

UMA CARTOGRAFIA DO OBITEL ¹

A CARTOGRAPHY OF OBITEL

Maria Immacolata Vassallo de Lopes ²

Ligia Prezia Lemos³

Resumo: O presente artigo pretende realizar uma análise cartográfica referente aos dez anos de monitoramento do Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (Obitel), marcando as principais transformações e tendências que afetaram profundamente o cenário televisivo brasileiro, com a implantação da televisão digital e a emergência de uma cultura digital no país. Como perspectiva teórica de base e para melhor compreender tais mudanças apoiamos-nos na cartografia barberiana da comunicação (LOPES, 2018) fazendo uso do **segundo mapa das mediações** de Martín-Barbero (2001). Ele nos permite trabalhar empiricamente as pesquisas do Obitel (com destaque ao Brasil) através das lógicas de produção e as competências de recepção, bem como as matrizes culturais e os formatos industriais das ficções televisivas brasileiras, além de articular as submediações da ritualidade, tecnicidade, institucionalidade e socialidade.

Palavras-Chave: Obitel. Cartografia das mediações. Ficção Televisiva Brasileira.

Abstract: This article intends to carry out a cartographic analysis regarding the ten years of monitoring of the Ibero-American Observatory of Television Fiction (Obitel), highlighting the transformations and tendencies that deeply affected the Brazilian television scenario, with the implementation of digital television and the emergence of a digital culture in the country. As the basic theoretical perspective and to better understand such changes, we rely on the Barberian cartography of communication (LOPES, 2018), making use Martín-Barbero's **second map of mediations** (2001). It allows us to work empirically on Obitel's researches (specifying Brazil) through production logics and reception skills, as well as the cultural matrices and industrial formats of the Brazilian television fictions, besides to articulate the submediations of rituality, technicity, institutionality and sociality.

Keywords: Obitel. Cartography of mediations. Brazilian Television Fiction.

Introdução

A televisão deixou de ser um meio de transmissão e agora viaja por linhas telefônicas, cabos de fibra ótica e redes sem fio. Alcança espectadores por meio de aplicativos, telas grandes e pequenas, e mídia *players* de todos os tipos. Neste ambiente ainda não familiar, emergem desafios de toda ordem, desde as técnicas do *know how* às novas epistemologias dos objetos comunicacionais. Além disso, o atual debate sobre a internacionalização elege a ficção televisiva tanto como espaço estratégico de construção de identidades que tem na nação o seu ponto de inflexão, tanto como instrumento privilegiado de análise das estratégias

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Televisão do XXVIII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 11 a 14 de junho de 2018.

² Maria Immacolata Vassallo de Lopes é professora titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil, pesquisadora 1A do CNPq, e-mail: immaco@usp.br

³ Ligia Prezia Lemos é doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, Brasil. Pesquisadora de pós-doutorado na USP com bolsa CAPES, e-mail: ligia.lemos@gmail.com
Fazemos notar que o presente texto reflete e incorpora o trabalho de toda a equipe do CETVN (Centro de Estudos de Telenovela da ECA-USP).

de captura da audiência e de autorreconhecimento (“a ficção fala de nós”). O marco é o do cenário transnacional, da viagem, da migração dessas narrativas, da presença do outro, situação que constitui a interculturalidade. Apontamos o caráter nacional como multinacional dos estudos do Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva - Orbitel⁴ e o seu objeto como intercultural. Trata-se então de marcar a tese de que a *comunicação intercultural* tenha na teleficção o seu gênero por excelência.

As especificidades de uma sociedade se exprimem grandemente nas tendências da produção televisiva, que remete ao conceito de gênero como categoria étnica (APPADURAI, 1997), matriz cultural (MARTÍN-BARBERO, 2001) e forma cultural (WILLIAMS, 1975). Significa conjugar dois aspectos da problemática do gênero: o primeiro, clássico, que situa o gênero como conjunto de regras de produção discursiva, de acordo com o qual o melodrama segue os movimentos próprios das sociedades e dos campos culturais específicos de cada país. O segundo aspecto refere-se ao fato de que o gênero é igualmente definido pela maneira pela qual um conjunto de regras se institucionalizam, se codificam, se tornam reconhecíveis e organizam a competência comunicacional dos produtores e consumidores, dos emissores e destinatários. Definir o gênero como categoria étnica é avançar na percepção do vínculo social cuja existência é reafirmada pela televisão e que lhe permite funcionar como dispositivo de amplificação dentro de uma comunidade de significação, a *comunidade imaginada* (ANDERSON, 1983).

O processo de globalização, ao mesmo tempo que confunde o campo de competência dos territórios-nações, introduz um elemento de fragilidade nas marcas de identidade cultural que se configuraram historicamente nesses territórios-nações. A diferença cultural, enquanto corresponde a uma identidade histórica e geograficamente constituída, é submetida à tensão pela norma da competitividade introduzida no mercado de bens culturais e pela forte tendência à conquista de um público externo.

Estudos sobre sistemas televisivos que procedem à avaliação dos modos de produção por meio do cálculo de rentabilidade no mercado internacional têm demonstrado que o melhor desempenho é daquele que impõe a regra do *saber-fazer* e que os outros podem apropriar-se dela. A autoridade do *saber fazer* impõe-se como estilo e a autoridade do estilo é sua capacidade de bom desempenho, ou seja, sua superioridade nos mercados.

⁴ Doravante neste texto, apenas Orbitel.

Esses processos de produção e de captura de públicos estão no próprio cerne da criação do Obitel dirigido a um espaço histórico-cultural comum que é a Ibero-América, mas que apresenta enormes diferenças, diríamos mais diferenças que semelhanças nos seus contextos audiovisuais, entre os quais está o do Brasil.

Assim, cada vez mais o cenário globalizado pressiona por processos de desterritorialização da produção e do consumo, porém sob a condição de combinar os traços identificadores das narrativas nacionais com o novo dado tecnológico, foco e produtor do efeito de modernidade. Essa tendência é reforçada com a difusão dos critérios de competitividade e rentabilidade no mercado dos produtos audiovisuais (LIEBES; KATZ, 1991).

A experiência de dez anos do Obitel acompanhando a produção audiovisual de 12 países ibero-americanos nos permite focar o Brasil como caso particular em que a ficção televisiva está fortemente integrada na dialética nacional-global, a qual continua sendo um espaço estratégico de construção de identidades dentro da perspectiva transnacional. O que nos leva a adentrar no trabalho de um observatório criado para o estudo da ficção de televisão.

1. Apresentando o Obitel

No campo das Ciências Sociais Aplicadas, a criação, constituição e manutenção de um observatório de pesquisa acadêmica ao longo de dez anos e tornar-se uma referência é, no mínimo, um desafio de grande porte. Há inúmeros observatórios em funcionamento no mundo, atendendo a objetivos diferentes. Um exemplo interessante de gestão de observatórios é a do Vallée du Galeizon, na França porque sintetiza os componentes básicos para a criação de um observatório. Em seu portal, consta a seguinte definição:

Um observatório é um sistema concretizado por uma ou mais organizações para acompanhar a evolução de um fenômeno, um domínio ou uma parte do território no tempo e no espaço. A maioria dos observatórios ocorre na forma de aplicativos de computador nos quais os dados são coletados e recuperados de forma sintética (tabelas, gráficos, mapas...). O bom funcionamento de um observatório científico exige o estabelecimento de uma equipe multidisciplinar para definir objetivos e seguir as orientações gerais para protocolos de design e planos de gestão para realizar levantamentos terrestres e validar resultados. Tudo isso requer o estabelecimento de acordos de parceria para aumentar o número de parceiros, para reduzir a carga de trabalho (oferta de recursos humanos) e os custos financeiros (GALEIZON, 2010).

Notamos que os componentes destacados nessa definição estão em grande parte presentes no trabalho do Obitel. O Obitel foi fundado em 2005 e foi integrando equipes de países da América Latina e da Península Ibérica em um trabalho que procede à aplicação e constante atualização de um protocolo metodológico comum, a fim de fazer análises comparativas de caráter intercultural. O monitoramento anual da ficção televisiva é feito em 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 na teledramaturgia desses países, o que gera o banco de dados para a análise comparativa. Com isso, o nosso objeto de estudo tem um espaço geográfico e cultural determinado. Tentamos fazer dessa rede científica uma proposta de reestruturar métodos de trabalho estabelecendo no interior das estruturas universitárias das equipes, *programas integrados de investigação transversais* às balizas de demarcação tradicionais, os quais seriam "novas vias de diálogo e de troca para *além* das disciplinas e não apenas *entre* elas" (WALLERSTEIN et al., 1996, p. 124).

O Obitel não se restringe à pesquisa acadêmica *per se*, é parceiro de agentes do mercado⁵ e empenha-se em novos diálogos produtivos nos quais os achados de ambas as partes – a academia e o mercado – impactam na continuidade e desenvolvimento tanto de pesquisas quanto de planejamento institucional. O Observatório contribui significativamente, portanto, para o conhecimento do espaço televisual dos países integrantes, de sua produção, consumo e circulação, além de documentação de séries históricas que dão bases empíricas para verificação de tendências e perspectivas de mudanças. Publica anuários com resultados nacionais por país e análise comparativa desde 2007, em versões impressa e digital, em português, espanhol e inglês, com distribuição livre e gratuita⁶. Neste ano de 2019 estará sendo publicado o décimo terceiro Anuário Obitel.

Após 14 anos de sua fundação, ao revisitarmos seus principais objetivos⁷ temos a visão de que eles foram se tornando mais abrangentes e de maior adequação e se comprova a

⁵ As parcerias são Globo Universidade, que oferece apoio na publicação e nos seminários científicos de lançamento dos anuários, além de institutos de pesquisa de audiências que fornecem dados sobre as ficções do ano, como Kantar Ibope Media (Brasil, Argentina, Chile, Colômbia, Peru, Uruguai), Nielsen Ibope México (México), GfK/Caem e Marktest (Portugal), Barlovento Comunicación e Kantar Media (Espanha) e Nielsen Media Research (Estados Unidos, Venezuela).

⁶ Disponíveis para download em: <http://obitel.net>

⁷ Diz a carta de constituição do Obitel: "Su objetivo es estimular la cooperación de especialistas y el intercambio de conocimiento para fomentar el desarrollo de la investigación y la formación para la promoción de la producción, circulación de programas y estudios de la recepción en el espacio audiovisual iberoamericano".

plasticidade do projeto. O Anuário 2008 que monitorava o ano de 2007 já reafirmava com clareza o principal objetivo, ou seja, a “análise anual da produção, audiência e repercussão sociocultural da ficção televisiva” e delimitava o objeto de estudo: “Entende-se por ficção televisiva ibero-americana aquela produzida e que circula entre os países integrantes do Observatório” (LOPES; VILCHES, 2008, p. 11). Trata-se, portanto, de um projeto internacional focado no espaço ibero-americano, voltado inicialmente para estudos de produção e que foi estendendo seu interesse para os processos de circulação das ficções e de sua recepção. Em consequência, os estudos comparativos realizados pelo Observatório refletiram essa expansão de objetivos e mapearam as principais transformações por que estão passando os ambientes da produção, circulação e recepção da ficção televisiva na Ibero-América.

O que aqui pretendemos fazer é trazer um período de dez anos de monitoramento do Obitel no Brasil, de 2006 a 2015, realizando uma análise cartográfica referente ao que podemos definir, a princípio, como “a era da televisão digital no Brasil”. São transformações e tendências que afetaram profundamente o cenário televisivo nacional, com a implantação da televisão digital e a emergência de uma cultura digital no país.

Como perspectiva teórica de base e para melhor compreender tais mudanças apoiamos na cartografia barberiana da comunicação (LOPES, 2018a, 2018b). A título de apontamento, vale recordar que os quatro mapas das mediações de Martín-Barbero (1987, 1998, 2010, 2017) não são excludentes, ou seja, permitem e estimulam o trânsito do pensamento de acordo com a conveniência metodológica de cada pesquisa; são, portanto, dispositivos nômades, que se recompõem tal como rizomas com múltiplas possibilidades de entrada que – conforme a complexidade do objeto em análise – constituem novos lugares e novos olhares de observação⁸. Neste trabalho, optamos pelo segundo mapa das mediações de Martín-Barbero (2001), como veremos detidamente a seguir.

O exercício da pesquisa empírica em comunicação relaciona-se diretamente a decisões e opções metodológicas em um espaço epistêmico claramente construído pelo pesquisador (LOPES, 2018c). Quando a partir de um mesmo objeto de estudo esse espaço se abre para outros muitos espaços – culturais, geográficos, teóricos, epistemológicos – a metodologia de trabalho passa a ter uma qualidade dinâmica, pois que criada e recriada

⁸ Não é nosso propósito aqui discutir epistemologicamente os quatro mapas comunicativos de Martín-Barbero, objeto dos artigos de Lopes (2018a, 2018b).

constantemente, em uma rede viva e ativa que procura equilibrar alterações no próprio campo de estudos e no ambiente em que está inserido o objeto. O Protocolo Metodológico do Obitel, portanto, deve moldar-se e acompanhar fatores culturais, comunicacionais, tecnológicos, políticos para permitir um estudo sistemático dos sentidos da ficção televisiva no plano nacional, regional e internacional, revelando singularidades e tendências. Há 14 anos, falávamos da globalização e da TV aberta, analógica, hoje estamos inseridos no digital, no *video-on-demand* e em dinâmicas de produzir e assistir televisão que não existiam então.

Investigar o Obitel por meio da teoria barberiana da comunicação (LOPES, 2018) e seus mapas de reconhecimento permite adotar a visão de que, porque os lugares se alteram, é fundamental formular novas perguntas, em movimento constante. Porém, essa clareza não corresponde às zonas de realidade cotidiana em que estávamos inseridos anteriormente e, por isso, seguimos tateando em exercício de construir novas cartografias das práticas comunicacionais e culturais de nosso espaço de pesquisa. Desta vez, estamos par e passo com modelos hegemônicos em termos de dependência teórica. Seguimos na periferia global, mas temos novos sentidos de fronteiras e outra lógica cartográfica.

Os mapas móveis, dinâmicos, elásticos, de Martín-Barbero proporcionam uma bússola que nos orienta nessas explorações, dispositivos que apontam o lócus a partir de onde se dão as mediações, e que ele nomeia de “espaços constitutivos das mediações”, ou seja, a tríade central basilar representada pela **comunicação, cultura e política**. Tais espaços permitem observações a partir de dois eixos, o diacrônico e o sincrônico; e apesar das características moventes de todos os quatro mapas propostos (LOPES, 2018), por enquanto, pelo autor, esses espaços constitutivos das mediações ocupam sempre sua centralidade.

Seguindo essa linha de análise, o *mapa noturno* barberiano vai além da metáfora, para traduzir-se operacionalmente em questões implicadas na construção dos mapas e para guiar as explorações do pesquisador.

Data de inícios dos anos 1980, o momento em que o teórico começa a montar questões de um *primeiro mapa* que indica o horizonte no qual é necessário ressituar os estudos da comunicação e dos meios, isto é, partir das matrizes culturais (o popular) em espaços sociais (América Latina).

2. O Obitel através do espelho dos primeiros mapas de Martín-Barbero

O mapa metodológico das *Mediações Culturais da Comunicação*, o primeiro proposto por Martín-Barbero (1987), explicita as lógicas e as relações de poder (LOPES, 2018) que regem os meios de comunicação sendo que, em seu eixo diacrônico, desenha-se o trajeto que parte das matrizes culturais até alcançar os formatos industriais e, no eixo sincrônico revela-se que às lógicas da produção correspondem competências da recepção em diálogos e acordos constantes. Já no segundo mapa, das *Mediações Comunicativas da Cultura* (1998), o autor inclui e amplia o primeiro, elevando a densidade epistemológica do conhecimento comunicacional ao indicar a presença sensível das chamadas múltiplas mediações: as *institucionalidades*, as *socialidades*, as *tecnicidades* e as *ritualidades*. Abaixo (Fig.1) apresentamos uma fusão do primeiro com o segundo mapa e que constituiu o ponto de partida para a presente cartografia do Obitel.

Martín-Barbero engendra mapas e considera paisagens e fluxos, para compreender a cultura, a comunicação e a política. A cartografia é um procedimento teórico-metodológico que, no campo da comunicação, estimula o cartógrafo a esquadrihar seus percursos de pesquisa e, assim, compreender os processos de percepção ali envolvidos (ROLNIK, 2006), pois que esses processos estão fora do sujeito, são exteriores a ele, e só vão existir para o sujeito quando forem percebidos por ele (ROSÁRIO, 2008).

Procuramos aqui empreender uma cartografia comunicacional dos processos do Obitel, e não especificamente de seu objeto de estudo ou teorias aplicadas. Destarte, mesmo circulando por fluxos movediços e impermanentes, nosso Observatório tem o melodrama – chamado por Martín-Barbero (2001, p. 163) de “o grande espetáculo popular” – como aquela *matriz cultural* que permite transitar justamente do popular ao massivo, dos “acrobatas, saltimbancos e adivinhadores” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 163) aos atores e atrizes notáveis e às celebridades. O Obitel inicia suas atividades em período de globalização cujos efeitos já resultavam em uniformização de conteúdos, adaptação de formatos, confirmação do princípio econômico como importante ordenador do processo da indústria cultural, e a constatação da desigualdade entre as indústrias nacionais de ficção televisiva ibero-americana diante dos mercados internacionais (VILCHES, 2008). Tal eixo diacrônico referenciado e mantido por uma gama de fatores, como a grade televisiva, por exemplo, inseria, então, os estudos de ficção televisiva no mapa de Martín-Barbero, enfatizando, por conseguinte, uma aparente e duradoura estabilidade do eixo sincrônico.



FIGURA 1. Segundo Mapa Metodológico das Mediações (1998)⁹

FONTE: Desenho das autoras com base em: Convenio Andrés Bello, Bogotá, 1998; Ed. UFRJ, Rio de Janeiro, 2001, p. 11-22; Introducciones. Introducción 2, p. 13-21 apud Lopes, 2018.

No mapa, a mediação é um espaço que coloca em relação dialética as lógicas da produção e do consumo, os formatos industriais e as matrizes culturais. O esquema também se move em dois eixos: o diacrônico, ou histórico de longa duração - entre as *matrizes culturais* e os *formatos industriais*; e o sincrônico, entre as *lógicas de produção* e as *competências de recepção*. Estas constituem quatro *mediações básicas* (de mais intensidade) que estão articuladas através de uma espécie de *submediações* (de menos intensidade), todas articuladas como *múltiplas mediações*.

Nas interseções dos dois eixos, o mapa desenha quatro espaços para "descentrar" nosso olhar de pesquisadores, e onde se localizam outras mediações. A relação entre as *matrizes culturais* e a *lógica da produção* é mediada por diferentes regimes de *institucionalidade* (interesses e poderes existentes, públicos e privados), enquanto a relação entre as matrizes culturais e as competências da recepção é mediada por várias formas de *socialidade* (laço social, relações cotidianas das pessoas enquanto agentes). Entre a *lógica da produção* e os *formatos industriais* media a *tecnicidade* (o novo contexto dos meios; operadores técnicos, perceptivos e estéticos) e entre os *formatos industriais* e as

⁹ No círculo central visualiza-se o Primeiro Mapa Metodológico das Mediações (1987) e no círculo externo, este se soma ao Segundo (1998).

competências da recepção media a *ritualidade* (modos autorizados de olhar, ouvir, ler, ligados à memória social do gosto, da classe, do hábito).

São *pistas* que constituem uma proposta teórica programática que desenha espaços epistemológicos abertos com a promessa de visualização de um território comum e pontos de questões comunicacionais fundamentais.

As *matrizes culturais* e as *lógicas da produção* são mediadas pelas mudanças na *institucionalidade* que molda, influencia e regula os discursos, ou seja, Estado e cidadãos, em diálogo – e principalmente em batalhas de interesse e poderes – constituem o que é público e possui reconhecimento cultural. Vimos no período, em grande parte dos países do Obitel a discussão de questões referentes aos costumes e à moral, discussões que foram além daquelas típicas do melodrama tradicional. Questões como eutanásia, aborto, violência contra as mulheres, homofobia, estimularam o debate sendo abordados com “o objetivo de chamar a atenção para algum assunto que requeira mudanças, que ainda estejam apenas nos implícitos das conversas” (BACCEGA; ABRÃO, 2016).

A mediação da *socialidade* refere-se às relações cotidianas em que se constituem as práticas de comunicação e surge da relação entre as matrizes culturais e as competências da recepção. São, afinal, as matrizes culturais a moldar os *habitus* que configuram o consumo. As formas de assistir – e de interagir com a ficção televisiva e também com as outras pessoas que a assistem – se altera substancialmente no período. Por isso, o Obitel passou a observar a recepção transmídia já a partir de 2008, como veremos adiante.

Entre as *lógicas da produção* e os *formatos industriais* está a *tecnicidade*, mediação que se constitui de competência e linguagem (MARTÍN-BARBERO, 2004). Temos, assim, novas práticas e saberes, não se trata apenas de aparatos, de dispositivos. Conceito central no contexto da convergência e das transformações dele decorrentes, a mediação da *tecnicidade* avança em importância nos mapas mais recentes de Martín-Barbero e ganha novo estatuto. Para Ronsini (2010) “a tecnicidade aponta para os modos como a tecnologia vai moldar a cultura e as práticas sociais”. O Obitel acompanha a ampliação das janelas de exibição – e desenvolvimento de interfaces – desde 2007 quando registrava séries e telenovelas exibidas nas telas da internet e dos celulares até as atuais perspectivas do Vídeo on Demand, VoD.

Finalmente, tem-se a relação entre os *formatos industriais* e as *competências da recepção* mediada pelas *ritualidades*. Neste ponto surgem as rotinas, as práticas e até mesmo as inovações dos sentidos da audiência: ver, escutar, interagir e fazer um balanço entre o

espaço e o tempo do cotidiano com o espaço e tempo dos meios (MARTÍN-BARBERO, 2004). Para estudar a produção transmídia em 2014, por exemplo, o Obitel se concentrou na capacidade dos formatos industriais de imporem “regras aos jogos entre significação e situação” (MARTÍN-BARBERO, 2001). Planejar e produzir estratégias transmídia afetam tecnologias, indústrias, mercados, gêneros e audiências, uma vez que não deixam de ser processos culturais, sociais e tecnológicos (JENKINS, 2008). Por essa razão, tais estratégias tendem a direcionar seus interesses, pautar suas temáticas e reforçar seus discursos mesmo em ambientes e espaços não oficiais na internet, impulsionando novas *ritualidades*.

Assim, quando se iniciaram os estudos do Obitel, já era possível apreciar as primeiras consequências do processo de convergência tecnológica na Ibero-América, especialmente pela gradual e desigual implantação da TV Digital Terrestre (TDT), pelos resultados distintos quanto à penetração da TV paga entre os países, e pela aposta no *triple play*¹⁰ já atizando a concorrência da televisão tradicional. No Brasil, uma ou outra ficção televisiva se deslocava do modelo preestabelecido nesse período, como, por exemplo, a primeira série brasileira da TV paga, *Mandrake* (HBO, 2005) produzida por uma produtora independente, a Conspiração Filmes.

3. Cartografia de uma década da ficção seriada televisiva no Brasil (2006-2015): audiência, gêneros e formatos, TV paga, produção e recepção transmídia

Como vimos, o segundo mapa proposto por Martín-Barbero, o das *Mediações Comunicativas da Cultura* (1998), [re]conecta nossos estudos com as matrizes culturais do melodrama e seus formatos industriais e nos permite [re]ver e [re]conhecer tanto as novas lógicas de produção quanto as ampliadas e criativas competências da audiência. Por serem estratégicas, tais mediações foram as escolhidas para dar conta dos fenômenos empíricos que são objeto de monitoramento e que estão presentes no Protocolo Metodológico do Obitel. Apresentamos, a seguir, levantamento e análise de dados de audiência, gêneros e formatos, TV paga, produção e recepção transmídia, publicados no capítulo do Brasil dos Anuários Obitel na década compreendida pelos anos de 2006 a 2015, num percurso de [re]visão e descobertas.

¹⁰ *Triple play* era o nome dado ao modelo comercial que unia TV, telefonia e internet banda larga.

3.1 Audiência

Tomamos como objeto empírico de discussão os dez primeiros lugares (*TopTen*)¹¹ na década em análise, que indica ligeira queda tanto no índice de *rating* quanto de *share*¹². No Brasil, quando temos de uma audiência de 36,7 pontos de *rating*, estamos na realidade nos referindo a um imenso universo de 25 milhões de telespectadores, como é o caso da telenovela *Império* (Globo, 2015)¹³. No conjunto da década, o maior *rating* anual foi da telenovela *Belíssima* (2006), com 48,7 pontos e o maior *share* foi de *A Favorita* (2009), com 71,7%.

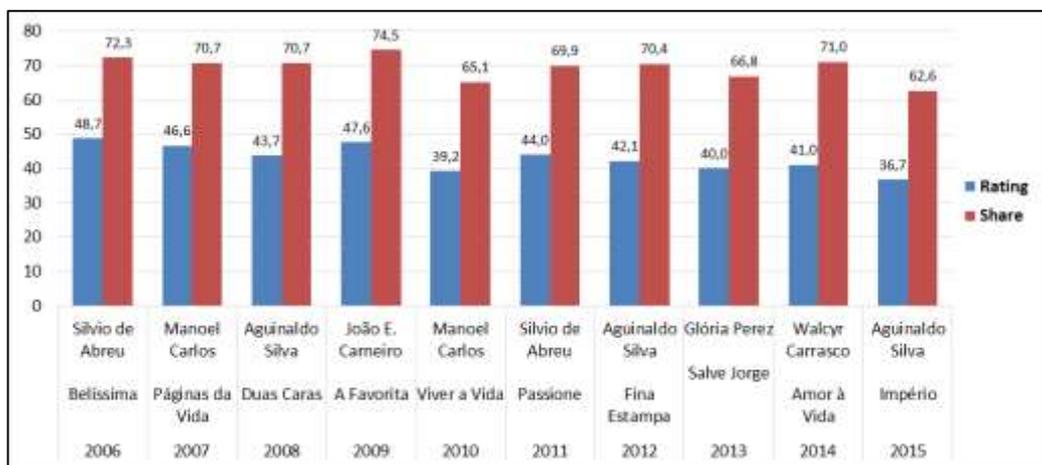


TABELA 1: Os Top Ten na década 2006-2015 no Brasil – *rating* e *share*¹⁴

FONTE: Kantar IBOPE Media – Media Workstation – 15 Mercados

Nesses dez anos, observamos novos hábitos de consumo das mídias e mudanças significativas na *ritualidade* da assistência das ficções e nos dispositivos de *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 inovações tecnológicas, com experimentações de diferentes linguagens, como as narrativas transmídia e as ficções produzidas para a internet,

¹¹ Adotamos a estratégia de análise comparativa internacional que é a figura dos *dez mais*, isto é, os títulos que estiveram entre as dez ficções de maior audiência.

¹² 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.

¹³ Doravante todos os títulos de ficções citados sem o nome da emissora referem-se à Globo.

¹⁴ *Share* 2006 e 2007, TL (Total Ligados) / *Share* de 2008 em diante com base no TLE (Total Ligados Especial), nomenclatura então adotada pelo Ibope.

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 os processos de *socialidade* dos receptores, que passaram a criar outras formas de interação social: comunidades virtuais, blogs, páginas na internet, *fanfics* entre outras.

Na década confirmaram-se tendências de audiência que caracterizam um novo cenário, ainda em descoberta. São marcos do período o aumento de consumo de ficção televisiva via internet, chamada de *Internet-Distributed Television* (LOTZ, 2018), maior uso das redes sociais relacionado a programas televisivos, recepção multiplataformas e multitelas da TV, recepção *anytime, anywhere* (descentralizando a grade de programação), fragmentação da audiência (criação de nichos, *fandoms*) e o firme crescimento do sistema de Vídeo *on Demand* (VoD).

3.2 Gêneros e Formatos no *Top Ten*

O olhar sobre um período de dez anos do projeto Obitel nos dá a oportunidade de refletir sobre as principais transformações que foram tratadas nos anuários, não somente pelo monitoramento e aspectos quantitativos, mas também pela mudança qualitativa do próprio panorama audiovisual brasileiro. As possibilidades tecnológicas que emergiram geraram tensões entre o que se considerava mídia nova e mídia tradicional, pois a ficção televisiva está em constante diálogo com tendências locais e internacionais. Outra tendência é a constante hibridização de gêneros, perceptível na mudança da linguagem televisual e nas lógicas de produção. Quanto à telenovela ficou clara a *alta capacidade da produção* ficcional brasileira, fator determinante na consolidação desse produto cultural e na internacionalização de sua narrativa. Por meio da mediação da *institucionalidade*, a metodologia Obitel permite classificar, anualmente, a indústria televisiva de ficção dos 12 países em alta, média, média baixa e baixa capacidade de produção. Os principais índices da capacidade de produção de um país são: o total da produção anual de horas e de títulos (estreias); o total de horas e títulos de exibição (grade horária); o total do número de capítulos e episódios; o total de dados de circulação (exportação e importação) e de coproduções.

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 reafirma a *alta capacidade produtiva* e de criação de ficção brasileira; (2) o acentuado caráter privado da produção dessa ficção, em detrimento da produção pública; (3) a telenovela é o formato de liderança absoluta no país, não somente com o maior número de aparições no *Top Ten*, mas também ocupando o primeiro lugar em todos os dez anos observados; (4) entre os gêneros e subgêneros, há a predominância do drama, especificamente derivado da *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 por demandas provenientes sejam das lógicas produtivas e industriais, sejam da recepção.

Gêneros – 2006 - 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 - 2015	
Telenovelas	67
Séries	14
Minisséries	06
Unitários	05
Telefilmes	03
Quadros de ficção	03
Docudrama	01
<i>Soap opera</i>	01
TOTAL	100

TABELA 2: Gêneros e Formatos dos Top Ten : 2006-2015
 FONTE: Anuários Obitel.

Os debates acerca de gêneros e formatos televisivos nos leva a problematizar os parâmetros envolvidos na definição desses conceitos. No dizer de Martín-Barbero (2001), os gêneros, antes de categorizarem narrativas, ocupam um lugar *exterior* à obra, a partir do qual o sentido da narrativa é produzido e consumido. Os gêneros são, portanto, *estratégias de comunicabilidade*, compreendidas duplamente na dimensão estética e cultural. Os formatos, por sua vez, estão associados à *tecnicidade da ação produtiva* que, engendrada tanto por técnicas ligadas aos modos de narrar, requerimentos de estilo quanto a fatores industriais e estratégias de comercialização, o que dá origem, nas suas mais diversas formas, a uma *família de histórias*. A metodologia Obitel está alicerçada nessas diretrizes e classifica 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, ficção científica...

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.

Consideramos a telenovela brasileira, em sua essência, como um *compósito de gêneros*. Em geral, a narrativa é constituída por uma trama central dramática, marcada pela difícil resolução de um conflito romântico e/ou moral; ao redor desta, há diversas tramas, também chamadas núcleos, construídos cada qual a partir das chaves de 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. Ora, essa é uma marca própria de produção ficcional brasileira que não é encontrada facilmente na teledramaturgia de outros países do Obitel.

Nos demais 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 estranho, 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 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 *single* composta apenas de uma história de, aproximadamente, uma hora; portanto trata-se de um formato de ficção não seriada. Nos demais países é entendido como “série antológica”.

Também na ordem da *institucionalidade*, fatores industriais e estratégias de comercialização 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 regime de serialidade, nos formatos série, minissérie, supersérie que quase nunca são, de fato, adotados pelos produtores.

4. 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 de ver e de 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 estendida 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 episódio¹⁵.

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*¹⁶ que, desenvolvidos em núcleos paralelos à trama principal,

¹⁵ 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.

¹⁶ 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.

propiciavam um fluxo dinâmico de histórias e personagens, expressando agilidade¹⁷ para a ação. No que concerne à última telenovela citada, exibida no horário do pré-*prime time* trazia, ainda, uma variada gama de gêneros¹⁸, 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, 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 passou a ser chamado 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 inúmeras 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 de histórias curtas*, hipótese por nós 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,

¹⁷ 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.

¹⁸ Balogh (2002, p. 94) fala em “bricolagem de gêneros e subgêneros”, o que se aplica muito bem ao exemplo dado.

apesar das contenções de gastos vigentes nas emissoras, em geral, devido à crise, elas continuaram a enxergar nas histórias curtas um caminho viável de investimento.

EMISSORAS	GLOBO		RECORD		SBT		BAND		TV BRASIL	
	Novela	Série	Novela	Série	Novela	Série	Novela	Série	Novela	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

TABELA 3: Telenovelas e séries - produção brasileira em 2013, 2014 e 2015

FONTE: Anuários Orbitel.

O ano 2015 trouxe exemplos de equilíbrio entre as formas *serial* e *series*. *A Regra do Jogo* (2015), telenovela das 21h, 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 da competitividade tecnológica, pois pelos usos da *tecnicidade* passa, em grande medida, a capacidade de inovar os formatos, além de situar-se no cenário da globalização. Porém, é importante lembrar com Martín-Barbero (2001, p. 18):

Porque a tecnicidade é menos assunto de aparatos do que de *operadores perceptivos* e destrezas discursivas. Confundir a comunicação com as técnicas, os meios, resulta tão deformador como pensar que eles sejam exteriores e acessórios à (verdade da) comunicação (destaque do autor).

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.

4.1 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).

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, em profundo contraste com o início do monitoramento do Obitel, quando era território dominado pela ficção estrangeira.

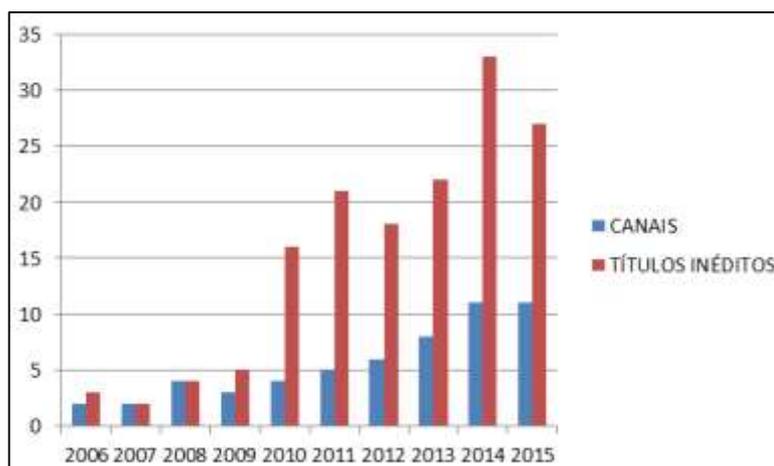


TABELA 4: Canais exibidores e títulos inéditos brasileiros na TV paga: 2006-2015

FONTE: Anuários Obitel

Hoje, podemos considerar uma clara retração no número de domicílios assinantes, o que demonstra tanto a crise econômica do país no sentido da classe C perder o acesso a serviços desse tipo – a TV paga brasileira é uma das mais caras do mundo – quanto a crescente concorrência dos serviços digitais (OTT), como Netflix.

4.2 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 internet.

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 de conteúdos gerados pelos usuários (CGU) também incorporou as técnicas visuais 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, 2001, 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 de recepção* se adequando de forma dialética a esse mudado 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 de Vídeo *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.

Apontamentos finais

Em breve sumário, 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.

A utilização do referencial teórico-metodológico das mediações revelou-se estratégica e permitiu-nos maior compreensão das potencialidades das tecnologias digitais aplicadas à ficção televisiva e ao adensamento da recepção ativa. Ao mesmo tempo, nos é exigido continuar o esforço por desentranhar, a cada dia mais, a complexa trama de mediações que articula a relação televisão, cultura e sociedade.

Temos consciência que muito mudou e que muito ainda se transformará. O mapa das *Mediações Comunicativas da Cultura* nos ajudou a localizar e a compreender os passos que já demos e – também – nos remeteu a uma cartografia em que o rizoma é a estrutura primordial. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas: um mapa tem múltiplas entradas (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.22). O rizoma se estende e desdobra num plano horizontal, de forma acêntrica, indefinida e não hierarquizada, abrindo-se para a multiplicidade.

Neste ponto, nos vemos caminhando em direção a momentos e a lugares em que *temporalidades* e *espacialidades* estão em jogo. Circunstância que nos exige que naveguemos pelos terceiro e quarto mapas de Martín-Barbero, desafio que pretendemos assumir em um próximo estudo. As semelhanças do modelo do rizoma com a cartografia barberiana são espantosas, na qual identificamos campos de forças e relações, movimentos e processos e não posições fixas. Nos mapas, o modelo do rizoma é aplicado ao campo comunicacional onde mediações são dispositivos que se entrecruzam em constante movimento de mutação, renovação e atualização. Em outros termos, *as mediações são dispositivos historicizados*.

Referências

- APPADURAI, A. **Modernity at large**: Cultural dimensions of globalization, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.
- BACCEGA, M. A.; ABRÃO, M. A. P. A violência doméstica representada na telenovela A regra do jogo. **Comunicação & Educação**. Ano XXI, número 1, jan/jun, 2016.
- BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na TV**: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Edusp, 2002.
- BOOTH, P. **Digital fandom**: New media studies. New York: Peter Lang, 2010.

- CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A telenovela**. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- GRAY, J.; SANDVOSS, C.; HARRINGTON, C. L. (eds). **Fandom: Identities and Communities in a Mediated World**. New York: NY University Press, 2007.
- HILLS, M. **Fan Cultures**. London: Routledge, 2002.
- JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.
- LEMOS, L. P. TV paga e ficção televisiva brasileira: dados de 2007 a 2013. **Anais. XIV Congresso Internacional IBERCOM**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.
- LIEBES, T. e KATZ, E. **The export of meaning. Cross-cultural reading of Dallas**. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- LOPES, M. I. V. A teoria barberiana da comunicação. **MATRIZES**. V.12-nº1 pp.39-63 Jan/Abr 2018a. São Paulo. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/matriz/es/article/view/145750/139740>.
- LOPES, M.I.V. Jesús Martín-Barbero e os mapas essenciais para compreender a comunicação. **InTexto**, v. 43, p. 14-23, 2018b. Porto Alegre. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/81160>
- LOPES, M. I. V. Reflexividade epistêmica na pesquisa empírica em Comunicação. In: FÍGARO, Roseli; GOMES, Mayra Rodrigues (orgs.). **Conexão Pós: Diálogos e intersecções na pesquisa discente**. São Paulo: ECA-USP, 2018c. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/textos/002916969.pdf>. Acesso em Jan/2019.
- LOPES, M. I. V., VILCHES, Lorenzo. **Anuário Obitel 2008. Mercados globais, histórias nacionais**. São Paulo: Globo, 2008.
- LOTZ, A. D., LOBATO, R., THOMAS, J. T. Internet-Distributed Television Research: A Provocation. **Media Industries** 5.2, 2018.
- MARTÍN-BARBERO, J. De los medios a las prácticas. In: **Cuadernos de Comunicación y prácticas sociales**, n. 1, p. 9-18, 1990.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. Edições Loyola, 2004.
- MITTELL, J. **Genre and television: from cop shows to cartoons American culture**. London: Routledge, 2004.
- MITTELL, J. Narrative complexity in contemporary American television. **The Velvet Light Trap**, v. 58, issue 1, pp. 29-40, 2006.
- ROLNIK, S. **Cartografia sentimental**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.
- RONSONI, V. Mayora. A perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero (ou como sujar as mãos na cozinha da pesquisa empírica de recepção). **Anais do XIX Encontro da Compós**, PUC-RJ, Rio de Janeiro, RJ, em junho de 2010. Disponível em: http://compos.com.puc-rio.br/media/gt12_veneza_ronsini.pdf. Acesso em Jan/2019.

ROSÁRIO, N. M. Mitos e cartografias: novos olhares metodológicos na comunicação. In: EFENDY, A.; BONIN, J.; ROSÁRIO, N. M (orgs.). **Perspectivas metodológicas em comunicação: desafios na prática investigativa**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2008, p. 195-220. Disponível em: http://corporalidades.com.br/site/wp-content/uploads/downloads/2013/12/2008_4.pdf. Acesso em Jan/2019.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galaxia** n. 27, pp. 241-252, 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>

GALEIZON, Syndicat Mixte d'Aménagement et de Conservation de la Vallée du. **Qu'est ce qu'un observatoire?** Site. 10/02/2010. Disponível em: <http://www.valleedugaleizon.fr/observatoire-territoire/observatoire-scientifique.html>. Acesso em Fev/2019

VILCHES, L. Síntese comparada dos países Obitel. In: LOPES, M. I. V., VILCHES, Lorenzo. Anuário Obitel 2008. **Mercados globais, histórias nacionais**. São Paulo: Globo, 2008.

WALLERSTEIN, I et al.. **Para abrir as Ciências Sociais**. Lisboa: Europa-América, 1996.

WILLIAMS, R. **Television: technology and cultural form**. New York: Schocken Books, 1975.

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>