



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

CICOM

Centro de
Investigación en
Comunicación

ALAIC

ALAIC 2018

30 JUL-01 AGO | COSTA RICA

XIV Congreso de la Asociación
Latinoamericana de Investigadores
de la Comunicación



Comunicación en sociedades diversas:
Horizontes de inclusión, equidad y democracia

Memorias

GRUPO DE INTERÉS 2

Ficción televisiva y narrativa transmedia



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

CICOM

Centro de
Investigación en
Comunicación

ALAIC

ALAIC2018

30 JUL-01 AGO | COSTA RICA

XIV Congreso de la Asociación
Latinoamericana de Investigadores
de la Comunicación

Comunicación en sociedades diversas:
Horizontes de inclusión, equidad y democracia

GRUPO DE INTERÉS 2

Ficción televisiva y narrativa transmedia

Universidad de Costa Rica

San Pedro

ISSN 2179-7617

Uma década de ficção televisiva no Brasil (2006-2015)

A decade of television fiction in BRAZIL (2006-2015)

Maria Immacolata Vassallo de Lopes *

Ligia Prezia Lemos **

Gisela G. S. Castro***

RESUMO: presente artigo aborda análises e achados relevantes do período entre os anos de 2006 e 2015 e se ampara em dados referentes a esses dez anos de monitoramento do Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva (Obitel) no Brasil, sobre fenômenos e tendências que afetaram profundamente o cenário audiovisual no país, com ênfase para o avanço da televisão digital e da cultura de conexão (Jenkins, 2014). Utilizamos o mapa das mediações de Martín-Barbero (2001) para melhor formular tais mudanças, que alcançaram tanto as lógicas de produção e as competências de recepção, bem como as matrizes culturais e os formatos industriais das ficções televisivas brasileiras.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção televisiva brasileira, mapa das mediações, Obitel.

ABSTRACT: This article deals with relevant analyzes and findings from the period between 2006 and 2015 and is based on data referring to these ten years of monitoring of the Ibero-American Observatory of Television Fiction (Obitel) in Brazil, on phenomena and trends that have profoundly affected the audiovisual scenario in the country, with emphasis on the advance of digital television and of connection culture (Jenkins, 2014). We use the mediations map of Martín-Barbero (2001) to better acknowledge such changes, that have reached both the production logics and reception skills, as well as cultural matrices and the industrial formats of Brazilian television fictions.

KEYWORDS: Brazilian television fiction, Mediations map, Obitel.

INTRODUÇÃO

O artigo aborda dados, análises e achados importantes referentes a dez anos de monitoramento do Observatório Ibero-americano da Ficção Televisiva (OBITEL)¹ no Brasil, de 2006 a 2015, com destaque para transformações e tendências que afetaram profundamente o cenário televisivo nacional, com a implantação da televisão digital e a emergência de uma cultura digital. De fato, esse arco de tempo podemos defini-lo de modo macro como “a era da comunicação digital no Brasil”.

Como perspectiva teórica de base para melhor compreender tais mudanças utilizamos o *mapa das mediações* de Martín-Barbero (2001), pois elas alcançaram tanto as *lógicas de produção e as competências de recepção*, bem como as *matrizes culturais* e os *formatos industriais* das ficções televisivas brasileiras, interessando-nos trabalhá-las empiricamente junto às mediações da *ritualidade, tecnicidade e socialidade*².

***Professora doutora titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**, Brasil. Email: immaco@usp.br

****Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo**, Brasil. Email: ligia.lemos@gmail.com

*****Professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing.**

Email: castro.gisela@gmail.com

¹ O Obitel é uma rede internacional de pesquisa que desde sua criação, em 2005, realiza o monitoramento anual da ficção televisiva de 12 países ibero-americanos (Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Espanha, Estados Unidos de língua hispânica, México, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela), para identificar o que ocorre de mais importante e fazer uma análise comparativa entre eles. Ver <http://obitel.net>

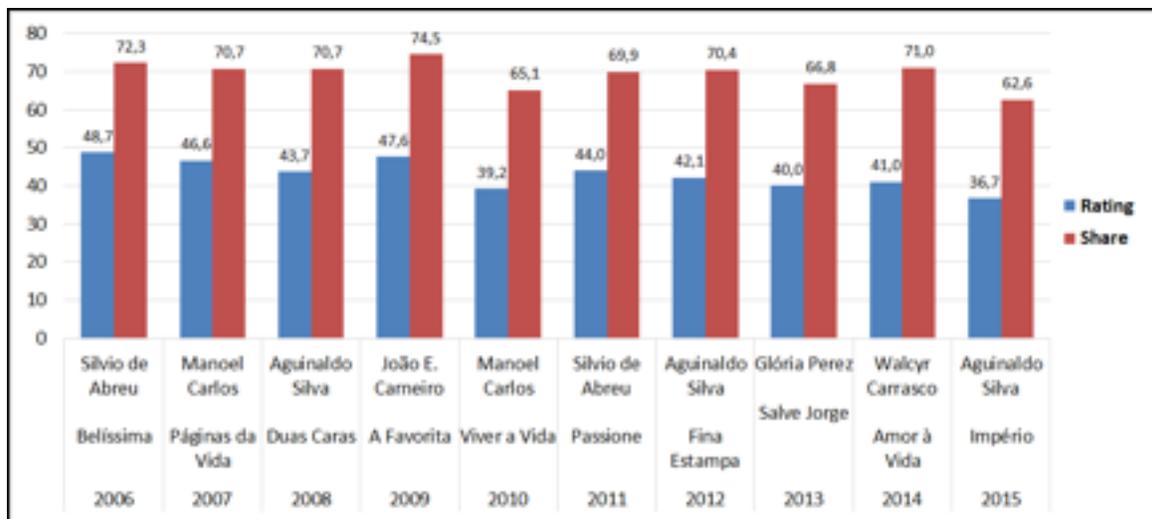
² O mapa barberiano das mediações aparece esquematizado sobre dois eixos: o diacrônico, ou histórico de longa duração, entre as *matrizes culturais* e os

Constitui uma experiência inédita e marcante para os pesquisadores do Obitel poder construir séries históricas de dados, coletados anualmente pela técnica de monitoramento e registrados através de um protocolo teórico-metodológico unificado. Realizamos análises quantitativas e qualitativas, com recursos metodológicos de dados de audiência (*rating* e *share*), gravações, clippings, softwares de análise de conteúdo, além de reunir bibliografia clássica e atual para confrontar fenômenos de uma dinamicidade surpreendente.

1. AUDIÊNCIA NA DÉCADA

Com base nos dez primeiros lugares (*TopTen*) na década em análise, temos indicação de ligeira queda tanto no índice de *rating* quanto de *share*. Assim, no Brasil, quando tratamos de uma audiência de 36,7 pontos de *rating*, estamos na realidade nos referindo a um imenso universo de 25 milhões de telespectadores, caso da telenovela *Império* (Globo, 2015). No conjunto da década, o maior *rating anual* foi da telenovela *Belíssima*, com 48,7 pontos, e o maior *share* foi de *A Favorita*, com 71,7%.

Tabela 1: Os Top Ten na década 2006-2015 no Brasil – *rating* e *share**



*Share 2006 e 2007 com base no TL / Share de 2008 em diante com base no TLE. FONTE: Kantar IBOPE Media – Media Workstation – 15 Mercados

Nesses dez anos, observamos novos comportamentos de consumo das mídias e mudanças significativas na ritualidade da assistência das ficções e na tecnicidade das indústrias de comunicação, por onde passa a capacidade de competir tecnologicamente e de inovar e moldar os formatos industriais (as séries, minisséries, telenovelas, unitários, etc.). As *lógicas de produção* são marcadas por tecnicidades, com experimentações de diferentes linguagens, como as narrativas transmídia e as ficções produzidas para a web, que passam a criar públicos a partir de suas próprias demandas. Afinal, o que é produzido não é consequência apenas das estratégias industriais e comerciais, mas também da trama cultural e dos modos de estar e de sentir nesta trama. A recepção de ficção passou a ser digital, alterando-se não só as maneiras de ver e de produzir sentidos, como também as *socialidades* dos receptores, que criaram outras formas de interação social: comunidades virtuais, blogs, páginas na internet, *fanfics* e outras.

Na década confirmam-se tendências de audiência que configuram um novo cenário, ainda em descoberta. São marcos do período o aumento de consumo de ficção televisiva via internet, maior uso das redes sociais relacionado a programas televisivos, a recepção de TV em múltiplas plataformas e multitelas, fragmentação da audiência e o firme crescimento do sistema *on demand*.

2. GÊNEROS E FORMATOS NO TOP TEN DA DÉCADA

O olhar acerca dos dez anos do projeto do Obitel nos deu a oportunidade de refletir sobre as principais transformações que foram abordadas nos anuários, não somente pelo monitoramento e aspectos quantitativos, mas também pela mudança qualitativa do próprio panorama audiovisual brasileiro. As novas possibilidades tecnológicas que emergiram geraram tensões entre o que se considerava mídia nova e mídia tradicional. A ficção televisiva permanece em constante diálogo com tendências locais e internacionais,

formatos industriais; e o sincrônico, entre as *lógicas da produção* e as competências da recepção. Estas quatro dimensões básicas da mediação são articuladas por *múltiplas mediações*. A relação entre as matrizes culturais e a lógica da produção é mediada por diferentes regimes de institucionalidade, enquanto a relação entre as matrizes culturais e as competências da recepção é mediada por várias formas de *socialidade*. Entre a lógica da produção e os formatos industriais media a tecnicidade e entre os formatos e as competências da recepção media a *ritualidade* (2001, p. 16).

³ O instituto Kantar Ibope Media fornece dados de audiência para a maioria dos países do Obitel e adequa anualmente os parâmetros de medição, pois acompanha alterações demográficas e socioeconômicas da população. O índice *rating* indica popularidade, ou seja, mostra a média de audiência de determinado programa em determinado horário, é um número absoluto. Já o *share* é um valor que compara a participação daquele produto em relação ao número total de televisões ligadas.

⁴ Doravante todos os títulos de ficções citados sem o nome da emissora referem-se à Globo.

além de revelar uma constante hibridização de gêneros, perceptível na mudança da linguagem televisual e nas lógicas de produção. Quanto à telenovela fica clara a *alta capacidade de produção*⁵ ficcional brasileira, fator determinante na consolidação desse produto cultural e na internacionalização de sua narrativa.

Ao analisarmos todas as listas do Top Ten da década no Brasil, reunimos alguns pontos inquestionáveis: (1) o país é criador do roteiro (ou ideia original) de todas as obras classificadas entre as dez maiores audiências, o que comprova, sem dúvida, *sua alta capacidade de produção* e de criação de ficção televisiva; (2) a produção de ficção televisiva brasileira é majoritariamente de caráter privado; (3) o formato telenovela é o líder absoluto no país, com maior número de aparições no *Top Ten* e ocupando o primeiro lugar em todos os dez anos observados; (4) entre gêneros e subgêneros, há a predominância do drama, especialmente devido à *matriz melodramática* da telenovela – mesmo que nos últimos anos tenhamos notado uma hibridização tanto nos formatos das ficções (serialização de temporalidade longa/curta, diária, semanal), quanto nos gêneros (drama/comédia, drama/suspense, comédia/fantasia), marcada pelas demandas seja das lógicas produtivas e industriais, seja da recepção.

A discussão acerca de **gêneros e formatos** no âmbito televisivo nos leva a questionar parâmetros envolvidos na definição desses conceitos. No dizer de Martín-Barbero (2001), os gêneros, antes de categorizarem narrativas, ocupam um lugar *exterior* à obra,

Tabela 2: Gêneros e Formatos dos Top Ten : 2006-2015

Gêneros – 2006 a 2015	
Drama	33
Comédia	23
Comédia romântica	21
Drama Romântico	08
Romance	04
Policial	02
Aventura	02
Drama policial	02
Infanto-Juvenil	02
Drama biográfico	01
Suspense Dramático	01
Drama Histórico	01
TOTAL	100

Formatos – 2006 a 2015	
Telenovelas	67
Séries	14
Minisséries	06
Unitários	05
Telefilmes	03
Quadros	03
Docudrama	01
Soap opera	01
TOTAL	100

Fonte: Anuários Obitel.

a partir do qual o sentido da narrativa é produzido e consumido. Eles são, portanto, *estratégias de comunicabilidade*, compreendidas duplamente na dimensão estética e cultural. Os formatos, por sua vez, estão associados a uma *ritualização da ação* que, engendrada tanto por técnicas ligadas aos modos de narrar, quanto a fatores industriais e estratégias de comercialização, dá origem, nas suas mais diversas formas, a uma *família de histórias*. A metodologia do Obitel está alicerçada nestas diretrizes e categoriza a ficção televisiva como gênero/subgênero, o qual se realiza através de diversos formatos: telenovela, série, minissérie, telefilme, unitário, dentre outros. Sobrepostos aos formatos, temos, então, os gêneros ficcionais como categorias classificatórias das narrativas: drama, comédia, ação, aventura, terror, policial...

Conforme Balogh (2002), no caso da televisão, cada contexto cultural desenvolveu e sedimentou, na preferência do público, combinações particulares de gêneros e formatos televisivos. No País, a telenovela se consolidou, ao longo do tempo, como o formato mais assistido e reconhecido pelo público, refletindo mudanças da sociedade e incorporando-se de modo central na cultura do país.

A telenovela brasileira é, em sua essência, um *compósito de gêneros*. Em geral, parte de uma trama central dramática, marcada pela difícil resolução de um conflito romântico e/ou moral; ao redor desta, há diversas tramas, também chamadas de núcleos, construídos cada qual a partir dos mais diversos gêneros. Usualmente há um núcleo de humor, outro com mais ação ou mistério. São geralmente denominadas tramas paralelas – que não são exatamente “paralelas”, pois delas se espera que interajam com a trama central, ajudando na progressão da história como um todo. Assim, o telespectador no Brasil está acostumado a acompanhar diversas tramas simultâneas em uma única narrativa de ficção.

Em outros países da América Latina, verificamos variações na telenovela, como, por exemplo, as telenovelas com mais de uma “temporada” (conceito comum às séries), Este formato, contudo, não nos é muito estranha, pois lembramos os casos de *Chiquititas* (SBT, 1997 a 2001), exibida em oito temporadas; da trilogia *Os Mutantes* (RecordTV, 2007 a 2009); e de *Os Dez Mandamentos* (RecordTV, 2015

⁵ Pela metodologia do Obitel, a institucionalidade permitiu classificar, anualmente, a indústria televisiva de ficção dos 12 países em alta, média, média baixa e de baixa capacidade de produção. Os principais índices da capacidade de produção de um país são: total da produção anual de horas e de títulos (estreias); total de horas e títulos de exibição (grade horária); total do número de capítulos e episódios; total de dados de circulação (exportação e importação) e de coproduções.

a 2016). Também observamos variações em outros formatos, em questões que se originam, inclusive, no campo semântico. No Brasil, diferentemente dos países hispânicos do continente, por exemplo, entende-se o *unitário* como uma ficção composta apenas de um episódio de, aproximadamente, uma hora; portanto trata-se de um formato de ficção não seriada. Também chama atenção, no caso brasileiro, o fato de dois formatos, unitário e telefilme, estarem tradicionalmente ligados a programações especiais, como as do final do ano, período no qual as emissoras costumam testar novas produções (*pitching*) visando introduzi-las na grade do ano seguinte.

Na mediação da *institucionalidade*, fatores industriais e estratégias de comercialização também influenciam a nomenclatura dos formatos. Um exemplo é *Milagres de Jesus* (RecordTV, 2014), divulgada como minissérie, quando, de fato, trata-se de uma série antológica. Também se registram variações em torno do formato minissérie – as denominações microsséries e macrosséries nunca são, de fato, adotadas pelos produtores.

3. RECONFIGURAÇÕES DE GÊNEROS E DE FORMATOS NAS FICÇÕES TELEVISIVAS BRASILEIRAS RECENTES

Inseridas no contexto das tecnologias digitais e dos fenômenos de globalização da cultura, as ficções televisivas vêm experimentando uma confluência de elementos que dão margem a novas configurações de gêneros e de formatos, submetidas às velozes mudanças nos âmbitos de sua produção, circulação e recepção. Conteúdos ficcionais em múltiplas telas e diferentes plataformas foram percebidos desde o início da série histórica do Obitel e destacados a partir de 2010 em análises mais aprofundadas sobre a *recepção transmídia*. Estas revelaram ser possível visualizar os modos como as narrativas transmídia percorrem os mais variados dispositivos provocando transformações nos modos do ver e do assistir a ficção. Acaba o aprisionamento a uma grade de programação, os horários tornam-se fluidos, por meio do uso das mais variadas telas. Esses vetores passarão, cada vez mais, a interferir no âmbito das *lógicas da produção*, incluindo aí a criação e concepção das narrativas, a circulação espalhada em novos formatos e plataformas digitais.

Tendo por fundo este cenário, as questões mais discutidas nos últimos tempos trafegam em torno das narrativas complexas. Mittell (2006) aponta que a complexificação verificada em títulos da televisão americana se apoia, principalmente, na hibridização das duas formas tradicionais de serialidade: a serial, forma contínua, capitular, na qual há um grande arco dramático perpassando toda a narrativa e a series, forma episódica, em que os arcos não ultrapassam a unidade do episódio ⁶.

Desde os anos 2000, observamos no país diversos títulos nos quais opera tal hibridização. As telenovelas *Mulheres Apaixonadas* (2003) e *Kubanacan* (2003), apresentavam diversos *plots* ⁷ que, desenvolvidos em núcleos paralelos à trama principal, propiciavam um fluxo dinâmico de histórias e personagens, expressando agilidade ⁸ para a ação. No que concerne à última telenovela citada, exibida no horário do *pré-prime time* trazia, ainda, uma variada gama de gêneros ⁹, em que os personagens centrais transitavam entre a comédia romântica, o drama e o suspense, enquanto os outros núcleos iam do melodrama ao humor, com diversos matizes.

Em 2010, destacamos as inovações trazidas pela série *Norma* (2009) na criação de interatividade com um público que, em auditório, decidia os rumos da trama.

O *Astro* (2011) foi a primeira telenovela exibida no novo horário das 23h, destinado a remakes e adaptações de novelas famosas, em formato de duração mais curta (média de 70 capítulos). Foi um trabalho de experimentação premiado com o Emmy Internacional 2012, na categoria melhor telenovela e sua narrativa foi desenvolvida de forma episódica: cada capítulo possuía um *plot*, um acontecimento central que afetava, além dos protagonistas centrais, personagens de outros núcleos. Tal acontecimento era solucionado no final do capítulo, ocasionando nova situação, estabelecendo-se, dessa forma, o gancho e o *plot* do capítulo seguinte. A notar que a partir de 2017 esse formato de telenovela passa a ser chamada de *supersérie*.

Nesta linha do tempo também destacamos, na telenovela *A Favorita* (2008), diversas inovações no formato, como a exploração do gênero suspense e narrativa de ritmo intenso, com diversas viradas na história antes mesmo do final do folhetim. Já a minissérie *A Cura* (2010) foi exibida em temporalidade de série, ou seja, semanalmente, e não de forma diária, o que levou a mudanças temáticas e estruturais de roteiro e de edição e à criação de ganchos de maior intensidade dramática. O fenômeno *Avenida Brasil* (2012), por sua vez, apresentou a convergência dos gêneros drama, suspense e comédia. À agilidade nas ações e nos diálogos uniu-se a uma técnica comum às telenovelas das décadas de 1970-1980, a dos fortes ganchos dramáticos ao final de cada capítulo.

O *ciclo das histórias curtas*, hipótese formulada em 2014, reporta-se aos movimentos ocorridos na produção naquele ano – os telefilmes exibidos pela Globo como projeto comemorativo de seus 50 anos. No entanto, uma análise mais detida mostra que, apesar das contenções de gastos vigentes nas emissoras devido à crise, elas continuaram a enxergar nas histórias curtas um caminho viável de investimento.

⁶ Um problema com que nos deparamos no Brasil é a falta de distinção entre esses dois formatos, tanto do lado de quem produz quanto de quem consome.

⁷ Toma-se, aqui, a definição de Campedelli (1987, p. 45-46) para *plot*: “um acontecimento em torno do qual gravitarão os personagens”. Esta autora considera a telenovela *multiplot*, devido à grande quantidade de acontecimentos demandada pela duração do formato.

⁸ A *aceleração da narrativa*, para além de opção estética relacionada ao estilo narrativo de cada autor, configurar-se-ia como uma característica menos diretamente ligada às séries do que à condição da contemporaneidade.

⁹ Balogh (2002, p. 94) fala em “bricolagem de gêneros e subgêneros”, o que se aplica muito bem ao exemplo dado.

Tabela 3: Telenovelas e séries¹⁰- produção brasileira em 2013, 2014 e 2015

EMISSORAS	GLOBO		RECORD		SBT		BAND		TV BRASIL	
	Novel a	Série	Novel a	Série	Novel a	Série	Novel a	Série	Novel a	Série
2013	9	9	3	1	2	0	0	0	0	0
2014	10	12	2	3	1	4	0	0	0	2
2015	10	28	2	3	2	2	0	0	0	1
TOTAL	29	49	7	7	5	6	0	0	0	3

Fonte: Anuários Obitel.

O ano 2015 trouxe exemplos de equilíbrio entre as formas serial e séries. A Regra do Jogo (2015) apresentou tensão explícita entre capítulo e episódio: cada capítulo foi numerado e recebeu um título que aludia aos acontecimentos do dia. *Verdades Secretas* (2015), trama das 23h, também soube se aproveitar tanto do formato telenovela, na elaboração de ganchos fortes, como do formato série, relacionado ao encadeamento das ações dramáticas de cada núcleo.

Os exemplos evidenciam que a combinação e recombinação de gêneros e de formatos já consagrados em experimentos de novas possibilidades narrativas, são tendência global, aliada às transformações de cunho sociocultural e tecnológico. Isso nos leva a concordar com Mittell (2004) quanto aos estudos de gêneros televisivos, pois é necessário considerar como estes são experimentados atualmente, aprofundando relações entre programas e audiência e libertando-os, principalmente, de amarras engendradas por *institucionalidades* da indústria televisiva. Nessas dinâmicas inter e transgênero, os formatos também se transfiguram, e talvez até mais, em razão de sua *tecnicidade*.

Os estudos de gêneros televisivos abrangem tanto o particular (ou local) como o universal (ou global) e nunca se descolam das práticas culturais. Frente a isso – e à natureza inesgotável do tema – nos deparamos com a necessidade de pesquisas que contemplem e avancem nos casos brasileiros de ficção televisiva, tanto na perspectiva histórica como no diálogo com a contemporaneidade, tentando compreender como incidirão, nos próximos anos, na (re)invenção de gêneros e de formatos.

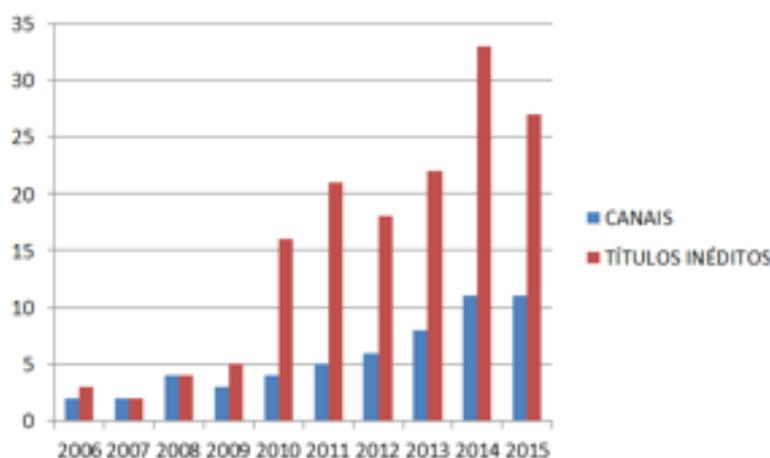
Partindo de vetores básicos concernentes a uma “cultura de séries” (Silva, 2014) e à tradicional cultura de telenovela existente no país, e alicerçados na tensão entre o tradicional e o moderno, latente tanto no plano do conteúdo quanto no plano do consumo, enxergamos ser este um momento de transição em que vislumbramos um caminho rumo a uma nova era da televisão no Brasil.

4. TELEVISÃO POR ASSINATURA

Um fato relevante na década e que remete às lógicas de produção, aos formatos industriais e também às competências de recepção foi a TV paga no Brasil com suas colossais transformações nas políticas de comunicação no país. Até meados da primeira década dos anos 2000 constituía-se em um dos privilégios das classes mais abastadas do País. A série histórica de dados do Obitel demonstra que a confluência de dois fatores foi determinante para estimular a TV paga brasileira no período: (1) o maior acesso dos consumidores da classe C ao serviço, o que garantiu o aumento do número de assinantes, e (2) a aprovação e implantação da Lei 12.485 (Lei da TV Paga), que provocou um aumento admirável na produção de títulos inéditos de ficção nacional no setor (Lemos, 2015).

Tabela 3: Canais exibidores de ficção televisiva brasileira e títulos inéditos brasileiros na TV paga: 2006-2015

Fonte: Anuários Obitel.



¹⁰ O termo “série” abarca as histórias curtas como um todo: séries, minisséries, telefilmes e unitários

Novos modelos de negócios de televisão surgidos com a implantação da Lei acarretaram mudanças estruturais, tais como: aumento no número de produtoras independentes; proporcionalidade de canais nacionais e independentes nos pacotes oferecidos pelas operadoras; criação de canais brasileiros de espaço qualificado; aumento dos recursos disponíveis para a produção televisiva; migração de profissionais da publicidade e cinema para a televisão. A TV paga se tornou um novo espaço da ficção televisiva nacional, num profundo contraste com o início do monitoramento do Obitel, quando era território dominado pela ficção estrangeira.

5. PRODUÇÃO E RECEPÇÃO TRANSMÍDIA

O monitoramento do Obitel sempre teve um olhar especial no que diz respeito às *competências da recepção* dos brasileiros. Já em 2008, em meio à discussão se as telas do computador tomariam lugar das mídias tradicionais, a audiência da televisão crescia 2% no País. Observavam-se novos comportamentos no consumo das mídias e o começo de mudanças significativas na *ritualidade* de assistência das ficções, bem como nas novas sensorialidades envolvidas na tecnicidade. Esta, fonte moldadora das *lógicas de produção* e dos *formatos industriais* (séries e telenovelas) marcava o surgimento de novas práticas e o experimento de diferentes linguagens, além da produção de ficções desenvolvidas exclusivamente para a web.

Em 2010, observamos que não se via menos TV, os conteúdos se espalhavam por diferentes plataformas e as redes sociais estavam sendo acessadas por mais de 25 milhões de brasileiros, a maior utilização do mundo, mudando significativamente as *ritualidades* de consumo de ficção. A recepção transmídia acompanhou a expansão da ficção televisiva em multiplataformas e multitelas. Por se tratar de objeto extremamente dinâmico, nossos métodos de observação e análise tiveram que se adequar para acompanhar a natureza efêmera dos novos tipos de participação, com foco nas conversações on-line das audiências mais envolvidas com a ficção televisiva. Nesse sentido, nosso aporte teórico sobre os fãs (Hills, 2002; Gray, 2007; Booth, 2010;) se associou às técnicas de análise de diferentes softwares (Ghephi, NodeXL, Topsy). A análise dos conteúdos gerados pelos usuários (CGU) também incorporou as técnicas de nuvens de palavras (Wordle, Wordclouds) e de grafos resultando em importantes indicadores de níveis de engajamento das audiências numa época de *big data*.

O ano de 2011 reiterou o “drama do reconhecimento” (Martín-Barbero, 2009, p. 308) daquela parcela da população que passou a integrar a “nova classe média” e a afetar todas as mídias, especialmente a televisão e, conseqüentemente, as telenovelas. Houve popularização da programação, com ofertas de novas maneiras de fazer televisão, com experiências tanto na televisão quanto no celular e no computador. Eram *lógicas de produção* e *competências de recepção* se adequando de forma dialética a esse novo cenário social (Martín-Barbero, 1990). Sublinhamos no ano de 2012 a telenovela *Avenida Brasil* e o permanente engajamento da audiência. No ano seguinte estavam em foco as novas estratégias de produção e recepção relacionadas às múltiplas plataformas, integrando relações sociais, tecnológicas, comunicacionais, culturais e econômicas.

Em 2014 verificamos aumento do consumo de ficção televisiva via internet; maior uso das redes sociais relacionado a programas televisivos; fragmentação das audiências, com crescimento do sistema on *demand* tanto nos sites das emissoras quanto em plataformas como a Netflix. A crise econômica e política em 2015 refletiu fortemente em todo o setor audiovisual do país, porém não impediu novas formas de produção, distribuição e consumo da ficção televisiva.

Sumarizando, podemos dizer que esses dez anos de monitoramento do OBITEL no Brasil induziu-nos a olhar para os fenômenos emergentes, contraditórios e até ambivalentes que ocorreram na televisão brasileira, especificamente, na ficção televisiva. Mudanças infraestruturais, possibilidades tecnológicas emergentes geraram reestruturações advindas de tensões entre mídias novas e tradicionais, juntamente com novas formas de recepção. Tal dinamismo foi sustentado pela *alta capacidade produtiva* brasileira no que concerne à ficção televisiva, permitindo a coexistência de ficções já consolidadas no gosto do público com experimentações em gêneros e em formatos, num contínuo processo de retroalimentação com as novas configurações da audiência. Ainda, a utilização do referencial teórico-metodológico das mediações revelou-se estratégica e permitiu-nos uma maior compreensão das potencialidades das tecnologias digitais aplicadas à ficção televisiva e da densificação da recepção ativa. E, ao mesmo tempo, isso nos exige continuar o esforço por desentranhar, a cada dia mais, a complexa trama de mediações que articula a relação televisão, cultura e sociedade.

REFERÊNCIAS

- BALOGH, A. M. (2002) *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Edusp.
- BOOTH, P. (2010) *Digital fandom: New media studies*. New York: Peter Lang.
- GRAY, J.; SANDVOSS, C.; HARRINGTON, C. L. (eds). (2007) *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. New York: NY University Press.
- HILLS, M. (2002) *Fan Cultures*. London: Routledge.
- JENKINS, H. (2009) *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph.
- JENKINS, H. (2014) *Cultura da conexão*. São Paulo: Aleph.
- LEMOS, L. P. (2015) *TV paga e ficção televisiva brasileira: dados de 2007 a 2013*. Anais. XIV Congresso Internacional IBERCOM. São Paulo: Universidade de São Paulo.

- LOPES, M. I. V. (2009) *Telenovela como recurso comunicativo*. MATRIZes, ano 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38239/41021>
- MARTÍN-BARBERO, J. (1990) *De los medios a las prácticas*. In: Cuadernos de Comunicación y prácticas sociales, n. 1, p. 9-18.
- MARTÍN-BARBERO, J. (2001) *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- MITTELL, J. (2004) *Genre and television: from cop shows to cartoons American culture*. London: Routledge.
- MITTELL, J. (2006) *Narrative complexity in contemporary American television*. The Velvet Light Trap, v. 58, issue 1, pp. 29-40.
- MULGAN, G. (1990) *Television's holy grail: seven types of quality*. In: MULGAN, Geoff. The question of quality. London: British Film Institute.
- SILVA, M. V. B. (2014) *Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade*. Galaxia n. 27, pp. 241-252. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>

CORPUS DE ANÁLISE

Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva. Anuário Obitel 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016.
Porto Alegre: Editora Sulina. Disponível em: <http://obitel.net>

