De Oro</i>	4,6	22,81	Tele-novela	Venevisión	CMO Producciones para Caracol Televisión	Privada	Colômbia	Venezuela
112	<i>Mentir para Vivir</i>	4,4	27,12	Tele-novela	Venevisión	Televisa	Privada	México	Venezuela
113	<i>Amor Sincero</i>	4,4	20,60	Tele-novela	Venevisión	Vista Producciones para RCN / Televisión	Privada	Colômbia	Venezuela
114	<i>Lo que la vida me robó</i>	4,2	20,96	Tele-novela	Venevisión	Televisa	Privada	México	Venezuela
115	<i>Mi Corazón es Tuyo</i>	4,2	19,91	Tele-novela	Venevisión	Televisa	Privada	México	Venezuela
116	<i>Corazón Esmeralda</i>	4,2	21,14	Tele-novela	Venevisión	Venevisión	Privada	Venezuela	Venezuela
117	<i>Marido en Alquiler</i>	3,9	18,18	Tele-novela	Telegen	Telemundo	Privada	EUA	Venezuela
118	<i>De Todas Maneras Rosa</i>	3,9	1,47	Tele-novela	Venevisión	Venevisión	Privada	Venezuela	Venezuela
119	<i>Rafael Orozco, El Ídolo</i>	3,7	18,67	Tele-novela	Venevisión	Caracol Televisión	Privada	Colômbia	Venezuela
120	<i>Voltea pa' que te enamores</i>	3,6	24,22	Tele-novela	Venevisión	Venevisión	Privada	Venezuela	Venezuela

Fonte: Obitel, com dados de institutos de pesquisa conforme discriminado em cada um dos 12 capítulos.

A Tabela 10 reúne os 120 títulos que correspondem à soma dos **dez títulos mais vistos** em cada um dos 12 países Obitel, ordenados por índice de audiência. Entre os primeiros dez títulos mais vistos estão sete **telenovelas**, duas **minisséries** e uma **soap opera**. Dentro desses dez títulos, seis são produções do Brasil, três do Peru e uma do Chile. Os três primeiros lugares são ocupados pela Globo, respectivamente pelas telenovelas *Amor à Vida*, *Império* e *Em Família*. A emissora apresenta ainda mais três títulos entre os dez primeiros colocados: duas minisséries, *Amores Roubados* (quarto lugar) e *O*

*Tempo e o Vento* (sétimo lugar), e uma telenovela, *Alto Astral* (décimo lugar). Na quinta posição, surge a *soap opera Al Fondo Hay Sitio* (sétima temporada), da América Televisión (Peru). O sexto lugar ficou com a telenovela *Pituca sin Lucas*, da produtora Mega (Chile), e mais duas telenovelas da América Televisión, *Corazón Indomable* e *La Gata*, ocupam o oitavo e o nono lugares, respectivamente.

Fazemos notar que apenas a primeira colocada ultrapassou os 40 pontos de audiência, mantendo-se praticamente a mesma faixa no triênio.

As produções nacionais prevaleceram dentro dos 120 títulos mais vistos, sendo que foram notadas apenas quatro exportações: em primeiro lugar, *Avenida Brasil* (Globo), exportada para cinco países do Obitel, enquanto *Corazón Indomable*, *La Gata* e *Mi Corazón és Tuyo* (Televisa, México) apenas para um país. Ainda a assinalar duas adaptações de roteiro original de outro país, ambas realizadas pela Televisa: *Mi Corazón és Tuyo* (original da Espanha) e *Hasta el Fin del Mundo te Amaré* (original da Argentina).

**Tabela 11. Formatos e faixa horária dos dez títulos mais vistos em 2014**

País	Formatos							Faixa horária			
	Telenovela	Série	Mi-nissérie	Telefilme	Unitário	Docudrama	Outros	Manhã	Tarde	No-bre	Noi-te
Argentina	6	1	0	0	0	0	3	0	2	8	0
Brasil	6	2	2	0	0	0	0	0	0	6	4
Chile	7	2	1	0	0	0	0	0	1	9	0
Colômbia	1	9	0	0	0	0	0	0	0	10	0
Equador	7	3	0	0	0	0	0	0	0	10	0
Espanha	0	6	2	1	0	0	1	0	1	9	0
EUA	10	0	0	0	0	0	0	0	0	10	0
México	10	0	0	0	0	0	0	0	4	6	0
Peru	4	3	2	0	0	0	1	0	0	10	0

<b>Portugal</b>	8	2	0	0	0	0	0	0	0	10	0
<b>Uruguai</b>	9	1	0	0	0	0	0	0	1	5	4
<b>Venezuela</b>	10	0	0	0	0	0	0	0	2	8	0
<b>TO-TAIS</b>	77	32	5	1	0	0	5		11	101	8

Fonte: Obitel, com dados de institutos de pesquisa conforme discriminado em cada um dos 12 capítulos.

Na Tabela 11 as dez ficções mais vistas de cada país estão classificadas por formatos e faixa horária de exibição. Das 120 produções mais vistas, 78 são telenovelas, uma a mais que 2014 e o mesmo número de 2012. Em seguida, estão as séries, contabilizando 29 títulos, oito a mais que 2013 e quatro a mais que 2012. As minisséries foram apenas seis, seis a menos que 2013 e quatro a menos que 2012. Resumindo, em 2014, as séries tiveram um aumento expressivo, enquanto a produção de telenovelas manteve-se estável e as minisséries tiveram queda acentuada.

**Estados Unidos, México e Venezuela** foram os países que mais exibiram telenovela, dez cada país, seguindo-se o **Uruguai**, com nove. Esses dados são similares aos dos anos precedentes. A **Colômbia** foi o país que mais exibiu séries (nove), seguida pela **Espanha**, com seis. Essas lideranças se mantêm desde 2012. Em contrapartida, em anos anteriores, o **Peru** se destacou com a exibição de minisséries, o que não se repetiu em 2014.

Com relação à faixa horária, o horário nobre voltou a concentrar a exibição das ficções, apresentando 85% das produções mais vistas, porcentagem maior que dos anos anteriores (70% em 2013 e 82% em 2012).

**Tabela 12. Países produtores e importadores entre os dez títulos mais vistos em 2014 nos países Obitel**

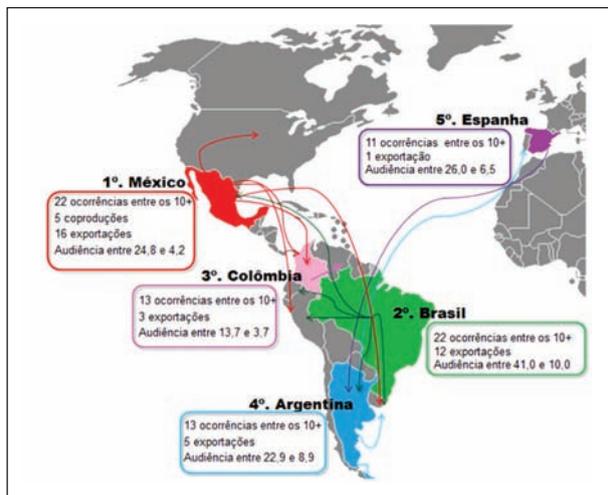
	<b>País produtor</b>	<b>Número de títulos</b>	<b>Número de ocorrências</b>	<b>Número de comercializações</b>	<b>Países importadores</b>
1	<i>México</i>	26	27	16	Colômbia / EUA / Peru / Uruguai / Venezuela
2	<i>Brasil</i>	16	22	12	Argentina / Equador / México / Uruguai / Peru
3	<i>Argentina</i>	11	13	5	Portugal / Uruguai
4	<i>Colômbia</i>	12	13	3	Venezuela
5	<i>Espanha</i>	11	11	1	Argentina
6	<i>Chile</i>	10	10	0	-
7	<i>Portugal</i>	9	9	0	-
8	<i>Estados Unidos</i>	8	8	6	Equador / Peru / Venezuela
9	<i>Peru</i>	6	6	0	-
10	<i>Equador</i>	3	3	0	-
11	<i>Venezuela</i>	3	3	0	-
12	<i>Uruguai</i>	0	0	0	-
	<b>TOTAL</b>	<b>115*</b>	<b>125**</b>	<b>43</b>	-

Fonte: Obitel

\* Cinco se repetiram.

\*\* Cinco são coproduções.

Figura 1. Distribuição das dez ficções mais vistas em cada país



Fonte: Obitel

A figura acima ilustra a distribuição das ficções mais vistas entre os países Obitel. Entre as 120 ficções de maior audiência, **México** e **Brasil** são os maiores produtores, cada um com 22 posições no ranking geral. Em seguida, aparecem produções da **Colômbia** e da **Argentina**, ocupando 13 posições cada uma. Algumas dessas posições são ocupadas pelo mesmo título, como no caso de *Avenida Brasil*, telenovela brasileira que esteve entre as dez mais em cinco países. É a primeira vez, desde o início das análises Obitel, que tal feito é alcançado por uma única telenovela. O **México** coproduziu ainda cinco ficções, aparecendo, portanto, 27 vezes como produtor na lista dos maiores sucessos de audiência. Em número de títulos, **México** produziu 26 entre as 120 produções mais vistas, enquanto 16 são do **Brasil** e 12 da **Colômbia**, seguindo-se **Argentina** e **Espanha**, com 11 títulos produzidos por cada uma.

O maior número de exportações também é do **México**, que teve 16 produções entre as dez mais vistas em cinco outros países. O segundo maior exportador é o **Brasil**, que aparece 12 vezes como produtor de sucessos de audiência fora de seu território. **Argenti-**

na e **Colômbia** exportaram cinco e três ficções, respectivamente, enquanto a **Espanha** exportou uma. O maior importador foi o **Uruguai**, cujas ficções mais vistas são produções de **Brasil, Argentina** e **México**.

#### 4. A recepção transmídia nos países Obitel

A análise da recepção transmídia segue como ponto fundamental para o estudo da ficção televisiva no âmbito dos países Obitel, tendo em vista que o acesso à internet continua progressivamente se popularizando no contexto ibero-americano. De acordo com os dados divulgados pelo Ibope Media<sup>2</sup>, a penetração da internet na América Latina aumentou de maneira global em 2014, devendo chegar a 60% em 2015. Entre as atividades mais citadas pelo Ibope encontra-se o acesso às redes sociais, corroborando o que a Secretaria-Geral Ibero-Americana (Segib) indica: os mercados mais ativos em redes sociais estão na Ibero-América. Soma-se a isso a tendência de uso simultâneo de dispositivos e plataformas em regime de multitarefas (Livingstone, 2011), atividade que em países como o Brasil é realizada por 55% da população.<sup>3</sup> Dado esse contexto, é possível afirmar que o uso da internet em conjunto com a televisão vem impulsionando o consumo geral de conteúdos produzidos pelos canais abertos.

Trazendo tais tendências para o consumo da ficção televisiva no ambiente de convergência dos meios (Jenkins, 2009), a análise da recepção transmídia proposta pelo Protocolo Obitel 2015 é que a observação dos processos de recepção (interações e práticas dos usuários) seja feita em conjunto com a das estratégias de transmissão adotadas pelos produtores. Dessa maneira, a proposta foi que cada país descrevesse e interpretasse as ofertas transmídia das ficções ibero-americanas e, especificamente, na recepção, verificasse

---

<sup>2</sup> “Internet na América Latina”, disponível em <http://www.mediabook.ibope.com/noticia/internet-na-america-latina>, acesso em maio de 2015.

<sup>3</sup> “Acesso à internet impulsiona o consumo dos meios tradicionais de mídia, aponta Ibope Media”, disponível em <http://www.ibope.com.br/pt-br/noticias/paginas/acesso-a-internet-impulsiona-o-consumo-dos-meios-tradicionais-de-midia-aponta-ibope-media.aspx>, acesso em maio de 2015.

como ocorre a interação e a participação das audiências. Em resumo, propôs-se observar como se relacionam as audiências nas redes sociais ao realizar comentários com outros usuários e ao produzir conteúdos sobre as ofertas transmídia dos produtores.

A análise da recepção transmídia teve início com a seleção do título mais representativo do ano em cada um dos 12 países, seja em virtude do impacto geral nas redes, seja pela importância entre as dez ficções com maior audiência. Os países também poderiam efetuar análise da recepção de dois títulos para a posterior comparação dos dados. De qualquer maneira, o objetivo principal era a análise qualitativa de uma ou mais redes sociais, ficando a critério de cada país tanto a definição do *corpus* de observação como a seleção dos aspectos da participação do público e das temáticas predominantes nas discussões de acordo com os comentários publicados. A seguir, apresentamos o conjunto resumido dessas escolhas.

**Tabela 13. Títulos e redes analisados pelos países Obitel**

País	Título	Formato	Posição no top ten	Rede social analisada
Argentina	<i>Guapas</i>	Telenovela	3º Lugar	Twitter
Brasil	<i>Malhação</i>	<i>Soap Opera</i>	_____	Twitter
	<i>Império</i>	Telenovela	2º Lugar	Twitter
Chile	<i>Pituca sin Lucas</i>	Telenovela	1º Lugar	Facebook
Colômbia	<i>La Ronca de Oro</i>	Série	1º Lugar	Site oficial App VoD oficial Móvil ParlarTV Facebook – perfis oficial e de fã Twitter
Equador	<i>El Combo Amarillo</i>	Série	8º Lugar	Facebook
Espanha	<i>El Príncipe</i>	Série	2º Lugar	Facebook
EUA	<i>El Señor de los Cielos 2</i>	Série	7º Lugar	Facebook Twitter
México	<i>Hasta el Fin del Mundo te Amaré</i>	Telenovela	2º Lugar	Facebook
	<i>El Color de la Pasión</i>	Telenovela	6º Lugar	Facebook

Peru	<i>Al Fondo Hay Sitio</i>	<i>Soap Opera</i>	1º Lugar	Perfil de fã no Facebook
Portugal	<i>Jardins Proibidos</i>	Telenovela	5º Lugar	Facebook Site oficial
Uruguai	<i>Rastros de Mentiras</i>	Telenovela	1º Lugar	Perfil de fã no Facebook
Venezuela	<i>Corazón Esmeralda</i>	Telenovela	6º Lugar	Site oficial Facebook Twitter Instagram

Fonte: Obitel

**Figura 2. Redes mais analisadas entre os países Obitel**



Fonte: Obitel

Seguindo uma tendência que já se apresentava forte desde 2012, as redes sociais foram o grande foco de concentração de ações transmídia nos países do Obitel durante o ano de 2014. Quase todos os países centraram suas análises em páginas do Facebook<sup>4</sup> criadas pelos produtores de conteúdos ficcionais televisivos. As exceções foram o **Brasil** e a **Argentina**, que analisaram performances de fãs no Twitter. É interessante verificar que **Peru, Brasil, Argentina, Equador, Uruguai** e **México** concentraram suas observações nas atuações dos usuários nas redes sociais, enquanto **Espanha, Estados Unidos, Portugal, Venezuela** e **Chile** analisaram propostas de

<sup>4</sup> Sabe-se que a importância do Facebook não se restringe ao âmbito social, tendo a rede gerado impacto econômico global de US\$ 227 bilhões e 4,5 milhões de empregos. “The global economic impact of Facebook”, disponível em <http://www2.deloitte.com/uk/en/pages/technology-media-and-telecommunications/articles/the-global-economic-impact-of-facebook.html>, acesso em maio de 2015.

interações transmídia no âmbito da produção e seus resultados no engajamento das audiências. A **Colômbia** fez um misto das análises supracitadas, traçando características distintas e semelhantes entre os conteúdos transmídia gerados pelos produtores e pelos usuários.

Entre os critérios adotados, **Peru, Argentina, México, Colômbia** e **Espanha** levaram em conta o número de *likes* nas páginas das ficções no Facebook para definirem seus objetos de análise. Já a **Venezuela** realizou a seleção a partir do título que oferecia a maior quantidade de propostas de interações transmídia no âmbito da produção, considerando principalmente a atuação nas redes sociais. Na mesma linha, **Portugal** optou pela inovação contida na análise de uma ficção que investiu no conceito de colaboração criativa a partir da interação com os usuários on-line, assim como o **Uruguai**, que escolheu como objeto uma página no Facebook criada por um fã. **Estados Unidos** destacou a criação de um capítulo secreto lançado exclusivamente pela internet e o **Chile** optou pela página de um empreendimento fictício criada dentro da trama de uma telenovela. Por fim, **Argentina** e **Espanha** usaram como critério de seleção as ficções no *top ten*, e o **Brasil** mesclou uma ficção com alto índice de audiência e uma com grande repercussão nas redes. Portanto, os principais critérios de seleção do objeto transmídia foram: 1) repercussão nas redes sociais, como número de *likes*, compartilhamentos e comentários; 2) propostas inovadoras da produção nas interações transmídia com a audiência; e 3) índices de audiência das ficções: presença no *top ten*.

Mesmo com o aumento do acesso à internet e uso das redes sociais no espaço ibero-americano, alguns países apontaram limitações nas ações de transmídia propostas. No **México**, assim como na **Venezuela**, as estratégias em múltiplas plataformas ainda são experimentais e não se destacam pela ação dos fãs que não sejam em espaços oficiais propostos pela produção. Na **Colômbia** observa-se que as ações na internet não expandem as narrativas televisivas e apenas replicam seus conteúdos. O **Chile** reporta a irregularidade com que ocorrem as ações transmídia, sendo descontínuas mesmo

com o público disposto a interagir e complementar seu consumo de televisão na web. Percebe-se nesses casos que as ações transmídia não são vistas como possibilidades para o estreitamento de laços com as audiências nem como necessárias para produzir seu engajamento. Antes, as propostas transmídia são vistas como elementos extras, até dispensáveis, uma vez que são consideradas de menor importância frente ao que é apresentado na televisão.

Por outro lado, a **Argentina** registrou uma ação bem-sucedida de criação da *hashtag* de uma telenovela (*#amigasguapas*) em torno da qual quase 1.500.000 fãs geraram conteúdos e criaram espaços de interação. Por meio do fenômeno do *shipping*, o **Brasil** analisou como as *táticas* (Certeau, 2007) dos fãs podem interferir na própria trama televisiva. **Espanha** e **Equador** apresentaram interações positivas entre os espaços oficiais da produção no Facebook e o público on-line e categorizaram os conteúdos gerados pelos usuários na rede, assim como o **Uruguai** observou como os fãs evidenciam a sua participação ao criar e administrar páginas no Facebook com inegável dedicação. **Portugal** chamou a atenção para a consulta da opinião dos telespectadores – através da internet ou do telefone – na definição dos rumos da narrativa em determinados momentos-chave da história. Os **Estados Unidos** mencionaram a importância das estratégias transmídia no envolvimento das audiências entre duas temporadas de uma série, tendo destacado o lançamento de um episódio na internet que revelou previamente informações fundamentais para o futuro desenvolvimento da trama.

O que se percebe, portanto, é que não houve unidade de propostas transmídia nos países Obitel. Cada um deles tem suas peculiaridades e se encontra em um momento particular de desenvolvimento das ações desenvolvidas pela produção ou do engajamento dos fãs. Apesar disso, é importante ressaltar que o triênio 2012-2014 foi marcado, em nosso espaço de análise, pelo papel central que as redes sociais desempenharam nos processos de transmídiação das ficções televisivas. O estreitamento das relações entre produtores e audiências nessas plataformas vem se consolidando e amadurecen-

do em diferentes níveis, de maneira que podemos observar públicos mais autônomos e críticos, capazes de criar e gerenciar seus próprios conteúdos acerca das tramas ficcionais televisionadas e manifestar seus apoios e seus descontentamentos em espaços extraoficiais.

## 5. O mais destacado do ano nos países do Obitel

As implicações dos novos marcos regulatórios, as novas apostas narrativas e temáticas das ficções na televisão e na internet, e a transformação dos hábitos de recepção e consumo das audiências ibero-americanas de ficção foram alguns dos pontos mais destacados em 2014 nos países do Obitel, que se descrevem aqui.

O ano de 2014 não foi memorável para a produção de ficção na **Argentina**, pois o número de títulos de estreia de ficção nacional na grade televisiva argentina sofreu uma redução importante. Curiosamente, aumentaram as horas de ficção emitidas, como resultado da volta de formatos mais longos (como a telenovela) em detrimento de séries ou *sitcoms*. Também é importante registrar o fato de que a queda na indústria argentina facilitou, de alguma maneira, o sucesso de ficções estrangeiras no país – e o caso mais destacado é o de *Avenida Brasil*, da Globo.

Em seu capítulo, o **Brasil** colocou como fato mais destacado do ano que, pela primeira vez, a produção de *curta serialidade* (séries e minisséries) foi maior que a de telenovelas, algo inédito para esse país, tão caracterizado pela produção e exportação de telenovelas. Uma explicação para esse fenômeno é que as “histórias curtas” refletem melhor a razão de ser da nova cultura oral, que cresce na relação que as novas gerações têm com a tecnologia moderna. Ao mesmo tempo, isso representa uma séria aposta da Globo em formatos que não apenas são mais curtos, mas também estão mais vinculados à *curta serialidade*, que vem sendo promovida pelo atual contexto comunicacional.

A **Colômbia** manteve a presença de séries em seu *top ten*, no qual apenas um título foi de uma telenovela. Essa situação se manteve porque as coproduções que a principal emissora colombiana, a

Caracol Televisión, realizou com produtoras estrangeiras continuaram apostando principalmente em formatos mais curtos, que se posicionam melhor no mercado internacional. Um elemento que também se destacou na ficção colombiana é a proximidade cultural das suas principais produções, pois programas como *La Ronca de Oro* e *Niche* giraram em torno de figuras míticas da música colombiana. Outro sucesso foi a série *La Selección II*, uma homenagem à seleção da Colômbia dos anos 1990, e que adquiriu maior notoriedade pelo bom desempenho da atual equipe na Copa do Mundo do Brasil, em 2014.

O que a indústria da ficção no **Chile**, por sua vez, realizou para adquirir um novo ar foi importar, com sucesso, ficções da Turquia. A transmissão dessas novas formas de narrar e retratar uma ficção foi muito bem recebida pelas audiências chilenas, que, em um ano, viram ser transmitidas até cinco telenovelas turcas de maneira simultânea. O sucesso da “invasão turca” também trouxe bons dividendos para o país e para a empresa Mega, pois agora o **Chile** transformou-se na plataforma de exportação para as ficções turcas, uma vez que elas são comercializadas, com dublagens chilenas, para 12 países da América hispânica.

Três fatos se destacaram no **Equador** em 2014: 1) a promulgação do Regulamento da Lei de Comunicação e o que isso significou em matéria de regulamentação e restrição de conteúdos, o que, inclusive, afetou a saída do ar do exitoso *sitcom* intitulado *La Pareja Feliz*, que infringiu a lei ao apresentar conteúdo discriminatório por razões de gênero e orientação sexual; 2) o fato de que, apesar do domínio da Ecuavisa no *top ten*, a telenovela mais assistida foi *Avenida Brasil*, da Globo; 3) por fim, a considerável redução da produção nacional equatoriana, a qual apresentou, em 2014, apenas dez títulos, comparados com 17 estreias em 2013.

Outro país que também foi beneficiado pelo sucesso de *Avenida Brasil* foi o **México**, uma vez que a segunda emissora nacional em importância, a TV Azteca, apostou tudo na transmissão de telenovelas brasileiras, o que lhe permitiu chegar novamente ao *top ten*,

do qual estava ausente desde 2011. Em 2014, a Azteca estreou seis telenovelas, das quais quatro eram produções da Globo.

Outro dos fatos mais destacados no **México** foi o escândalo de corrupção protagonizado pela ex-atriz de telenovelas Angélica Rivera. A atual primeira dama do país ganhou notoriedade porque garantiu ter comprado uma casa de mais de sete milhões de dólares com o salário que recebeu da Televisa por seu trabalho como protagonista de diversas telenovelas. Sua ação buscou encobrir o tráfico de influências do atual presidente do país, Enrique Peña Nieto.

Na **Espanha**, 2014 foi um ano formidável para cada uma das suas 32 ficções de estreia, uma vez que todas atingiram altos níveis de audiência e, também, conseguiram se posicionar de maneira exitosa no exterior. Esse auge foi obtido por uma mistura de novos esquemas narrativos (ligados à comédia) e pela permanência de formatos longevos, que continuam sendo muito valorizados pelas audiências espanholas, como *Cuéntame Cómo Pasó* (atualmente em sua 16ª temporada), *Águila Roja* e *Isabel*. A receita por trás desse sucesso é a priorização da qualidade em detrimento da quantidade de ficções.

Nos **Estados Unidos**, o mais relevante foi a transmissão da Copa do Mundo de Futebol, que foi vista não só pela audiência hispânica, mas por todo o público norte-americano. A partida das quartas de final entre o México e a Holanda continua sendo o programa de maior audiência para uma emissora hispânica, com 10,4 milhões de telespectadores, enquanto o jogo entre a Argentina e a Alemanha foi a final de Copa do Mundo com maior audiência nos EUA, ao alcançar 9,2 milhões de telespectadores. No âmbito da ficção televisiva, a Telemundo registrou avanços históricos em termos de *share* de audiência, graças ao sucesso das séries *El Señor de los Cielos 2* e *Señora Acero*.

A instabilidade predominou na produção de ficção no **Peru** em 2014, pois o impulso e o crescimento da indústria televisiva peruana se detiveram de maneira inesperada, devido, por um lado, ao abandono da ficção local pelas audiências peruanas e, por outro, à

preferência das audiências juvenis por assistir a outras ficções menos costumbristas.

**Portugal**, por sua vez, mostrou um avanço importante em sua indústria de ficção em 2014, uma vez que conseguiu se desprender do predomínio das telenovelas brasileiras, que tanto dominaram o gosto das audiências portuguesas. E fez isso apresentando telenovelas, ficções de longa serialidade, mais próximas dos costumes e hábitos da população portuguesa, mas também colocando nas telas de televisão dramas que apostaram em temas polêmicos, como o direito ao casamento universal e a adoção de filhos por casais gays.

A **Venezuela** também colocou entre seus destaques do ano a maneira com que as novas legislações influenciaram tanto a produção de conteúdos quanto a censura dos mesmos por parte das autoridades bolivarianas, as quais, para cumprir a lei, consideraram que todo conteúdo (ficcional ou noticioso) que apoiasse as manifestações gestadas pela crise econômica seria tido como subversivo. O cenário da censura nos meios públicos e privados venezuelanos foi o que marcou o ritmo midiático do país no ano de 2014.

Por fim, o **Uruguai**, embora não fosse um dos países mais importantes na produção de ficção, vinha tendo, desde o período de 2009 a 2013, um crescimento constante que foi interrompido de repente, porque a principal produtora de ficção do país, a Saeta Canal, deixou de produzir séries e telenovelas. Isso foi, inclusive, contraditório a um novo marco jurídico que estabelece a exigência de que os canais tenham 60% de produção nacional em sua programação.

## **6. Tema do ano: relações de gênero na ficção televisiva ibero-americana**

O conceito de gênero esteve associado inicialmente ao estudo das mulheres. Hoje, reconhecemos que o conceito e suas definições se complexificaram, e que o gênero é uma construção simbólica que define e relaciona socialmente os sujeitos. Também sabemos que o gênero é tanto o produto quanto o próprio processo de sua elaboração. A noção de gênero se sustenta fundamentalmente na prática, ou

seja, no exercício cotidiano de ser sujeitos generificados. Com essa ideia básica, nos países do Obitel escolhemos as relações de gênero que estão sendo representadas na ficção televisiva ibero-americana como “tema do ano”.

O objetivo central dessa análise foi trabalhar com as ficções nacionais em um eixo temporalmente flexível – segundo particularidades e possibilidades de cada país – para identificar como o feminino, o masculino e o nômade (homossexualidade, lesbianismo e construções de gênero diferentes: gays, lésbicas, trans, bissexuais e outras) foram representados em nossos relatos de ficção. Isso nos permitiu analisar as características de cada uma dessas representações, além de observar presenças e ausências, reconhecimentos e valores por meio de uma análise comparativa dessas representações, que são traduzidas por especialistas como:

Uma complexa matriz de práticas, mitos, imagens, crenças e valores que configuram uma cultura que se expressa nas ações das pessoas, traduzindo-se naquilo que os indivíduos pensam e sentem e nas práticas que são aceitas e transmitidas socialmente. (Villarroel, Brito e DeArmas, 2004, p. 18)

Portanto, essas representações se vincularam às ações coletivas dos grupos sociais, e sua explicação se deu a partir do estudo de determinados comportamentos sobre algum referente externo, tangível ou intangível (Ramírez, 2007). Nesse caso, os referentes foram a presença de personagens e a construção de tramas na ficção seriada, a partir das quais as condutas de gênero são orientadas, mostradas e normatizadas.

Na parte metodológica, analisamos como, em cada ficção televisiva, cada personagem protagonista encarna um conjunto de valores – sociais, políticos, éticos e morais – que o definem como personagem e o situam na estrutura do relato. Em todas essas narrativas, existiram elementos modelares para os diferentes personagens. Nossa heroína foi virginal, pura, sexy, moderna, prostituta, sensual ou

mãe. Da mesma maneira, os personagens masculinos foram representados propondo-se formas masculinas diferenciadas, do modelo hegemônico da masculinidade patriarcal até masculinidades mais abertas à dimensão e à variedade subjetivas, em síntese, mais próximas a uma abertura emocional. Os personagens de gêneros nômades também foram representados em diversos matizes, do exagero e da inversão de papéis e comportamentos ao reconhecimento de novas e diferentes sensibilidades e corpos.

Muitos desses papéis foram rompidos em alguns relatos, principalmente na telenovela contemporânea, o que evidencia mudanças importantes na forma de abordar esse grande tema que é o gênero. Porém, há características que se mantêm de maneira generalizada no modelo conservador da ficção ibero-americana.

Explorar como foram representados os diversos gêneros em nossos países nos permitiu ter uma visão complexa dos sujeitos genericados e dos mandatos que eles incorporam. Além disso, possibilitou a abordagem da telenovela em sua dimensão de fato social, ou seja, como produto cultural que dialoga com nossa vida cotidiana e com as múltiplas representações de gênero que existem em torno dela.

A seguir, apresentam-se as conclusões sobre cada um dos 12 países que formam o âmbito do *Obitel* no que diz respeito à dimensão de gênero manifestada em suas ficções.

**Argentina:** Na última década, as ficções argentinas passaram por transformações significativas nas quais incidem tanto as mudanças na percepção das maneiras com que a sociedade identifica e define os gêneros quanto as formas de verossimilhança nos diferentes tipos discursivos. É por isso que, atualmente, na televisão argentina, as antigas representações heteronormativas e binárias (homem-mulher) convivem com perspectivas mais abertas sobre as diversas manifestações de gênero. Contudo, poucas dessas representações recaem sobre personagens centrais, já que os gêneros nômades sempre aparecem mais em personagens secundários, o que ainda indica a resistência a mostrá-los em posições privilegiadas dentro da trama ficcional.

A mudança, segundo a equipe argentina, reside principalmente na origem da produção de ficção, uma vez que o capital econômico encara outro tipo de diversidade, mas sempre cuidando os limites morais para que sua ficção continue sendo lucrativa. As produções estatais, por sua vez, apostam em uma leitura mais socioeducativa, na qual a inclusão se dê sem restrições e de maneira não estereotipada.

**Brasil:** Ancoradas inicialmente a um modelo heteronormativo e binário (homem-mulher), as telenovelas brasileiras são as que mais têm inovado e evoluído nas representações de gênero, uma vez que, por um lado, ainda mantêm as noções clássicas do melodrama através do *amor romântico*, mas, por outro, se permitem abrir espaço a diferentes manifestações sociais através da representação de um *amor confluyente* (Giddens, 1993), como aconteceu com a telenovela *Amor à Vida*, que representou o primeiro beijo entre homens em uma telenovela em horário nobre na televisão brasileira, ou com *Império*, na qual se apresentou uma variedade de personagens que não estavam ancorados à condição binária de gênero.

O atual estilo de vida da sociedade brasileira se reflete na ficção carioca, que representa a convivência de diversas formas de famílias recombinadas e de identidades de gênero ambivalentes, que são construídas através de negociações de amor e intimidade.

**Chile:** As mulheres continuam sub-representadas nas telenovelas e séries chilenas – um reflexo fiel do que ocorre na vida pública e cultural do país. No capítulo chileno, aprecia-se uma diversidade de modos de ser mulher, os quais podem ser sistematizados em dois grupos: 1) a comunidade de gênero e 2) a inversão/experimentação com diferentes papéis de gênero. O primeiro grupo está constituído por telenovelas com um elenco muito grande, nas quais os diversos personagens representam distintos tipos de conflitos relacionados a estereótipos de gênero; o segundo grupo aceita como solução possível a inversão dos estereótipos de gênero, pois mulheres e homens intercambiam papéis. Contudo, isso não muda os valores heteronormativos através dos quais se define, na ficção, o ser homem e o ser mulher.

**Colômbia:** As telenovelas, como produto principal da televisão colombiana, refletem em suas narrativas a encruzilhada de gênero que se debate entre o radicalismo dogmático, o maltrato manifesto e os escassos espaços de desenvolvimento para uma livre condição humana, e não apenas de gênero. A tensão, portanto, está centrada entre o paradigma patriarcal binário (homem-mulher) e a multidiversidade. Ao seu lado se encontra o fantasma das violências, que ataca, principalmente, o feminino e, depois, a diversidade sexual. Como conclusão, as ficções colombianas oferecem atualmente possibilidades mínimas de transformação da visão de gênero.

**Equador:** As novas condições jurídicas que vigiam e castigam os conteúdos midiáticos desse país trouxeram uma mudança importante na ficção, pois se cuidou muito para que, nas narrativas das telenovelas, não se realizassem atos de discriminação por gênero ou orientação sexual. Isso, porém, não impediu que várias *sitcoms* de sucesso, como *Mi Recinto*, *Los Compadritos* e *La Pareja Feliz*, saíssem do ar ao não cumprir essas normas. Porém, o mesmo não aconteceu com outras ficções, que, sem cair nos estereótipos burlescos, realizaram uma representação de gênero na qual o papel da mulher foi sutilmente violentado na construção narrativa, como na série *Estas Secretarias*, que foi realizada pelo canal estatal TC Televisión.

**Espanha:** A relação diretamente proporcional entre o grau de protagonismo, o atrativo físico e a classe social das personagens femininas do drama televisivo espanhol confirma a tendência generalizada à construção de protótipos pós-feministas que transformam a sexualidade em autoafirmação. No entanto, como a maioria das ficções espanholas está ancorada no passado, não foi possível observar modelos de mulheres mais desinibidas, já que o retrato falado das heroínas da ficção espanhola assumiu as características de uma mulher jovem, bela e bondosa, cuja existência se articulou em torno das relações sentimentais e familiares. Os problemas de articulação entre sua vida pessoal e profissional não ocuparam um espaço relevante nas narrativas espanholas.

**Estados Unidos:** A matéria de análise foi a protagonista feminina da telenovela mexicana *Lo Que la Vida me Robó*, Monserrat Mendoza. Ela é uma mulher atraente, aberta, livre, mas muito católica e cuja única aspiração de futuro é casar com seu namorado. Ela representa fielmente o modelo marianista de mulher, que esperará o casamento para perder a virgindade, embora, no resto da trama, use roupas provocativas. Monserrat não estudava e não pretendia fazê-lo, pois a trama faz ver que isso não é necessário quando o que se quer é “o amor verdadeiro”. Chamou a atenção o fato de essa representação marianista ter uma ampla aceitação no público hispânico, já que, se algo se destaca na grade midiática norte-americana, é a liberdade de atuação de todas as mulheres.

**México:** Ainda ancoradas nas raízes narrativo-temáticas do *Modelo Televisa*, as telenovelas mexicanas continuam representando os valores do velho melodrama, no qual a moral permeia, em grande medida, as representações do masculino e do feminino. Isso permite que, através da personalização e da individualização de arquétipos, sejam matizados todos os tipos de problemáticas sociais, sem afetar os princípios básicos do formato e as noções sobre o que é e o que deve ser “moralmente aceito”.

Isso faz com que a dicotomia entre “bons e maus” seja o centro de toda a representação de gênero, pois as “mulheres boas” são aquelas submissas, que aceitam sua desgraça, e “as más”, as que atentam contra a moral social para satisfazer suas necessidades pessoais, o que sempre conseguem através do exercício de sua sexualidade. Portanto, as mulheres que agora aparecem nas telenovelas mexicanas podem se mostrar mais livres, mas isso não as empodera frente ao seu entorno e suas circunstâncias de vida, como se pode ver em ficções como *Las Bravo* e *Mi Corazón es Tuyo*, nas quais, inclusive, foi narrativamente tolerado que a protagonista dançasse *pole dance*, pois o amor do “homem bom” acabaria por salvá-la desse terrível destino.

**Peru:** Nesse país, deixaram de predominar as representações marianistas, ou seja, a imagem de uma mulher associada aos valores

virginais, de profundo amor e respeito pela família, para dar lugar a um modelo feminino que mostra mulheres mais independentes, cuja vida está centrada no trabalho, no desenvolvimento pessoal, e que vivem uma sexualidade mais ativa, não associada necessariamente ao casamento e à maternidade. O mesmo ocorre com a representação masculina, na qual os homens provedores (chefes de família) convivem com homens machistas e violentos que representam, quase sempre, o papel de vilões. A representação da diversidade sexual no mundo ficcional peruano, contudo, ainda é escassa, uma vez que se representa de maneira tímida e sempre sob as regras do sistema patriarcal heteronormativo.

**Portugal:** A representação de mulher submissa e abnegada começa a mudar nas telenovelas portuguesas, já que agora a mulher pode ser vista como alguém mais livre, que é dona de seu próprio destino. Ficções como *Sol de Inverno* mostraram a história de mulheres empresárias que enfrentavam a vida sem perder o glamour, e não mais as mulheres frágeis que tudo aguentavam; pelo contrário, eram mulheres fortes que olhavam a vida de uma perspectiva mais ampla e sem o tom de vitimização. Por isso, telenovelas como *Mulheres* e *Mar Salgado* apostaram em narrativas que criticavam as dinâmicas familiares tradicionais que tanto influenciam a representação limitada sobre o que é e deve ser uma mulher.

**Uruguai:** Em um país com pouca produção de ficção, destaca-se que duas de suas produções de mais sucesso, *Las Novias de Travolta* e *Porque te Quiero Así*, tenham tido como pilar narrativo a representação da diversidade de gênero.

*Las Novias de Travolta* é a história de quatro mulheres que, após construir uma amizade desde a adolescência, questionam-se sobre a corporização do feminino e as imposições que são feitas às mulheres nesse processo, dado que a condição para ser aceita como mulher é manter a juventude e a estética do corpo. Por outro lado, *Porque te Quiero Así* apresenta a mudança que se gesta quando se rompem as concepções patriarcais de gênero, abrindo espaço ao conceito de *double entanglement* (McRobbie, 2004), que se refere

à coexistência de valores neoconservadores em relação ao gênero, à sexualidade e à vida familiar com processos de liberalização relativos à lição e à diversidade de relações domésticas, sexuais e de parentesco.

**Venezuela:** O que predominou nas representações de gênero nas telenovelas venezuelanas foi o modelo tradicional, que estabelece hierarquias sexuais e distribuições de poder nas quais as mulheres sempre saem desfavorecidas. Isso faz com que ainda persista nas narrativas ficcionais venezuelanas o modelo da “cinderela midiática”, no qual a moça pobre se apaixona por um homem rico que não apenas a torna feliz, mas também a faz ascender socialmente. Assim aconteceu com a telenovela *La Virgen de la Calle*, um exemplo fiel desse modelo heteronormativo de representar o gênero na ficção e que, na Venezuela, continua sendo uma constante narrativa e simbólica.

### **Algumas conclusões**

Independentemente das variações com as que se aborda o tema do gênero na ficção dos países do Obitel, examinamos, em conjunto, dois elementos importantes. Em primeiro lugar, uma série de tentativas, certamente desiguais, de “avanço” na inclusão naturalizada de diferentes situações, interações, personagens e, principalmente, identidades sexuais nas telenovelas e séries. São identidades e interações diferentes, como simples réplicas de personagens masculinos e até machistas em personagens femininos empoderados, diante de personagens masculinos diminuídos, que aceitam certas condições de submissão, sobretudo sexual.

O que foi dito é importante como início de uma possível tendência em relação a identidades de gênero na ficção ibero-americana, que poderia, no futuro próximo, mostrar de maneira natural essa diversidade de gênero existente na vida real, para além do estritamente masculino e feminino, mas sem condenar ou ridicularizar aquilo que não se encaixe nessa categorização tradicional.

Em segundo lugar, justamente desde 2013 aconteceu o que pode ser o passo definitivo na abertura da ficção a outras interações

e identidades de gênero, e que continuou em 2014, que foi o amor entre dois homens, um dos quais é o personagem central da história. Referimo-nos ao caso da telenovela brasileira *Amor à Vida (Rastros de Mentiras)*, que estreou na Globo em 2013 e foi transmitida pela TV Azteca, do México, em 2014.

A cena na qual, pela primeira vez, dois homens aparecem se beijando em uma telenovela transmitida na televisão aberta dura apenas 1 minuto e 24 segundos. Não houve necessidade de exageros nem de falsa interação, já que a cena não apenas foi bem cuidada, mas também natural, porque nela Félix e Nico, personagens principais, mostraram seu amor e se beijaram sem que se tivesse que recorrer, narrativa e visualmente, à clássica “insinuação” que as telenovelas típicas usam quando desejam mostrar (sem mostrar) o amor entre os personagens homossexuais, o que tem sido incorporado artificialmente às suas histórias nos últimos anos.

Depois de sua estreia no Brasil, em 2013, *Rastros de Mentiras* passou a ser transmitida no México, pela TV Azteca, em 22 de setembro do 2014, tendo sido concluída em 8 de maio de 2015. Foi na conclusão de seu capítulo final que se incluiu sem censura o beijo entre os dois personagens homossexuais que, ao longo da telenovela, acabaram estabelecendo uma relação sentimental forte. Quando essa telenovela estreou no Brasil, em 2013, também significou o primeiro beijo gay mostrado em uma telenovela da televisão aberta brasileira, em horário nobre.

Como devemos avaliar essa transmissão? É uma abertura ou uma ousadia da narrativa da ficção televisiva em relação à diversidade sexual? Será que, a partir dessa transmissão, podemos superar a censura e o tabu de falar da diversidade sexual nas telenovelas ibero-americanas sem cair em rótulos, clichês ou estereótipos discriminatórios? A pergunta fica no ar, mas a cena do beijo permanece na imagem, como uma interação afetiva natural na relação amorosa entre dois homens.

## Referências

- CERTEAU, M. (2007) *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes.
- GIDDENS, A. (1993) *A transformação da intimidade*: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: UNESP.
- JENKINS, H. (2009) *Cultura da convergência*: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação. São Paulo: Aleph.
- LIVINGSTONE, S. (2011) Internet literacy: a negociação dos jovens com as novas oportunidades on-line. *MATRIZES*, v. 4, n. 2, p. 11-42.
- MC ROBBIE, A. (2009). *The aftermath of feminism: gender, culture and social change*. London, Sage.
- RAMÍREZ, T. (2007) Los maestros venezolanos y los textos escolares. Una aproximación a las representaciones sociales a partir del análisis de segmentación. *Revista de Pedagogía*, Caracas, v. 28, n. 82, p. 225-260, maio-ago.
- VILLARROEL, G.; BRITO, M.; DE ARMAS, E. (2004) Representaciones sobre la libertad y la igualdad en estudiantes venezolanos. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, Caracas, v. 10, n. 2, p. 181-193, maio-ago.