



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE
JANEIRO – UNIRIO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA
SOCIAL – PPGMS
MESTRADO EM MEMÓRIA SOCIAL

Christiane Oliveira de Magalhães Couto

Seleção, descarte e narrativa: construção de memórias por meio de
imagens televisivas

RIO DE JANEIRO
2017

Christiane Oliveira de Magalhães Couto

**Seleção, descarte e narrativa: construção de memórias por meio de
imagens televisivas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

Linha: Memória e Patrimônio

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Leila Beatriz Ribeiro

Rio de Janeiro

2017

C871

Couto, Christiane Oliveira de Magalhães

Seleção, descarte e narrativa: construção de memórias por meio de imagens televisivas. / Christiane Oliveira de Magalhães Couto. -- Rio de Janeiro, 2017.

120f

Orientadora: Leila Beatriz Ribeiro.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social, 2017.

1. Memória. 2. Patrimônio. 3. Coleção. 4. Descarte. 5. Telenovela. I. Ribeiro, Leila Beatriz, orient. II. Título.

CHRISTIANE OLIVEIRA DE MAGALHÃES COUTO

Seleção, descarte e narrativa: construção de memórias por meio de
imagens televisivas

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Memória Social da Universidade
Federal do Estado do Rio de Janeiro
como requisito parcial para obtenção
do título de Mestre em Memória
Social.

Aprovada em 28 de abril de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Leila Beatriz Ribeiro (Orientadora)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. José Ribamar Bessa Freire
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Wilson Oliveira da Silva Filho (UNESA)

Prof. Dr. Amir Geiger (suplente)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof.^a Dr.^a Márcia Elisa Lopes Silveira Rendeiro (suplente)
(CREPE-AT/ EFPCPF)

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Profa. Dra. Leila Beatriz Ribeiro por toda a atenção e dedicação à pesquisa, por ter acreditado em mim e no projeto e por sempre ter me presenteado com colaborações criativas e edificantes que engrandeceram a dissertação.

À banca composta pelo Prof. Dr. José Bessa e pelo Prof. Dr. Wilson Oliveira por terem contribuído significativamente no exame de qualificação e aos suplentes Prof. Dr. Amir Geiger e Profa. Dra. Márcia Elisa pelo auxílio e disponibilidade.

Aos professores e colegas do PPGMS pela motivação e troca de experiências.

Ao meu filho Vinícius pelo carinho, compreensão e por me fazer aprender coisas novas todos os dias.

Ao meu companheiro Guilherme pelo amor e apoio.

Aos meus pais Heloisa e Gilmar por toda a ajuda, afeto e sacrifício dedicados a mim durante todos esses anos.

A meu irmão Pedro pela amizade e cooperação.

Aos meus avós por serem inspiração na minha vida.

RESUMO

Apresenta questões referentes ao conceito de Patrimônio e inclui a telenovela como pertencente ao Patrimônio Cultural brasileiro, na medida em que é reconhecida pelo público e possui influência social. Destaca as principais instituições e medidas de salvaguarda concernentes aos acervos audiovisuais. Conceitua a narrativa como um meio de transmissão de memórias, enfocando nas narrativas contidas nas telenovelas. Reflete sobre as práticas colecionistas como uma tentativa do homem em garantir perenidade frente à inevitabilidade da morte física. Descreve como é realizado o processo de edição de imagens a partir da análise de telenovelas que são reeditadas para o mercado internacional. Realiza uma comparação entre as inclusões e descartes de conteúdo efetuados durante a edição e as práticas estabelecidas em Políticas de Desenvolvimento de Coleções de instituições de memória, identificando alguns critérios semelhantes em ambos os procedimentos. Conclui que, no trabalho do editor de imagens, quando este seleciona, descarta e ressignifica cenas, passa a ser um guardião de uma memória imagética, formada por uma nova narrativa (dividida em capítulos de telenovelas) que ultrapassa as fronteiras brasileiras e passa a ser contada em outros lugares.

Palavras-chave: Memória. Patrimônio. Coleção. Descarte. Telenovela.

ABSTRACT

This research discusses the concepts of Heritage and includes the soap opera in the Brazilian Cultural Heritage, as it is recognized by the society and has social influence. It highlights the main institutions and safeguard measures that intent to preserve audiovisual collections. This study conceptualizes the narrative as a means of transmitting memories, focusing on the soap opera narratives. It reflects about the collecting practices as an attempt by man to ensure permanence against the inevitability of physical death. Describes the video editing process based on the analysis of soap operas that are re-edited to international customers. It performs a comparison between the included/ discarded contents in video editing and practices established in Collections Development Policies of memory institutions, identifying some similar criteria in both procedures. It concludes that when a video editor selects, discards and re-signifies scenes, he becomes a guardian of an imaginary memory, formed by a new narrative that transcends Brazilian borders to be told in other countries.

Keywords: Memory. Heritage. Collection. Discard. Soap Opera.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABPA	- Associação Brasileira de Preservação Audiovisual
CAT	- Central de Atendimento ao Telespectador
CD	- Compact Disk
CEDS-Rio	- Coordenadoria Especial da Diversidade Sexual
CEFET	- Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca
CI-Brasil	- Conservação Internacional
DNI	- Divisão de Negócios Internacionais
DVD	- Digital Video Disk
EBC	- Empresa Brasil de Comunicação
FIAF	- Federação Internacional de Arquivos de Filmes
GFK	- Gesellschaft für Konsumforschung
HDs	- Hard Disks
HDTV	- High Definition Television
IASA	- International Association of Sound and Audiovisual Archives
IBOPE	- Instituto Brasileiro de Opinião e Estatística
ICA	- International Council on Archives
ICCROM	- International Center for the Study of Preservation and Restoration of Cultural Property
IFLA	- International Federation of Library Associations and Institutions
IFTA	- International Federation of Television Archives
IPHAN	- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAM-RJ	- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
NATPE	- National Association of Television Programming Executives
PPGMS	- Programa de Pós-Graduação em Memória Social
RJ	- Estado do Rio de Janeiro
SBT	- Sistema Brasileiro de Televisão
SOIMA	- Sound and Image Collections Conservation
UNAIDS	- Joint United Nations Programme on HIV/ AIDS
UNESCO	- Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura
UNIRIO	- Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

VHS - Video Home System
VOD - Video on demand
VT - Video Tape

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	TELENOVELA E PATRIMÔNIO CULTURAL.....	21
2.1	O PATRIMÔNIO CULTURAL.....	21
2.2	O PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL.....	25
2.3	A TELENOVELA COMO DOCUMENTO AUDIOVISUAL.....	35
3	TELEVISÃO, TELENOVELA E MEMÓRIA.....	40
3.1	LEMBRANÇA E ESQUECIMENTO NA TELEVISÃO.....	40
3.2	A MEMÓRIA, A NARRATIVA, A EXPERIÊNCIA.....	43
3.3	A FICÇÃO TELEVISIVA.....	50
3.4	TELENOVELA E INFLUÊNCIA COTIDIANA.....	56
3.5	CONSTRUÇÃO OU DESCONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL.....	61
4	COLEÇÃO, EDIÇÃO, AQUISIÇÃO E DESCARTE.....	66
4.1	AS PRÁTICAS COLECIONISTAS.....	66
4.2	EDIÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DAS TELENOVELAS.....	79
4.3	AQUISIÇÃO E DESCARTE NO ACERVO AUDIOVISUAL.....	87
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
	REFERÊNCIAS.....	112

1 INTRODUÇÃO

O tema dessa dissertação de mestrado foi pensado a partir do trabalho que exerço na TV Globo como editora de imagens de telenovelas que são vendidas para o exterior, aliado ao meu percurso acadêmico nos campos da Museologia, Patrimônio e Memória Social. O trabalho de edição efetuado no setor de Licenciamento, pertencente à Divisão de Arte e Tecnologia dos Estúdios Globo, consiste em adaptar as telenovelas que são produzidas preliminarmente para atender ao público brasileiro em um produto com um conteúdo diferente com foco no mercado estrangeiro. A re-elaboração da telenovela diferenciada passa por diversos processos e dura em média de sete a oito meses, dependendo da quantidade de capítulos originais de cada uma delas.

O primeiro contato com a edição de imagens foi quando cursava o segundo grau técnico em eletrônica, no CEFET (Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca), no Rio de Janeiro (RJ). Na disciplina sobre “Sistemas de TV” tive a oportunidade de ter contato com a TV CEFET, administrada na época pelo professor dessa matéria, Paulo Bittencourt. Minha primeira experiência com o trabalho de edição ocorreu a partir de um estágio voluntário nesta TV colégio e, a partir deste momento, tive certeza de que queria trabalhar com isso. Fiz estágio na empresa Globosat Programadora, no ano 2000 e, após ser efetivada, tornei-me editora de imagens, trabalhando para vários canais, entre eles: GNT, Multishow e Sportv. Meu trabalho de edição englobava desde matérias jornalísticas até programas de variedades, compactos e melhores momentos de jogos de futebol, etc.

Em 2002 fui trabalhar na TV Globo com o cargo de técnica de sistemas, dando suporte sistêmico-operacional ao setor de exibição do Canal Internacional e acabei ficando afastada da edição por dez anos. O Canal Internacional foi lançado em 1999, possui uma grade de programação diferente da que é exibida no Brasil, para atender cerca de quinhentos mil assinantes em mais de cento e quatorze países. Meu trabalho na época era basicamente zelar pela qualidade técnica da imagem e da programação que era transmitida para o exterior.

No ano de 2010 iniciei o curso de graduação em Museologia, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio, onde me interessei bastante pelas questões relacionadas à Memória, Patrimônio e Coleção. No ano de 2012, durante o período no qual eu estava cursando a faculdade, participei

de um recrutamento interno na TV Globo e fui aprovada para o cargo de Editora de VT da Ilha Internacional Sênior – que trabalha para a Divisão de Negócios Internacionais (DNI), com foco no licenciamento de produtos para o mercado internacional. O trabalho consiste em reeditar as telenovelas em um formato específico para que estas sejam posteriormente vendidas para o exterior. Desde então, editei as seguintes telenovelas: “Gabriela” (2012), “Guerra dos Sexos” (2012-2013), “Joia Rara” (2013-2014), “O Rebu” (2014), “Sete Vidas” (2015), “Liberdade Liberdade” (2016) e os seriados: “O Caçador” (2014), “Dupla Identidade” (2014), “Amorteamo” (2015), “Ligações Perigosas” (2016) e “Alemão” (2015). Atualmente estou trabalhando com a telenovela “Rock Story” (2016-2017).

Com base na minha experiência profissional e interesse acadêmico decidi participar do processo de seleção para entrar no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Memória Social, em 2014, na linha de pesquisa de Memória e Patrimônio, sob a orientação da professora Dra. Leila Beatriz Ribeiro. O meu interesse ocorreu justamente pelo fato de a professora também trabalhar com imagens e práticas colecionistas, no projeto de pesquisa “Mais do que posso contar: coleções, imagens e narrativas”.

A Memória Social – como campo de conhecimento interdisciplinar e em contínua edificação – permite-nos aprofundar diversas discussões e debates propostos por variados autores. Pensar a memória como um legado, na ideia de algo que possa ser deixado para a posteridade, configura a própria produção de conhecimento. Constituímos saber a partir de experiências acumuladas, das narrativas assimiladas, do que aplicamos, reproduzimos, transformamos. Ademais, se admitirmos a memória como uma construção social em processo constante, percebemos que o que é lembrado e o que é esquecido faz parte de uma dinâmica em permanente transformação.

De acordo com Gondar (2011), entendemos que a memória não é somente uma reconstituição do passado, mas sim uma reconstrução, na medida em que está intrinsecamente coadunado aos questionamentos que fazemos no tempo presente.

A Memória Social pode ser entendida também como um processo contínuo que acontece no dia a dia, intrínseco às relações humanas, na medida em que as práticas sociais vão se modificando. Indo ao encontro das ideias de

Ferreira (2011), podemos pensar que o que realmente acaba sendo o suporte da memória são justamente as referências comuns, construídas por um grupo de memória específico, como suas tradições, costumes, construções coletivas, interações do cotidiano e, sobretudo, as narrativas, que estão presentes nos diálogos, textos, imagens.

Santos (2013) admite a memória como uma narrativa do sensível, portadora de uma linguagem simbólica. O antigo hábito de narrar é uma forma de passar experiências adquiridas de uma geração à outra. Dessa forma, transmitimos conhecimentos, costumes, práticas, tradições, descobertas; ou seja, um acúmulo de saber adquirido que poderia facilitar ou tornar mais simples a vida dos nossos descendentes.

A narrativa pode ocorrer de várias formas, desde pinturas rupestres, passando pela oralidade, à escrita e hoje, com as tecnologias disponíveis, tornou-se possível contar histórias também através de mídias audiovisuais. Com isso, tomamos como um exemplo de narrativa as telenovelas que expressam muito da cultura e da sociedade de certa época, entendendo que estas podem então ser consideradas um suporte de memória.

A concepção de Pomian (2000) – de que a arte da memória é uma arte da linguagem – evidencia essa questão do suporte, dado que um narrador, por exemplo, pode ser considerado um guardião de uma recordação ancestral, mas que continua sendo transmitida através dele e dos próximos depositários, que serão os responsáveis por essa propagação pela tradição oral. Os livros também podem ser considerados suportes de memória, assim como as imagens e os conteúdos audiovisuais. Esses itens passam então a possuir função de guarda e difusão de uma lembrança singular.

Ao refletir sobre minha prática de trabalho com reedição de telenovelas, podemos inferir que essa tipologia narrativa audiovisual é bastante difundida tanto a nível nacional quanto internacional, já que o Brasil exporta seus produtos para os mais variados países no exterior. Ao investigar as telenovelas e a sua forma peculiar de narrar, percebemos as influências de diversos gêneros, entre eles, a radionovela, o melodrama e o romance de folhetim do século XIX. Meyer (1996, p.389) indica que o Brasil é “o grande fornecedor e exportador da velha/nova matéria-prima narrativa”. Velha por usar a antiga receita do folhetim e nova

por englobar novos componentes e nova tecnologia formando um produto diferenciado.

A telenovela pode ser considerada um tipo de ficção televisiva e, de acordo com Pallotini (2012), pode ser definida como uma história contada através de imagens televisivas, interpretada por atores em núcleos variados, escrita por um ou mais autores, gravadas em diversos lugares de ação e com conflitos de dois tipos: provisórios e definitivos. Os provisórios se resolvem e vão sendo substituídos por outros ao longo da trama. Já os definitivos fazem parte do arco principal da história, só sendo solucionados no final da telenovela.

Em relação aos enredos apresentados nas narrativas televisivas, trabalhamos com a ideia de telenovela como uma construção social, uma vez que esta possui capacidade de influenciar o público, mas que também pode ser influenciada por ele. Conjeturamos assim que, algumas vezes, certos anseios sociais podem ser refletidos nas histórias, como a afirmação de algumas identidades marginalizadas, por exemplo, que quando expostas na tela da televisão, passam a adquirir certa legitimidade. Observamos, portanto, a possibilidade de uma reafirmação social de minorias pelo intermédio das telenovelas.

Hoje em dia, a duração média de uma telenovela é de cento e sessenta capítulos, mas, na Rede Globo, observamos uma tendência à diminuição do número de capítulos para tornar as tramas mais dinâmicas. Na versão internacional já são feitos descartes com esse objetivo, já que as narrativas que são exibidas no país precisam sofrer algumas modificações, com o objetivo de serem vendidas para outro público. A comercialização de produtos para países diferentes do nosso pressupõe que a telenovela também deva se adequar os anseios das outras culturas.

Minha indagação em relação à edição começou quando eu passei a me questionar acerca dos motivos que me levavam a descartar algumas cenas ao produzir a nova versão da telenovela. Ademais, ao participar das disciplinas que abordavam os conceitos de coleção e descarte, passei a conjecturar sobre o processo de edição de uma nova forma: o editor pode ser considerado um guardião de uma memória imagética, na medida em que seleciona e descarta cenas que formam uma segunda narrativa audiovisual?

O processo de construção de memórias é uma seleção do que será salvo, atrelado ao que será apagado e/ou descartado. Nesse caso, as cenas da telenovela que são selecionadas para continuarem na narrativa serão exibidas para um novo público no exterior, mas as cenas descartadas não, pelo fato de não terem sido aproveitadas durante o processo de edição. No trabalho executado na TV Globo, a partir de uma telenovela pronta – que já foi ao ar para o público brasileiro –, inicia-se um processo de aquisição de novos elementos, além do descarte de algumas cenas e a mudança de lugar de outras, com o intuito de eliminar ou ressignificar algumas tramas, formando assim uma “segunda narrativa”.

Depois de editados, os capítulos armazenados em uma mídia específica, passam a ser zelados pelo arquivo da empresa. Logo, a narrativa audiovisual (suporte e conteúdo) deve receber uma proteção especial, pois se ocorrer qualquer tipo de dano aos capítulos da telenovela, sua reprodução será prejudicada e a venda impedida para as exibidoras ao redor do mundo que adquirem os direitos de transmissão das mesmas.

Ao ser comercializada, a narrativa da telenovela passa a pertencer a um outro circuito, pois será exibida ao olhar de um novo público. A emissora que adquire os direitos de exibição da novela pode fazer a exibição dos capítulos em horário previamente determinado e divulgado para que o público assista o desenrolar da narrativa através da mídia televisão. No caso da novela “tipo exportação”, essa exibição ocorrerá de acordo com a grade de programação da emissora que comprou os direitos desta.

Para obter o maior número de telespectadores, as emissoras se utilizam de ferramentas de promoção de conteúdo, tanto no Brasil como no exterior. Normalmente, a divulgação do horário ocorre durante a própria programação do canal através de chamadas promocionais que apresentam o elenco, a sinopse e os personagens, a fim de provocar o interesse do espectador para acompanhar a narrativa. Hoje em dia, com a internet, há também ampla divulgação acerca da exibição de uma telenovela por meio de redes sociais e sites das emissoras.

Silverstone argumenta que a produção institucional do significado na mídia é como “a criação de um texto que atende às expectativas do programa, um texto que se encaixa no horário reservado, que solicitará uma audiência e alegará um significado”. (SILVERSTONE, 2002, p.40). Logo, cada emissora

pode adequar a exibição da telenovela adquirida em um horário, em conformidade com o produto, a fim de obter a sua máxima audiência.

O processo de edição é um poderoso aliado para que um capítulo de telenovela capture a atenção do telespectador e faça com que este continue atraído para assistir ao programa no dia seguinte. A edição de imagens, realizada para compor filmes, documentários e telenovelas, normalmente segue um roteiro pré-definido, mas este pode ser alterado e modificado continuamente até a conclusão da edição. Com a introdução da edição não linear (vídeo convertido em formato digital e manipulado através do computador), ficou cada vez mais acessível intervir nas imagens, trocá-las de posição e inverter cenas por exemplo. Essa mudança de ordem e o descarte de cenas vão modificando também a narrativa da história, pois algumas tramas podem ser suprimidas, diálogos podem ser invertidos e, ao fim do processo, culminamos com uma história diferente da original.

No livro *“Técnicas de edição para cinema e vídeo”*, Dancyger (2007) discute o papel do montador/editor¹ destacando que, normalmente, este entra no processo quando a produção já foi iniciada, podendo inclusive dar alguma opinião durante a gravação com o intuito de sugerir planos alternativos. Porém, seu papel fundamental ocorre na fase de pós-produção, quando define um ritmo para o produto, efetua as junções de planos e identifica cenas redundantes. Na afirmativa “o processo de eliminação de cenas é uma procura intuitiva por clareza e dinamismo” (DANCYGER, 2007, p.XIX), identificamos um critério de descarte utilizado na edição de vídeo.

O autor destaca que um montador é bem sucedido quando o público gosta da história e se esquece da justaposição de planos, ou seja, não fica percebendo os cortes efetuados na edição. Como objetivos da edição, destaca-se:

[...] encontrar a continuidade narrativa para a imagem e o som do filme, e refinar os planos visuais e sonoros que criarão a ênfase dramática para que o filme funcione. Ao escolher justaposições específicas, os montadores também incluem na narrativa a metáfora e o subtexto. Eles podem também mudar o significado original alterando a justaposição dos planos (DANCYGER, 2007, p.XX).

¹ No Brasil o termo “montador” é utilizado para o cinema e “editor” para a televisão.

Em relação à telenovela brasileira, identificamos que a edição dos capítulos posteriores vai sendo feita enquanto a história já está sendo exibida ao público. Por isso, já está no senso comum que a telenovela pode ser considerada uma “obra viva”. Isso ocorre pelo fato de a produção, gravação e edição serem iniciados antes de o enredo ser totalmente escrito e finalizado. Com isso, o autor pode analisar a resposta do público e, se for o caso, alterar completamente o que havia sido previsto na sinopse. O *feedback* do público ocorre por meio de instrumentos de medição e pesquisa de audiência de institutos particulares, como o Instituto Brasileiro de Opinião e Estatística (IBOPE) e mais recentemente a empresa alemã GFK - *Gesellschaft für Konsumforschung*.

A intenção é a de que sejam vendidas réplicas ou cópias dos capítulos das telenovelas para o máximo de compradores possíveis, enquanto o conteúdo original editado fica armazenado em um local seguro e submetido a dispositivos técnicos que impedem danos ao suporte da composição. Entendemos assim, que cada telenovela é um produto, já que existe um objetivo comercial e, ao fazer parte do circuito das mercadorias, ele só tem essa finalidade cumprida se estiver sempre circulando para públicos novos e diferenciados, sendo continuamente vendida, exibida e reexibida.

Para que ocorra a maximização da distribuição do produto existe um extenso planejamento de marketing com confecção de *trailers*, clipes de apresentação e também a participação em feiras e eventos específicos da área (como a NATPE – *National Association of Television Programming Executives* – que é realizada em janeiro em Miami e em junho em Budapeste). O Departamento de Negócios Internacionais da TV Globo (radicado em São Paulo) conta com um grupo de vendedores com carteiras de clientes fixos, pacotes de vendas promocionais, entre outras ações.

Nesse trabalho nos propomos também a discutir as modificações que ocorreram a respeito da noção de Patrimônio Cultural. Observamos que, desde os primórdios da ideia de bem público e coletivo – aliado da formação dos Estados Nacionais até a contemporaneidade – houve uma crescente ampliação de percepção. A partir do surgimento de novas tecnologias e modificações ocorridas nos contextos socioculturais, identificamos práticas recentes que passaram a englobar também, além de muitas outras categorizações, o

Patrimônio Audiovisual como mais uma categoria a ser valorizada e salvaguardada.

O Patrimônio Cultural é composto por bens que guardam em si informações, significados e a memória da humanidade (sejam eles locais, regionais, nacionais ou mundiais) de uma determinada época e, portanto, devem ser preservados. No Artigo 216, da Constituição Brasileira de 1988, temos a definição de Patrimônio Cultural como sendo os bens “de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”. Observamos que foi promovida uma redefinição bem diferente da anterior proposta pelo Decreto-lei nº25, de 30 de novembro de 1937 que pregava:

o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico (BRASIL, 1988).

Constatamos então um alargamento das categorias de Patrimônio, com a inclusão de: formas de expressão; jeitos de criar; fazer e viver; locais que recebem manifestações artísticas e culturais; sítios arqueológicos; paleontológicos ou ecológicos; inventos científicos; criações artísticas e tecnológicas; documentos e edificações.

Com a ampliação da concepção de Patrimônio, a produção fílmica e audiovisual foi incluída também, na medida em que abrangem a valorização de objetos, saberes e modos de fazer, que são importantes para um grupo ou sociedade. Assim, verificamos que as telenovelas podem ser reconhecidas como pertencentes ao Patrimônio Cultural brasileiro e, como tais, devem ser preservadas para que as gerações futuras tenham acesso a elas.

Assim, constatamos uma nova tendência de valorização e reconhecimento a partir da imagem e do som como suportes de memórias da sociedade atual. As produções audiovisuais que trabalhamos contêm capítulos de telenovelas, amplamente difundidas no Brasil e exterior e, com a crescente importância e utilização desse tipo de acervo, verificamos que diversas medidas de proteção vêm sendo adotadas por instituições de memória, organizações governamentais ou não governamentais, associações e empresas particulares.

Os profissionais que se propõem a arquivar, conservar, proteger e difundir as produções e coleções audiovisuais têm como um de seus objetivos perpetuar as memórias produzidas no presente como um testemunho de uma conjuntura atual.

Essa dissertação apresenta como objetivo geral a investigação sobre como ocorre a construção de memórias, a partir da edição de imagens que elabora uma narrativa audiovisual representada por capítulos de telenovela. O processo de edição compreende aquisição, seleção e descarte de cenas da produção original, que é a versão exibida ao público brasileiro, para a formação de uma segunda narrativa direcionada ao público internacional.

Como objetivos específicos da pesquisa, propomo-nos a:

- Discutir a telenovela como Patrimônio Cultural brasileiro, na medida em que é reconhecida pelo público e transmitida através da televisão, destacando as principais instituições e medidas de salvaguarda concernentes às coleções audiovisuais;

- Investigar a narrativa como um meio de transmissão de memórias, enfocando na narrativa ficcional televisiva e sua influência social;

- Refletir sobre as práticas colecionistas e as Políticas de Desenvolvimento de Coleções efetuadas por instituições de memória (como a Política de Seleção e Política de Aquisição e Descarte), com base nos acréscimos e exclusões de conteúdo que ocorrem durante o processo de edição de imagens.

Trata-se de uma dissertação que engloba questões relacionadas tanto à Comunicação quanto à Memória Social. Utilizaremos exemplos práticos, a partir do levantamento de dados e análises que ocorrerão com base no trabalho de edição que é feito no setor de Licenciamento de produtos da TV Globo, com o intuito de ilustrar alguns tópicos da discussão teórica.

Será feita a análise de procedimentos feitos pelo editor de imagens para a elaboração do novo produto, enfocando nos aspectos técnicos e artísticos e, sobretudo, identificando os principais motivos de descarte, esmiuçando as características dos elementos que são adquiridos ou incorporados à trama, entendidos como determinantes para a formação de uma segunda narrativa. Como trabalhamos mais precisamente com a versão que é formada após o descarte de algumas cenas (para que uma nova história seja vendida para o

exterior), apresentaremos e exemplificaremos alguns ítems que precisam ser eliminados para justamente favorecer a comercialização desta.

Para isso, iremos utilizar exemplos de diferentes tipologias de telenovelas, como por exemplo, novelas de época, contemporâneas, *remakes* e comédias. Com uma variedade maior de produtos, poderemos efetuar diversas análises e discutir mais profundamente as questões acerca do descarte de elementos e da aquisição de novos itens para a formação da segunda narrativa apresentada através de imagens e sons.

Neste sentido, destacamos como passos metodológicos e instrumentos de pesquisa mais significativos: o levantamento e a revisão de literatura sobre memória, patrimônio, coleção, edição de imagens, narrativa, televisão, melodrama, folhetim, radionovela e telenovela; e a seleção das telenovelas que farão parte da investigação e o acesso às mídias originais destas para averiguação e utilização de roteiros e relatórios com informações sobre as modificações feitas durante a edição de cada telenovela escolhida para análise.

No primeiro capítulo da dissertação apresentamos conceitos relacionados ao campo do Patrimônio, salientando as modificações de concepção acerca desse conceito ao longo do tempo. Discutimos também a importância do Patrimônio Audiovisual e das instituições que, através de medidas variadas, vêm buscando promover a salvaguarda dessa mais recente tipologia de acervo. Por fim, estabelecemos a telenovela como um item pertencente ao Patrimônio Cultural brasileiro.

Iniciamos o outro capítulo apresentando uma correlação entre lembrança e esquecimento na televisão, na medida em que parte do acervo audiovisual foi perdida ao longo do tempo por motivos diversos: desde a falta de equipamentos e/ou de tecnologia na época até a ocorrência de sinistros, como incêndios ou mesmo a falta de preparo na preservação do acervo audiovisual. Abordamos também questões concernentes à narrativa como um suporte de memória, nesse sentido, apresentamos a narratologia como uma nova disciplina de estudo da narrativa e evidenciamos as características principais da ficção televisiva apresentada nas telenovelas. Posteriormente, apresentamos os principais gêneros televisivos com enfoque na dramaturgia a fim de contextualizar o principal gênero enfatizado por nós nessa dissertação: a telenovela. Ainda nesse capítulo, discutimos a influência das telenovelas na vida cotidiana, com a

introdução de questões sociais que são abordadas dentro dessas narrativas seriadas e discutimos se a telenovela pode ou não ser considerada como um meio plausível de uma configuração de identidade nacional.

Já que estamos trabalhando com uma coleção audiovisual, no último capítulo trabalhamos com o conceito de coleção, abordando como as práticas colecionistas estão presentes desde os primórdios do homem como uma forma de garantir a perenidade. Explicitamos o processo de edição, apresentando as principais técnicas utilizadas nesse percurso e utilizamos exemplos práticos, que ocorrem durante a edição de telenovelas para o mercado internacional, considerando o fato de que ele é realizado no departamento de Licenciamento da TV Globo. Apresentamos também os principais motivos de acréscimos e exclusões de conteúdo que possibilitam a elaboração dessa segunda narrativa, fazendo uma analogia com as Políticas de Desenvolvimento de Coleções de instituições de memória.

Nas considerações finais, apresentamos uma possível conclusão sobre o estudo, com embasamento na análise do conteúdo descartado durante a edição e no desdobramento do conceito das práticas colecionistas. Destacamos também a importância da preservação dos capítulos de telenovela, devido à sua influência social na população, para a consolidação da memória audiovisual da televisão brasileira.

2 TELENOVELA E PATRIMÔNIO CULTURAL

Nesse capítulo, discutiremos as definições de Patrimônio e as modificações que a concepção de Patrimônio Cultural sofreu ao longo do tempo. Destacaremos também as formas de registro e preservação utilizadas por profissionais e instituições que se preocupam em preservar essa tipologia de Patrimônio representada pelo acervo audiovisual. Além disso, introduziremos uma discussão a respeito da patrimonialização relacionada às telenovelas e ao seu suporte expositivo.

2.1 O PATRIMÔNIO CULTURAL

O campo do Patrimônio vem sofrendo inúmeras modificações ao longo do tempo. Tais mudanças são motivadas por disputas, transformações nos contextos socioculturais, inovações tecnológicas e atribuições de novos atores nos processos de valoração cultural.

Caldeira (2005/2006) aborda a importância dos bens culturais pelo fato destes testemunharem materialmente a cultura humana. A autora afirma também que a memória social depende da proteção deles pelo fato de transmitirem conhecimento do passado para que possamos construir a nossa identidade e nosso futuro.

Conforme observado por Sant'Anna (2003), as práticas de preservação de memórias através de fatos, pessoas e ideias vêm sendo uma atividade executada por todas as sociedades humanas. Destaca o conceito de monumento com sua capacidade de mobilizar “a memória coletiva por meio da emoção e da afetividade, fazendo vibrar um passado selecionado” (SANT'ANNA, 2003, p.49). A autora evidencia assim que sempre há uma escolha do que será lembrado e do que será esquecido, já que o que é levado em conta é uma atribuição de valor a algumas manifestações da memória social, por certas pessoas, num contexto específico.

A ideia de Patrimônio como algo público e coletivo iniciou-se durante a formação dos Estados nacionais, com o advento de instituições e instrumentos de preservação aliados às políticas públicas que visavam à proteção dos bens selecionados para salvaguarda.

Há que se destacar, operando com Abreu (2015), que os processos de patrimonialização são inerentes ao desenvolvimento do Ocidente Moderno e, portanto, se constituíram campo de muitos embates e de variada circulação de ideias e práticas para a formulação de políticas e para a preparação de profissionais.

A autora também salienta que, a partir da Revolução Francesa, ocorreu a valorização dos monumentos históricos, que passaram a ser institucionalizados e utilizados para a construção de um projeto de nação. Consolidou-se assim a noção de Patrimônio Nacional que foi difundida no mundo ocidental. Na maioria dos casos a concepção de Patrimônio Nacional foi amplamente difundida na população local, como uma forma de criar uma coesão social, construindo uma identidade nacional.

Sant'Anna (2003) destaca que ao longo do século XIX os países europeus criaram instrumentos privados e públicos para salvaguardar seus Patrimônios nacionais, sob os ideais de autenticidade e permanência. Os bens valorizados eram compostos primordialmente por objetos de arte e edifícios com ideais renascentistas de beleza e excepcionalidade.

Posteriormente, após a Segunda Guerra Mundial, sucedeu uma mudança de paradigma, gerando uma ampliação da concepção de Patrimônio que abrangeu as ordens cronológica, tipológica e geográfica. Há um deslocamento no campo, com a inclusão de valores sociais, estéticos, políticos e econômicos; a atuação de novos grupos sociais (além dos especialistas em arte erudita); a inclusão das culturas tradicionais e do folclore e também a introdução da ideia da existência de um Patrimônio Imaterial, “bens patrimoniais em si, sem a necessidade da mediação de objetos” (SANT'ANNA, 2003, p.51). Nesse caso, o processo é mais importante que o produto, sendo necessário manter vivo o “saber-fazer”.

Assim, o campo da patrimonialização, não apenas concentra inúmeros confrontos, como implica na tessitura de variados diálogos, incorporando redes trançadas entre organismos locais, nacionais e internacionais. E ainda, com o ensaio de novas representações – e como nos lembra Abreu (2015), com auxílio das novas tecnologias – amplia esse diálogo para além das iniciativas estatais, convocando os movimentos sociais, as organizações não governamentais, coletivos de indivíduos oriundos de camadas populares.

Davallon também destaca que o Patrimônio tradicional, fundamentado somente nas questões materiais, sofreu uma relativização “para dar lugar a uma concepção de patrimônio definido como tal pelo grupo ou comunidade (ou seja, o coletivo) que dele reivindica a propriedade contínua desde o passado” (DAVALLON, 2015, p.47).

Segundo Abreu (2015), os processos de patrimonialização passaram por três momentos distintos ao longo do tempo. O primeiro momento identificado vai do século XIX à primeira metade do século XX, quando o foco se deu na tentativa de uma reconstrução do passado com uma pretensão de valorizar a história e a arte nacional. Um segundo momento, cujo marco foi a criação da UNESCO, em 1940, engloba o conceito antropológico de cultura, ocasionando um novo olhar acerca da patrimonialização. Já o terceiro momento destacado pela autora, instalado a partir da divulgação da Recomendação de Salvaguarda das Culturas Tradicionais e Populares, em 1989, pela UNESCO, estimulou a proteção e a difusão de valores e signos patrimoniais.

Com base nestes três momentos apresentados, podemos considerar como Patrimônio Cultural todo o conjunto de bens culturais que são reconhecidos por um grupo específico ou por toda a humanidade, sendo “composto por monumentos, grupos de edifícios ou sítios que tenham um excepcional e universal valor histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico ou antropológico” (UNESCO, 2016b).

Podemos dividir os Patrimônios Culturais em bens materiais/ tangíveis e imateriais/ intangíveis. Os bens intangíveis são caracterizados por formas de fazer, ideias, crenças, tradições orais, celebrações, entre outros. Não é o produto final que importa, mas a forma ou costume de fazer as coisas e que são transmitidas de geração para geração.

De acordo com o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), o Patrimônio Cultural Imaterial apesar de constantemente recriado pelos sujeitos coletivos, constitui um sentimento de identidade e de continuidade, que promove e cria laços, pertencimentos, possibilidades que concorrem por imprimir respeito à diversidade cultural. Já os bens materiais ou tangíveis, como o próprio nome diz, podem ser divididos em bens móveis e bens imóveis. Os bens móveis são os objetos, livros, fósseis, obras de arte, documentos; os bens imóveis são os prédios, monumentos e sítios arqueológicos.

Davallon (2015, p.64) destaca que, no caso do Patrimônio material, o saber dá suporte ao objeto, pois garante que este possui a origem destacada, podendo possuir assim o estatuto de Patrimônio. Em relação ao Patrimônio Imaterial, o saber assegura que uma manifestação é realmente a de um objeto ideal. Nesse caso, acaba por fazer parte do Patrimônio por um jogo duplo de reconhecimento de características específicas na manifestação, nesse caso, somada a uma existência real de Patrimônio constituída pelo grupamento dos objetos imateriais considerados ideais.

No Brasil, a primeira lei em defesa do Patrimônio é de trinta de novembro de 1937 e, de acordo com o Artigo primeiro do Decreto-Lei nº 25:

Art. 1º Constitue o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

Os bens deverão ser inscritos em um dos quatro livros do Tombo; quais sejam: arqueológico, paisagístico e etnográfico; histórico; belas artes e artes aplicadas. O tombamento é um instrumento de proteção dos bens materiais.

Em relação à salvaguarda dos bens intangíveis, temos os artigos 215 e 216, da Constituição de 1988. O Decreto 3.551, de quatro de agosto de 2000, instituiu o registro do Patrimônio Imaterial. Foram elaborados quatro livros de registro: Registro de Saberes; Registro de Celebrações; Registro de Formas de Expressão; Registros de Lugares.

Abreu (2007) aponta para o fato de que, hoje em dia, os conflitos e interesses que permeavam o campo do Patrimônio Cultural não são mais os mesmos do século XX. A autora observa que atualmente há um campo de disputas e contradições. Percebemos que vários elementos que não eram sequer percebidos como Patrimônios no passado são, hoje em dia, defendidos por cidadãos que lutam por preservar itens com os quais realmente se identificam e se sentem representados. Logo, além destas categorias de Patrimônio já apresentadas, podemos identificar novas tendências de valorização devidas primordialmente aos avanços tecnológicos e às transformações dos contextos socioculturais que passaram a permitir novas

configurações patrimoniais, como por exemplo: Patrimônio Digital, Patrimônio Genético e Biotecnológico, Patrimônio Natural e Patrimônio Audiovisual.

2.2 O PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL

A mídia audiovisual consiste num meio de comunicação que utiliza um dispositivo com imagens e/ou áudio gravados, que são reproduzidos através de um equipamento de tecnologia compatível com a sua gravação, tendo em vista que a tecnologia utilizada varia ao longo do tempo. Como exemplo da transitoriedade tecnológica, destacamos as fitas cassetes e fitas VHS. Há apenas vinte anos atrás elas eram amplamente difundidas entre a população, muitos possuíam os equipamentos para leitura dessas mídias dentro de suas próprias casas.

A tecnologia de registro e de leitura é, em muitos sentidos, ainda mais vulnerável do que os suportes. A rapidez com que as tecnologias caem em desuso caracteriza o campo audiovisual. Os formatos mudam sem parar e os suportes – conservados em boas condições – podem sobreviver à existência industrial da tecnologia de reprodução, do qual depende o acesso a eles. Todos os arquivos enfrentam o problema de manutenção de tecnologias obsoletas, descontinuadas pelas indústrias audiovisuais (EDMONDSON, 2013, p.139, grifo do autor).

Uma vez que os equipamentos de leitura se tornam obsoletos, fica cada vez mais difícil efetuar uma manutenção adequada neles, na medida em que a reposição de peças fica prejudicada, pois os fabricantes param de produzi-las e torna-se cada vez mais raro conseguir profissionais com conhecimento técnico efetivo. Portanto, mesmo em instituições de memória pode existir a dificuldade em encontrar dispositivos de reprodução bem conservados que permitam o acesso ao conteúdo.

O objetivo da conservação do acervo audiovisual é preservar o que está gravado no suporte, assegurando a permanente acessibilidade, portanto podemos considerar como um processo sempre em andamento. Para que isso ocorra de maneira satisfatória é necessário que tanto o suporte quanto os equipamentos de leitura estejam em perfeitas condições para que não ocorra perda de informação devido à danificação do acervo.

Atualmente, o principal método de salvaguarda do Patrimônio Audiovisual é a Conservação Preventiva que pode ser entendida como o estudo e a compreensão dos agentes e processos de deterioração que atuam sobre o

acervo. O propósito é gerar conhecimento para evitar ou minimizar esses processos com o intuito de prolongar ao máximo o tempo de vida dos bens. É uma intervenção indireta que acontece no meio ambiente e é considerada como um procedimento técnico prático, algo que abrange ações, tais como: controle das condições ambientais (umidade relativa, temperatura, luz e ar); e técnicas preventivas (acondicionamento, manuseio, transporte, armazenamento e exposição). Refere-se a uma visão macro, que compreende desde o grande entorno, levando em conta o prédio onde o objeto está alocado, sala de arquivo, prateleira ou caixa até chegar ao próprio objeto.

Edmondson (2013) aponta para a ideia de que, devido às características físico-químicas, dos suportes audiovisuais, estes podem sofrer diversas degradações e distorções que danificam a integridade material e a qualidade da informação audiovisual que contém. Os fatores de risco e causas de deterioração mais comuns desse tipo de acervo são: efeitos da poluição atmosférica, exposição à luz, variações bruscas de umidade relativa e temperatura, restauração inadequada, ausência de *backup* eficiente para armazenamento de mídias em arquivos digitais, danos/ apagamento de mídias acidentais e ausência de sistemas de proteção e emergência.

Além de salvaguardar, é necessário também dar acesso ao conteúdo e expor os documentos no âmbito da época ao qual pertenceram, de modo que se possa contribuir para o entendimento de determinado contexto histórico social, tanto para uma sociedade específica quanto para a humanidade como um todo. Edmondson (2013) destaca a importância fundamental de contextualização das imagens e sons e estabelece isso como um desafio para os arquivos audiovisuais, pois a integridade e o valor informativo do conteúdo agregado ao seu suporte original provocam uma experiência de fruição completamente diferente se houver uma migração deste mesmo conteúdo para outro suporte.

A tecnologia digital abriu novas possibilidades para a revitalização dos acervos audiovisuais. Novos equipamentos possibilitam a restauração das imagens e dos sons e novos suportes digitais garantem a longevidade desses materiais. Além da transposição física dos conteúdos analógicos armazenados em fitas de vários formatos para mídias de dados [...] a digitalização possibilita que os conteúdos estejam no centro da convergência, trafegando em rede, para serem apropriados por diferentes plataformas (EMPRESA BRASIL DE COMUNICAÇÃO, 2010, p.2).

Edmondson (2013) salienta, contudo, que a migração ou cópia para um novo suporte pressupõe entendimento técnico e intervenção física e pode acarretar danos, como distorções e manipulações da história original por meio de julgamentos e escolhas pessoais. Na prática, o próprio processo de “copiagem” já ocorre com alguma perda da informação e também uma modificação na percepção auditiva e visual.

Em relação à proteção do Patrimônio Audiovisual, observamos tendências e movimentos que objetivam a tentativa da sua salvaguarda. Tanto a UNESCO quanto outras organizações governamentais, não governamentais, fundações, empresas e institutos particulares passaram a discutir métodos para a valorização, preservação e acesso a essa nova categoria de patrimônio.

Bezerra argumenta que a UNESCO, em relação à preservação da imagem em movimento, oscila entre a implantação de medidas importantes para a salvaguarda desse Patrimônio e a dificuldade de lidar com esse tipo de documento por conta das “implicações advindas do caráter midiático do audiovisual” (BEZERRA, 2009, p.1).

A autora cita algumas das iniciativas concernentes à preservação dessa tipologia de bem cultural, como a “Recomendação sobre a salvaguarda e conservação das imagens em movimento”, de 1980, o Fundo UNESCO/ FIAF para preservação do Patrimônio fílmico, de 1995, o Programa Memória do Mundo, de 1992, e o *International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property* (ICCROM), com a criação do *Sound and Image Collections Conservation* (SOIMA), em 2006. A importância do SOIMA foi a implementação de um programa específico para a conservação de coleções de imagens e som, com o objetivo de “formar um grupo internacional de profissionais especializados para disseminar as técnicas de conservação de imagens em movimento” (BEZERRA, 2009, p.7).

A Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF) tem se dedicado à preservação e ao acesso ao Patrimônio cinematográfico mundial desde 1938, quando contava com quatro membros. Hoje reúne mais de 162 instituições em 74. Esse é um reflexo de como o Patrimônio Audiovisual se tornou uma preocupação mundial. Seus afiliados estão comprometidos com o resgate, coleta, preservação, triagem e promoção de filmes, que são valorizados tanto como obras de arte e cultura quanto como documentos históricos (FIAF, 2017).

O ICCROM é uma organização intergovernamental, única no mundo, com o objetivo de preservar o Patrimônio Cultural mundial, bem como monumentos, museus, bibliotecas e arquivos. Tem como missão pesquisar, coletar e disseminar informação, oferecendo consultoria e treinamento para a divulgação da importância de preservar o Patrimônio Cultural.

O SOIMA é um programa internacional, criado pelo ICCROM, especificamente para salvaguardar o Patrimônio Audiovisual, pois a maioria dessa tipologia de acervo produzido no século XX está correndo risco de ser perdido. Com a passagem da tecnologia analógica para a digital, muitas instituições no mundo estão encontrando dificuldades para conservar seus suportes por falta de conhecimento, técnicas ou recursos. Para evitar o desaparecimento desse Patrimônio, o programa oferece treinamentos em conservação dos bens audiovisuais em instituições culturais e atividades como a produção de manuais de instruções, além de promover o intercâmbio de experiências entre profissionais e especialistas do meio em diversos países.

O SOIMA promoveu um curso no Brasil (Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte), em parceria com o Arquivo Nacional, de 6 a 31 de agosto de 2007. O treinamento privilegiou a discussão sobre meios de salvaguarda dos suportes das mídias audiovisuais, aperfeiçoando as habilidades dos profissionais em identificar riscos e tomar a melhor decisão possível de acordo com os recursos disponíveis. Além disso, enfatizou a importância desse tipo de acervo na transmissão de conhecimento e tradições culturais e a necessidade de cuidar para que este não seja destruído.

Documentos audiovisuais, como filmes e programas de rádio e televisão, proporcionam registros importantes dos séculos XX e XXI, auxiliando a manter a memória comum de toda a humanidade. Uma vez que grandes mudanças transformam a maneira pela qual a informação e os recursos são gerados, acessados e gerenciados, e à medida que uma quantidade crescente de material audiovisual emerge na forma digital – incluindo e-mails, blogs, redes sociais e sites eletrônicos – todo o patrimônio audiovisual entra em perigo. Milhões de filmes, discos e fitas de áudio e vídeo correm o risco de virarem pó, desvanecendo gradualmente e desaparecendo (UNESCO, 2002).

Outra entidade que busca preservar os documentos audiovisuais é a *International Association of Sound and Audiovisual Archives* (IASA), que foi criada em 1969, em Amsterdã, e conta hoje com membros de 70 países. O

objetivo da IASA é funcionar como um meio de cooperação internacional entre os arquivos de todos os tipos de gravações musicais, documentos sonoros históricos, literários, folclóricos e etnológicos, entrevistas de história oral, bioacústica, sons ambientais e médicos, gravações linguísticas e dialéticas, bem como gravações para fins forenses. Bezerra (2009) relembra que a IASA teve participação ativa no GT de preservação audiovisual, criado em 1981, que também teve como integrantes: UNESCO (participante a partir de 1984), FIAF, *International Council on Archives* (ICA), e *International Federation of Library Associations and Institutions* (IFLA).

A IASA tem como propósito relevante o acompanhamento das inovações tecnológicas na área audiovisual com o intuito de fornecer conhecimentos especializados sobre a digitalização e problemas decorrentes da utilização de novos sistemas de armazenamento digitais para os arquivos. Para isso, conta com comitês e seções que são responsáveis pelo desenvolvimento de projetos em áreas específicas, sendo alguns deles:

- O Comitê de Conhecimento Organizacional (previamente conhecido como o Comitê de Catalogação e Documentação) que cuida de padronizações e sistemas automatizados, além da elaboração de manuais de documentação e catalogação de mídias audiovisuais;

- O Comitê Técnico que se dedica aos aspectos técnicos de gravação, armazenamento e reprodução, incluindo novas gravações, transferência e tecnologias de armazenamento;

- A Seção de Arquivos de Radiodifusão que trata das responsabilidades especiais dos arquivos audiovisuais nas empresas de radiodifusão;

- A Seção de Arquivos de Pesquisa que se preocupa com questões especiais de arquivos audiovisuais que contém coleções originalmente criadas para fins de pesquisa.

O Programa Memória do Mundo da UNESCO é focado no Patrimônio Documental da humanidade, o que abrange tanto o conteúdo informativo quanto o suporte. Observamos a definição do Patrimônio Documental que engloba também o Patrimônio Audiovisual:

Peças audiovisuais como filmes, discos, fitas e fotografias, gravadas de forma analógica ou numérica, com meios mecânicos, eletrônicos, ou outros, das que forma parte um

suporte material com um dispositivo para armazenar informação onde se consigna o conteúdo (UNESCO, 2002, p.15).

Edmondson, responsável por elaborar as diretrizes para a salvaguarda do Patrimônio Documental Memória do Mundo, conceitua:

O patrimônio audiovisual inclui (mas não se limita a) os seguintes componentes: sons gravados, produções radiofônicas, cinematográficas, televisivas, videográficas e outras que contenham imagens em movimento e/ou sons gravados, destinados prioritariamente ou não à veiculação pública (EDMONDSON, 2013, p.80).

A UNESCO criou até mesmo uma data específica para a celebração: o dia 27 de outubro é considerado o Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual. A data foi criada com o intuito de chamar a atenção para a necessidade da conservação dos arquivos audiovisuais em todo o mundo, já que estes são de extrema importância para a construção da identidade cultural das nações.

Na mensagem de Irina Bokova, diretora-geral da UNESCO – pela ocasião do Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual, no ano de 2013 –, foram salientados diversos problemas relacionados à preservação desse Patrimônio. Uma delas é o impacto tecnológico que contribui para a intensa disseminação dos dados, mas por outro lado, torna muito difícil controlar o fluxo destes. Outro fator determinante é a questão da obsolescência dos suportes e dispositivos de leituras desse tipo de mídia. O comunicado também destaca a importância de conservar esse acervo, pelo fato de que:

Cada dispositivo de gravação tem algo a dizer sobre a era e a sociedade em que foi criado – projetores de slides, câmeras, discos de vinil e fitas cassete contam histórias sobre o estilo de vida de seu tempo. A tecnologia digital não é exceção. Ela retrata sociedades compulsivamente ávidas por imagens e sons, em que cada evento público ou privado da história pode ser documentado de mil maneiras, embora, por vezes, usando memória de curto prazo. Autoridades públicas têm um papel essencial no apoio ao desenvolvimento de tecnologias e em seu impacto social e cultural (UNESCO, 2013).

No Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual, no ano de 2014, a mensagem de Irina Bokova enfatizou que ainda há muito a ser feito para garantir a efetiva preservação do Patrimônio Audiovisual, algo que continua em risco iminente. Ela apontou para a importância dos filmes, programas de rádio e televisão como potentes registros da sociedade dos séculos XX e XXI, que funcionam como guardiões da nossa memória coletiva, garantindo o direito à verdade e ao saber.

Com isso, torna-se necessário reconhecer os desafios e promover investimentos em programas de arquivamento, bem como efetuar o treinamento de arquivistas para que estes se adaptem a um panorama político, tecnológico e cultural em constante transformação.

Já no ano de 2015, a mensagem realçou os aspectos relacionados à proteção das identidades do mundo. Irina Bokova salientou que o Patrimônio Audiovisual é uma importante fonte para a compreensão dos séculos XX e XXI. Este revela a riqueza das culturas nacionais através de suas tradições e idiomas e deveria ser acessível a todos, mas corre riscos pelo fato dos suportes serem delicados e vulneráveis. Ela afirma que o Patrimônio Audiovisual poderia servir para estimular valores universais, semeando uma cultura de tolerância e paz, pois a partir do momento que compreendemos o que esses documentos significam para uma sociedade específica, desvendamos também o que eles podem nos dizer sobre a nossa humanidade em comum.

No ano de 2016, a mensagem destacou que as histórias contadas por esse Patrimônio são expressões da diversidade cultural, que compilam tanto experiências pessoais quanto coletivas e fornece um alicerce em um mundo que está em constante transformação. Os arquivos são essenciais para promover a coesão, pois eles representam um banco da memória coletiva da humanidade, mantido em muitas organizações públicas e privadas. Com isso, Irina Bokova faz um apelo:

Especialmente em áreas remotas, eles têm necessidade urgente de preservação. Nesse espírito, eu chamo os profissionais especializados em arquivos, organizações públicas e privadas, e todos os atores relevantes, para que tomem medidas urgentes para salvaguardar os trabalhos e registros audiovisuais como uma parte integral do nosso patrimônio comum (UNESCO, 2016).

Em todos os documentos, Irina Bokova menciona o programa Memória do Mundo da UNESCO, lançado em 1992. Ela cita esse programa como um meio de promover e proteger o Patrimônio Documental mundial por intermédio de estratégias aplicadas por instrumentos internacionais para garantir preservação e acesso aos documentos.

Edmondson define que os arquivos de emissoras de televisão

contêm principalmente um inventário de programas de rádio e/ou televisão selecionados e gravações de comerciais

guardadas para propósitos de emissão. [...] O objectivo normalmente, é fornecer um recurso activo para apoiar a produção de programas e actividade comercial, e administrar um recurso corporativo diversificado. Informação, cópias e outros serviços de acesso são oferecidos - principalmente "a clientes internos", embora também possam estar disponíveis serviços de acesso ao público. As colecções também podem incluir "material em bruto" como entrevistas e/ou efeitos sonoros, ou também material associado como guiões, manuscritos ou documentação dos programas (EDMONDSON, 2001, p.14).

Existe também uma organização específica com foco nessa tipologia de acervo que busca promover cooperação entre arquivos de rádio e televisão, que é a *International Federation of Television Archives* (IFTA). Fundada em 1977, ela conta hoje com mais de 250 membros e se autodefine como uma rede global de arquivos de *broadcast*. É considerada a principal associação profissional do mundo focada na preservação e exploração dessa tipologia de arquivo. Ao considerar que os meios de comunicação audiovisuais dominam a sociedade de informação global de hoje, a instituição busca a preservação dessa memória que se tornou tão presente em nossas vidas nos últimos sessenta anos (IFTA, 2017).

Os principais propósitos da IFTA são:

- Proporcionar um fórum para o intercâmbio de conhecimentos e experiências entre os membros;
- Promover o estudo de qualquer tema relevante para o desenvolvimento e a valorização dos arquivos audiovisuais;
- Estabelecer normas internacionais sobre os aspectos da Gestão de meios audiovisuais.

A IFTA desenvolve uma ação específica através do programa "*Save your Archive*" destinado aos acervos que necessitam de assistência ou financiamento urgentes.

Todos os anos, o Prêmio IFTA Archive Achievement Award é atribuído em três categorias a projetos que envolvem: a melhor utilização do material de arquivo audiovisual; o uso mais inovador de um arquivo; o melhor projeto de preservação de arquivos.

A IFTA incentiva e organiza uma conferência anual em diferentes locais do mundo, bem como seminários internacionais e encontros locais e regionais.

A conferência anual é uma oportunidade única para descobrir o futuro do domínio audiovisual e as suas novas tendências e usos.

Em 2016, ocorreu o Seminário Regional de dois dias, durante os dias 5 e 6 de maio no Rio de Janeiro. O foco foi na última geração de *MAM Systems*, *Metadata* e na Curadoria Digital em Arquivos de Televisão. Os palestrantes apresentaram informações sobre Metadados e organização de conteúdo digital nos novos sistemas *Media Asset Management*, de segunda geração. Também foi abordado o impacto da curadoria digital em arquivos de televisão e o novo perfil do pesquisador, arquivista e bibliotecário. O seminário reuniu desde profissionais de arquivo audiovisual (arquivistas e *media managers*) até pesquisadores, desenvolvedores, jornalistas e representantes da indústria de mídia e de *software*.

A IFTA possui quatro comissões temáticas, cada uma focada em uma área específica com o intuito de abarcar e realizar todos os objetivos propostos. As comissões são: Comissão de Gestão de Mídia, Comissão de Preservação – Migração, Comissão de Programas e Produção e Comissão de Estudos da Comunicação.

A Comissão de Gestão de Mídia é especializada em tendências atuais e futuras na gestão de metadados (administrativos, técnicos, de preservação, de direitos, descritivos). Busca promover estratégias para possibilitar pesquisa e recuperação e estudar o impacto de novos canais de distribuição, como plataformas multimídia e mídias sociais.

A Comissão de Preservação – Migração trata de aspectos relacionados com a preservação e a migração de qualquer tipo de conteúdo audiovisual em uma perspectiva a longo prazo. Referindo-se tanto a material analógico quanto digital, além de propor diferentes soluções para garantir a acessibilidade dos conteúdos audiovisuais. Alguns dos tópicos tratados pela comissão incluem: processos de preservação analógica e digital; migração digital; preservação digital de longo prazo; restauração digital e melhoria da qualidade.

A Comissão de Programas e Produção promove o uso criativo e a exploração dos arquivos audiovisuais através da entrega do Prêmio IFTA *Archive Achievement* uma vez por ano. Possui entre oito e dez membros ativos que votam e escolhem os ganhadores, além de cuidar de toda a organização e infraestrutura dos prêmios.

A Comissão de Estudos da Comunicação visa facilitar o acesso a arquivos de televisão e coleções para estudo acadêmico e fornecer uma plataforma para o intercâmbio internacional de informações e materiais, em relação ao acesso a arquivos através de conferências, eventos e publicação de pesquisas. O seu núcleo de membros provém dos membros da IFTA, mas pretende-se que a comissão tenha uma associação de acadêmicos e estudantes interessados no uso de arquivos de televisão em todos os campos de estudo acadêmico (IFTA, 2017).

No Brasil, além de instituições de memória, como o Arquivo Nacional (Rio de Janeiro), a Cinemateca Brasileira (São Paulo), Cinemateca do MAM (Rio de Janeiro), os Museus da Imagem e do Som (Rio de Janeiro e São Paulo) e a Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), há também os arquivos particulares e corporativos de empresas de radiodifusão, televisão e gravadoras. Além disso, no ano de 2009, foi criada a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA).

A ABPA foi instituída por organizações, instituições, entidades e profissionais ligados à preservação audiovisual. Em 2010, durante a 5ª Mostra de Cinema de Ouro Preto, os integrantes da ABPA e os participantes do 5º Encontro Nacional de Arquivos Audiovisuais, elaboraram a Carta de Ouro Preto. Na carta, foi destacado que: o Patrimônio Audiovisual brasileiro é uma ferramenta estratégica para o desenvolvimento da sociedade e corre um sério risco de desaparecimento e, sobretudo, foi salientada a importância da participação das televisões brasileiras na preservação, guarda e difusão do conteúdo audiovisual (ABPA, 2016).

Assim, foi identificada a necessidade da formação, capacitação e valorização dos profissionais da área do audiovisual no âmbito da salvaguarda deste Patrimônio e dos desafios impostos pelas novas tecnologias. Além disso, destacou-se a relevância da cooperação entre órgãos governamentais, entidades nacionais e internacionais, públicas e privadas com o objetivo de trocar conhecimento e experiências relacionadas ao setor; e estimular as ações que visem à salvaguarda do Patrimônio Audiovisual brasileiro.

2.3 A TELENOVELA COMO DOCUMENTO AUDIOVISUAL

Consideramos a televisão como um meio de comunicação e informação, que expõe o seu conteúdo ao olhar do público. Kornis (2008, p.14) recupera o conceito de “lugar de memória” do historiador francês Pierre Nora e propõe que tanto a televisão quanto o cinema podem ser considerados “lugares especiais de memória”. A autora destaca que ambos trazem movimento ao registro analógico, trazendo realidade aos conteúdos audiovisuais.

Ademais, a autora afirma que, a partir do século XX, os filmes e programas televisivos alcançaram “o estatuto de fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico” (KORNIS, 2008, p.14).

Portanto, acreditamos que realizar uma análise fílmica ou televisiva admite que tratemos esse material como um documento, para uma pesquisa histórica, por exemplo. Ao investigarmos um programa de TV, teremos inúmeras evidências que retratam o contexto histórico, político e social da época em que este foi produzido. Entendemos que qualquer produção humana é arbitrária e um programa televisivo é uma construção exercida através de uma linguagem audiovisual.

[...] a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera, a iluminação, a utilização ou não da cor – são elementos estéticos formadores de uma linguagem criadora de significados específicos que transformam e interpretam o passado. [...] A linguagem audiovisual não se orienta para uma única direção e deve ser analisada em sua singularidade (KORNIS, 2008, p.57).

Machado (2000) conceitua a televisão como um dispositivo através do qual um grupo cultural pode revelar a seus pares todos os anseios e dúvidas, crenças e descrenças, descobertas, apreensões e imaginação. A ideia de compartilhar e/ou transmitir informações e conhecimentos fica explícita nessa abordagem. A televisão seria então um meio de compartilhamento de memórias.

Basta pensar em todas as imagens de TV que você tem em sua mente ao olhar para a história nos últimos 60 anos. Sempre que algo extraordinário estava acontecendo, a televisão estava lá. E não só para a agenda política, a TV estava lá para nos divertir, nos confortar, nos fazer rir, chorar, provocar raiva ou felicidade (IFTA, 2017, tradução nossa²).

² Just think of all the TV images you have in your mind when looking back to the history of the last 60 years. Whenever something outstanding was happening, television was usually there. And

De todas as emissoras de televisão no Brasil, a TV Globo se destaca por ser a maior produtora de conteúdo audiovisual, tendo como uma de suas especialidades a telenovela. Esse gênero de programa televisivo encontra-se bastante difundido tanto nacionalmente quanto no exterior.

A telenovela é uma narrativa construída em áudio e vídeo, com recursos cinematográficos, como cenários, figurinos, maquiagens, efeitos especiais, computação gráfica, efeitos sonoros, etc. Todos os elementos utilizados têm como objetivo promover uma imersão do telespectador na história contada em formato audiovisual. As gravações em suportes específicos para arquivar as mídias audiovisuais tornaram-se possíveis em virtude dos avanços tecnológicos, as técnicas e equipamentos como câmera, computador, *software* de edição que nos permite produzir essa linguagem narrativa. Na atualidade, a tecnologia evolui de forma extremamente rápida e entendemos que a maneira de contar histórias se modifica, na medida em que também surgem novos adventos tecnológicos e inovações.

Dancyger (2007) discute as mudanças profundas que ocorreram a partir da revolução tecnológica no campo do audiovisual com a introdução da edição não linear, e como essas modificações possuem também um potencial para uma revolução estética. Apesar de uma máquina digital computadorizada, por si mesma, não ser capaz de optar por realizar um corte; ela permite uma maior velocidade para o editor ou diretor tomarem uma decisão criativa ou estética. Além da velocidade, o autor cita também a facilidade em elaborar efeitos especiais e de trabalhar com as trilhas de áudio elaborando mixagens, o que pode baratear bastante os custos da pós-produção.

Outro ponto levantado por Dancyger (2007) é o de que por meio da revolução digital poderemos alcançar novas formas de contar histórias através da narrativa não linear que pode ser imprevisível e, com isso, proporcionar uma experiência nova e inesperada para o público; e também pela introdução da interatividade e do crescimento da internet que ocasionou uma influência na comunicação e na democratização desta.

not only for the political agenda, it was also there to entertain us, comfort us, make us laugh, cry, angry or happy.

Davallon (2015, p.61) cita que, ao comentar Halbwachs, Gérard Namer revela que a memória coletiva poderia se tornar memória social em estado latente ao ser conservada sob a forma de traços, locais, rituais e textos, podendo ser reativada a qualquer momento. O avanço tecnológico permitiu que Davallon incluísse entre as tipologias de suporte de memória mais um meio: a gravação.

Quando o autor cita a gravação, entendemos como uma referência ao acervo audiovisual, gravado em *tape* ou HDs. Com a ampliação da ideia de Patrimônio e a abrangência de novos atores sociais nos processos, podemos refletir sobre a importância da preservação dos capítulos de telenovela em seus suportes físicos para a consolidação da memória audiovisual da televisão brasileira.

Ao destacar a possibilidade do registro de som e imagem para a preservação da memória, Davallon (2015) considera que o registro pode incorporar traços da situação original, embora ocorra sempre uma redução em sua reconstrução. Dessa forma, utilizando-se da Antropologia Visual, o autor enfatiza a necessidade de uma precaução na escolha do que é gravado e de sua montagem para criar um contexto que dê conta da conjuntura original.

Silverstone (2002) discute as questões relacionadas à mídia e memória, mostrando que, por exemplo, um fato considerado histórico apresentado na televisão, pode se unir com a memória particular de um indivíduo, evocando situações vividas e experienciadas por este em determinada época. Ele afirma que a nostalgia pode ser construída por lembranças de programas e anúncios vistos ou ouvidos durante a infância de uma pessoa. Essa evocação torna-se então matéria-prima para que o indivíduo possa compartilhar esse passado com outras pessoas, formando assim uma afirmação mútua de identidades de classe e cultura. A mídia ativa tanto uma memória que compartilhamos coletivamente como pode evocar situações particulares. É a memória que une as duas.

Entendemos que as telenovelas brasileiras em seu suporte expositivo (a mídia televisão) também podem estar incluídas no Patrimônio Documental/Audiovisual. Elas já estão inseridas no cotidiano da maioria dos brasileiros, influenciando suas vidas e ditando modas, criando jargões, apresentando objetos, figurinos, maquiagem e acessórios que se tornam objetos de desejo e de consumo popular instantaneamente. As histórias contadas nas telenovelas

são capazes de provocar discussões, levantar debates referentes a questões sociais e fazer com que as pessoas repensem a sociedade em que vivem.

Esse fascínio, estabelecido em pouco mais de 50 anos transformou a televisão em um dos mais poderosos espelhos da nossa realidade cultural e social. [...] Capaz de cativar pessoas de diferentes estilos de vida, níveis econômicos e graus de instrução, a televisão pode ser considerada um retrato do Brasil de seu tempo. Nessas cinco décadas de convívio diário com o público, a TV ditou modas, interferiu no comportamento das pessoas e, acima de tudo, documentou parte da história recente do Brasil (MENEZES, 2006, p.9).

Dessa maneira, identificamos a potência de uma memória imagética proporcionada pelos debates e discussões advindos de questões expostas pela telenovela acerca da sociedade na qual vivemos. Algumas vezes recordamos de fatos que ocorreram em nossas vidas relacionando-os com um personagem ou um fato que foi exibido em uma telenovela que estava passando na época, por exemplo. Ou comparamos comportamentos de pessoas reais com personagens que entraram para a história da televisão. Podemos lembrar também momentos que o país praticamente “parou” para assistir aos últimos capítulos de “Roque Santeiro” (1985-1986) ou “Vale Tudo” (1988-1989). Você por acaso se recorda onde estava nesse dia ou que estava fazendo? O ser humano costuma compartilhar suas lembranças com seus pares e, mesmo as pessoas que não assistem às telenovelas, acabam por participar das discussões ou (re) conhecer os jargões, mesmo sem querer, pelo simples fato de que quase todos comentam sobre isso.

Menezes (2006) entende que quando discutimos sobre a televisão (e em nosso estudo aprofundamos a ficção audiovisual televisiva), pensamos sobre um tempo presente e sobre práticas que conformamos e que também nos conforma e, acima de tudo, abordamos a própria cultura em si. Assim, procuramos introduzir uma discussão a respeito da valorização das narrativas das telenovelas, na medida em que estas podem ser reconhecidas como documento audiovisual de um dado contexto histórico e social.

Ao codificar e resignificar as mensagens televisivas, os indivíduos afirmam sua posição ativa de constituidores de sentidos daquilo que os rodeia, decretando em conjunto com os membros de suas comunidades o que deve ser culturalmente mantido num processo de patrimonialização. Desta maneira, configuram-se audiência que estão longe da pura passividade, da pura resistência. Nos movimentos de quererem protagonizar

na TV, na explicitação de suas ancoragens sociais, revelam também seus anseios por uma sociedade mais coesa frente à crescente enxurrada de informações em circulação (MENEZES, 2006, p.141).

Apresentamos a posição da UNESCO acerca do Patrimônio Audiovisual através da fala de Irina Bokova, que preza a importância fundamental da preservação e do acesso ao conteúdo produzido em áudio e vídeo. A UNESCO reitera que esses acervos contêm a representação das identidades dos povos, a riqueza das culturas nacionais, sendo, portanto, guardiões da memória coletiva.

Para que o Patrimônio Audiovisual seja transmitido para as futuras gerações é necessário que sejam devidamente preservados e, alinhados ao pensamento de Edmondson (2013, p. 42), acreditamos que “a preservação consciente e objetiva da memória é um ato intrinsecamente político e pleno de valores”, ou seja, existe sempre uma disputa para selecionar o que será lembrado (preservado) e o que será esquecido.

Nesse caso, consideramos que as telenovelas podem ser incluídas na categoria de documentos audiovisuais, responsáveis por guardar uma memória imagética de um momento histórico singular, sendo incorporadas ao Patrimônio Cultural brasileiro.

Nesse contexto, as instituições responsáveis pela salvaguarda de nosso patrimônio audiovisual – videotecas e arquivos privados e públicos, instituições nacionais e internacionais – têm uma dupla missão: fomentar a salvaguarda do patrimônio audiovisual, em conjunto com os dispositivos necessários para sua leitura, e pensar com cuidado no futuro do patrimônio digital audiovisual (UNESCO, 2013).

Conforme vimos no Programa Memória do Mundo da UNESCO e harmonizados com instituições de preservação do Patrimônio Audiovisual televisivo, como a IFTA, consideramos que as telenovelas (tanto o conteúdo audiovisual como os seus suportes) merecem seu espaço no cenário da rememoração cultural brasileira e mundial. As histórias apresentadas refletem parte da sociedade e, portanto, o acervo audiovisual pode servir como um testemunho relevante que representa a concepção de determinado contexto histórico e social.

3 TELEVISÃO, TELENVELA E MEMÓRIA

Nesse capítulo apresentaremos uma discussão sobre lembrança e esquecimento na televisão, tendo em vista que, no início das transmissões, os programas eram todos ao vivo, e, portanto, nada dos primórdios pôde ser salvaguardado. No capítulo anterior, citamos a importância da Conservação Preventiva e da manutenção de arquivos eficientes e agora iremos apresentar um exemplo de desastre, algo que, em pouco tempo, é capaz de destruir documentos representativos de uma época: o incêndio.

Posteriormente, abordaremos questões concernentes às definições e usos da narrativa, as concepções de experiência, temporalidade e perpetuação que são ativadas pela prática de narrar e apresentamos a telenovela como uma narrativa ficcional contemporânea.

Por fim, faremos uma breve análise da influência social das telenovelas no cotidiano da sociedade brasileira e discutiremos se ela pode ser responsável ou não pela formação de uma identidade nacional.

3.1 LEMBRANÇA E ESQUECIMENTO NA TELEVISÃO

A televisão, hoje presente na maioria dos lares dos brasileiros, ainda é considerada por muitos a principal opção de entretenimento e informação. A primeira transmissão no Brasil aconteceu em setembro de 1950. Durante os primórdios da televisão, a exibição dos programas ocorria ao vivo e não havia ainda os equipamentos de gravação e suportes para se arquivar o que era transmitido. Dessa forma, muito se perdeu e não temos registro audiovisual.

A fase de pioneirismo da televisão brasileira foi caracterizada pela improvisação e precariedade. Artistas, diretores, autores, técnicos e produtores – oriundos do rádio e do teatro – procuravam uma linguagem apropriada ao novo veículo. Com programação e propaganda transmitidas ao vivo, as possibilidades de gafes eram grandes: cenários desabavam, produtos anunciados pelas garotas-propagandas não funcionavam. Até o início dos anos 60, com a implantação do videoteipe, a criatividade foi fundamental para a superação dos inúmeros problemas. A formação de pessoal adaptado às particularidades do veículo, a chegada de novas tecnologias e a ampliação do mercado publicitário – a partir de meados dos anos 60 e mais intensamente na década seguinte – são marcas da etapa de “profissionalização” da televisão no Brasil (HAMBURGER, 1998, p.456, grifo da autora).

As primeiras fitas e *videotapes* (VTs) utilizados nas emissoras foram os de formato quadruplex. As máquinas eram grandes, pesadas e caras e foram utilizadas, sobretudo, para gravação em estúdio. As fitas, que possuíam duas polegadas de largura e cerca de oito quilos, com capacidade de uma hora de gravação, podiam ser transportadas e exibidas em outros locais, além de serem constantemente reutilizadas por motivo de economia. Portanto, ainda não se tinha a ideia de armazenagem do conteúdo. No início dos anos oitenta, porém, com a introdução do formato U-matic, que era mais leve e barato, foi possível aumentar a produção de material gravado e começar a guardar as fitas num local reservado, originando os primeiros arquivos de televisão (EMPRESA BRASIL DE COMUNICAÇÃO, 2010). Dessa forma, verificamos como a tecnologia é capaz de modificar as concepções e práticas humanas, já que a mobilidade e o incremento das produções ocorreram basicamente por uma inovação tecnológica no campo audiovisual.

Ademais, o cuidado que é despendido aos acervos hoje em dia e a conscientização da importância da Conservação Preventiva nem sempre ocorreram. Algumas vezes, a falta de monitoramentos das condições climáticas e ambientais e a ausência de alarmes e proteção anti-incêndio já provocaram outra forma de perda: o “esquecimento forçado”. Utilizamos esse termo, pois muitos foram os incêndios que prejudicaram os arquivos e levaram a perdas de materiais audiovisuais e danos irreparáveis à cultura e à memória televisiva. A TV Globo, por exemplo, sofreu três incêndios em sua primeira década de existência. Um em sua antiga sede, em São Paulo, e os outros dois na sede do Rio de Janeiro.

De acordo com a Memória Roberto Marinho (2017), o pior de todos os incêndios aconteceu em quatro de junho de 1976. O fogo começou às 13 horas, no segundo andar do prédio localizado na Rua Von Martius, no bairro Jardim Botânico (Rio de Janeiro) e foi provocado por um curto-circuito no sistema de ar condicionado. Destruiu quase todas as instalações eletrônicas da emissora, levando à perda de seis ilhas de videoteipe, equipamentos de telecine e de emissão de comerciais. Os funcionários conseguiram resgatar cerca de 600 fitas de vídeo do arquivo, mas muitas outras foram destruídas, resultando em perdas irreparáveis para a história da emissora e da televisão brasileira como um todo. Alguns exemplos são os casos especiais em preto-e-branco, bem como

capítulos de novelas como “Irmãos Coragem” e “O Espigão”. Se não existem muitas imagens da emissora até 1975, muito se deve a esse incêndio. Os prejuízos causados pelo incêndio levaram a emissora a se modernizar ao adquirir equipamentos de ponta para recompor seu maquinário.

Atualmente, há uma grande preocupação corporativa com a perpetuação das produções. O Grupo Globo, desde março de 1999, implantou o projeto Memória Globo, que tem o objetivo de pesquisar a história da TV Globo e suas produções. Todo o trabalho foi realizado com o auxílio de diversos profissionais como historiadores, antropólogos, sociólogos e jornalistas, através de pesquisas nos arquivos da empresa, em acervos públicos e privados e também por meio de entrevistas com funcionários, ex-funcionários e colaboradores das Organizações Globo. As informações e imagens coletadas foram utilizadas para produzir o “*Almanaque da TV Globo*” e os livros “*Dicionário da TV Globo: Dramaturgia e Entretenimento*”, “*Jornal Nacional: a notícia faz história*”, “*Autores*”; “*Histórias da Teledramaturgia*”, entre outros títulos.

Com o intuito de prover o acesso às informações coletadas, foi criado o site Memória Globo, lançado em junho de 2008, para fornecer a pesquisadores, estudantes, jornalistas e telespectadores em geral conteúdos audiovisuais e textuais sobre os programas e profissionais do Grupo Globo.

Em relação aos programas e telenovelas, a TV Globo tem o Projeto Resgate, com o intuito de salvaguardar a memória da teledramaturgia. O projeto visa recuperar e preservar todo o acervo da Produtora (antiga Central Globo de Produção). Cenas danificadas de mídias obsoletas são remasterizadas da mídia original para novos suportes. O processo consiste em: antes da retirada da fita do arquivo, ela é higienizada física e quimicamente para retirada de poeira, fungo ou qualquer outro agente de deterioração que esteja agindo; depois é reproduzida no equipamento de leitura próprio e o vídeo/ áudio passa por um processador onde é feito um tratamento da imagem, que vai sendo transcrita para uma nova mídia em tempo real.

Outra medida alternativa que acaba garantindo a perpetuação dos produtos é a confecção de *Digital Video Disks* (DVDs), de produtos já exibidos para a venda pela Globo Marcas. Anteriormente, após eles serem exibidos, cada capítulo de novela ficava esquecido, só sendo reavivado quando utilizado em outros programas da emissora como Vídeo Show ou Vale a Pena ver de Novo.

Hoje em dia, o telespectador pode ter em casa o DVD na íntegra com a telenovela que assistiu na televisão.

O avanço tecnológico permitiu a adaptação do conteúdo televisivo original para novos formatos, no caso das telenovelas e minisséries, o DVD. Desde a criação da Globo Marcas, em 2000, foram licenciados mais de 1.500 itens em diversas categorias de produtos e hoje há um acervo de mais de 147 títulos diferentes de DVDs, além de 90 títulos de livros lançados com temáticas da TV Globo e *compact disks* (CDs) das telenovelas.

Além dos DVDs, CDs e livros, as vendas abrangem também brinquedos, cosméticos, alimentos, roupas e acessórios que permitem aos telespectadores levar um pouco dos seus programas favoritos para dentro de casa.

3.2 A MEMÓRIA, A NARRATIVA, A EXPERIÊNCIA

Desde os primórdios o homem possui uma necessidade vital de contar histórias. Por meio de diferentes linguagens, desde as pinturas rupestres, passando pela fala, gestos, desenhos, imagens, registro escrito, o audiovisual, etc., de tal modo que observamos a transmissão de memórias, conhecimentos, a difusão da espiritualidade e a criação de identidades através das narrativas, sejam elas reproduzidas ou inventadas.

De acordo com Ford e Longo (apud CONTURSI; FERRO, 2000), dentro de uma cultura é possível narrar um fato com diversas finalidades nos distintos campos sociais: impactar ou surpreender, ironizar, mostrar o incompreensível, imprevisto e paradoxal da natureza humana; para explicar a origem e os hábitos dos homens e as características das coisas; para transmitir ensinamentos sobre este e o outro mundo; para jogar, divertir e entreter; para explorar com a imaginação os “mundos possíveis”, os mistérios do universo, os fantasmas do inconsciente; para observar a realidade circundante; para louvar, criticar, despistar os demais e explorar-se a si mesmo; para mostrar estados e ações elementares, emotivos ou éticos, exemplificadores da maldade, bondade, solidariedade, egoísmo, heroísmo, covardia, mentira, engano, franqueza, verdade e astúcia.

Contursi e Ferro (2000) também fazem referência a Donald Polkinghorne, que define a narrativa como uma modalidade através da qual se atribui

significado à experiência humana. O autor defende que o significado narrativo advém de um processo cognitivo que ordena a experiência em eventos temporalmente significativos.

As autoras discutem também uma definição da narração, que pressupõe o uso de uma linguagem (verbal, escrita, audiovisual); necessita de atores que produzam ou sofram ações e/ou mudanças; e está ligada a uma noção de tempo. Elas destacam que a ideia de temporalidade é relativa, já que cada cultura pode possuir uma concepção distinta do tempo e, conseqüentemente, uma noção diferenciada de narração, podendo fazer usos diferentes desta.

No ensaio “Experiência e Pobreza” (2015), Walter Benjamin discute como a experiência foi se perdendo, sobretudo por causa do trauma causado pela I Guerra Mundial e da diminuição da transmissão de ensinamentos através da oralidade. Porém, ao mesmo tempo em que denuncia a pobreza da experiência, atestando um estado de barbárie, Benjamin mostra que o homem foi capaz de se reinventar, criar novas formas de comunicação, principalmente por meio das artes, da ciência e da filosofia, renovando assim a cultura.

A prática de narrar pode ser entendida como uma forma de transmissão de experiências, um meio de perpetuar determinadas histórias para futuras gerações. Para Benjamin (1983), os gêneros da arte de narrar podem ser divididos em dois modelos de representação: os viajantes (marujos e comerciantes) e os camponeses sedentários. Eles são os responsáveis por dividir suas experiências com os outros.

O autor evidencia também a dimensão utilitária da narrativa, por intermédio da propagação de normas de vida, sugestões práticas ou ensinamentos morais, como o uso de provérbios, por exemplo. O narrador é reconhecido como aquele que aconselha.

Segundo Pomian, a memória pode ser considerada como uma forma de conservar vestígios de uma época passada através de imagens, objetos, escritos, desenhos; e essas “reliquias” fazem com que um sujeito possa compreender o passado, apesar de ser apenas uma recordação já que o passado não pode ser completamente reconstituído. Como esses vestígios podem ser transmitidos por elementos exteriores ao homem, o autor argumenta que “os relatos passam de narrador em narrador, conservando a sua identidade” (POMIAN, 2000, p.508-509).

Contursi e Ferro (2000) abordam o surgimento de uma nova disciplina, a narratologia, em que a narração é tematizada com a elaboração de uma teoria dos textos narrativos. Elas citam os textos literários em especial, mas deixam claro que a narratologia não é exclusiva para narrações literárias, mas uma disciplina bem mais abrangente.

As autoras indicam os textos narrativos como formas básicas globais de comunicação textual, incluindo narrações que são produzidas na vida cotidiana, como a literatura, piadas, mitos, contos populares, lendas, sagas, novelas, contos, biografias, memórias, etc. A característica principal do texto narrativo é apresentar ações capazes de suscitar interesse. Do critério de interesse surge a primeira categoria da superestrutura narrativa: a “complicação” (CONTURSI; FERRO, 2000, p.30), que não precisa ser ação de pessoas somente. A resolução na narratologia é a diluição da complicação, podendo ser positiva ou negativa.

Contursi e Ferro (2000) citam Mieke Bal (1998) para apresentar o texto narrativo, que seria aquele no qual ocorre uma série de acontecimentos lógicos e cronologicamente relacionados, causados ou sofridos por atores. Os atores são agentes que levam a cabo ações, e estas não precisam ser realizadas necessariamente por seres humanos, podendo ser um furacão ou um terremoto, por exemplo.

Outro autor abordado no livro é Jean-Michel Adam (1992) que define o texto como uma estrutura composta de sequências. Cada sequência é uma unidade constitutiva do texto, formada por proposições usadas para conformá-lo. Se em um texto, predomina a sequência narrativa, este será considerado um texto narrativo. A sequência narrativa pode ser esquematizada como: situação inicial – complicação – re (ação) – resolução – situação final (moral da história). A especificidade da narração está dada pela passagem da simples sucessão linear para a inserção de uma complicação e uma resolução entre a situação inicial e a final (como parte da transformação do processo).

Gaudreault e Jost (2009, p.23) diferenciam as formas de expressão da narrativa oral e da escrita. Uma das características que distingue as duas é a presença, pois no processo da narrativa oral, existe a necessidade de que os interlocutores estejam face a face. Além disso, pressupõe-se um narrador em uma única atividade de comunicação imediata. Já a narrativa escrita, demanda uma intermediação, pois o leitor só terá acesso aquele conhecimento através de

um suporte, que é um intermediário entre quem escreve e quem lê. Os autores definem esse suporte que guarda a memória de quem escreveu como uma mídia.

Os autores também procuram definir os elementos que caracterizam a narrativa em geral. Eles citam cinco critérios para reconhecer o que pode ser considerado uma narrativa: possui começo, meio e fim; é uma sequência com duas temporalidades (a temporalidade da coisa narrada e a do momento da narração); é um discurso; a consciência da narrativa “desrealiza” a coisa contada (apesar de algumas vezes se referir a acontecimentos reais, não é a realidade, pois está fora do seu presente); e é um conjunto de acontecimentos. A partir desses cinco critérios, eles apresentam a definição de narrativa de Metz: “discurso fechado que desrealiza uma sequência temporal de acontecimentos” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 35).

Ribeiro (2005) também destaca que o ato de narrar acontece num tempo de duração que pode ser diferente do tempo da ação que é contada. Dessa forma, o narrador pode se utilizar de ferramentas e tecnologias diversas com o intuito de modificar o tempo da narração, podendo fragmentá-lo, alongá-lo, abreviá-lo e até mesmo multiplicá-lo. A autora enfatiza assim que a história pode ser contada numa diversidade de tempos e ações.

Benjamin aponta a diferença entre a narrativa e a difusão da informação. O autor já discutia a velocidade dessa propagação que vivemos hoje em dia, com a profusão de informações que recebemos em nossos e-mails, redes sociais e o excesso de notícias que não nos deixa tempo nem mesmo de refletirmos sobre elas. Diferentemente da informação, o autor destaca a narrativa como passível de reflexão do interlocutor, que “é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (BENJAMIN, 1983, p.203).

Quando pensamos em narrativa, podemos evocar vários tipos e funções diferentes dessa arte, que, segundo Benjamin (1983), está em extinção, pois cada vez menos pessoas sabem narrar. Em seu contexto de análise da modernidade, em 1935, o autor observava a diminuição da troca de experiências que acreditava ser condição necessária para a condução de uma boa narrativa.

Cabe destacar que, o homem, como um ser capaz de legar seus vestígios com representações exteriores ao seu próprio corpo, encontra várias formas

através da qual pode se expressar. Podemos pensar desde relatos escritos, desenhos, esculturas, quadros, filmes e, hoje em dia, com o surgimento de novas tecnologias, verificamos essa perpetuação também pelo intermédio das mídias digitais.

Farias (2011) também evidencia que as tecnologias da imagem e da informação disponibilizam massas crescentes de signos que não permite que o homem possa absorvê-los em experiência, pois é necessário que se tenha um certo afastamento temporal para isso. Hoje em dia constatamos uma aceleração do tempo, os fatos ocorrem de forma muito rápida e em grande quantidade. Não conseguimos absorver todas as informações, nem elaborá-las em nosso pensamento.

A distância não depende mais de um espaço físico e sim de uma temporalidade necessária para transformar os signos de percepção em lembranças. Como essas distâncias encurtam-se cada vez mais, temos como resultado a impossibilidade do homem da atualidade de transformar suas vivências em experiências (FARIAS, 2011, p.13).

Contursi e Ferro (2000) destacam que o autor Aníbal Ford atribuiu à revolução industrial e à modernidade a redução das concepções de tempo e temporalidade. As grandes estruturas e processos socioeconômicos se reverteram na construção de falsos binarismos (como tempo objetivo e subjetivo) e da noção de tempo instrumental, se opondo ao tempo da memória, relativa aos sonhos e às recordações. Apesar da vida altamente cronometrada da contemporaneidade, o homem sempre se utilizou de diferentes instrumentos para medir o tempo, em suas múltiplas e diferentes culturas, como os ciclos da natureza, fases da lua, estações do ano, tempo de colheita, etc. Logo, a medição do tempo pode ser dividida em duas vertentes: por meio de processos de conhecimento e o instrumental. O primeiro sendo tão antigo quanto o homem, já o segundo tendo aparecido a partir do desenvolvimento do capitalismo industrial.

Questionamo-nos quanto ao porquê de o hábito de contar e ouvir histórias fazer parte da realidade humana. Quando somos capazes de transformar as nossas vivências em experiências, podemos utilizar determinadas formas de narrativa para acompanhar essa sabedoria adquirida. Logo, podemos conjecturar que não temos somente uma perda de experiência, mas uma metamorfose desta

em novas configurações. A princípio poderíamos supor que seria uma perda, mas posteriormente perceber que se trata de algo novo, sempre em construção.

Ribeiro (2005) considera que a narrativa, não importa se documentando a realidade ou recriando-a, é sempre uma maneira de contar uma história e os diferentes discursos trazem em seu bojo valores, crenças, fatos e disseminam versões da realidade.

Contursi e Ferro (2000) citam o alerta da autora Barbie Zelizer, de que a narrativa pode ser utilizada com o intuito de alterar e construir novas realidades que se adequem melhor ao objetivo do narrador. A autora afirma que essa prática é utilizada tanto nos meios de comunicação de massa (jornais, rádio e televisão), como também em esferas microssociais, como a influência exercida por políticos, advogados, igreja, docentes e outros porta vozes públicos. As narrativas no discurso público podem envolver tanto a autolegitimação como a difusão da informação que elas contêm, podendo exercer um controle social.

Entender a narrativa como fenômeno comunicacional implica em considerar tanto o ato de narrar quanto suas significações e ressignificações; seus usos e efeitos sociais (simbólicos e cognitivos). Tanto na vida cotidiana como nos espaços de saber reconhecidos pelas instituições acadêmicas, a narração está presente ao menos como uma forma de estruturadora de conhecimento, da inteligibilidade e da produção de sentidos. A narrativa é também uma prática socialmente simbólica a qual se podem distinguir características fundamentais: adquire sentido somente em um contexto social e contribui para a construção desse contexto social como espaço de significação nos quais os sujeitos estão envolvidos.

Em relação aos diferentes usos da narração Contursi e Ferro (2000) entendem que existe uma relação entre poder e narração tanto entre os relatos folclóricos como nos discursos históricos e nas ciências sociais que estão relacionados com os sujeitos, instituições, contextos sociais, históricos e culturais e se trata eminentemente de um fenômeno comunicacional. Logo, como a sociedade se caracteriza por uma constante luta pelo sentido, em uma dimensão simbólica se tende a naturalizar e legitimar essa geração e esse uso (ou produção e reprodução) de poder.

Benjamin (1983) ressalta também o dom do narrador que seria a capacidade de saber ouvir, assimilar e internalizar a história e, assim, tornar-se

capaz de narrá-las posteriormente para diferentes públicos. O dom de narrar permanece ainda hoje e, com a utilização de novas ferramentas tecnológicas, podemos reinventar a forma de contar histórias.

Memória intensamente retiniana e poderosamente televisual. Como não fazer a ligação, por exemplo, entre o famoso “retorno da narrativa” que podemos notar nas mais recentes maneiras de escrever história e o poder total da imagem e do cinema na cultura contemporânea? Narrativa, na verdade, bem diferente da narrativa tradicional, fechada sobre si mesma e com seu recorte sincopado (NORA, 1993, p.20, grifo do autor).

Dessa forma, destacamos a telenovela como uma das formas de narrativa atual, já que as histórias são contadas agora com o auxílio de recursos audiovisuais. Esse gênero televisivo tornou-se capaz de atrair o público através das suas tramas que refletem a evolução tecnológica, as práticas cotidianas, as questões sociais em voga e, dessa forma, permanecem presentes no imaginário das pessoas e em seu dia a dia. A sua disseminação em áudio e vídeo através da mídia televisão apenas contribui para evidenciar os costumes, práticas e paradigmas de uma sociedade. O público se reconhece em alguns enredos, rechaça outros, tem curiosidade em algumas tramas, envolve-se com as personagens, de tal forma que pode então acontecer de algumas pessoas se envolverem tanto a ponto de passarem a se sentir parte das tramas e em sinergia com seus personagens.

As imagens na televisão não se apresentam como simples evocação da realidade, mas desejam entranhar-se como presença no universo emotivo e fazer parte da vida social. Os signos e as imagens em movimento na transmissão televisiva não têm somente a ambição de estabelecer uma comunicação com os espectadores. Mais que isso, querem simular um contato real e uma presença nos mesmos locais onde estes espectadores estão. São imagens que foram gravadas, cortadas, coladas e colocadas em sequência para apresentarem-se em movimento estético e político, enquanto fazem e refazem a nossa memória (MENEZES, 2006, p.13).

Corroboramos assim que, em alguns casos, todo esse enredamento pode acarretar um processo de construção de memórias através dessas imagens que passam a fazer parte da vida social. Os telespectadores são envolvidos pelas tramas, que passam a fazer parte do cotidiano. No próximo tópico iremos discutir as características da narrativa seriada da telenovela responsável por tecer esse vínculo.

3.3 A FICÇÃO TELEVISIVA

As redes de televisão produzem diversos tipos de programas, de variadas categorias, gêneros e formatos. Vamos exemplificar as principais categorias estudadas na atualidade e enfocaremos no gênero telenovela, fundamental para o nosso estudo.

Souza (2015) define que o conceito de categoria televisiva abrange diversos gêneros, iniciando o processo de identificação do programa. Cada gênero de um programa associa-se diretamente a um formato, que representa as características específicas de determinado programa de televisão, distinguindo a forma e o tipo de produção deste. As cinco categorias da televisão brasileira são: entretenimento, informação, educação, publicidade e outros.

Segundo Souza (2015), os gêneros contidos na categoria entretenimento são: auditório, colunismo social, culinário, desenho animado, docudrama, esportivo, filme, *game show* (competição), humorístico, infantil, interativo, musical, novela, *quiz show* (perguntas e respostas), *reality show*, revista, série, série brasileira, *sitcom* (comédia de situações), *talk show*, teledramaturgia (ficção), variedades e *western* (faroeste).³

Os gêneros contidos na categoria informação são: debate, documentário, entrevista e telejornal. Os gêneros da categoria educação são: educativo e instrutivo. Já os da categoria publicidade: chamada, filme comercial, político, sorteio e telecompra. Por fim, os gêneros englobados na categoria outros são: eventos, especial e religioso.

Conforme destacado anteriormente, constatamos que a telenovela é um dispositivo da contemporaneidade utilizado para contar histórias, por meio da gravação e edição de imagens. Como é um gênero de entretenimento, ele utiliza recursos cinematográficos, como cenários, figurinos, maquiagens, efeitos especiais, computação gráfica, sonoplastia, efeitos sonoros, etc., responsáveis por entreter e criar tensão e curiosidade no telespectador. Tais momentos de expectativa podem ser provocados quando é utilizado um bom gancho de fim de bloco ou capítulo ou em inserções de músicas de suspense. As ferramentas

³ O gênero *western* pode ser classificado como série, porém, devido ao extremo sucesso obtido nos Estados Unidos e ao destaque conquistado no período em que foi exibido no Brasil (primordialmente durante os anos 60 e 70, pela Rede Record), o autor estabeleceu uma classificação exclusiva para esse gênero.

cinematográficas e os episódios de tensão podem promover a concentração do público na narrativa apresentada.

Souza aponta para a telenovela como o gênero favorito e mais popular do Brasil. O seu formato pressupõe capítulos diários, sequenciados e com duração média de 30 a 45 minutos. A duração média é de 150 a 180 capítulos, perdurando por seis a sete meses. O autor frisa que as telenovelas brasileiras incluem realismo, estando próximas do cotidiano, fazendo-se inerentes à vida das pessoas. “O gênero telenovela desafia o conceito de telespectador passivo ou de TV como fonte de alienação, visto que o brasileiro percebe que sua vida está retratada nos folhetins diários” (SOUZA, 2015, p.123).

Machado (2000) apresenta uma característica peculiar de serialização da programação televisiva, concebida por uma descontinuidade por meio de blocos de durações variáveis. Em relação à narrativa da telenovela, observamos essa serialidade com a divisão do argumento em capítulos, que são subdivididos em blocos menores, separados por *breaks* comerciais destinados às propagandas ou “chamadas” de outros programas.

Os blocos da telenovela podem incluir uma contextualização no início (para lembrar o que estava acontecendo no bloco ou capítulo anterior) e um “gancho” no final. O “gancho” é o elemento basilar de uma estratégia concebida para sustentar a curiosidade e o interesse do telespectador até a volta, após o *break* ou até o próximo capítulo que será exibido no dia seguinte, caso tenha sido exibido o gancho final do capítulo. Com isso, o público pode interagir especulando que situação virá a seguir. A tensão, o suspense e a curiosidade mexem com a percepção humana, fazendo com que a pessoa se envolva cada vez mais com a trama em questão.

Seccionando o relato no momento preciso em que se forma uma tensão e em que o espectador mais quer a continuação ou o desfecho, a programação de televisão excita a imaginação do público. Assim, o corte e o suspense emocional abrem brechas para a participação do espectador, convidando-o a prever o posterior desenvolvimento do trecho (MACHADO, 2000, p. 88).

Pallottini (2012) destaca o gancho como o portador de uma novidade, a promessa de uma revelação, normalmente relativo aos protagonistas ou personagens secundários com grande importância. Este artifício é capaz de criar uma expectativa, através de uma questão não respondida, um segredo não

revelado. O telespectador fica ansioso para saber o que irá acontecer no dia seguinte, como ocorria na época dos folhetins no jornal. A elaboração do gancho, em suas variadas técnicas de promover suspense, está condicionada a produção do “vir a ser” e a possibilidade do acontecimento inesperado.

Quando pensamos na influência dos folhetins sobre as telenovelas, convocamos as concepções de Meyer (1996) que recupera a origem e a história do folhetim e o destaca como a matriz e o fundamento das telenovelas atuais, denominando-as inclusive de “grande criação narrativa da América Latina”.

Não seria a telenovela a “tradução” atualizada de um velho gênero que jornais, revistas [...] prolongaram pelo século XX, recontado através de novos veículos? Um produto novo, de refinada tecnologia, nem mais teatro, nem mais romance, nem mais cinema, no qual reencontramos o de sempre: a série, o fragmento, o tempo suspenso que reengata o tempo linear de uma narrativa estilhaçada em tramas múltiplas, enganchadas no tronco principal [...] tão aberta que o próprio intérprete, tal como na vida, nada sabe do destino do seu personagem (MEYER, 1996, p.387, grifo da autora).

A autora explica as particularidades do romance de folhetim, criado na década de 1830, com romancistas como Balzac e Alexandre Dumas que escreviam seus romances “picados” para os jornais da época e alavancavam bastante as vendas destes. Ela cita as temáticas utilizadas no passado que são utilizadas até hoje nas telenovelas como: “gêmeos, trocas, usurpações de fortunas ou identidade [...]” (MEYER, 1996, p.387). Identificamos as temáticas até mesmo na distribuição dos horários das novelas de acordo com o teor do que é proposto em cada uma delas.

A estrutura básica de programação das telenovelas da TV Globo, instituída na década de 70, vigora até hoje. Segundo Ribeiro (2010), na época, existia quatro horários: seis, sete, oito e dez horas da noite. A telenovela das dezoito horas normalmente era mais romântica ou de época; a novela das dezenove horas era mais focada na comédia e na leveza; a das vinte horas apresentava temas mais contemporâneos, contando com tramas com maior diversidade de núcleos e narrativas mais densas e dramáticas; e a das vinte e duas horas possuía um caráter mais experimental. Nos dias de hoje, identificamos o mesmo padrão na grade horária da TV Globo, a diferença é que a telenovela das vinte horas, agora é exibida mais tarde, já sendo chamada de

novela das vinte e uma. Conseqüentemente, a telenovela das vinte e duas passou a ser exibida por volta das vinte e três horas.

A técnica de escrita dos folhetins citados por Meyer (1996) englobava diálogos vivos, personagens tipificados, sempre com suspense no final para que o leitor quisesse comprar o jornal do dia seguinte. Identificamos desde o século XIX a utilização do gancho que abordamos anteriormente, um momento de clímax que só será resolvido no próximo capítulo. Com essas propriedades, os romances de folhetim conseguiam fidelizar um enorme grupo de leitores com sua narrativa seriada, pois de fato eles foram um grande sucesso.

De acordo com Pallottini (2012), alguns elementos, além dos romances de folhetim, que são antecedentes à telenovela e lhes legaram algum tipo de influência são: a radionovela, a fita em série norte-americana, a dramatização radiofônica de histórias reais, a fotonovela, as histórias em quadrinho e o melodrama teatral. Cada gênero específico contribuiu com alguma característica hoje presente nas telenovelas.

Azevedo (1996) analisou as radionovelas transmitidas pela Rádio Nacional no período de 1940 a 1946 e expõe que, apesar de focar na temática de histórias de amor, a maioria dos autores de radionovela se baseava na inserção de elementos do cotidiano para contar suas histórias. Eles se utilizavam de diálogos que escutavam nos corredores da rádio na época e isso ajudava a dar mais veracidade às histórias contadas.

A autora aborda que, na produção ficcional radiofônica, ocorria uma identificação imediata dos ouvintes no contexto em que viviam na época, que tornava o consumo desse conteúdo de massa bem abrangente, sendo considerada uma prática das famílias brasileiras. Ela argumenta que a radionovela não pretendia ser “o retrato da realidade, mas uma expressão dela” (AZEVEDO, 1996, p.106). Portanto, a concentração em temáticas “contemporâneas” era gerada pela necessidade de os autores buscarem o reconhecimento do público com a problemática apresentada, o que inclusive os levava a incluir notícias e elementos do dia a dia em seus enredos ficcionais.

Da mesma forma que ocorre um envolvimento emocional do público com os personagens e tramas da telenovela hoje, na época das radionovelas isso acontecia de forma similar. As redes de comentários dos ouvintes, os debates diários sobre os fatos e até mesmo a associação da personalidade dos

personagens com a dos atores. Azevedo (1996) dá um exemplo de uma ouvinte que foi pedir remédio para o fígado para o ator de radionovela Floriano Faissal, que interpretava um médico na radionovela “Em busca da felicidade”. Ele explicou que não era médico, mas como a fã insistiu ele receitou um chá que costumava tomar em sua infância.

A autora afirma que a origem das radionovelas advém das *soap operas* americanas que surgiram nos anos trinta, com o objetivo de divulgação de produtos para as donas de casa. Depois, foram feitas adaptações para o mercado latino americano, sendo Cuba o primeiro país a produzir uma radionovela, em 1931. Posteriormente, o Brasil e outros países da América Latina passaram a comprar os textos de sucesso dos dramas radiofônicos cubanos, que algumas vezes sofriam modificações para irem ao ar.

Azevedo (1996) destaca que a primeira radionovela brasileira “Em busca da Felicidade”, irradiada às 10h30minh da manhã, foi uma adaptação feita por Gilberto Martins do *script* cubano de Leandro Blanco e só foi transmitida em 1941 (apesar de, desde 1930, as rádios já fazerem algumas transmissões de radioteatro que eram episódios únicos). Como o sucesso do primeiro teatro seriado foi estrondoso, as emissoras passaram a incluir diversas radionovelas em suas grades de programação. Elas eram irradiadas duas ou três vezes por semana em horários alternados, o que possibilitava uma grande quantidade e diversidade de conteúdo.

Da mesma forma que uma telenovela, uma radiodramatização exigia o trabalho conjunto de diversos profissionais, como os autores, locutores (narradores), atores, diretores, sonoplastas (responsáveis pelas músicas e efeitos de som que davam mais veracidade à história falada) e equipe técnica que viabilizava os recursos para a difusão das ondas de rádio.

Ao argumentarmos sobre a influência do melodrama nas telenovelas atuais, recorreremos ao estudo de Sílvia Oroz (1992), que investigou que a origem do melodrama remonta ao século XVI em Florença, quando os altos círculos buscaram retomar o falar cantado da tragédia grega. A autora cita também o surgimento dos primeiros dramas líricos de Claudio Monteverdi, no século XVII, que seria um antecedente da ópera. Dois elementos característicos do gênero melodrama citados pela autora são: o reforço musical ao texto/ ação pela pleonástica e o desenvolvimento da trucagem teatral. Porém, quando a ópera se

consolidou, a *performance* do melodrama começou a diminuir e praticamente desapareceu no final do século XVII.

Durante o último terço do século XVIII, o melodrama ressurgiu por meio de peças teatrais constituídas por canto e declamações. No período pós Revolução Francesa, ocorrem seis tipos de repertório teatral: a comédia em cinco atos (gênero culto proveniente da literatura), a obra de costumes (herdeira do drama burguês), o drama sentimental (inspirado no anterior, porém mais elementar), a comédia histórica (fatos e personagens tratados como curiosidades), o “*vaudeville*” (comédia com canções intercaladas) e o melodrama. No melodrama da versão moderna ocorriam várias ações sérias e trágicas e o gênero em questão tinha em comum com o *vaudeville* a intercalação de números musicais entre as ações (OROZ, 1992).

A autora aponta para o fato de que no período clássico do melodrama, por volta de 1800, o gênero teve Gilbert de Pixérécourt como um importante representante que teve sua obra representada mais de trinta mil vezes, acentuando a democratização do teatro e a aceitação do público. Nessa época também ocorreu um intenso desenvolvimento do elemento musical, a pleonástica, que era utilizada para acentuar o sentido de algo, como o amor, ódio, medo, paixão, etc.

O surgimento da novela de folhetim foi um fator determinante na evolução do melodrama e o antecedente mais remoto de uma das articulações básicas do desenvolvimento da indústria cinematográfica: o valor do produto segundo a demanda do mercado. “A novela de folhetim introduziu este valor mercadológico e abriu o espectro de público à primeira categoria de “massa de espectadores”. Nunca uma arte foi tão reconhecida pelo grande público de diversas classes sociais!” (OROZ, 1992, p.21).

Percebemos em todas essas categorias, algo seminal que perpassa todos ao mesmo tempo: a predisposição para contar histórias. Assim voltamos ao narrador de Benjamin (1983), o aventureiro, viajante que vive a experiência e deseja difundi-la a outros.

Machado (2000) também destaca um tipo de narrativa que é utilizado na televisão, primordialmente na telenovela, que é o “teleológico”. Esse modelo sugere uma única narrativa, com várias outras entrelaçadas ou paralelas, que sobrevivem de forma linear ao longo do tempo.

Esse tipo de construção se diz *teleológico*, pois ele se resume fundamentalmente num (ou mais) conflito(s) básico(s) que estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, completa e autônoma, com começo, meio e fim, e o que, em geral, só se atinge nos capítulos finais (MACHADO, 2000, p.84, grifo do autor).

Ao identificar a telenovela como uma forma de narrativa, observamos que diversos assuntos podem ser abordados em uma história audiovisual. Desde enredos considerados mais leves e com temáticas mais aprazíveis até questões julgadas mais delicadas e polêmicas são introduzidas nas tramas com o intuito de serem debatidas pela sociedade. Assim, assinalamos que, a televisão como um meio de comunicação de massa, permite ampla difusão de argumentos e ideias passíveis de serem discutidas através de uma telenovela. No próximo item trataremos, portanto, precisamente da influência que a telenovela pode ter no meio social.

3.4 TELENOVELA E INFLUÊNCIA COTIDIANA

A telenovela utiliza diversos recursos de várias áreas que ajudam a elaborar a narrativa, fazendo com que os telespectadores absorvam a informação e sejam capazes de interpretar e construir significados através de uma imersão na história apresentada. De acordo com o estudo de Almeida (2006), a teledramaturgia brasileira se distanciou do folhetim que marcou sua origem e persegue, como outros meios de entretenimento de massa, os resultados de pesquisas com o público a que se direciona para a sua formulação e conclusão, além de sistemáticas pesquisas de audiência. Apesar disso, há espaço para experimentações sucessivas que convocam autores capazes de inovar e não apenas de dialogar com produções bem-sucedidas.

Ao consumirmos mídia, somos responsáveis por definir qual opção de passado queremos obter. Dizemos ao grupo produtor que concordamos com o viés proposto por ele. Há uma interação de mão-dupla que se dá através de diferentes indicadores, como venda, audiência, pesquisa de público, centrais de atendimento ao público, quantidade de pauta compartilhada entre diferentes mídias. Esta retroalimentação torna emissor e receptor cúmplices na construção de um passado compartilhado seja nas omissões ou versões dos fatos e mensagens apresentados, mesmo que o produtor ainda detenha o comando do processo

de produção. Desta forma, a TV se compõe como um lugar de memória e esquecimento, silêncio e engajamento simbólico (MENEZES, 2006, p.16).

Portanto, consideramos que a televisão não é somente uma transmissora de mensagens, mas sim um espaço que possibilita que o público interaja e forme múltiplos conhecimentos. O momento da transmissão da telenovela pode ser entendido como uma apresentação de ideias e concepções entre o que é exposto e o telespectador. A telenovela exhibe uma narrativa, a partir de seleções e escolhas do que se deseja apresentar ao público, porém, o que cada um vai interpretar depende de cada indivíduo. O telespectador é capaz de ressignificar suas ideias a partir do conteúdo apresentado. Consideramos que público não é puramente manipulado e influenciado passivamente, mas sim capaz de absorver informações, interpretá-las e construir novos pensamentos a partir destas.

Programa símbolo da televisão, a telenovela consegue obter sucesso, desde seu surgimento, até os dias de hoje, por ser uma narrativa que além de se preocupar com a recepção, se alimenta dessa recepção e só existe enquanto satisfizer, em vários sentidos, essa recepção (ALMEIDA, 2006, p.32).

Logo, a televisão pode ser “viva” e modificada de acordo com o interesse do público que é influenciado, mas que é também capaz de influenciar. Os profissionais que produzem programas de televisão (sejam eles humorísticos, jornalísticos ou telenovelas) não ficam alheios aos desejos da população, mas sim focados no que o público deseja assistir, pois o conteúdo é elaborado com o intuito de agradar os telespectadores.

Ademais, não podemos nos esquecer de que um programa exibido em uma determinada faixa horária na televisão é considerado um produto que precisa de patrocinadores ou anunciantes que insiram *merchandising* dentro do próprio programa ou que paguem por peças comerciais nos intervalos. Quanto mais famoso e popular, mais o programa conseguirá atrair anunciantes e caso não esteja com um “íbope” favorável, corre o risco de ser excluído da grade, pois não estará retornando o investimento feito pela televisão. A partir dessa colocação podemos inferir que a narrativa da telenovela vai sendo construída de acordo com a recepção, pois através de pesquisas quantitativas e qualitativas é possível determinar se as tramas estão agradando e, em caso negativo, a história sofre alterações devido ao *feedback* dado pelos telespectadores.

O Departamento de Pesquisa da TV Globo responde diretamente ao Diretor-Geral provendo uma visão estruturada a respeito do desempenho dos produtos da empresa. Para isso, possui como principais objetivos:

- Observar a evolução dos hábitos e preferências dos consumidores com o intuito de identificar suas implicações para a TV Globo;
- Acompanhar a audiência e os produtos das concorrentes;
- Avaliar o desempenho da grade de programação e da exibição dos programas;
- Verificar a *performance* das ações de comunicação e promoção dos produtos.

[...] Todos conversam sobre as novelas, o que mostra à perfeição a tese do laço social que é a televisão. Mas não é só a realidade que inspira as novelas; são também as novelas que influenciam a realidade por uma espécie de ida e volta entre a ficção e a realidade, talvez única no mundo (WOLTON, 1996, p.163).

Talvez esse sentimento de inclusão do público e a ideia de estar ajudando a construir a narrativa junto com o autor acabem promovendo a enorme popularização das telenovelas. Pessoas de todas as classes sociais acompanham as tramas, atestando a narrativa televisiva como um laço social. Logo, “o folhetim brasileiro está de tal forma inscrito na identidade e no sonho nacional, que, segundo as épocas, ele é reflexo de todas as histórias”. (WOLTON, 1996, p.164). Sem dúvida, há casos em que o autor e/ou diretor não aceita modificar nada da história ou dos personagens e mantém tudo o que é criticado pelos telespectadores, mas na maioria das vezes as mudanças ocorrem. Quantas vezes não assistimos o casal de protagonistas ser substituído por que não tinha “química”? Ou aquele personagem que a maioria tinha raiva é morto e sai da trama? E a pressão pelo beijo gay que finalmente aconteceu? A questão mercadológica aliada ao objetivo de agradar ao público muitas vezes fazem com que a história original seja modificada.

Hamburger (1998) destaca como os telespectadores se sentem participantes e se mobilizam diariamente para comentar as histórias assistidas com os vizinhos, colegas de trabalho, amigos e familiares. Ela destaca não só as conversas interpessoais, mas também a atenção com que outras grandes mídias como as revistas, rádios, jornais e até mesmo outros programas de

televisão tratam as telenovelas. A autora discute que toda essa rede de especulação e debate público acerca dos personagens e do desenvolvimento das tramas e a incerteza frente ao que realmente ocorrerá no desdobramento dos próximos capítulos é o que mais estimula o público. Dessa forma, toda essa rede de comentários fomenta uma sintetização entre público e privado na medida em que as opiniões e a ficção se fundem.

Portanto, podemos observar uma rede de relações interpessoais que ocorrem quando lidamos com um conteúdo audiovisual. Desde os profissionais responsáveis pela elaboração do produto (roteiristas, diretores, produtores, editores, sonoplastas, maquiadores, cenotécnicos, *designers*, pesquisadores, analistas de conteúdo que fazem um controle de qualidade dos capítulos, etc.) até o público que assiste à novela em casa, os críticos que escrevem sobre a novela, os vendedores da novela para novos mercados e seus compradores em potencial.

Como exemplo da magnitude da influência das telenovelas na vida das pessoas podemos destacar o grande fluxo de trabalho exercido pela Central de Atendimento ao Telespectador (CAT) da TV Globo, que recebe e responde a milhares de pedidos de informações sobre as roupas e acessórios exibidos e que viram tendência da moda, tais como: a cor do esmalte da vilã, os cortes de cabelo das atrizes, a maquiagem da protagonista, os itens de decoração e móveis dos cenários, entre outros.

A CAT é um dos mais antigos canais de relacionamento com o público e atendia exclusivamente pelo telefone, mas agora a TV Globo lançou também o *blog* “Também Quero!”, no qual o telespectador pode descobrir o que mais faz sucesso com o público e encontrar dicas de figurino, caracterização, produção de arte e cenografia. A lista com os “Top 10 da CAT” tem fotos e curiosidades do *ranking* mensal dos campeões do canal.

Outra tendência que corrobora a inclusão de questões sociais nas telenovelas é a incorporação de novos elementos nas tramas por alguns autores para fomentar novas discussões para quem assiste à telenovela. Nesse sentido, a área de Responsabilidade Social da TV Globo tem o propósito de buscar suporte de grandes organizações sociais para tornar acessíveis ao público questões pedagógicas, educativas, sustentabilidade, direitos humanos e qualidade de vida.

Segundo o portal Memória Globo (2017), em 2015, por exemplo, a Globo exibiu 1.137 cenas envolvendo temáticas sociais. Um exemplo mais atual ocorreu durante a telenovela “Velho Chico”, quando a TV Globo firmou parceria com a organização ambiental Conservação Internacional (CI-Brasil), que se tornou colaboradora técnica de conteúdo.

Como exemplos de outras temáticas, podemos citar: a apresentação de doenças pouco divulgadas, problemas de ordem pública da sociedade brasileira, denúncias, exposição de profissões pouco conhecidas, apresentação de lugares variados no Brasil e no exterior, divulgação de textos literários, peças teatrais, exposições em museus e centros culturais, etc. Alguns dos momentos mais marcantes na história da emissora nesse aspecto são:

- Em 1974, a telenovela “O Espigão” de Dias Gomes popularizou a palavra ecologia, pouco conhecida na época;

- Em 1988, “Vale Tudo” de Gilberto Braga, Agnaldo Silva e Leonor Bassères foi a primeira telenovela a abordar a questão do alcoolismo e a divulgar o Alcoólicos Anônimos;

- Em 1995, mais de 60 crianças desaparecidas foram encontradas quando a telenovela “Explode Coração”, de Glória Perez, exibiu depoimentos de mães e fotos de filhos desaparecidos. Nessa telenovela também houve a discussão acerca do trabalho infantil;

- Em 2001, com “Laços de Família” de Manoel Carlos, a TV Globo ganhou o prêmio de responsabilidade social BitC Awards for Excellence, por causa do aumento significativo de doadores de medula óssea;

- Em 2002, “Coração de Estudante”, de Emanuel Jacobina, foi a primeira novela a abordar a Síndrome de Down;

- Em 2003, “Mulheres Apaixonadas”, de Manoel Carlos, contribuiu para a aprovação do Estatuto do Idoso e impulsionou a aprovação da lei Maria da Penha;

- Em 2011, “Insensato Coração”, de Gilberto Braga e Ricardo Linhares, propiciou o recebimento do 1º Prêmio Rio sem preconceito, da Coordenadoria Especial da Diversidade Sexual (CEDS-Rio), em reconhecimento à abordagem da homofobia;

- Em 2014, “Em Família”, de Manoel Carlos, foi homenageada pelo Ministério da Saúde por apresentar o transplante de coração e fomentar a doação de órgãos;

- Em 2015, “Malhação”, firmou parceria com a Joint United Nations Programme on HIV/ AIDS (UNAIDS), programa conjunto com as Nações Unidas que busca formas de engajar os jovens na prevenção do HIV/ AIDS.

3.5 CONSTRUÇÃO OU DESCONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL

A partir da leitura de Otavio Ianni (2004), observamos o surgimento de novas formas narrativas, provenientes da tecnologia atual e dos efeitos da globalização. Percebemos que a solidez de certos costumes e convenções é coisa que se torna mais fluida, sem tanta estabilidade, possibilitando assim que as linguagens se transfigurem.

A narração é atravessada pela dispersão dos signos, significados e conotações. Inauguram-se novas formas narrativas: montagem, colagem, bricolagem, videoclipe, aforismo, pastiche, simulacro, virtualismo. O grande relato se revela insatisfatório, ultrapassado, insuficiente. Em lugar da grande narrativa, articulação abrangente ou histórica, coloca-se o método aforístico, a colagem, bricolagem, montagem, videoclipe, pastiche, a pequena narração, a folclorização do singular, a ilusão da identidade (IANNI, 2004, p.212).

Na teledramaturgia, identificamos tentativas que buscam trabalhar com formas alternativas e diferenciadas na elaboração da narrativa. A partir das especificidades da produção audiovisual contemporânea, em consonância com Lipovetsky e Serroy (2009), podemos identificar algumas experimentações exercitadas nas telenovelas brasileiras, que passamos a enumerar a seguir:

- Foco no descontínuo ou fragmentário, sem empregar o desenvolvimento narrativo linear, ocorrido em “O Rebu” (2014) e “Justiça” (2016).

- Imbricação entre real e imaginário, ficção e realidade ao efetuar paródias e referências a indivíduos, corporações ou eventos reais, que são inseridos na trama e ressignificados, como em “Geração Brasil” (2014) e “Páginas da Vida” (2006-2007).

- Utilização da interatividade com o público ou articulação de uma abordagem transmídia realizadas em “Geração Brasil” (2014), “Cheias de Charme” (2012), “Totalmente Demais” (2015-2016), “Haja Coração” (2016), “Liberdade Liberdade” (2016). A narrativa transmídia pressupõe a transmissão

de conteúdo por meio de diferentes tipos de mídias. No caso das telenovelas citadas, por exemplo, o que foi sendo relatado na Internet poderia ser uma repetição ou complementação; fixação de conteúdo em nova roupagem; ou um aprofundamento de alguma situação da trama, destacando uma explicação ou elucidando algum enigma. Trata-se de uma abordagem interativa que ganha corpo a partir da participação efetiva do público e funciona como um *hiperlink*.

- Estabelecimento de relações diversificadas entre materiais heterogêneos, criando composições híbridas, que articulam convenções da ficção e do documentário, como em “Páginas da Vida” (2006-2007). Nas construções híbridas, as produções audiovisuais são atravessadas por imagens concebidas como registros da realidade de diferentes tipos, como depoimentos, reportagens e pesquisas com o objetivo de embaçar as fronteiras da ficção e imprimir um efeito de “realidade”, ainda que restrito.

Quando Ianni (2004) cita a montagem e a bricolagem, podemos fazer também uma analogia com a reedição das imagens que é feita para o mercado internacional, já que excluímos algumas cenas, invertemos outras e inserimos novos elementos gráficos e artísticos.

Ao refletir sobre a influência da narrativa, Ricoeur (2007) analisa a memória incorporada à identidade através da função narrativa. O autor destaca que a narrativa é sempre seletiva, estando atrelada à importância da seleção do que será contado e do que será suprimido. Além disso, o autor trata da importância da narrativa para a dominação e imposição através de uma história oficial, pois na análise de textos e momentos históricos observamos a incidência de diferentes versões dos acontecimentos, em função da posição em que se encontravam os sujeitos narradores. Há então uma versão a que é conferida o substantivo verdade e o adjetivo de história oficial: a história dos vencedores.

A partir de Ricoeur, entendemos que a narrativa é muitas vezes posta a serviço da construção de uma memória institucionalizada. Assim, podemos fazer uma correlação com Ortiz, que trabalha com as questões relativas à construção de uma identidade nacional e diferencia a memória nacional da memória coletiva, colocando aquela mais relacionada à história e esta vinculada à vivência. “A memória coletiva se aproxima do mito e se manifesta, portanto, ritualmente. A memória nacional é da ordem da ideologia, ela é o produto de uma história social, não da ritualização da tradição” (ORTIZ, 2012, p.135).

Hamburger (1998) aponta para o fato de que a telenovela é o programa de maior sucesso e lucratividade da televisão brasileira, ocupando o horário nobre e sendo responsável por introduzir temas do âmbito público, na narrativa que seria teoricamente focada para o universo privado. A autora assinala que a fusão dos dois domínios pode tanto sintetizar situações de caráter amplo e popular em uma trama pontual e, ao mesmo tempo, transformar fatos particulares em um amplo significado para parte da sociedade.

A televisão oferece a difusão de informações acessíveis a todos sem distinção de pertencimento social, classe social ou região geográfica. Ao fazê-lo, ela torna disponíveis repertórios anteriormente da alçada privilegiada de certas instituições socializadoras tradicionais como a escola, a família, a igreja, o partido político, a agência estatal. A televisão dissemina a propaganda e orienta o consumo que inspira a formação de identidades. Nesse sentido, a televisão e a telenovela, em particular, é emblemática do surgimento de um novo espaço público, no qual o controle da formação e dos repertórios disponíveis mudou de mãos, deixou de ser monopólio dos intelectuais, políticos e governantes titulares dos postos de comando nas diversas instituições estatais (HAMBURGER, 1998, p.442).

Kornis (2008) enfatiza a relevância da produção ficcional da telenovela enquanto agente de construção de uma identidade nacional, já que representam as temáticas e visões de mundo de um determinado contexto histórico, que sempre é engendrado.

O caráter pedagógico contido nessas narrativas se nutre de conteúdos históricos, visando à formação de uma memória nacional. E mesmo, ou talvez até por isso – numa sociedade globalizada como a de hoje há lugar para narrativas audiovisuais de fortalecimento desse tipo de pertencimento [...] (KORNIS, 2008, p.52).

Identificamos assim que numerosos recursos podem ser utilizados com o propósito de “formação” de uma memória nacional. Ortiz (2012) argumenta que, para a constituição de uma identidade brasileira, foi preciso arquitetar uma integração entre a identidade nacional e a identidade popular com o intuito de abarcar ambas e formar uma única identidade dominante. Para a eficiência da construção e consolidação de uma identidade nacional, Ortiz afirma a importância dos intelectuais que, atuando como “mediadores simbólicos”, legitimaram uma cultura brasileira, criando uma ligação entre o particular e o universal sendo suas ações distintas da memória coletiva.

Hall (2006) é outro autor que também discute acerca da construção de uma identidade nacional. Ele apresenta a ideia de uma comunidade elaborada através de uma narrativa sobre a nação. Com o uso de diversos instrumentos como a mídia, histórias, cultura popular, literatura, forma-se uma mítica que engloba cada indivíduo em algo maior, que ele denomina "comunidade imaginada". Podemos também incluir as telenovelas nesse referencial, na medida em que, presentes no cotidiano dos brasileiros, elas ditam modas, criam jargões, apresentam objetos, além de indumentárias e de acessórios, que se tornam, por vezes, objetos de desejo e de consumo popular.

Como membros de tal "comunidade imaginada", nos vemos, no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa. Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte (HALL, 2006, p.52, grifo do autor).

Percebemos que Hall, da mesma forma que Ortiz, agrega a importância de intelectuais e artistas de renome que ajudam a legitimar uma tradição cultural que parece natural e que sempre existiu, mas que na verdade foi cuidadosamente construída para ser a base identitária da nação. No caso da telenovela, observamos diversas questões relativas à brasilidade que são inseridas nos enredos das histórias pelos autores destas.

Ao ir de encontro à idealização da existência de uma nação coesa e hegemônica, Hall (2006) vai apresentar também a desconstrução⁴ dessa mítica de identidade nacional homogênea, pois as nações possuem minorias muitas vezes subjugadas e reprimidas sob um poder único que não se sentem pertencentes ao Estado-Nação.

Assim, identificamos a importância de certos elementos culturais e midiáticos, que a princípio parecem espaços secundários, voltados apenas para o entretenimento, mas que possuem um grande poder de influenciar grande parte da população de um local. Operando com Martin-Barbero (2001) concordamos que a telenovela e alguns programas televisivos na América Latina podem também ser um espaço para a afirmação de identidades de minorias, anteriormente marginalizadas.

⁴ Destacamos que o termo desconstrução utilizado na dissertação não se refere ao conceito elaborado por Jacques Derrida.

Hoje, não podemos negar que é pela TV que tomamos conhecimento da grande pluralidade cultural do Brasil. E os produtores de programas sabem que levar estas manifestações ao ar permite que elas sejam constantemente atualizadas não só pelos seus praticantes, mas, no caso brasileiro, por toda a sociedade. Deste modo, pode-se supor que a TV contribui para a preservação e valorização de determinadas tradições culturais (MENEZES, 2006, p.14).

Tal como podemos enxergar a mídia como uma instituição, um aparelho de que uma cultura hegemônica pode se utilizar para impor sua dominação, podemos verificar a existência de movimentos de contracultura tentando criar um espaço de valorização de suas concepções de mundo. Britto García (2005) demonstra os mecanismos de disputa como a *guerra cultural*, que, segundo o autor, ocorre quando uma subcultura⁵ contradiz abertamente à cultura hegemônica; e como ambas não possuem elementos de concordância entre si, a subcultura acaba convertida em contracultura. Esta passa a ser vista então como marginalizada, à parte da sociedade, uma cultura de resistência. O autor discute o risco apresentado por aparatos capitalistas, capazes de transformar uma subcultura de dissidência em subcultura de consumo. Dessa forma, a subcultura acaba descontextualizada de suas origens, tendo sua identidade mascarada através de midiatização, tornando-se assim um negócio rentável.

Britto García (2005) argumenta que além de uma disputa, pode ocorrer também uma confluência de interesses, uma negociação que seja boa para os dois lados: cultura hegemônica e subcultura de dissidência. A partir de ajustes efetuados por ambas as partes – em vez de uma guerra cultural pode ocorrer uma mescla, readaptação ou transformação de certas práticas. A partir dessa consideração, cogitamos que sempre podemos ter uma preocupação relacionada com a "autenticidade". Mas, se os seres humanos, suas experiências e culturas, são "vivas", intercambiáveis, variáveis, metamorfos, polifônicas, o que podemos considerar como realmente "autêntico" afinal?

⁵ Os termos subcultura e cultura dominante são estabelecidos pelo autor.

4 COLEÇÃO, EDIÇÃO, AQUISIÇÃO E DESCARTE

Nesse capítulo discutiremos o conceito de coleção no empenho de entender as práticas colecionistas que, segundo alguns autores, permeiam a atividade humana desde a pré-história. Investigaremos essa necessidade de guarda de objetos como uma tentativa de perenidade frente à inevitabilidade de morte. Discutiremos a conexão entre um colecionador particular e sua coleção, abordando os elos que regem as relações entre guardião-objeto-coleção-público. Abordaremos também as coleções institucionais por meio da utilização de literatura de áreas que desenvolvem Políticas de Desenvolvimento de Coleções.

Apresentaremos algumas técnicas de edição de imagens, que são utilizadas para criar uma história em áudio e vídeo. Enfocaremos na edição de telenovelas, já que através desse conteúdo audiovisual, é possível preservar memórias que serão repassadas a outros públicos, elegendo o editor como um guardião destas.

No último tópico do capítulo, apresentaremos exemplos práticos de descarte e aquisição efetuados durante o processo de edição dos capítulos de telenovelas licenciadas pela TV Globo para o mercado internacional. A partir da análise dos critérios utilizados para essas exclusões e acréscimos, realizaremos uma analogia com as Políticas de Desenvolvimento de Coleções realizadas no trato de coleções apresentadas no primeiro tópico do capítulo.

4.1 AS PRÁTICAS COLECIONISTAS

Desde a pré-história até a contemporaneidade, identificamos a propensão do homem em acumular e colecionar. O ser humano sempre foi coletor e, ao acumular determinados objetos, passou a atribuir sentido a eles. Janeira (2005) entende que o colecionador é um curioso por natureza e busca uma variedade de objetos, com tamanhos, funções e estéticas diferenciadas, com o intuito de significar seu mundo.

Conforme a humanidade se modificou, a relação da sociedade com a coleção também se alterou. Apesar de o conceito e a finalidade de colecionar possuírem variáveis e diversas, podemos identificar práticas colecionistas desde os nossos ancestrais mais remotos. No texto *“A epistemologia e o espírito do*

coleccionismo”, de Menegat (2005), observamos que “coletar e colecionar está entranhado no processo cognitivo humano”, estando intrinsecamente ligada à evolução do homem desde a pré-história quando selecionava as coisas para significar o mundo.

Marshall (2005) em *“Epistemologias históricas do coleccionismo”* também trabalha a questão das práticas colecionistas desde os primórdios do homem. O autor aborda que mesmo na época de caçadores coletores o coleccionismo era praticado, claro que com um sentido muito diferente do que temos hoje em dia. O autor cita um “proto-coleccionismo” que objetivava a garantia da sobrevivência da espécie, com a coleta e a coleção do que era necessário à vida.

Pomian (1984) apresenta diversas tipologias de objetos de coleção presentes desde os primórdios do homem. O autor destaca o mobiliário funerário – do qual se possui registros desde o Neolítico – e toda uma quantidade e diversidade de elementos que eram dispostos nas tumbas, como armamentos, joias, obras de arte, instrumentos musicais, etc. Eram tomadas medidas de precaução para evitar roubo nas tumbas, deixando claro que esses objetos não deveriam retornar ao convívio humano, e sim ficarem expostos somente ao olhar dos deuses. Assim como no caso das oferendas, a partir do momento que entram no espaço do sagrado (como num templo), perdem qualquer vínculo com as atividades utilitárias.

Outro estágio de coleccionismo apresentado por Marshall diz respeito ao surgimento das primeiras cidades, pois novas demandas ocorreram por conta das transformações culturais.

A domesticação de sementes e animais, a cerâmica, a vida em cidades e a metalurgia – trunfos do neolítico – são já resultados técnicos elaborados, frutos de culturas codificadas, de sistemas de transmissão da memória e de instituições sociais para a aprendizagem de ofícios especializados (MARSHALL, 2005, p.15).

Pomian (1984) aponta também para os presentes e os despojos de guerra, considerados verdadeiros tesouros, como joias, tecidos, metais preciosos, e eram possuídos pelos detentores do poder. Tais preciosidades eram guardadas e submetidas a uma proteção especial, ficavam fora do circuito econômico e só eram expostas para as pessoas em ocasiões especiais com o propósito de ostentação, por exemplo.

Durante os séculos XI e XII identificamos as coleções mais fortemente atreladas à Igreja Católica e, no Renascimento, a partir dos séculos XIV e XV, ocorre uma nova tipologia de colecionismo vinculada à arte. Os mecenas, os príncipes e os integrantes do clero patrocinavam artistas para produzirem as mais belas obras de arte para que eles pudessem possuir as melhores e mais valiosas peças. Greco (2003) afirma que o colecionismo sempre foi associado à ideia de posse e ao conceito de propriedade, por isso ter uma coleção de qualidade conferia enorme destaque social e demonstrava poder e ostentação. Dessa forma, um objeto de coleção acaba transpondo a sua característica primária funcional e passa a obter ênfase em seu caráter simbólico.

[...] o facto de as possuir confere prestígio, enquanto testemunham o gosto de quem as adquiriu, ou as suas profundas curiosidades intelectuais, ou ainda a sua riqueza ou generosidade, ou todas essas qualidades conjuntamente (POMIAN, 1984, p.54).

Pomian argumenta que o surgimento da prática colecionista provocou uma quebra de paradigma no conceito de memória coletiva. Anteriormente, as recordações eram transmitidas de geração em geração através da tradição oral. O autor conceitua, portanto, a coleção como o “conjunto de objetos naturais ou artificiais afastados do circuito de utilização, colocados sob uma proteção especial e expostos ” (POMIAN, 2000, p.509).

No século XVI houve o surgimento de gabinetes de curiosidades com gosto específico pelo curioso e excepcional. As coleções eram extremamente variadas, compostas especialmente por espécimes da flora e da fauna adquiridas pelas expedições às terras exóticas.

Janeira (2005) aponta os Gabinetes de Curiosidades como locais repositórios de variados espécimes de animais empalhados, rochas e minerais, moedas, herbários, globos e instrumentos científicos para serem observados pelo colecionador e seus colaboradores.

A autora também apresenta como esses lugares foram responsáveis por originar tanto os Gabinetes de História Natural (e posteriormente os Museus de História Natural) quanto os Ateliês de Arte e Gabinetes de Arte (que depois se tornaram Museus de Arte).

Com o desenvolvimento da ciência, o homem elegeu locais para classificar, ordenar, guardar e expor espécimes e objetos. Os museus tornaram-

se então uma ferramenta para ordenar o mundo, guardar a memória das coisas escolhidas com o objetivo de representar os diferentes setores da vida humana e da natureza. Menegat (2005) afirma que, a partir da Idade Moderna, a prática colecionista se modifica e adquire novos significados baseada nas artes e na ciência.

Significados esses que ultrapassam as cisuras epistemológicas, a justificação de classificações e modos de pensar e agir, para ganhar amplos públicos e, com isso, também, o estatuto cultural, as cortes e o poder. Dos gabinetes de curiosidades às grandes Exposições Universais e Museus, há um trabalho árduo de colecionar e explicar que ultrapassa os limites da Ciência e encontra ressonância com o público, as instituições e as políticas públicas (MENEGAT, 2005, p.6).

A criação dos museus nacionais, iniciada a partir da Revolução Francesa, transformou “o direito de entrar no museu em um direito do cidadão e, ao mesmo tempo, em uma necessidade para a identidade e para a reprodução da nova comunidade imaginária” (POULOT, 2013, p. 59). A Revolução e a consolidação dos direitos humanos passaram a fortalecer uma reivindicação de acesso e fruição das obras de arte pelo povo. Era considerado um direito legítimo obtido a partir da República, tornando o museu um exemplo ideal de instrução e transmissão de princípios para a população, uma democratização da cultura. Assim, compreendemos que o museu passou a ser qualificado como um local próprio para educar a população e ser o guardião de uma memória nacional a qual todos deveriam ter acesso. Com isso, buscava-se uma apropriação identitária por parte da nação.

Edmondson (2001) demonstra que existem organizações que trabalham com coleções que possuem muito em comum, como a seleção, administração, preservação e fornecimento de acesso a determinado público. “As actividades de descrição, catalogação e controle de inventário são tão essenciais em arquivos audiovisuais como em bibliotecas, museus e arquivos” (EDMONDSON, 2001, p.24). As diferenças ficam estabelecidas na forma como essas funções são dirigidas. O autor cita as bibliotecas, arquivos, museus e arquivos audiovisuais como locais de guarda e preservação. Inferimos que estes locais de salvaguarda são os grandes colecionadores da memória da humanidade.

A biblioteca, de acordo com Edmondson (2001), originalmente colecionadora de livros, hoje dispõe de materiais de formatos variados, como

periódicos, mapas, gravações, vídeos, etc. Apesar de bibliotecas distintas apresentarem livros semelhantes, cada coleção é específica, pois atende um determinado público e possui políticas administrativas e de seleção de acervo diferenciadas.

Segundo o autor, os arquivos trabalham com material original, documentos históricos e registros públicos provenientes de atividades sociais ou organizacionais, que foram avaliados como itens de interesse para a guarda permanente.

Edmondson (2001) afirma que os museus lidam mais com objetos do que com documentos ou livros. A função do museu é pesquisar, documentar, exibir e preservar a sua coleção de objetos que possuem valores históricos, científicos ou artísticos.

Já os arquivos audiovisuais são organizações ou departamentos de uma instituição que promovem a preservação, administração e providenciam o acesso a uma coleção de documentos audiovisuais. Existem diversas tipologias de arquivos audiovisuais e cada uma delas possui um funcionamento diferenciado. Alguns arquivos focam em um determinado tipo de mídia, como programas de televisão, enquanto outros englobam várias categorias de documento; alguns provêm acesso ao público externo, outros pertencem a uma empresa. Dessa forma, cada um possui a sua própria política de funcionamento.

Blom (2003) discute as práticas colecionistas a partir da produção em massa da sociedade industrial. Anteriormente, o ato de colecionar presumia um fato em aberto, não ocorria a completude da coleção, pois sempre havia a possibilidade de se adquirir um novo objeto. O colecionador podia atribuir significado a uma nova peça que pudesse se encaixar na coleção, sendo, portanto, uma ação circunstancial. Com a produção em massa, passou-se a produzir coleções já prontas, cujos itens são vendidos separadamente aos colecionadores ou consumidores, como álbuns de figurinhas, revistas que possuem brindes colecionáveis que saem toda semana na banca mais próxima, etc. Assim, para completar a coleção, só é necessário comprar os itens faltantes específicos que podem ser solicitados até mesmo via internet. É uma coleção comprada pronta.

Objetos produzidos em massa são a face mais comum do ato de colecionar nos dias de hoje, apesar de dificilmente ser a mais

espetacular: a prateleira povoada de porcos de cerâmica, o armário com prato Sheffield, o álbum com velhas cenas urbanas, a estante com taças de vinho ou alfinetes de chapéu ou animais fofos, a caixa com velhos canhotos de ingresso de futebol, programas de teatro ou passagens de trem de vários lugares do mundo; todos pequenos santuários de diferentes passados, fugas do presente, afirmações de individualidade, saudade e esperança (BLOM, 2003, p.188).

O autor afirma que determinados objetos já são fabricados para não possuírem função utilitária nenhuma a não ser a de permanecerem expostos numa prateleira ou estante. Nesse caso, pulam a fase de circulação e utilização na sociedade. Alguns objetos colecionados são até mesmo descarte da sociedade de produção em massa, como itens obsoletos e ultrapassados, que em vez de terminarem no lixo, são ressignificados por um colecionador, adquirindo um novo valor simbólico e tornando-se um suporte de significado. Blom (2003) apresenta até mesmo uma concepção de democratização do ato de colecionar.

Oliveira; Seigmann e Coelho (2005) discutem sobre dois modos de colecionamento como produtos da sociedade contemporânea: o capitalístico, fundado na mera acumulação e o artístico, que se baseia numa noção estética e subjetiva. Na sociedade capitalista atual, com o mote do consumo, de se adquirir mercadorias, constata-se uma ligação com a prática colecionista, já que ocorre uma “acumulação de objetos como forma de constituição do sujeito. A coleção pode ser vista como modo de afirmação e demarcação de territorialidades” (OLIVEIRA; SEIGMANN; COELHO, 2005, p. 113). Porém, as autoras também identificam a existência de uma tipologia de colecionador que não segue o estigma de um acumulador capitalista, mas sim de um artista que “guarda registros temporais” (OLIVEIRA; SEIGMANN; COELHO, 2005, p. 114). É como se este extraísse de cada objeto um pedaço de um tempo perdido que faz parte de sua própria história de vida, da própria essência do objeto e de sua trajetória identitária, antes mesmo de entrar em contato com o colecionador que o acolheu no tempo atual. A seleção de um objeto exprime um recorte feito no mundo, de onde foi escolhido como representante de determinado tempo e espaço e, essa escolha, suplanta questões físicas e materiais da peça, depende de como esta afeta o colecionador emocionalmente.

Pomian destaca a questão mercadológica quando aponta os valores astronômicos que as obras de arte e peças de coleção e de museus adquirem ao serem comercializadas em leilões ou mesmo no “mercado negro” (POMIAN, 1984, p.52). Em sua definição, entendemos que temporariamente, um objeto de coleção fica fora do mercado econômico. Ao ser comercializado, fica excluído da coleção. Ao ser adquirido e realocado em outra coleção, passa a ser ressignificado.

O autor afirma que existe um paradoxo acerca dos objetos de coleção, pois da mesma maneira que eles estão fora do circuito econômico, recebem uma proteção especial, sendo considerados itens valiosos e possuem um valor atribuído. Logo, o autor reitera que tais objetos adquirem um valor de troca e não um valor de uso, já que não são utilizados e sim expostos ao olhar.

Blom sustenta que um item torna-se objeto de coleção ao deixar de ser utilitário e passar a adquirir um valor simbólico imputado pelo colecionador que atribui significado à sua coleção. O que importa “não é o que eles são, mas o que eles representam, a promessa que contém.” (BLOM, 2003, p.192)

Na contemporaneidade, com a internet, temos possibilidade de possuir/montar até mesmo coleções virtuais de vários tipos: de fotografias, jogos, blogs e até mesmo coleções de amigos (como as redes sociais) sem que nunca tenhamos encontrado alguns deles fisicamente. Percebemos assim que as práticas colecionistas se alteraram ao longo do tempo, variando de acordo com os contextos econômicos, sociais, políticos e avanços tecnológicos de cada época. Passamos pela pintura e fotografia, com as imagens estáticas; e hoje temos o cinema e o vídeo, que são as imagens em movimento.

Ao investigar sobre as relações presentes entre os diversos atores presentes nas práticas colecionistas e inspirados por Walter Benjamin (2006), verificamos que as coleções existem e se representam por seus objetos e suas relações tanto intrínsecas (dentro da coleção) quanto extrínsecas (entre cada objeto e seu guardião; entre a coleção e seu guardião, entre a coleção e o mundo externo; entre o guardião e o mundo externo).

Podemos definir as relações intrínsecas entre os objetos da coleção como um *elo de identificação*. Cada objeto da coleção adquire um significado único dentro do contexto que existe pela presença de todos os outros objetos que

pertencem à mesma coleção. Cada objeto exprime uma relação com outro já que são pertencentes ao mesmo grupo.

Cada dupla de relações externas demonstra como as conexões se dão extracoleção. Por exemplo, cada objeto específico tem uma razão de ser dentro da coleção, definida pelo seu guardião, que também é representado por cada peça única. Benjamin (2006) afirma que o colecionador lança um olhar incomparável sobre o objeto, conseguindo enxergar aspectos diferentes de um simples olhar de um proprietário profano. Isso demonstra que, para o colecionador, o objeto possui um caráter excepcional, pois possui uma trajetória identitária que evoca a sua memória afetiva. A partir da reflexão sobre as ideias de Benjamin, podemos identificar a relação entre cada objeto e seu guardião de *elo de especificidade*, já que cada objeto é único para o seu colecionador.

Os objetos são escolhidos, selecionados, e classificados como resposta às afecções surgidas no encontro do sujeito com as qualidades intrínsecas de cada objeto, os seus elementos singulares e a história que os compõem. Embora da mesma natureza, eles diferem em relação a si mesmos e na relação com o próprio colecionador, e é assim que a territorialidade subjetiva do colecionismo se instaura (OLIVEIRA; SIEGMANN; COELHO, 2005, p. 115).

A ligação entre a coleção e seu guardião exprime a conjunção entre o todo da coleção e o colecionador. A coleção ressignifica o mundo do colecionador e o remete a outro tempo, sendo capaz de evocar memórias de um passado e as informações guardadas sobre ela. Benjamin (2006) afirma que todos os detalhes sobre a coleção são de extremo interesse para o seu colecionador: proprietários anteriores, história, preço de aquisição, valor, entre outros. Observamos que a coleção representa o seu guardião e que este também é espelhado por ela. Assim, identificamos um *elo de coesão*.

No vínculo entre o guardião e o mundo externo, ou o público que admira a coleção, por exemplo, podemos verificar uma ideia de poder e status, advinda do guardião que foi capaz de juntar itens valiosos ou notáveis. Observamos que a satisfação de expor o seu acervo ao olhar alheio é de fato uma das características do colecionador. Constatamos, portanto, um *elo de reconhecimento*.

A associação entre a coleção e o mundo externo permeia uma questão referente à exibição, apresentação do conjunto de objetos que passam a

significar algo dentro de um contexto para o público. A aura da coleção, anteriormente, sentida somente pelo seu colecionador, pode passar a emocionar outros indivíduos. Logo, percebemos um *elo de exposição*. Na medida em que pessoas têm contato com a coleção, estas podem ser afetadas por ela e passarem a ressignificar seu próprio mundo.

Ao refletir sobre as práticas colecionistas, temos que considerar também o tratamento de acervo que é efetuado por instituições de memória na contemporaneidade. O acervo é de suma importância para a instituição, já que é através deste que se percebe a identidade da organização e ocorre a comunicação com o público para que se desenvolva sua proposta cultural e institucional.

Vergueiro (1989) considera a prática de Desenvolvimento de Coleções como um ato de planejamento, um processo com critérios pré-estabelecidos e que demanda uma metodologia própria. É um processo específico de cada instituição, portanto não é homogêneo, já que varia de acordo com o local de trabalho. O autor apresenta os componentes de um processo de Desenvolvimento de Coleções elaborado pelo bibliotecário americano Edward Evans que englobam:

- Estudo da comunidade;
- Políticas de seleção;
- Seleção;
- Aquisição;
- Desbastamento;
- Avaliação.

O autor propõe uma perspectiva sistêmica em que todos os elementos fazem parte da rotina de um bibliotecário e possuem a mesma importância e, com exceção da aquisição, possuem relação com o atendimento da comunidade.

Ao se cogitar um item que pode vir a ingressar no acervo, o profissional responsável deve ter uma visão ampla que identifique um “vir a ser” para a coleção e isso demanda reflexão e planejamento. Deve ser feita uma análise criteriosa com base na Política para Desenvolvimento de Coleções que é um “documento onde se detalhará quem será atendido pela coleção, quais os

parâmetros gerais da mesma e com que critérios esta se desenvolverá” (VERGUEIRO, 1989, p.23).

Vergueiro (1989) aponta para uma primeira razão para que uma instituição tenha a sua Política de Desenvolvimento de Coleções, que é a econômica. É fundamental para garantir o planejamento de recursos na adequação de prioridades, pois não há verba suficiente que permita a aquisição de tudo que interessa. Para que se elabore uma Política de Desenvolvimento de Coleção efetiva, é necessário que se analise três aspectos: as características da coleção atual, a comunidade e a disponibilidade de recursos extras.

Toda política deve:

- Estabelecer o tipo de material que fará parte da coleção (tanto conteúdo quanto formato);
- Definir as condições e quando um item pode ingressar no acervo (Política de Seleção, aquisição, doação, etc.);
- Verificar as necessidades da comunidade;
- Conformar um método de Avaliação da coleção, averiguando a importância de cada item;
- Corroborar Políticas de Descarte e Remanejamento para precisar quando e sob quais condições um elemento será retirado da coleção.

A Política de Aquisição e Descarte de acervos é um instrumento que regula a entrada de novos itens e a exclusão de outros em uma instituição, sejam eles de tipologia ou interesse museológico, bibliográfico, hemerográfico, documental, fotográfico, audiovisual, etc. Podemos definir Entrada de Documentos como a “inclusão de itens num arquivo por meio de transferência, recolhimento, reintegração, compra, arrematação, doação, legado ou depósito” (CUNHA, 2008, p.88).

Vergueiro (1995) afirma que a seleção do acervo a ser incorporado numa coleção presume um tipo de poder, já que a decisão de um profissional interfere na qualidade/ quantidade de conteúdos informacionais que serão oferecidos à comunidade numa determinada instituição. Logo, ocorre uma intervenção no processo social. O autor afirma que a seleção pressupõe contextualização e que “[...] qualquer item cuja incorporação ao conjunto já existente possa colaborar para que ele chegue mais perto dos objetivos que foram estabelecidos para aquele grupamento de materiais informacionais” (VERGUEIRO, 1995, p.4).

A Política de Seleção de uma instituição garante que esta mantenha um direcionamento e certifica que todo material que é incorporado em seu acervo possua razões objetivas pré-definidas e que opiniões pessoais ou idiossincrasias sejam excluídas desse sistema. “[...] a atividade de seleção não é realizada no vazio, mas efetuada dentro de um determinado contexto sociocultural, com tensões, ambivalências, disputas e negociações” (VERGUEIRO, 1995, p.9). O autor considera o bibliotecário um negociador.

Cunha (2008) define a Avaliação como um processo de análise de documentos de um arquivo com o intuito de estabelecer seus valores informativos e decidir se estes serão conservados ou eliminados. Após a ‘Avaliação’, os itens que forem considerados sem valor de guarda permanente sofrem ‘Eliminação’ e podem ser descartados fisicamente (através de incineração, maceração, fragmentação, venda como papel velho), doados para outra instituição ou transferidos para outra unidade.

Alguns critérios de descarte especificados na Política de Aquisição e Descarte do Museu de Astronomia e Ciências Afins são: item deteriorado, com condição física irrecuperável ou que represente perigo para os profissionais que trabalham na instituição; pedaços ou fragmentos que não podem ser identificados; peças com ausência de informação (ficam descontextualizadas); fora do escopo de interesse (obras cujos conteúdos não estão de acordo com a proposta da instituição, mas que foram incorporadas anteriormente sem uma seleção prévia); impossibilidade de manutenção do item pelo custo muito elevado ou falta de recursos apropriados para garantir uma efetiva preservação deste; casos de erro de numeração ou equívocos no inventário; obras com excesso de duplicatas, readequação do foco da coleção; obras em línguas inacessíveis e o caso de repatriamento de objetos (MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS, 2011).

No caso de uma instituição museológica, Camargo-Moro (1986, p.17) define o conceito de Aquisição como “o ato de adquirir acervo para um museu ou instituição similar, qualquer que seja sua forma ou procedimento.” A autora esclarece que a aquisição pode ocorrer de várias formas, tais como: coleta de campo, compra, permuta, doação e legado. Ela ainda inclui os depósitos permanentes e os empréstimos a longo e curto prazos como uma “forma singular de aquisição”.

Dependendo da proposta do museu, existe um foco em adquirir uma determinada tipologia de acervo, porém cada um possui a sua própria Política de Acervo, onde ficam definidos os preceitos e regras para esta prática institucional. O novo item deve estar dentro do contexto dos outros objetos já presentes na coleção e sua inclusão deve ser sistematizada, democrática e abrangente. Camargo-Moro (1986, p.19) demonstra que uma boa estruturação do acervo consiste em uma “vinculação perfeita entre acervo x filosofia da instituição x proposta de trabalho x comunidade.”

De acordo com o Museu da Abolição (2017), existe também uma preocupação com as questões legais, para que não se adquira nenhum objeto proveniente de pilhagem ou remoção não autorizada. Os itens considerados sagrados só devem ser adquiridos se forem resguardados os interesses das comunidades ou grupos religiosos e étnicos dos quais eles advêm. Ademais é necessário atentar para a legislação, tratados locais, estatais, nacionais e internacionais, para não infringir nenhuma lei. Por isso, é fundamental que todo o processo de aquisição seja comprovado por provas de posse, como recibos de compra, diário do coletor no trabalho de campo ou documentação comprobatória que ateste a posse e a procedência da peça.

Outros fatores que influenciam a aquisição podem ser também de ordem prática como tamanho adequado e quantidade aceitável, pois um item muito volumoso e uma coleção com muitas peças podem afetar o espaço disponível do museu. Nesse caso, o aceite dependerá da capacidade física de armazenamento e da estrutura da reserva técnica para que se possa adquirir um novo item para a coleção. A questão financeira também é uma questão primordial, já que é preciso calcular os custos de todo o trâmite necessário desde o deslocamento da obra para o museu até a força de trabalho e ferramentas que serão imprescindíveis para atuar na preservação da obra (MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS, 2011).

Por outro lado, o descarte ou procedimento para “dar baixa” é considerado uma tarefa controversa em um museu, pelo fato de englobar “uma série de interpretações e complicações sob o ponto de vista técnico e ético [...] merecendo um cuidado enorme e uma fundamentação perfeita, pois pode também ser considerado crime” (CAMARGO-MORO, 1986, p.27). Esse mecanismo exclui a peça do acervo do museu definitivamente e pode ocorrer

das seguintes formas: doação, transferência, troca, venda, repatriação ou destruição. A destruição só é permitida quando o item está em estado de deterioração irreversível e a decisão deve ser tomada por uma autoridade superior após consulta aos museólogos, curadores e comissão de acervo da instituição. A peça deve então ser fotografada e após a destruição, o seu número de registro não deve ser reutilizado na documentação do museu.

A título de exemplo de funcionamento de uma Política de Acervo de uma instituição primordialmente audiovisual, apresentamos o sistema de gestão de conteúdo da emissora TV Brasil, gerida pela Empresa Brasil de Comunicação (EBC), que compreende as empresas Radiobrás e TV Educativa que integravam a televisão pública (EMPRESA BRASIL DE COMUNICAÇÃO, 2010).

As premissas da Política de Acervo dessa instituição incluem:

- Preservação de todos os programas produzidos pela emissora;
- Preservação de programas produzidos por terceiros até cessar o fim dos direitos de exibição;
- Tratamento do conteúdo bruto utilizado diariamente através de seleção, edição e arquivamento das imagens;
- Decupagem e catalogação do material bruto;
- Execução de procedimento diferenciado com telejornais, com a elaboração de sinopses das matérias apresentadas;
- Supervisão do acesso do conteúdo pela área de documentação;
- Atendimento a pesquisas pelo sistema que possui busca livre com seis possibilidades de cruzamento;
- Digitalização e edição do acervo histórico sob demanda.

Nesse item, apresentamos o conceito de coleção, discutimos as principais questões relacionadas à prática colecionista, tanto de uma forma mais pessoal como os elos entre o guardião e sua coleção, quanto uma visão mais institucional quando tratamos da Política de Desenvolvimento de coleções que é utilizada por algumas instituições de memória no tratamento de seus acervos. No próximo item, iremos começar a trabalhar com a coleção audiovisual estudada nessa pesquisa: as telenovelas que são editadas para um novo público.

4.2 EDIÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DAS TELENVELAS

A telenovela pode ser considerada um documento audiovisual que retrata a sociedade de um determinado contexto histórico e social, ele reflete a evolução tecnológica, as práticas cotidianas, as questões sociais em voga e, dessa forma, está presente no imaginário das pessoas e em seu dia a dia. Em nossa pesquisa, consideramos que um capítulo de telenovela pode ser considerado um elemento capaz de ordenar o mundo através das imagens, preservando memórias que serão repassadas a outros públicos.

O acervo audiovisual é composto por material com imagens e/ou áudio gravados em um suporte, que pode variar de acordo com a tecnologia utilizada no momento. No caso do produto que estamos trabalhando, referimo-nos às imagens de telenovelas gravadas em formato HD (*high definition*)⁶.

A edição de imagens consiste em um processo de seleção e ordenação de cenas gravadas anteriormente (em externas ou dentro de estúdios com cenários) e que formam uma sequência para expor uma narrativa. Antes de iniciarmos a discussão técnica de edição, vamos esclarecer a nomenclatura de alguns termos para que não ocorra confusão no entendimento.

No livro “*Os cinco Cs da cinematografia*”, de 2010, Mascelli diferencia os três termos: cena, plano e sequência, que são muitas vezes mal compreendidos. A cena define o local (ou cenário) onde se passa uma ação e pode possuir um ou vários planos que representam um acontecimento contínuo.

O plano consiste em uma visão contínua filmada por uma câmera sem interrupção, e cada plano é uma tomada. Quando ocorre algum tipo de erro técnico ou dramático durante a gravação e há a necessidade de se gravar novamente com as mesmas configurações, os trechos refilmados são considerados várias tomadas de um mesmo plano. Quando a configuração é modificada (alteração do movimento de câmera, lente diferente), aí sim temos um novo plano e não uma tomada repetida.

Já a sequência é composta de uma série de cenas ou planos completa em si mesma, podendo ocorrer em um único cenário ou em vários.

Uma ação deve corresponder a uma sequência sempre que continuar por diversos planos consecutivos com cortes secos – para representar o fato de maneira contínua, como na vida real.

⁶ Sinal de vídeo em alta definição.

Uma sequência pode começar com uma cena exterior e continuar dentro de um prédio, quando os atores entram e se acomodam para falar e atuar. Pode começar ou terminar com uma fusão; ou pode ser inserida entre outras sequências por meio de cortes secos (MASCELLI, 2010, p.19).

Mascelli (2010) apresenta os tipos de edição em corte de continuidade e corte de compilação. O autor diferencia os dois, mas afirma que estes podem ser utilizados juntos numa mesma narrativa.

O corte de continuidade é mais utilizado na ficção, já que a narrativa depende da associação de cenas consecutivas. Ele ocorre por meio de cortes contínuos e a ação flui de um plano a outro, podendo ser constituída de vários tipos de planos filmados em ângulos diferentes. Mesmo com o uso de planos gravados em tomadas diferentes, o curso da ação deve aparecer como uma série contínua de imagens em movimento para não ocorrer estranhamento para o espectador. Por exemplo, os movimentos, posições e olhares dos atores devem se encaixar nos dois planos unidos, porém uma pequena diferença nessas marcações passa como imperceptível para o público quando são utilizados planos com ângulos diferentes.

Já o corte de compilação é mais utilizado em jornais e documentários, nos quais o relato depende de narração e as cenas apenas ilustram o que está sendo contado, com auxílio de uma trilha sonora que unifica o conteúdo mostrado. Esse tipo de edição apresenta poucos problemas de continuidade, pois a maioria dos planos não possui ligação visual entre si.

Mascelli (2010) destaca também a montagem paralela, quando se intercalam dois ou mais acontecimentos num padrão alternado, demonstrando que um fato que ocorra em determinado lugar pode estar conectado com qualquer outro fato. Essa edição pode ser utilizada para mostrar acontecimentos simultâneos separados no espaço ou fatos separados no tempo. Na maioria das vezes, esse tipo de edição é usado para aumentar o interesse, tensão ou suspense; transmitir a ideia de conflito; fazer comparações e representar contrastes entre pessoas, objetos e fatos.

Durante a edição, apreendemos que tanto a imagem quanto o som veiculam duas narrativas interligadas. Muitas vezes o diálogo ou a voz podem ser utilizados, a fim de diminuir as ambiguidades do vídeo ou até mesmo apresentar uma contestação entre ambos. Por exemplo, sugerindo que um

personagem está mentindo, quando a voz dele em *off* contradiz a situação que está aparecendo no vídeo.

Se estendermos essa concepção ao complexo audiovisual, podemos considerar que as cinco matérias de expressão (imagens, ruídos, diálogos, menções escritas, música) tocam como parte de uma orquestra, ora em uníssono, ora em contraponto ou em um sistema de fuga, etc. (GAUDREAU; JOST, 2009, p. 44).

No trabalho de edição de telenovelas são utilizadas diversas ferramentas para consolidar a narrativa apresentada em áudio e vídeo, que variam de acordo com a tecnologia disponível na época. Não só a forma de o autor escrever a telenovela se modificou desde o folhetim até os dias de hoje. Mas também a maneira de contar a história muda na medida em que também surgem novos adventos tecnológicos. Percebemos no cinema, por exemplo, que a introdução da tecnologia 3D fez com que alguns diretores alterassem a forma de dirigir as cenas para explorar ao máximo essa nova tecnologia e alcançar a magia pretendida na narração da história.

Uma parte do trabalho desenvolvido no setor de Licenciamento de Produtos da TV Globo consiste na adaptação (reedição) das telenovelas que foram exibidas aqui no Brasil para que sejam vendidas no mercado internacional. Como um público extremamente variado terá acesso a esses produtos, algumas alterações deverão ser feitas durante a edição da nova versão.

Definimos como conteúdo original ou matriz a novela pronta que já foi ao ar para o público brasileiro. A partir desta primeira história, inicia-se um processo de seleção e descarte de algumas cenas, a mudança de lugar de outras e a inserção de elementos (com o intuito de eliminar ou ressignificar algumas tramas), formando assim um segundo produto que é comercializado no mercado externo. O objetivo dessa edição é compor uma narrativa que atraia o espectador e adequar o conteúdo às práticas de mercado internacional do gênero televisivo.

O processo de comercialização é todo articulado pelo Departamento de Negócios Internacionais (DNI) radicado em São Paulo que é responsável por selecionar quais produtos (telenovelas, séries, minisséries, longa metragens) serão oferecidos para serem licenciados ao mercado internacional. A partir dessa escolha, é elaborado um plano de vendas, para explicitar a essência que se deseja vender em cada caso, como por exemplo: romance, aventura,

comédia. A partir dessa decisão, uma primeira diretriz é passada para os analistas que trabalham no Rio de Janeiro com uma ideia do que será o foco do produto. Depois dessa primeira indicação, o Analista de Conteúdo aguarda a realização da pesquisa de público e recepção, que o auxilia a informar quais personagens não estão agradando, o que é possível atenuar ou valorizar na edição para modificar o conteúdo com foco no mercado externo. Com esses dados, o analista convoca uma reunião de *briefing*⁷ e transmite a orientação para o editor que inicia o processo de elaboração do produto na ilha de edição.

O trabalho realizado para a Divisão de Negócios Internacionais é um tipo de edição muito particular, pois o editor vai construindo a história a partir do que já está pronto e não trabalha com roteiro. Normalmente o trabalho de um editor consiste em seguir um *script* elaborado pelo autor/ roteirista que indica a ordem das cenas. Porém, nesse caso, isso não ocorre. Apesar de receber algumas diretrizes na reunião de *briefing* e de ocorrer uma revisão final realizada por um Analista de Conteúdo, existe um grau de autonomia do próprio editor, já que o roteiro acaba sendo elaborado por ele ao montar o capítulo.

A telenovela original é totalmente desconstruída, já que os tempos de conteúdo são diferentes, há diversas inversões de cenas, descartes e os ganchos originais são modificados justamente pelo fato de a duração ser diferente. Vamos pegar como exemplo uma novela das dezoito horas que tem um tempo de conteúdo médio de apenas 35 minutos. Para produzir o primeiro capítulo da versão internacional, se o editor tem como regra a elaboração de um capítulo com 45 minutos, ele não conseguirá manter o gancho original da novela, pois precisará de mais cenas do segundo capítulo. Logo, o capítulo de número um internacional será formado pelo primeiro capítulo e algumas cenas do segundo capítulo originais. O capítulo dois da versão internacional irá iniciar com o conteúdo que restou do segundo capítulo original acrescentado de cenas do terceiro capítulo original. Logo, o capítulo dois internacional será formado por partes dos capítulos dois e três originais e assim por diante. É uma nova telenovela que vai sendo criada.

O processo consiste em uma re-roteirização da novela original, na medida em que a estrutura narrativa e os ganchos passam a ser outros. Após a edição,

⁷ Reunião breve onde o analista expõe para o editor as questões abordadas na pesquisa de público e orienta os pontos de descarte.

o capítulo é enviado para o Analista de Conteúdo que vai assistir e aprovar ou propor alguma modificação que torne a telenovela mais vendável para o mercado, de acordo com o que foi proposto para cada produto pelo Departamento de Vendas.

Depois de editado, o capítulo de uma novela recebe uma proteção especial, que vai variar dependendo do suporte no qual ficará. Se o suporte for uma fita magnética, por exemplo, esta fará parte de um arquivo de fitas, possuirá toda uma documentação sobre ela organizada em uma base de dados; e a fita será armazenada em local próprio que vise a sua conservação preventiva. Caso o suporte seja puramente digital, como um arquivo (*file*), este será armazenado em servidores digitais próprios, também com identificação e cuidados extras como cópias reservas (*backups*) para não haver perda do material. Esses suportes principais ou másteres recebem cuidados especiais, pois toda e qualquer distribuição e venda para clientes no exterior será feita a partir de cópias feitas desse suporte original. Se ocorrer qualquer tipo de dano ao capítulo da novela master, sua reprodução será prejudicada e a venda dificultada.

Destacamos que o arquivo original ou fitas de vídeo másteres não são comercializados, a intenção é vender as réplicas dos capítulos de telenovelas para outras emissoras exibirem para novos públicos. Elas podem ser copiadas diversas vezes, dependendo do número de compradores que poderão fazer a sua exibição em vários lugares do mundo. Portanto, não são únicas nem possuem uma aura de autenticidade especial, como observamos em obras primas da arte, por exemplo. Entendemos então que as cópias dos conteúdos produzidos devem estar sempre circulando para públicos novos e diferenciados no intuito de maximizar sua disseminação e rendimento. Portanto, ao adquirir os direitos de exibição de determinado produto, uma emissora poderá fazer a exibição deste em horário previamente determinado e divulgado para que os telespectadores assistam o desenrolar da narrativa por meio do dispositivo ‘televisão’.

Ressaltamos que, hoje em dia, além da televisão, observamos também uma crescente utilização do VOD (*video on demand*), como, por exemplo, a Netflix e a Amazon. Com a popularização dos aparelhos *mobiles* e do VOD, os conteúdos passaram a não ser exibidos somente em horário fixo determinado por uma emissora. Eles ficam disponíveis na internet em plataformas onde o

antigo telespectador, hoje consumidor de conteúdo, passa a ter autonomia para assistir o que desejar, na hora que quiser e em qualquer lugar. O Grupo Globo, por exemplo, criou o Globo Play, em três de novembro de 2015, uma plataforma exclusiva na qual o público pode assistir aos programas no lugar e horário de sua preferência.

Uma ‘aposta’ do Grupo Globo na produção de conteúdo multiplataforma para complementar o trabalho que é desenvolvido na dramaturgia televisiva é o *spin off*, que é uma narrativa derivada de uma obra já existente e, para o telespectador que acompanhou e gostou da telenovela, a história não acaba quando termina. Ela continua na *web* de outras formas.

Em “Liberdade Liberdade” (2016)⁸ o *spin off* foi dedicado a contar a história do bandoleiro Mão de Luva, personagem representado por Marco Rica que foi considerado um sucesso na trama. O nome ficou “A lenda do Mão de Luva” em que, com oito capítulos, mostrou como o personagem perdeu a mão e iniciou o seu bando de salteadores, fatos que ocorreram antes da telenovela iniciar. Outros atores que nem trabalharam na telenovela foram convidados para participar de um conteúdo que foi disponibilizado exclusivamente na internet.

O *spin off* de “Totalmente Demais” (2016)⁹ foi intitulado “Totalmente sem noção demais”. A obra, com dez capítulos, contou a história do núcleo do Bairro de Fátima, com os personagens Hugo (Orã Figueiredo), Cassandra (Juliana Paiva), Débora (Olívia Torres), Zé Pedro (Hélio De la Peña) e Dorinha (Samantha Schmütz). As situações inéditas apresentadas se passaram um ano antes da trama que foi ao ar na TV.

Já o *spin off* de “Haja Coração” (2016)¹⁰ contou uma história paralela à que estava acontecendo na telenovela do ar. A personagem Teodora, interpretada por Grace Gionukas, tinha sido considerada morta após uma queda de helicóptero. O *spin off* disponibilizado na *web* foi sobre suas aventuras numa ilha enquanto, ao mesmo tempo, a trama do ar continuou sem ela. Os oito episódios que puderam ser acompanhados no Gshow e na Globo Play foram liberados um a cada dia, sendo que o último culminou com o retorno da personagem à novela da TV. A

⁸ Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/liberdade-liberdade/playlists/0/lenda-do-mao-de-luva.html>.

⁹ Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/totalmente-demais/totalmente-sem-nocao-demais.html>.

¹⁰ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/haja-coracao-spin-off/p/9770/>.

história da personagem foi contada em duas plataformas diferentes que acabaram se complementando.

Outra ação multiplataforma ocorreu com a série “Justiça” (2016), de Manuela Dias, já que os capítulos foram disponibilizados antes de serem exibidos na televisão para os assinantes da Globo Play. A série com 20 episódios foi exibida as segundas, terças, quintas e sextas e contou quatro histórias diferentes (uma em cada dia da semana), mas que se interligavam em vários momentos. O protagonista da primeira história podia aparecer como um coadjuvante ou figurante nos outros dias, dependendo do ponto de vista de cada um, por exemplo. A cada semana a história avançava para todos os personagens, e não diariamente. Por isso, com o objetivo de facilitar o entendimento do público, o Gshow disponibilizou no *site* conteúdos exclusivos e inéditos como: “História em 360 graus”, em que o público pôde acompanhar, de acordo com cada dia de exibição, a história e a trajetória dos protagonistas com destaque para as interseções na história.

Como vimos anteriormente, a constituição da segunda narrativa diferente da original baseia-se em diversos parâmetros mercadológicos, jurídicos (contratos de capítulos com duração e estrutura fixa, tradução do título da obra, etc.), econômicos e sociais. Podemos reconhecer que a produção audiovisual televisiva brasileira está consolidada no mercado mundial, sendo um tipo de obra com características próprias, que representa a “brasilidade”. Mas, algumas vezes, o Departamento de Negócios Internacionais opta por excluir justamente elementos que especificam demais a identidade nacional ou regionalismos, o que poderia causar dificuldade no entendimento de determinados dilemas apresentados para o público no exterior. Isso pode ser resolvido durante o próprio processo de edição, através de descartes desses elementos, porém, em alguns casos ocorre a opção até mesmo de não licenciar alguns títulos. Dois exemplos recentes foram as telenovelas: “Meu pedacinho de Chão” (2014) e “Velho Chico” (2016) que não foram produzidas para o mercado externo.

Apesar das diferenças, as telenovelas sempre apresentam questões primordiais que podem acontecer em qualquer lugar do planeta também, e assim, podem ser compreendidas em todo o mundo, ainda mais com a globalização que vivemos hoje.

O mundo transforma-se em território de todo o mundo. Tudo se desterritorializa e reterritorializa. Não somente muda de lugar,

desenraíza-se, circulando pelo espaço, atravessando montanhas e desertos, mares e oceanos, línguas e religiões, culturas e civilizações. As fronteiras são abolidas ou tornam-se irrelevantes e inócuas, fragmentam-se e mudam de figura, parecem, mas não são. Os meios de comunicação, informação, transporte e distribuição, assim como os de produção e consumo, agilizam-se universalmente. As descobertas científicas, transformadas em tecnologias de produção e reprodução material e espiritual, espalham-se pelo mundo. A mídia impressa e eletrônica, acopladas à indústria cultural, transforma o mundo em paraíso das imagens, videocliques, supermercados, shopping centers, Disneylândias. Esse é o universo da fragmentação. Fragmentam-se o espaço e o tempo, o pensado e o pensamento, a realidade e a virtualidade, o todo e a parte. Dissolvem-se modos de ser sedimentados e formas de pensar cristalizadas (IANNI, 2004, p.212).

Podemos reconhecer que a globalização aproximou culturas e modos de vida, padronizou comportamentos, homogeneizou certas condutas, costumes e hábitos. Porém, mesmo que percebamos uma tendência à universalização de práticas, certamente ainda identificamos muitas particularidades culturais locais, únicas e endêmicas que sobrevivem e que talvez nunca deixem de existir. O que caracteriza uma identidade local, às vezes só é compreensível para quem vive esse cotidiano, é somente no o dia a dia que somos capazes de internalizar algo como “normal”.

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente” (HALL, 2006, p.75, grifo do autor).

Em algumas telenovelas editadas para o mercado internacional, existe a diretriz de diminuir certas questões específicas, consideradas “normais” aqui no Brasil, mas que não costumam ser disseminadas para culturas estrangeiras. Isso ocorre quando o objetivo é formar um produto com uma apresentação mais universalizada. Dessa forma, o editor é orientado a excluir ou minimizar a exposição de situações regionais ou que dependam de conhecimentos específicos para que não haja problemas de compreensão. No próximo tópico iremos explicitar com mais detalhes as questões relacionadas aos descartes.

4.3 AQUISIÇÃO E DESCARTE NO ACERVO AUDIOVISUAL

Discutimos anteriormente as práticas de aquisição e descarte de acervo em instituições de memória, e agora vamos trabalhar com esses elementos aplicados ao processo de edição que é realizado na Divisão de Negócios Internacionais da TV Globo. Durante o desenvolvimento do trabalho, o acréscimo e exclusão de itens faz com que seja criado um novo acervo audiovisual que será incluído na coleção da empresa.

Huyssen (2014, p.158) apresenta algumas formas de esquecimento propostas por Ricoeur, uma delas a memória manipulada, “que tem uma relação intrínseca com a narratividade, no sentido de que qualquer narrativa é seletiva e implica, passiva ou ativamente, certo esquecimento de que uma história poderia ser contada de outra maneira”. Podemos fazer uma analogia com o processo de edição de novelas para o mercado internacional que se utiliza esse tipo de esquecimento, através do descarte de algumas cenas para que a história seja contada de forma diferenciada. Ocorre uma desconstrução e posterior construção de uma segunda narrativa.

Mascelli (2010) compara a edição de um filme com os processos de cortar, polir e lapidar diamantes. O autor afirma que, em seu estado bruto, o diamante é irreconhecível, da mesma forma que a história de um filme é apenas uma confusão de planos incongruentes até o corte final. Ambos são aprimorados por meio daquilo que é removido, o que permanece é o que conta a história. Então verificamos a importância fundamental do descarte para a edição.

Os planos são apenas pedaços desconexos até que o editor os selecione, coloque em ordem e determine suas durações para conseguir contar uma história coerente. Com o processo de edição são removidos todo o material supérfluo, como cenas extras, tomadas ruins, ações duplicadas, falsos inícios, sobreposições, etc.

No caso da edição de imagens realizada para o licenciamento de produtos da TV Globo, ocorre uma desconstrução da narrativa original. Com o descarte de alguns elementos, a inserção de outros e a inversão de cenas há a reconstrução da história. Devemos salientar que essa segunda narrativa não é constituída somente pelo descarte, pois existem acréscimos de conteúdo também. Alguns exemplos de acréscimo são: cenas antes da abertura da novela

que recapitulam o capítulo anterior, vinheta de “cenas a seguir”, artes, créditos e pacote gráfico em espanhol, além de cenas do próximo capítulo para propiciar a curiosidade do público.

No caso da novela original, na maioria das vezes a posição da vinheta de abertura é fixada ao final do primeiro bloco e a duração do encerramento é reduzida no decorrer da novela (não é exibido inteiro), ou seja, não há um padrão estabelecido. Já a edição internacional segue uma norma rigorosa, até mesmo em relação ao tempo de produção do capítulo. Existe um modelo fixo, com pequena variação permitida na minutagem, devido basicamente às cláusulas jurídicas referentes aos contratos de vendas.

Outro elemento de diferenciação na novela reeditada é o versionamento do título, em espanhol e inglês. Como a língua portuguesa é oficial em poucos países, a versão da novela exportada já é produzida dublada em espanhol, ampliando o nicho de mercado. Logo, os créditos da abertura, encerramento, vinheta “cenas a seguir” e artes gráficas são todos produzidos em espanhol. As vinhetas de “estamos apresentando” e “voltamos a apresentar” não possuem créditos nem legendas.

Além do mercado latino americano, que concentra o maior número de clientes compradores das telenovelas brasileiras, há uma grande diversidade e pulverização de países consumidores, nesse caso, podemos citar como exemplos: Bulgária, Coreia do Sul, Mongólia, Kosovo, Albânia, entre outros.

Logo, apesar de a versão master possuir foco principal no idioma espanhol são executadas também mais duas versões de pacotes gráficos, além da matriz original: uma em português e outra em inglês. Pode ocorrer a venda da telenovela para algum cliente de língua portuguesa ou ainda de outro idioma diverso e o cliente pode optar por manter utilizar o áudio em português e legendar a telenovela em sua língua. Assim, são disponibilizados para o comprador os pacotes gráficos e artes, sempre nas três línguas, de modo que ele pode, dessa forma, substituí-los de acordo com o seu propósito de exibição.

Em países que possuem a língua portuguesa como idioma oficial, como Portugal, Moçambique e Angola (também relevantes compradores da telenovela brasileira), os clientes podem optar pela versão original exibida pela TV Globo no Brasil ou a versão editada no Departamento de Negócios Internacionais, também em português, ou seja, sem os áudios da dublagem em espanhol. Uma

outra função do editor de imagens da DNI é justamente ajustar e mixar os canais de áudio em português durante a edição do capítulo, para o caso de ocorrer essa modalidade de venda.

Nas telenovelas frequentemente aparecem planos de celulares ou telas de computadores e *tablets*, jornais e revistas com mensagens em português que não condizem com o conteúdo dublado. Logo, o editor deve identificar esses planos e enviar para o videografista que solicita a tradução em espanhol e elabora uma arte para substituir esses elementos. Quando não é possível produzir uma arte, o editor prepara uma legenda para que se mantenha o padrão do idioma.

Mais componentes traduzidos e reinseridos em espanhol são os *letterings* de passagem de tempo (“Dias depois” é substituído por “*Días Después*”); de nomenclatura de local (Rio de Janeiro é trocado por “*Río de Janeiro*”); e às vezes nome próprio de personagem quando este é alterado na versão internacional (Tancinha mudou para “*Tancita*”). Da mesma forma que o pacote gráfico, essas artes e *letterings* em português são preservadas e enviadas caso o comprador deseje utilizá-los.

Outros elementos que podem ser acrescentados nas novelas exportadas são os *stock shots* que nada mais são do que planos de fachadas de prédios ou casas de personagens, paisagens, cenas neutras de ruas ou da cidade cenográfica, anoitecer ou amanhecer com o objetivo de separar mais as cenas. A narrativa fica mais explicada, para que não haja dúvidas de onde os personagens estão, para onde foram, ou ainda se amanheceu ou anoiteceu, etc.

O pacote gráfico da novela é composto por todas as composições gráficas de vídeo da abertura, encerramento e vinhetas de “estamos apresentando”, “voltamos a apresentar” e “cenas a seguir”. Em relação ao conteúdo artístico, este pode ser mantido e exibido igual ao que foi criado originalmente no Brasil (com exceção da vinheta “cenas do próximo capítulo” que é uma vinheta extra produzida somente para o exterior) ou pode haver a solicitação de criação de um novo conceito estético pelos analistas de conteúdo do setor. Os analistas podem entender que um tipo de grafismo não funciona bem para vendas internacionais. Muitas vezes, a tendência é “humanizar” as aberturas, com a inserção de cenas impactantes da telenovela ou mesmo apenas com os rostos bem expressivos dos personagens principais da trama para marcar bem qual é a história e chamar

a atenção do público. Em relação ao idioma, o pacote gráfico é todo produzido em espanhol, já que as telenovelas são vendidas já dubladas neste idioma, conforme exposto acima.

As vinhetas de “estamos apresentando” e “voltamos a apresentar” não possuem créditos nem legendas. São produzidas também mais duas versões de pacotes gráficos além da versão em espanhol: uma em português e outra em inglês caso a telenovela seja vendida para algum país de língua portuguesa ou inglesa que irá legendar a novela posteriormente.

O padrão de edição das novelas “tipo exportação” é bem rigoroso. O tempo de “conteúdo inédito” que inclui cenas da novela que ainda não apareceram no capítulo anterior e mais vinheta de abertura, vinheta de encerramento, vinheta de “estamos apresentando”, “voltamos a apresentar” e o logo da TV Globo pode variar entre quarenta e três a quarenta e cinco minutos.

O tempo de “material bônus” que engloba: as cenas de recapitulação (*recap*), as cenas a seguir, vinheta das “cenas a seguir” e os *blacks*¹¹ de dez segundos entre cada bloco variam entre um minuto e trinta e sete segundos e dois minutos e trinta e sete segundos.

Logo, o tempo total de conteúdo (da primeira à última imagem) só pode ter o mínimo de quarenta e quatro minutos e trinta e sete segundos (00:43:00 + 00:01:37 = 00:44:37) e o máximo de quarenta e nove minutos e trinta e sete segundos (00:47:00 + 00:02:37 = 00:49:37).

A estrutura do capítulo pode ser resumida em:

- Primeiro bloco: cenas de recapitulação do capítulo anterior (*recap*), vinheta de abertura completa, primeira parte de conteúdo inédito e vinheta de “estamos apresentando”. Em média 12 minutos de duração total;
- Segundo bloco: vinheta de “voltamos a apresentar”, segunda parte de conteúdo inédito e vinheta de “estamos apresentando”. Em média 11 minutos de duração total;
- Terceiro bloco: vinheta de “voltamos a apresentar”, terceira parte de conteúdo inédito e vinheta de “estamos apresentando”. Em média 11 minutos de duração total;

¹¹ Os *blacks* são espaços de tela preta e sem nenhum áudio inserido entre o fim de um bloco e o início de outro para separar os conteúdos.

- Quarto e último bloco: vinheta de “voltamos a apresentar”, quarta parte de conteúdo inédito, vinheta de “cenas do próximo capítulo”, duas ou três cenas com 20 segundos em média cada uma do próximo capítulo e vinheta de encerramento completa.

Todos os capítulos seguem esse mesmo modelo e as trilhas musicais da abertura, do encerramento e das vinhetas são as mesmas também. Cabe esclarecer que não existe um manual explicando esse padrão. Quando o editor é contratado para editar para o licenciamento, este aprende com outro editor mais antigo todo o serviço que deve ser executado.¹²

Podemos citar alguns exemplos de tipologia de cenas que podem ser excluídas da narrativa original, tais como: cenas que exibem propagandas de produtos ou serviços, diálogos muito longos ou com redundância de informações, personagens com menor importância em tramas consideradas mais “fracas”, falhas técnicas identificadas nos capítulos originais, equívocos no texto ou no roteiro original, entre outros. O objetivo é sempre melhorar o produto original para que este seja vendido sem erros e com uma dinâmica que atraia mais ainda o público da telenovela. Como os critérios de descarte de cenas são variados, vamos explicar alguns deles para ilustração.

Um motivo de descarte muito comum ocorre por causa do *merchandising* inserido dentro das tramas das novelas. As propagandas podem ser desde uma apresentação de uma marca de sapatos que uma das atrizes da novela usa, ou ainda uma marca de comida mostrada na cozinha de uma das famílias, uma loja de roupas que um dos personagens seja dono, utilidades domésticas que “facilitam a vida de uma dona de casa”, lojas de telefonia ou bancos, marcas de carros utilizadas na trama, até uma empresa que patrocina um evento que acontece na novela. As possibilidades são infinitas, dependendo somente da criatividade do autor, que busca introduzir situações na história que seja capaz de englobar um produto ou serviço do anunciante.

¹² Em relação à questão que levantamos no texto, sobre o abarcamento de novos patrimônios, podemos fazer uma analogia com o Patrimônio Imaterial. Este pode até possuir um produto final, como o queijo minas do Serro ou a renda irlandesa em Divina Pastora (SE), mas o mais importante é o “saber fazer”, como se transmite uma memória para as futuras gerações. Nesse caso, o conhecimento específico de um “modo de fazer” é transmitido de um editor para outro através da oralidade cotidiana. Dúvidas são tiradas em conjunto e às vezes descobre-se que há formas diferentes de se chegar a um mesmo ou até novo resultado, ou seja, é um conhecimento que segue um padrão, mas não está estático.

Segundo Pallottini (2012), o *merchandising* pode ser considerado uma publicidade implícita, uma vez que ocorre dentro da ficção, imbricada com as tramas, criada pelo autor e inserida no texto dos personagens. Diferentemente da publicidade comum, que não tem ligação com a ficção apresentada na televisão, sendo totalmente explícita, a autora assinala que o *merchandising* é uma ferramenta disfarçada, uma dissimulação, pois tenta passar pelo que não é.

Ao analisar a telenovela, o editor deve identificar qualquer propaganda e *merchandising* que apareça, pois estes devem ser sempre descartados na versão internacional. Primeiramente, porque o anunciante pagou uma cota para ter seu produto anunciado somente dentro do Brasil e não para o resto do mundo. Outro motivo é que a versão exportada tem a pretensão de ser sempre mais dinâmica, sem as partes mais repetitivas, e normalmente, as cenas que possuem *merchandising* são cenas “vazias”, sem conteúdo importante, tendo como foco principal a promoção do produto anunciado.

Outro motivo de descarte são as cenas redundantes e elipses. O objetivo da versão internacional é que a história da novela continue sendo bem contada, de forma que não se perca informações ou tramas importantes, mas de forma mais ágil, em menor número de capítulos. Portanto, cenas repetitivas são descartadas na edição. Da mesma forma, cenas que possuem informações que são facilmente subentendidas também são suprimidas.

Contursi e Ferro (2000) corroboram que a elipse pode ser utilizada para casos onde nenhum segmento de relato corresponde a uma duração qualquer da história, como um salto na temporalidade. Pode ser utilizada uma indicação com uma frase (ou não), como por exemplo: uma semana depois, anos depois, etc. Na edição temos como recurso a utilização de *letterings* com essas frases indicadas (num fundo preto ou plano de apoio) ou apenas a sucessão de *takes* diversos que dão a impressão da passagem do tempo. Porém, para a edição internacional, na maioria das vezes essa passagem de tempo é elaborada com duração menor do que a original para dar ritmo à trama.

Outro fator que auxilia o descarte é a pesquisa de público e recepção. A TV Globo identifica através das pesquisas de público quais personagens, comportamentos, tramas e até cenários, luz e figurinos que não agradaram os telespectadores. Assim, há uma tentativa, quando possível, de diminuir algumas

questões que não agradaram e enfatizar outras. No momento da edição, é sempre feita uma re-roteirização, com o intuito de tornar a telenovela mais aceita para o público de fora e conseqüentemente mais “vendável”.

As pesquisas podem ser tanto quantitativas quanto qualitativas. As pesquisas quantitativas são efetuadas através do IBOPE, que é um instituto de monitoramento de audiência, presente nas principais capitais. A residência pertencente à amostra da pesquisa recebe um aparelho e um controle para cada televisor. Os participantes da pesquisa digitam o número correspondente à sua pessoa no controle remoto. Dessa forma, o instituto de pesquisa consegue identificar o perfil de quem está assistindo determinado canal em cada horário.

Já as pesquisas qualitativas específicas para telenovela, envolvem outros institutos que promovem discussões de grupo com telespectadoras regulares e esporádicas. Como padrão, a pesquisa é feita com o público feminino através de perguntas e técnicas projetivas efetuadas por moderadoras com as mulheres presentes, que são observadas por trás de um espelho. Os resultados são divididos em idade e classe social e possibilitam perceber como o público percebe detalhes e nuances de personagens e tramas, que não é possível identificar apenas com a pesquisa quantitativa.

Uma indagação que fazemos é: até que ponto uma pesquisa de público que é realizada com o público brasileiro teria relevância para direcionar uma edição calcada no público internacional? Como a TV Globo já é uma empresa experiente na arte de exportar seus produtos, fica a dúvida do porque essas pesquisas já não são feitas com os próprios compradores. Pode ser que se argumente que é um público muito amplo e heterogêneo, mas ainda assim poderia ser realizada a pesquisa num escopo mais específico como no âmbito da América Latina, um dos principais mercados consumidor das telenovelas brasileiras.

Outros motivos para descarte são puramente técnicos, como por exemplo: falhas técnicas de áudio, vídeo ou mesmo de roteiro, texto ou continuidade. Podemos citar ainda como falhas a digitalização no vídeo, “pipocos” ou estalos no áudio, variação de nível de luz, microfone visível em cena, entre outros. Todas as falhas técnicas devem ser descartadas.

Como exemplos de erros de texto, roteiro ou de continuidade podemos citar: trocas de nomes de personagens ou lugares, troca de dia pela noite

(quando um personagem dá bom dia, mas já é de noite ou vice versa), ou quando um personagem fala que vai para um lugar, mas aparece em outro cenário, entre outros. Quando o erro pode ser resolvido na dublagem, a cena não precisa ser descartada, quando não tem como solucionar, a cena é excluída da segunda narrativa. A telenovela que é exibida no Brasil, muitas vezes entra em um ritmo de produção acelerado, já que a exibição é diária e passível de ter atraso na gravação e um erro ou outro sempre pode ocorrer. Na versão internacional, o editor tem um tempo maior para assistir tudo e tentar identificar e descartar qualquer falha anterior.

Em algumas cenas notamos referências a músicas, outras telenovelas, personalidades, peças teatrais, shows ou outros fatores e eventos exclusivamente locais que não fazem parte do universo de telespectadores de outros países. Alguns elementos podem permanecer na história e essas referências são analisadas caso a caso para que seja tomada a decisão de permanência ou exclusão do fato na história.

Kornis (2008), ao se referir à produção televisiva, destaca a forte presença da TV Globo na vida brasileira com sua programação ficcional, principalmente por meio de suas telenovelas e minisséries. Ela reconhece uma pedagogia da identidade brasileira através de elementos comuns à população como: o idioma português, hábitos, costumes e referências culturais, e a abordagem de situações da atualidade que ocorrem no momento em que a novela é exibida, como datas importantes, referência a eventos locais, etc. Por isso, a autora entende que a interpretação do país não é estática, mas se modifica dependendo do contexto histórico e social, dos formatos dos programas, dos pensamentos dos autores e de suas proposições estéticas e narrativas. No caso da telenovela editada para o mercado internacional, algumas vezes ocorre uma necessidade de minimizar esses fatores ou peculiaridades nacionais na tentativa de deixar a história com um caráter mais universal.

Voltando à questão do idioma, como essas telenovelas já são produzidas para serem vendidas dubladas em espanhol são retirados também trocadilhos ou rimas em português que perderiam o sentido na outra língua. No mesmo sentido, são excluídos majoritariamente personagens que aparecem cantando, desde que não se perca o sentido da história contada. Além de demandar o versionamento das músicas em espanhol, existiria também a necessidade de

contratar um dublador com habilidade para cantar, o que demanda um custo mais elevado.

Outro elemento de descarte pode ser considerado puramente ‘matemático’. Conforme apontamos anteriormente, a versão internacional possui uma composição fixa que deve ser mantida por causa de questões contratuais com compradores. Independente da duração e estrutura da novela original, a ordenação do capítulo internacional segue um padrão único com quatro blocos, razoavelmente equilibrados com média de onze minutos cada um, que variam de acordo com o conteúdo artístico.

Em algumas situações o editor está com a história bem contada, ganchos já definidos e o capítulo praticamente pronto. Porém, se a duração “estoura” em seis segundos, por exemplo, ele deverá cortar “respiros” (partes de *takes* de apoio ou transição ou momentos de silêncio dos atores, desde que não interfira na ação dramática) que faça com que o tempo se adeque ao que foi acordado. Da mesma forma, caso a telenovela esteja com uma duração menor, o editor terá que realizar enxertos de cenas ou planos de apoio para cumprir com a determinação contratual.

O descarte também pode advir de uma decisão artística. Algumas vezes o editor escolhe um excelente gancho de fim de capítulo e para isso ocorrer é necessário excluir cenas anteriores para que esse gancho se encaixe na posição sem ultrapassar a duração máxima do capítulo. Às vezes, devido a questões de continuidade, o dia virou noite, por exemplo, não sendo possível mover essas cenas para o próximo capítulo. Para resolver esse tipo de problema, o editor seleciona trechos de menor relevância na trama para serem descartados. Conforme citamos anteriormente, podem ser cenas com personagens secundários, com situações redundantes que aparecem em outras ocasiões, ou ainda partes de diálogos que não tenham tanto destaque e “respiros” nas cenas.

A quantidade de conteúdo a ser descartado varia de uma telenovela para outra. Em “Gabriela” (2011), quase não houve exclusão de cenas completas, pois o produto já era pequeno (apenas 76 capítulos) e queríamos aproveitar o máximo de conteúdo. A versão internacional manteve o título original e foi finalizada com 55 capítulos com quarenta e cinco minutos cada um, além dos conteúdos extras de recapitulação do capítulo anterior, vinheta de “cenas a seguir” e mais duas cenas inéditas do próximo capítulo, somando no total a

média de quarenta e sete minutos. Como a telenovela variava muito o tempo de produção (nas terças, quintas e sextas tinha por volta de quarenta minutos e nas quartas quinze minutos por causa da exibição de futebol), o maior desafio durante o processo de edição da versão internacional foi construir capítulos seguindo o padrão de contrato jurídico (entre quarenta e três e quarenta e cinco minutos de conteúdo inédito), escolhendo bons ganchos de bloco e de final de capítulo.

O *remake* “Guerra dos Sexos”, de 2012, tinha 180 capítulos originais. A versão internacional ficou com 120 capítulos e seu título em espanhol ficou *Pelea o Amor (Fight or Love)*. Os critérios primordiais de descarte dessa novela foram as partes excessivas de comédia pastelão e o *merchandising*, que ocorreu em grande quantidade. Na trama, os primos protagonistas interpretados pelos atores Tony Ramos e Irene Ravache tinham herdado uma enorme loja de departamento de seus tios, denominada Charlô’s. Com isso, foram introduzidos no enredo variados tipos de propaganda de produtos que eram “vendidos” aos clientes nessa loja de departamentos fictícia, mas que realmente existiam na vida real, fora da telenovela. Podemos citar alguns exemplos de propagandas inseridas na história da telenovela que mantiveram espaço nesse cenário: foram promovidos desfiles na loja para anúncio de sapatos e *lingeries*, a loja tinha um quiosque que vendia uma marca de sandália, outro quiosque de cosméticos, mais um de telefonia, havia também exposição de carros no saguão da loja, etc.

Na telenovela “Joia Rara”, de 2013, vencedora do prêmio Emmy, a versão original tinha 173 capítulos. Na versão tipo exportação, o título em espanhol ficou *Preciosa Perla (Precious Perl)*, editada com 110 capítulos. O descarte de cenas foi mais focado nos ambientes e personagens secundários, com menor importância na trama. Apesar de ser uma novela de época (a maior parte da narrativa desenvolveu-se nos anos de 1950), também teve *merchandising*, com a adequação da marca de um panetone que é comercializado hoje em dia, na caixa e logomarca em que era comercializado nessa época. Essa única propaganda foi excluída da versão internacional.

“O Rebu” foi uma telenovela exibida em 2014 na faixa horária das 23h e teve 36 capítulos originais. A história foi inspirada na telenovela homônima de Bráulio Pedroso exibida às vinte e duas horas, em 112 capítulos no ano de 1974. Nessa primeira versão, todos os capítulos se passam no período de vinte e

quatro horas em sequência não cronológica. Um assassinato acontece numa festa e a identidade do morto não é revelada e durante vários capítulos o corpo permanece boiando na piscina. Na segunda versão, os autores George Moura e Sérgio Goldemberg efetuaram modificações na história, como a revelação da identidade do corpo desde o início, porém mantiveram a ordem não cronológica e o desenvolvimento da ação ocorrendo em três tempos diferentes: investigação da polícia, *flashbacks* de momentos da festa e eventos dos passados dos personagens.

Na versão internacional, denominada *La Fiesta (The Party)* os descartes foram mínimos, já que a telenovela teve um tempo de produção pequeno, não teve *merchandising* e desejava-se aproveitar a maior parte do conteúdo para elaborar o maior número de capítulos possíveis com quarenta e cinco minutos. A ênfase da edição limitou-se basicamente na adequação do tempo de conteúdo ao padrão internacional e na escolha de ganchos eficientes de fim de bloco e fim de capítulo para capturar a atenção do público.

A telenovela “Sete Vidas” foi exibida em 2015, na faixa horária das dezoito horas e teve cento e seis capítulos no total. A versão internacional adquiriu o nome *Partes de Mí (Parts of Me)* e ficou com setenta e cinco capítulos no padrão internacional de quatro blocos e quarenta e cinco minutos de produção.

Além de descartes de cenas de personagens secundários, foram retiradas também partes de texto que eram muito regionalizadas ou de situações específicas do Brasil, e que poderia dificultar a compreensão do público no exterior, conforme exemplos a seguir:

- No capítulo de número dez da versão original, o personagem Arthurzinho cita as músicas “*Travessia*” e “*Andança*” quando explica para seu irmão Vicente o motivo de seu pedido de demissão do bar onde trabalhava como músico. O personagem reclama por ter que ficar tocando somente esses pedidos no bar, sendo que ele desejava se aperfeiçoar mais na carreira e não ficar à mercê das repetitivas solicitações do público. Não podemos presumir que a maioria dos telespectadores do exterior conheça estas canções e nem que entenda a analogia feita pelo personagem, portanto torna-se uma informação passível de ser descartada.

- No capítulo de número vinte e um da versão original, durante um lanche, os personagens Luís, Branca, Júlia, Bernardo falam sobre o bairro Méier,

localizado na zona norte do Rio de Janeiro, onde Bernardo reside. Apesar de ser um bairro tradicional da cidade, fica longe da zona sul, com suas praias, principais pontos turísticos e da população mais abastada da cidade. Esse diálogo almejava passar uma ideia de diferença social entre os personagens, mas que não alcançaria seu objetivo para públicos estrangeiros que não têm ideia do que representam essas localizações.

- No capítulo de número vinte e nove, durante um jantar na cobertura da personagem Virgínia, localizada no bairro da Lagoa, no Rio de Janeiro, ocorre uma conversa entre ela, o namorado Arthurzinho e sua sogra Iara sobre acontecimentos locais como a possibilidade de ocorrer uma bolha imobiliária no Rio de Janeiro após a realização das Olimpíadas, em 2016. Esse é outro elemento regional, que não interfere na dinâmica da história a ser contada.

- No capítulo de número vinte e sete da versão original, observamos um momento quando os supostos irmãos Luís, Laila, Júlia, Pedro, Bernardo e Joaquim vão tirar uma foto juntos durante a festa de aniversário de Bernardo. Luís então faz uma citação à telenovela “Éramos Seis”, que foi produzida e exibida entre nove de maio a cinco de dezembro de 1994, pelo Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). Conforme mencionado anteriormente, essa tipologia de exclusão também se estende a qualquer referência a espetáculos teatrais em cartaz, filmes, exposições, shows ou qualquer outro tipo de evento cultural que esteja ocorrendo no momento da gravação da novela e seja exclusivamente brasileiro.

Muitas vezes, são inseridas cenas nas telenovelas nas quais os personagens vão assistir a algum filme da Globo Filmes ou peça de teatro que possui o apoio do Grupo Globo como um meio de divulgação. Os personagens falam da história do filme ou o nome dos atores que trabalham nos papéis. Essas informações são descartadas, pois não faz sentido promover um evento datado que ocorre no Brasil para o exterior.

A telenovela das vinte e três horas “Liberdade Liberdade” (2016) exibida no Brasil teve 67 capítulos. A versão internacional foi intitulada “La Dama de la Libertad” (Lady Revolution) e ficou com 45 capítulos. Como o mote desse produto foi uma temática de aventura, foi solicitado pelo Departamento de Vendas que fossem atenuados os nus e as cenas de sexo que não fossem extremamente relevantes para a trama. Como não teve *merchandising*, a

atenção principal na edição se deu na seleção de bons ganchos de bloco e de fim de capítulo.

No presente momento, está sendo produzida a versão internacional da telenovela “Rock Story” (2016-2017), exibida no horário das dezenove horas, que manteve o mesmo título original nas versões espanhol e inglês. Na reunião de *briefing* foi apresentado que o problema maior está no personagem Léo Régis, interpretado por Rafael Vitti, pelo fato ter sido detectado na pesquisa que ele está apresentando uma personalidade muito adolescente apesar de ter um romance com uma mulher mais velha, Diana, interpretada pela atriz Aline Moraes. Foi então solicitado que, quando possível, fosse atenuado esse tipo de comportamento. Outra solução encontrada para minimizar esse fato foi a escolha da voz do dublador em espanhol, que será menos infantil.

Outro fator de fator descarte são apresentações musicais muito longas. Nessa telenovela existem muitas *performances* musicais que não serão versionadas nem dubladas em espanhol. Logo, será feito um “enxugamento”, a fim de que os personagens não fiquem cantando durante muito tempo em português. Já que existe a premissa de elaborar a telenovela exportada em menor número de capítulos, esse se torna um motivo de descarte de conteúdo.

Além disso, a telenovela possui diversas vinhetas de passagem de tempo com vídeo e áudio de instrumentos musicais, efeitos sonoros e ruídos variados do cotidiano. Conforme citamos anteriormente, existe a premissa de deixar a história mais curta para o mercado externo, logo essas vinhetas serão descartadas para dar mais ritmo à narrativa.

Nesse sentido, cabe retomar de forma sintética os processos de aquisição e descarte discutidos acima:

Elementos incluídos (Aquisições):

- Acréscimo de material bônus com cenas de recapitulação do capítulo anterior, vinheta de “cenas a seguir” e as cenas do próximo capítulo;
- Inserção de artes e *letterings* traduzidos em espanhol quando no original aparecem em português;
- Substituição do pacote gráfico original por abertura e encerramento em espanhol e “vinheta de estamos apresentado” e “voltamos a apresentar” sem caracteres.

Elementos excluídos (Seleção e Descarte):

- Propagandas e *merchandisings*;
- Cenas redundantes, diálogos repetitivos ou informações que podem ser facilmente subentendidas;
 - Algum fator inadequado ou que não tenha agradado ao público e foi identificado na pesquisa de recepção efetuada no Brasil;
 - Falhas técnicas no áudio e no vídeo;
 - Erros de continuidade;
 - Referências a eventos locais ou elementos desconhecidos do público estrangeiro;
 - Trocadilhos ou rimas que ficam sem sentido no idioma espanhol;
 - Performances musicais quando não versionadas;
 - Cenas com personagens secundários e/ ou “respiros” no intuito de cumprir o padrão de minutagem contratual;

Apresentados anteriormente os critérios de seleção, aquisição e descarte, vamos utilizar parte da literatura disponível das áreas de arquivologia, museologia e biblioteconomia sobre Políticas de Seleção e Políticas de Aquisição e Descarte que foram abordadas no primeiro tópico desse capítulo e faremos um paralelo com o trabalho de edição efetuado na DNI.

Quando Vergueiro (1995, p.7) salienta que “os usuários devem atuar no processo de seleção e em muitos casos será dele a decisão final”, o autor está expondo a Política de Seleção de uma biblioteca, um tipo de instituição que busca servir à sua comunidade. No caso da mídia televisiva e mais especificamente as telenovelas, constatamos anteriormente que, através da pesquisa de público, fica evidenciado o gosto e preferências dos telespectadores. Algumas vezes as reivindicações do público são satisfeitas e a narrativa sofre alterações para se adequar às questões que foram evidenciadas com o auxílio da pesquisa de público. A versão internacional também se utiliza da pesquisa para identificar pontos de alteração para suprir o mercado externo. Assim, inferimos que o público possui um papel importante no processo de seleção de conteúdo na edição de imagens.

“O bibliotecário deverá sempre participar com seu conhecimento da coleção, propondo uma direção coerente para o acervo [...]”. (VERGUEIRO, 1995, p.7). O autor afirma que esse profissional é responsável pela organização da seleção coerente e eficiente a partir de critérios pré-estabelecidos. Nesse

caso, constatamos um especialista que possui a compreensão do todo da coleção e é capaz de identificar novos itens que estejam de acordo com todo o contexto e que façam sentido ao serem incorporados ao acervo. Da mesma forma, o editor da versão internacional é responsável pela organização da seleção de cenas que permanecerão na narrativa. Ele obedece a critérios pré-definidos na reunião de *briefing* feita com o analista, tem acesso aos desejos dos telespectadores pela pesquisa de público e possui uma visão geral da história, pois examina todos os capítulos originais por inteiro.

É necessário destacar a objetividade de um processo de seleção na medida em que critérios e parâmetros previamente definidos são respeitados. Os critérios devem se basear no assunto (contexto da coleção), usuário (estudo da comunidade), documento (avaliação do acervo) e o preço (aquisição de materiais). Vergueiro (1995) apresenta esses parâmetros e os divide em três categorias: critérios que abordam o conteúdo dos documentos; critérios que abordam a adequação do usuário e os critérios que abordam aspectos adicionais do documento. Vamos discutir mais profundamente cada um desses critérios:

1 – Conteúdo dos documentos

- Autoridade – implica uma seleção com base em trabalhos anteriores de um autor, editora ou patrocinador, que atesta uma qualidade devido a uma reputação anterior.
- Precisão – demanda a consulta a especialistas, em determinado campo do saber para verificar se as informações contidas no documento são verídicas.
- Imparcialidade – convém analisar se todas as esferas de um assunto são abordadas de formas diferenciadas e não somente priorizar apenas um só ponto de vista. Uma instituição deve oferecer materiais diversificados para seu público.
- Atualidade – deve-se checar se o documento possui informação desatualizada, pois a velocidade com que as informações tornam-se obsoletas hoje em dia é decisiva para que se tome uma decisão ao selecionar um item para compor o acervo.

Nesse caso, podemos fazer uma analogia com a edição de telenovelas que é feita para o mercado internacional quando selecionamos um elemento

obsoleto para descartar. Podemos excluir informações como data de eventos, shows e filmes em cartaz que, além de não ocorrerem no exterior, já estarão desatualizados quando o produto final chegar ao novo público.

- Cobertura/ tratamento – se refere à forma como determinado assunto é abordado e existe a premissa de não selecionar caso essa abordagem seja superficial ou se aspectos relevantes para o tema são deixados de fora.

Em relação ao processo de edição, podemos citar a seleção de cenas com *merchandising*, vazias de conteúdo e sem informações relevantes para a nova trama para serem descartadas como uma situação análoga ao critério abordado.

2 – Adequação do usuário:

- Conveniência – tanto o vocabulário quanto a parte visual devem possuir um nível de entendimento que seja plenamente compreensível para os usuários. Para isso é necessário que realmente se conheça bem o público, tentando entender seus desejos e potencialidades.

Nesse item podemos comparar com a pesquisa de público feita com telespectadores das telenovelas, em que é possível identificar questões que não estão claras na trama, personagens que não estão construídos adequadamente, etc. Dessa forma, é possível efetuar alterações para alavancar a narrativa. No caso da versão internacional, o tópico que foi identificado como não satisfatório, é selecionado para ser excluído.

- Idioma – deve-se definir se o idioma do conteúdo é acessível aos usuários, ou então será selecionado um documento que não será aproveitado, pois as pessoas desconhecem a linguagem apresentada.

A questão da língua é realmente um assunto delicado, pois grande parte do público não se satisfaz com legenda, pois prefere se concentrar no que está sendo exibido sem se preocupar em ler e também possui o desejo de escutar o seu idioma falado pelos personagens. Assim, na versão internacional, todas as artes, grafismos e vinhetas são produzidos em espanhol e a voz dos personagens é dublada para atender a essa demanda de mercado.

- Relevância/ interesse – esse tópico busca definir se o conteúdo desperta o interesse do usuário e é capaz de despertar curiosidade e imaginação.

Mais uma vez podemos efetuar uma seleção com base em pesquisas que identificam o que mais atrai o interesse do telespectador e focar nos pontos que sobressaem.

- Estilo – nesse item é preciso verificar se o estilo está plenamente adequado às necessidades do usuário.

Em nossa edição, prezamos a adequação de formato à necessidade do comprador/ cliente, já que a telenovela é conformada no estilo/ padrão internacional com uma duração dentro das normas de exibição *broadcast*.

3 – Aspectos adicionais do documento:

- Características físicas – é preciso analisar os aspectos materiais dos itens a serem selecionados e, no caso de um livro, checar a qualidade do papel e da encadernação e se este possui boa legibilidade. Para materiais que possuem uma grande demanda, a integridade física é fundamental.

Podemos fazer uma analogia dos problemas nas características físicas de um livro como um rasgo ou a falta de uma página com uma falha técnica num conteúdo audiovisual. Se temos uma falha de áudio ou vídeo que não permite que entendamos a mensagem a ser passada, temos a mesma perda de informação de um livro com uma página faltando.

- Aspectos especiais – esse item visa à análise das referências bibliográficas e conteúdos extras como apêndices, índices, notas, etc.

Na edição internacional podemos destacar como aspectos especiais os elementos que são introduzidos como conteúdo extra ou bônus, como as cenas de recapitulação (*recap*) e as cenas a seguir que proporcionam uma prévia do que ocorrerá no próximo capítulo.

- Contribuição potencial – esse critério leva em consideração o acervo já existente, pois o novo item irá ocupar uma posição num lugar específico. Cada obra deve ser analisada no contexto das

demais, pois se relaciona com o todo da coleção e é preciso verificar se o item selecionado traz uma perspectiva diferente que desenvolve o conjunto ou é apenas redundância de informação.

Nesse caso, podemos comparar com as cenas que possuem informações redundantes e diálogos repetidos que são selecionadas para serem excluídas do capítulo da versão internacional.

- Custo – abrange a previsão de todo o orçamento desde o preço de aquisição até o que será gasto com processamento técnico, armazenamento, segurança.

Como exemplo no caso da nossa pesquisa, podemos citar a dublagem que é considerada uma prioridade, porém o versionamento de música e o custo com um dublador que cante em espanhol já demanda gastos mais elevados. Em situações em que um ator cantando não influencia diretamente na história, o trecho pode ser descartado. Caso opte-se por manter a cena com o ator cantando em português (sem gasto com versionamento e dublador) verificamos uma economia de verba.

Após efetuar uma comparação com a Política de Seleção, faremos uma analogia com a Política de Aquisição e Descarte de algumas instituições de memória. Em relação aos acréscimos e inclusões, vimos com Camargo-Moro (1986) que as premissas para aquisição de novos itens para integrar uma coleção pressupõem que estes elementos estejam dentro do contexto do que já existe na coleção, os itens devem possuir tamanho e quantidade adequada para caberem e devem ser financeiramente viáveis.

Os elementos gráficos que são incorporados na versão internacional são produzidos pelos funcionários e equipamentos alocados na TV Globo; assim, entendemos que as nossas aquisições, apesar de não provirem de coleta de campo, permuta, compra ou doação ou legado estão em conformidade com a teoria proposta pela autora na medida em que:

- Os itens selecionados para serem incluídos estão dentro do contexto dos elementos que já existem no capítulo da telenovela e objetivam melhorar a estrutura e o entendimento deste, como no caso das cenas de recapitulação e as cenas do próximo capítulo;

- Ao substituir o conteúdo oral e gráfico na língua espanhola para o novo público (seja na dublagem ou com a aquisição das artes/ *letterings* e pacote

gráfico), ocorre uma estruturação que permite uma vinculação entre o acervo, a filosofia da TV Globo, a proposta de trabalho e a comunidade de língua hispânica;

- A questão financeira também é satisfeita, já que os profissionais que produzem a arte (videografista) e o que a inclui (editor) são funcionários da empresa que já fazem parte do orçamento; os equipamentos necessários para efetuar a troca foram adquiridos anteriormente e já fazem parte do patrimônio da empresa; e o orçamento de dublagem de capítulos já é incorporado ao planejamento financeiro anual do Departamento. Logo, não há nenhum gasto extra que impossibilite a inclusão desses elementos.

Em relação às exclusões também identificamos no momento da edição situações análogas à Política de Aquisição e Descarte de instituições proposta por Camargo-Moro (1986). Quando apontamos para as falhas técnicas de áudio e vídeo, evocamos a questão referente ao descarte de objetos deteriorados que são alienados da instituição ou até mesmo destruídos. Já os erros de continuidade são análogos às falhas de numeração ou equívocos no inventário.

Quando uma obra está fora do escopo de interesse do museu, Camargo-Moro (1986) também reconhece esta condição como um critério de descarte. Da mesma forma, podemos identificar uma motivação similar quando um elemento da telenovela original é considerado fora do propósito para a venda no mercado internacional. Nesse caso, podemos citar: algo ou algum personagem criticado pela pesquisa de público; referência a obras/ eventos regionais que não tem relevância para o mercado internacional; trocadilhos ou rimas em português que não fazem sentido em espanhol.

Outro fator semelhante à Política de Aquisição e Descarte de instituições museológicas é a questão do custo muito elevado ou falta de recursos apropriados para garantir uma efetiva preservação do objeto. Apesar de as práticas mercadológicas para a preparação de um produto para a venda (nesse caso uma telenovela) ser diferente das condutas que ocorrem em instituições de memória, podemos fazer um paralelo com casos onde ocorre a impossibilidade financeira ou é feita uma opção por não gastar com versionamento e/ou dublagem de apresentações musicais em espanhol. Assim, temos a exclusão da *performance* ou diminuição desta para que a exibição em português não dure muito tempo.

Um último fator de exclusão constatado em uma Política de Aquisição e Descarte que queremos discutir é a readequação do foco da coleção. É possível que uma instituição mude sua proposta inicial e tenha que conformar seu acervo às suas novas características. Nessa modalidade identificamos que a história editada para o mercado externo é uma reconstrução da narrativa original e logo temos também uma readequação dos blocos, ganchos e do padrão de minutagem. Para seguir o novo escopo requerido para a venda, torna-se necessário então excluir algumas cenas redundantes e diálogos repetitivos, cenas com personagens secundários ou “respiros” para cumprir a determinação padrão do tempo de conteúdo; e retirar propagandas e *merchandisings*.

Nesse capítulo, buscamos compreender as práticas colecionistas a partir do colecionador particular e também das coleções presentes em algumas instituições de memória como museus, arquivos e bibliotecas. Ademais, identificamos que as práticas colecionistas se modificaram a ponto de ultrapassar estes locais clássicos de guarda e conservação, como no caso de uma coleção de amigos numa rede social.

Esmiuçamos o processo de construção da nova versão da telenovela que é preparada exclusivamente para o mercado externo. Explicitamos os fatores e critérios de aquisição e descarte de conteúdo, fazendo algumas analogias apresentadas na literatura de campos que se utilizam de Políticas para tratamento de acervos efetuado por instituições de memória. Verificamos assim que, ao seguir um padrão fixo de estrutura e duração para a versão internacional, a telenovela segue uma narrativa diferente da original. Isso porque o tempo de conteúdo é readequado com novos ganchos de bloco e de fim de capítulo e cenas podem ser excluídas ou ter sua posição invertida. Logo, concordamos que parte da narrativa é modificada com o intuito de se contar uma nova história, com outros momentos de expectativa que poderão provocar diferentes tipos de emoção.

Destacamos que esse é um processo de criação que está em constante construção, pois cada telenovela é única, tem um conceito artístico e estético diferente e irá demandar propósitos distintos. Ainda que focando no papel do editor, como uma espécie de guardião dessa memória imagética, representada pela telenovela reeditada, demonstramos a importância de um trabalho que é feito em equipe, desde a idealização de um conceito de produto para a venda,

até a sua preparação, análise e divulgação. Consideramos o editor um guardião pelo fato dele possuir certa autonomia, a fim de selecionar o conteúdo que irá ser conservado na história e exibido para novos públicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da ideia de expansão da concepção de Patrimônio, pudemos verificar o surgimento e a difusão de questões concernentes ao Patrimônio Audiovisual. Ao reconhecer que sons e imagens compreendem uma grande parte da memória do mundo, algumas preocupações foram verificadas como as ameaças de deterioração e perda dos suportes e os riscos de obsolescência e fugacidade tecnológicas. Contudo, percebemos que estas são preocupações recentes, tanto que a maioria das organizações e instituições focadas na salvaguarda do Patrimônio Audiovisual representa algo atual, existindo há pouco tempo – como uma exceção destaca-se a FIAF, que surge em 1938. Como exemplos de instituições no Brasil voltadas para a preservação do Patrimônio Audiovisual, citamos a ABPA (2009), com a elaboração da Carta de Ouro Preto em 2010. No exterior, apresentamos a IASA de 1969, o IFTA de 1977 e o Programa Memória do Mundo da UNESCO, lançado em 1992, e o SOIMA criado pelo ICCROM, em 2006. Todas as iniciativas são realmente bem contemporâneas.

Nesse trabalho buscamos também discutir alguns conceitos e usos da narrativa, destacando uma disciplina/área de estudo específica, a narratologia. A narrativa pode ocorrer a partir de diferentes meios e linguagens, como as pinturas rupestres, oralidade, gestos, registros escritos e mídias audiovisuais. Buscamos enfatizar a narrativa com uma função de transmissão de experiências e difusão do saber e, conseqüentemente, uma das responsáveis pela preservação de práticas e de saberes.

Destacamos a importância das telenovelas como construções de narrativas imagéticas, que são produzidas e transmitidas para a sociedade e que refletem seus valores no contexto histórico e social no qual se encontram. Com o reconhecimento das telenovelas brasileiras como documentos audiovisuais e pertencentes ao nosso Patrimônio Cultural, propomo-nos a responder um dos nossos objetivos sobre a sua importância para a preservação de uma parte da memória televisiva brasileira para a posteridade.

Ao trabalharmos com a telenovela e suas mais variadas influências (folhetim, melodrama, radionovela, etc.), constatamos que ela é um tipo de narrativa que ultrapassa as fronteiras brasileiras e possui público cativo nos mais

variados países e culturas do mundo. Reconhecemos que limites estéticos e artísticos vêm sendo ultrapassados e vimos como a tecnologia tem possibilitado múltiplas ações que proporcionam o consumo de conteúdo, em diferentes plataformas, por um público que também se tornou diferenciado. Citamos como exemplo a interatividade, as narrativas transmídias e as composições híbridas.

Da mesma forma que identificamos a imprescindibilidade da narrativa para o homem, vimos também o desejo de colecionar presente em diferentes sociedades humanas ao longo da história, desde a pré-história até a contemporaneidade. Conforme a sociedade foi se transformando, as relações do homem com os objetos também se alteraram ao longo do tempo. Desde o proto-coleccionismo, passando por coleções de obras de arte e tesouros (que evidenciavam o poder) até coleções virtuais pela internet e as coleções audiovisuais.

Identificamos que a forma de preservação do acervo audiovisual se modificou e continua em constante transformação por conta dos avanços tecnológicos que nos permitem hoje em dia armazenar as imagens em movimento em diferentes suportes para contar histórias e documentar fatos. Reconhecemos então uma coleção audiovisual como um suporte de memórias produzido na contemporaneidade e que reflete os valores da sociedade com base num contexto sociocultural específico.

A partir dos conceitos de coleção estudados, entendemos que os objetos de coleção são capazes de representar a conjuntura de uma época. Dessa forma, elaboramos relações que estes podem possuir entre si dentro de uma coleção (uma relação intrínseca que denominamos de *elo de identificação*) e também relações externas (extrínsecas) que podem ocorrer de quatro formas distintas:

- *Elo de especificidade* – ocorre entre cada objeto e seu guardião, já que cada objeto é único para o seu colecionador;

- *Elo de coesão* - ligação entre o todo da coleção e o colecionador, já que a coleção ressignifica o mundo do colecionador, evocando memórias de um passado e as informações guardadas sobre ela;

- *Elo de reconhecimento* - vínculo entre o guardião e o mundo externo, ou o público que admira a coleção e a satisfação do colecionador de expor o seu acervo ao olhar alheio;

- *Elo de exposição* - associação entre a coleção e o mundo externo; apresentação do conjunto de objetos que passam a significar algo dentro de um contexto para outros indivíduos, que podem ressignificar seu próprio mundo.

Ao unir a minha atividade prática com a pesquisa acadêmica, no sentido de refletir sobre o porquê das decisões tomadas no momento da edição em selecionar o que fica e o que é descartado, foi possível transformar um trabalho cotidiano em algo mais palpável. De uma forma, ainda que sintética, explicitamos que o trabalho de edição realizado no Departamento de Negócios Internacionais da TV Globo não segue um manual nem está registrado. O “modo de fazer” é passado de um editor mais experiente para outro através da oralidade, analogamente a algumas formas práticas encontradas no âmbito do Patrimônio Imaterial. Nesse sentido, através dessa pesquisa foi possível transpor um conhecimento prático, as competências e procedimentos necessários para realizar essa edição peculiar (que não segue um roteiro fixo) para um suporte físico, o texto escrito.

Com foco em destrinchar esse processo que era aprendido somente por meio da oralidade, buscamos explicar passo a passo o trabalho de edição de imagens que é feito para o mercado externo, apontando para as principais inclusões de conteúdo e motivos de seleção e descarte de cenas para a elaboração de uma segunda narrativa. Com base nas premissas de tratamento das coleções efetuado por algumas instituições de memória, utilizamos parte de uma literatura que discute Políticas de Desenvolvimento de Coleções para aplicar alguns conceitos às exclusões e acréscimos que ocorrem durante a edição da telenovela. Com isso, identificamos processos análogos que nos permitiu refletir sobre os critérios similares.

O mundo corporativo está em constante mudança e varia de acordo com as pessoas empregadas no momento. Entendemos que o processo de construção de um conteúdo próprio para o mercado internacional é um modelo que vem sendo construído e aprimorado ao longo do tempo, por uma equipe de profissionais de uma instituição particular e depende do mercado consumidor, das propostas de vendas, de orçamento disponível, etc. Porém, nessa pesquisa, focamos no trabalho do editor de imagens. Conforme este seleciona, descarta e ressignifica cenas, passa a ser um guardião de uma memória imagética, formada

por uma narrativa (dividida em capítulos de telenovelas), que ultrapassa as fronteiras brasileiras e passa a ser contada em outros lugares.

REFERÊNCIAS

ABPA. **Quem Somos**. Disponível em: <https://abpablog.wordpress.com/about/>. Acesso em: 23 jan. 2016.

ABPA. **Carta de Ouro Preto**. Disponível em: <https://abpablog.wordpress.com/2010/07/30/carta-de-ouro-preto-2010/>. Acesso em: 23 jan. 2016.

ABREU, R. M. Patrimônio Cultural: tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva. In: BARRIO, Ángel Espina; MOTTA, Antônio; GOMES, Mário Hélio. (Orgs). **Inovação Cultural, Patrimônio e Educação**. Recife: Massangana 2010 v.1 p 65-79. Disponível em: <http://www.reginaabreu.com/site/index.php/capitulos-de-livros-1/item/60-a-patrimonializacao>. Acesso em: 08 fev. 2017.

_____. Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil. In: TARDY, C.; DODEBEI, Vera (Orgs.). **Memória e Novos Patrimônios**. Saint Hilaire: OpenEdition, 2015. Disponível em: <http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/capitulos/patrimonializacao-das-diferencas.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2017.

ALENCAR, M. **A Hollywood Brasileira**. Panorama da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: SENAC Rio Editora, 2002.

ALMEIDA, Regina Celia Bichara Varella de. **Mídia de chamadas de programação**: uma estratégia permanente de interação através da telenovela. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação, 2006.

AZEVEDO, Lia Calabre de. **Na sintonia do tempo**: uma leitura do cotidiano através da produção ficcional radiofônica (1940-1946). 1996. 242 f. Dissertação (Mestrado em História). Niterói: Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Agosto, 1996.

BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: _____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 237-246.

_____. O narrador. In: _____. **Os Pensadores**. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. **Experiência e Pobreza**. 1933. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:TJ3Ka2pb2XAJ:https://bibliotecasocialvirtual.files.wordpress.com/2010/06/walter-benjamin-experiencia-e-pobreza.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 29 jul. 2015.

BEZERRA, Laura. A UNESCO e a preservação do audiovisual. **V Enecult**. UFBA, Bahia, 2009. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19163.pdf>. Acesso em: 28 out. 2014.

BLOM, Phillip. **Ter e manter**: uma história íntima de colecionadores e coleções. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BRASIL. **Constituição Federal de 1988**. Artigos 215 e 216 da Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 23 jan. 2016.

BRASIL. Decreto Lei nº 25 de 30 de Novembro de 1937. Organiza a proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, de 06 de dezembro de 1937, p. 24056. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm. Acesso em: 12 jul. 2015.

BRITTO GARCÍA, Luis. Cultura e contracultura. In: _____. **El império contracultural**: del Rock a la postmodernidad. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura, 2005 (1. ed. 1991).

CALDEIRA, Cleide Cristina. Conservação Preventiva: histórico. **Revista CPC**. São Paulo, 2005/2006. p.91-102.

CAMARGO-MORO, Fernanda. **Museu**: Aquisição – Documentação. Livraria Eça Editora: Rio de Janeiro, 1986.

CONTURSI, María Eugenia; Ferro, Fabiola. **La narración**. Usos y teorías. Grupo Editorial Norma: Buenos Aires, 2000.

CUNHA, Murilo Bastos da. **Dicionário de biblioteconomia e arquivologia**. Brasília, DF. Briquet de Lemos Livros, 2008.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

DAVALLON, Jean. Memória e patrimônio: por uma abordagem dos regimes de Patrimonialização. In: TARDY, C.; DODEBEI, Vera (Orgs.). **Memória e Novos Patrimônios**. Saint Hilaire: OpenEdition, 2015. Disponível em: <http://books.openedition.org/oep/417>. Acesso em: 22 out. 2016.

EDMONDSON, Ray. Uma filosofia de arquivos audiovisuais. **Cadernos BAD**, n. 1, 2001. Disponível em: <http://www.bad.pt/publicacoes/index.php/cadernos/article/view/884/882>. Acesso em: 21 mar. 2017.

_____. **Filosofia e princípios da arquivística audiovisual**. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Preservação Audiovisual/ Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

EMPRESA BRASIL DE COMUNICAÇÃO. **TV Brasil**: Organização, inventário e catalogação de acervos. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em:

http://www.academia.edu/7087701/Organiza%C3%A7%C3%A3o_Invent%C3%A1rio_e_Cataloga%C3%A7%C3%A3o_do_Acervo_Audiovisual_da_TV_Brasil. Acesso em: 24 mar. 2017.

ENCICLOPÉDIA Intercom de Comunicação – São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010. Disponível em: <http://www.cienciasnuvens.com.br/site/wp-content/uploads/2013/07/Enciclopedia-Intercom-de-Comunica%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2017.

Erl, A.; Nünning, A. **Cultural memory studies**. Berlin, Deut.: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2008.

FARIAS, F. R. Apresentação. In: _____. (Org.) **Apontamentos em Memória Social**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011, p. 7-14.

FERREIRA, Lúcia M. As práticas discursivas e os (im)previsíveis caminhos da memória. In: GONDAR, J.; DODEBEI, V. (Orgs.) **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011. p.105-114.

FIAF. **FIAF's mission**. Disponível em: <http://www.fiafnet.org/pages/Community/Mission-FIAF.html>. Acesso em: 03 jan. 2017.

GAUDREULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GLOBO Play. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/>. Acesso em: 23 jan. 2017.

GONDAR, J. Quatro proposições sobre memória social. In: GONDAR, J.; DODEBEI, V (Orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011. p.11-26.

GRECCO, Vera Regina Luz. Colecionismo: o desejo de guardar. Porto Alegre: **Jornal do MARGS**, 2003. Disponível em: <http://www.escriitoriodolivro.com.br/historias/colecionismo.php>. Acesso em: 06 mar. 2017.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas do cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs.). **História da Vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.439-487.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, 2014.

_____. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IASA. **About Iasa**. Disponível em: <http://www.iasa-web.org/about-iasa>. Acesso em: 19 jan. 2017.

IANNI, Otavio. **Teorias da globalização**. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

IFTA. **About**. Disponível em: <http://fiatifta.org/index.php/about/>. Acesso em: 05 jan. 2017.

IPHAN. **Patrimônio Imaterial**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>. Acesso em: 18 jan. 2017.

JANEIRA, Ana Luíza. Configurações históricas do colecionismo. **Episteme**, Porto Alegre, n.20, p.25-36, jan./jun 2005.

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5ª ed. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A tela global: mídias culturais e o cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LOPES, M. I. V. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Revista Comunicação & Educação**, São Paulo, ECA-USP, v. 1, n. 26, p. 17-34, 2003. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/viewFile/37469/40183>. Acesso em: 11 jun. 2015.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MEMÓRIA GLOBO. **Quem somos**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/quem-somos/>. Acesso em: 04 jan. 2017.

MEMÓRIA ROBERTO MARINHO. **Incêndios**. Disponível em: <http://www.robertomarinho.com.br/obra/tv-globo/incendios/detalhes-do-topico-2.htm>. Acesso em: 04 jan. 2017.

MARSHALL, F. Epistemologias históricas do colecionismo. **Episteme**, Porto Alegre, n. 20, p. 13-23, jan./jun. 2005.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia**: técnicas de filmagem. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

MELO, Jose Marques de. **As telenovelas da Globo**: produção e exportação. São Paulo: Summus Editorial, 1988.

MENEZES, Leonardo Moraes. **“Vou te contar”**: sobre a construção do patrimônio cultural na televisão. 2006. 153 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Dezembro, 2006.

MENEGAT, Rualdo. A epistemologia e o espírito do colecionismo. **Episteme**, Porto Alegre, n. 20, p. 5-12, jan./jun. 2005.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MUSEU DA ABOLIÇÃO. **Política de aquisição e descarte de acervos**. Recife, 2017. Disponível em:
<http://museudaabolicao.museus.gov.br/acervos/politica-de-aquisicao-e-descarte/>. Acesso em: 16 mar. 2017.

MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. **Política de aquisição e descarte de acervos**. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em:
http://www.mast.br/pdf/politica_de_aquisicao_e_descarte.pdf. Acesso em: 16 mar. 2017.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Proj. História**, São Paulo, n.10, p. 7-28, dez, 1993.

OLIVEIRA, Andreia Machado; SIEGMANN, Christiane; COELHO, Débora. As coleções como duração: o colecionador coleciona o que? **Episteme**, Porto Alegre, n.20, p.111-119, jan/jun 2005.

OROZ, Sílvia. **Melodrama**. O cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

POMIAN, Krzystof. Coleção. In: GIL, Fernando. **Memória-História**. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

_____. Memória. In: GIL, Fernando. **Sistemática**. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2000.

POULOT, Dominique. **Museu e museologia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

REDE GLOBO. **Globo Marcas**. Disponível em:
http://redeglobo.globo.com/Portal/institucional/folder-eletronico/g_outras_midias_marcas.html. Acesso em 04 jan. 2017.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Orgs.). **A história da TV no Brasil: do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010.

RIBEIRO, Leila Beatriz. **Narrativas informacionais: cinema e informação como invenções modernas**. 2005. 345 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2005.

RICOUER, Paul. **Memória, História e esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SANT'ANNA, Márcia. A Face Imaterial do Patrimônio Cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização, In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p.49-59.

SANTOS, N. M. W. Memória como narrativas do sensível: entre subjetividades e sensibilidades. In: GRAEBIN, C. M. G.; SANTOS, N. M. W. (Orgs.). **Memória Social: questões teóricas e metodológicas**. Canoas: UnilaSalle, 2013, v.1., p. 131-156.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Edições Loyola, 2002.

SOUTO MAIOR, Marcel. **Almanaque da TV Globo**. São Paulo: Editora Globo, 2006.

SOUZA, José Carlos Aronchi. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus Editorial, 2015.

TAMBÉM QUERO! Disponível em: redeglobo.tumblr.com. Acesso em: 06 jan. 2017.

UNESCO. **Convenção para salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. 2006. Disponível em: unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf. Acesso em: 23 jan. 2016.

_____. **Mensagem da UNESCO para o Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual**. 2013. Disponível em:
http://www.unesco.org/new/pt/brasil/this-office/single-view/news/world_day_for_audiovisual_heritage-3/#.VxpmXXqRWTM Acesso em: 22 abr. 2016.

_____. **Mensagem da UNESCO para o Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual.** 2014. Disponível em: http://www.unesco.org/new/pt/brasil/this-office/single-view/news/world_day_for_audiovisual_heritage-3/#.Vwj5k5wrl_4. Acesso em: 22 abr. 2016.

_____. **Mensagem da UNESCO para o Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual.** 2015. Disponível em: http://www.unesco.org/new/pt/brasil/this-office/single-view/news/archives_at_risk_protecting_the_worlds_identities_world_day_for_audiovisual_heritage/#.Vxpn4XqRWTM. Acesso em: 22 abr. 2016.

_____. **Mensagem da UNESCO para o Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual.** 2016. Disponível em: http://www.unesco.org/new/pt/brasil/this-office/single-view/news/unesco_message_for_the_world_day_for_audiovisual_heritage_20/ Acesso em: 23 fev. 2017.

_____. **Memória do Mundo:** diretrizes para a salvaguarda do patrimônio documental. 2002. Disponível em: <http://www.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=91>. Acesso em: 23 jan. 2016.

_____. **Patrimônio Cultural Imaterial.** Disponível em: <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/intangible-heritage/>. Acesso em: 23 jan. 2016a.

_____. **Patrimônio Cultural no Brasil.** Disponível em: <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/cultural-heritage/> Acesso em: 23 jan. 2016b.

VERGUEIRO, Waldomiro de Castro Santos. **Desenvolvimento de coleções.** São Paulo: Polis, 1989.

_____. **Seleção de materiais de informação:** princípios e técnicas. Brasília: Biquet de Lemos, 1995.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público:** uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Ática, 1996.

NOVELAS

Versão Nacional

CHEIAS de Charme. Autor: Filipe Miguez e Izabel de Oliveira. Direção Geral: Denise Saraceni. Período de exibição: 16 abr. a 28 set. de 2012. Rede Globo, 143 capítulos. Horário: 19 horas. Rio de Janeiro.

GABRIELA. Autor: Walcyr Carrasco. Direção geral: Mauro Mendonça Filho. Período de exibição: 18 jun. a 26 out. de 2012. Rede Globo, 77 capítulos. Horário: 23 horas. Piauí, Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro.

GERAÇÃO Brasil. Autor: Filipe Miguez e Izabel de Oliveira. Direção Geral: Denise Saraceni. Período de exibição: 05 maio a 31 out. de 2014. Rede Globo, 155 capítulos. Horário: 19 horas. Rio de Janeiro.

GUERRA dos Sexos. Autor: Sílvio de Abreu. Direção geral: Jorge Fernando. Período de exibição: 01 out. de 2012 a 26 abr. de 2013. Rede Globo, 179 capítulos. Horário: 19 horas. São Paulo.

HAJA Coração. Autor: Daniel Ortiz. Direção geral: Fred Mayrink. Período de exibição: 31 maio a 08 nov. de 2016. Rede Globo, 139 capítulos. Horário: 19 horas. São Paulo.

JOIA Rara. Autor: Duca Rachid e Thelma Guedes. Direção geral: Amora Mautner. Período de exibição: 16 set. de 2013 a 04 abr. de 2014. Rede Globo, 173 capítulos. Horário: 18 horas. Rio de Janeiro.

LIBERDADE Liberdade. Autor: Márcia Prates e Mário Teixeira. Direção geral: Vinícius Coimbra. Período de exibição: 11 abr. a 04 ago. de 2016. Rede Globo, 67 capítulos. Horário: 23 horas. Rio de Janeiro.

MEU pedacinho de Chão. Autor: Benedito Ruy Barbosa. Direção Geral: Luiz Fernando Carvalho. Período de exibição: 07 abr. a 07 ago. 2014. Rede Globo, 96 capítulos. Horário: 18 horas. Rio de Janeiro.

O REBU. Autor: George Moura e Sérgio Goldemberg. Direção geral: José Luiz Villamarim. Período de exibição: 14 jul. a 12 set. de 2014. Rede Globo, 36 capítulos. Horário: 23 horas. Rio de Janeiro.

PÁGINAS da Vida. Autor: Manoel Carlos. Direção Geral: Walcir Carrasco. Período de exibição: 10 jul. de 2006 a 02 mar. de 2007. Rede Globo, 203 capítulos. Horário: 20 horas. Rio de Janeiro.

ROCK Story. Autor: Maria Helena Nascimento. Direção geral: Dennis Carvalho. Período de exibição: 09 nov. de 2016-[2017]. Rede Globo. Horário: 19 horas. Rio de Janeiro.

SETE Vidas. Autor: Lícia Manzo e Daniel Adjafre. Direção geral: Jayme Monjardim. Período de exibição: 09 mar. de 2015 a 30 maio de 2016. Rede Globo, 106 capítulos. Horário: 18 horas. Rio de Janeiro.

TOTALMENTE Demais. Autor: Rosane Svartman e Paulo Halm. Direção geral: Luiz Henrique Rios. Período de exibição: 09 nov. de 2015 a 10 jul. de 2016. Rede Globo, 175 capítulos. Horário: 19 horas. Rio de Janeiro.

VELHO Chico. Autor: Benedito Ruy Barbosa e Edmara Barbosa. Direção geral: Luiz Fernando Carvalho. Período de exibição: 14 mar. a 30 set. de 2016. Rede Globo, 172 capítulos. Horário: 20 horas. Rio de Janeiro.

Versão Internacional

GABRIELA. Autor: Walcyr Carrasco. Direção geral: Mauro Mendonça Filho. Rede Globo, 55 capítulos. Rio de Janeiro, 2012.

PELEA o Amor. Autor: Sílvio de Abreu. Direção geral: Jorge Fernando. Rede Globo, 120 capítulos. Rio de Janeiro, 2013.

PRECIOSA Perla. Autor: Duca Rachid e Thelma Guedes. Direção geral: Amora Mautner. Rede Globo, 110 capítulos. Rio de Janeiro, 2014.

LA DAMA de la libertad. Márcia Prates e Mário Teixeira. Direção geral: Vinícius Coimbra. Rede Globo, 45 capítulos. Rio de Janeiro, 2016.

LA FIESTA. Autor: George Moura e Sérgio Goldemberg. Direção geral: José Luíz Villamarim. Rede Globo, 20 capítulos. Rio de Janeiro, 2015.

PARTES de Mí. Autor: Lícia Manzo e Daniel Adjafre. Direção geral: Jayme Monjardim. Rede Globo, 75 capítulos. Rio de Janeiro, 2015.

ROCK Story. Autor: Maria Helena Nascimento. Direção geral: Dennis Carvalho. Rede Globo, 130 capítulos. Rio de Janeiro, 2017.

SÉRIE

JUSTIÇA. Autor: Manuela Dias. Direção geral: José Luiz Villamarim. Período de exibição: 22 ago a 23 set. de 2016. Rede Globo, 20 capítulos. Horário: 23 horas. Rio de Janeiro.